

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA

**ENUNCIACIÓN, ALTERIDAD Y POLIFONÍA EN  
*LA PÍCARA JUSTINA***

**TESIS DOCTORAL**



DIRECTOR:  
EMILIO MARTÍNEZ MATA  
PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

UNIVERSIDAD DE OVIEDO  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
2007



Universidad  
de Oviedo

Reservados todos los derechos  
© El autor

Edita: Universidad de Oviedo  
Biblioteca Universitaria, 2008  
Colección Tesis Doctoral-TDR nº 31

ISBN 978-84-691-6698-7  
D.L.: AS.05350-2008



## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>2. ENUNCIACIÓN, ALTERIDAD Y POLIFONÍA. IDEAS GENERALES .....</b>	<b>6</b>
2.1 EL CONCEPTO DE ENUNCIACIÓN.....	7
2.2 LOS ELEMENTOS DE LA ENUNCIACIÓN.....	8
2.3 ENUNCIACIÓN Y ALTERIDAD.....	10
2.4 ENUNCIACIÓN Y ENUNCIADO.....	12
2.5 RECURSIVIDAD ENUNCIATIVA E INTERRELACIONES: EL PROBLEMA DEL «OTRO».....	14
2.6 DIALOGÍA Y POLIFONÍA LITERARIAS. LA NOVELA .....	17
<b>3. LAS INSTANCIAS ENUNCIATIVAS EN LA PÍCARA JUSTINA.....</b>	<b>21</b>
3.1 LAS INSTANCIAS ENUNCIATIVAS. HACIA UNA TAXONOMÍA .....	22
3.2 EL AUTOR REAL .....	23
A) Consideraciones generales .....	23
B) La problemática de la autoría en <i>La pícaro Justina</i> .....	24
3.3 EL LECTOR REAL .....	46
A) Consideraciones generales .....	47
B) El lector ante <i>La pícaro Justina</i> .....	47
3.4 EL AUTOR APARENTE .....	52
A) Consideraciones generales .....	52
B) «Francisco de Úbeda/Francisco López de Úbeda», autor aparente de <i>La pícaro Justina</i> .....	53
3.5 EL LECTOR APARENTE .....	56
A) Consideraciones generales .....	56
B) El lector aparente: don Rodrigo Calderón.....	56
3.6 EL AUTOR NARRATIVO.....	63
A) Consideraciones generales .....	63
B) El estudiante de Alcalá y Justina, autores de <i>La pícaro Justina</i> .....	64
3.7 EL LECTOR NARRATIVO.....	70
A) Consideraciones generales .....	70
B) El lector narrativo de <i>La pícaro Justina</i> .....	71
3.8 EL NARRADOR .....	78

## II

A) Consideraciones generales .....	78
B) Los narradores: Justina y los paratextos .....	82
1- Justina.....	82
2- Los elementos paratextuales.....	92
- Los poemas.....	94
- Las notas marginales .....	98
- Los «aprovechamientos» .....	106
C) Mecanismos de representación del discurso ajeno en la voz narrativa .....	111
1- Consideraciones generales.....	111
2- La utilización del discurso ajeno en <i>La pícaro Justina</i> .....	118
- Fórmulas de tratamiento del discurso exterior.....	118
- Fórmulas de tratamiento del discurso interior.....	128
- La reproducción del discurso ajeno en las notas marginales.....	133
3.9 EL NARRATARIO.....	143
A) Consideraciones generales .....	143
B) Los narratarios de <i>La pícaro Justina</i> .....	145
3.10 LOS PERSONAJES .....	157
A) Consideraciones generales .....	157
B) Justina, protagonista de <i>La pícaro Justina</i> .....	158
<b>4. APROXIMACIÓN SEMIOLÓGICA A LA POLIFONÍA Y LA ALTERIDAD EN LA PÍCARO JUSTINA .....</b>	<b>177</b>
4.1 LA SEMIOLOGÍA. CONSIDERACIONES GENERALES.....	178
4.2 SINTAXIS DE LA ENUNCIACIÓN EN LA PÍCARO JUSTINA.....	182
A) Consideraciones generales .....	182
B) La articulación sintáctica de las voces en <i>La pícaro Justina</i> .....	186
C) Una propuesta para el estudio sintáctico de la polifonía en <i>La pícaro Justina</i> : la estructura emblemática.....	197
D) Segunda propuesta para el estudio sintáctico de la polifonía en <i>La pícaro Justina</i> : la estructura retórica .....	207
4.3 SEMÁNTICA DE LA ENUNCIACIÓN EN LA PÍCARO JUSTINA.....	209
A) Consideraciones generales .....	209
B) Universos representados en <i>La pícaro Justina</i> .....	220
C) El problema de las perspectivas y los puntos de vista.....	232
1- Consideraciones generales.....	232
2- Las perspectivas en <i>La pícaro Justina</i> .....	235
4.4 PRAGMÁTICA DE LA ENUNCIACIÓN EN LA PÍCARO JUSTINA.....	252
A) Consideraciones generales .....	252
B) La recepción .....	255
1- La recepción de <i>La pícaro Justina</i> .....	256



### III

- Consideraciones generales.....	256
- «Lecturas» de <i>La pícaro Justina</i> .....	261
2- El papel del «mediador» ante <i>La pícaro Justina</i> .....	278
- La importancia del crítico .....	280
- Algunas consideraciones generales a propósito de las traducciones de <i>La pícaro Justina</i> .....	286
- La actividad editorial en relación con <i>La pícaro Justina</i> .....	312
3- Una lectura pragmática del cambio en el paradigma crítico: de la cooperación a la relevancia .....	338
- El «fracaso» cooperativo del autor .....	339
- La parodia como acto ostensional. El triunfo de Justina .....	363
4- Otras aproximaciones pragmáticas al estudio de <i>La pícaro Justina</i> .....	395
- Literatura y sociedad: conversos, moriscos y mujeres .....	396
- Literatura y <i>psique</i> : polifonía de la imbricación mental .....	428
- Articulación de la polifonía desde una perspectiva cultural.....	454
- Reflexiones finales: el autor implícito desde el prisma del lector/crítico .....	478
C) La emisión .....	491
1- Las «intenciones» del texto .....	491
- Consideraciones generales.....	491
- Entretener e instruir en <i>La pícaro Justina</i> .....	495
2- Reflexiones finales: el lector implícito desde el hipotético prisma del autor .....	508
- Consideraciones generales.....	508
- El lector implícito como creación: teorías en torno a los destinatarios del autor real de <i>La pícaro Justina</i> .....	510
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	517
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	527
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	528
ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE <i>LA PÍCARO JUSTINA</i> .....	563
EDICIONES MANEJADAS DE <i>LA PÍCARO JUSTINA</i> .....	571
TRADUCCIONES DE <i>LA PÍCARO JUSTINA</i> .....	573
CONTINUACIONES DE <i>LA PÍCARO JUSTINA</i> .....	573
<b>ANEXOS</b> .....	575
ACTA NOTARIAL SOBRE LA IMPRESIÓN DE <i>LA PÍCARO JUSTINA</i> .....	576
REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS DE JUSTINA.....	579
MISCELÁNEA .....	584
UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE <i>LA PÍCARO JUSTINA</i> .....	586

**CAPÍTULO PRIMERO:**  
**INTRODUCCIÓN**

Si una proposición no es necesaria, no tiene sentido y se aproxima al significado cero.

Ludwig Wittgenstein

Toda aproximación crítica a *La pícaro Justina* parece arrancar por la sinuosa vereda que cualquier texto denso e intrincado ofrece. En el caso particular de esta obra, la labor de los estudiosos que se han acercado al texto a lo largo de estos cuatrocientos años que nos separan de la publicación de la *princeps* confirma esta cuestión. En efecto, parece haber cierta coincidencia a la hora de caracterizar al relato protagonizado por Justina como un libro complejo, de difícil lectura y más que considerable extensión. Todo ello, en suma, no ofrece, a priori, apenas alicientes con los que intentar acercarse al volumen.

En efecto, el silencio que la crítica, salvo excepciones, parece haber guardado en lo concerniente a la valoración de la obra atribuida con frecuencia a Francisco López de Úbeda, al menos hasta mediados del siglo XX, no hace más que ilustrar la en absoluto ventajosa posición de un texto cuyo lugar en la Historia de la literatura española es increíblemente secundario, tal y como evidencian la mayor parte de los manuales al uso, en comparación con otras obras en prosa de la misma época.

Sin pretender establecer odiosas comparaciones entre unos y otros textos, lo cierto es que la crítica, en estos últimos cuarenta años, parece haber empezado a «despertar» de los viejos prejuicios que lastraban la recepción y crítica de *La pícaro Justina*, lo cual ha llevado tanto a incorporar nuevas herramientas críticas al estudio y análisis de la obra como a desvincularse de las viejas apreciaciones en torno al texto —frecuentemente tachado de plúmbeo, insustancial, inverosímil o afectado en exceso—, intentando, en cierto modo, empezar «de cero» las valoraciones acerca de la obra.

Desde este último prisma es desde el que intentamos iniciar nuestra investigación. En efecto, la constatación de una especial complejidad inherente a la elaboración de *La pícaro Justina* nos sugería que quizás fuese conveniente replantear el análisis de la obra desde caminos que, ya iniciados en algunos casos y sin apenas tratamiento en otros, nunca habían sido insertos en un planteamiento metodológico que intentara, en la medida de lo posible, unificarlos y englobarlos, sin perder por ello rigor y exhaustividad en lo que al estudio de la obra se refería. Y así, comenzamos a intuir que el análisis de la articulación entre las distintas voces que, desde diversas perspectivas, eran localizables en la obra, sumado al manejo del esquema «emisión-recepción», inherente a la utilización de la lengua desde una perspectiva comunicativa, podrían contribuir en cierto modo a esclarecer aspectos de la obra aún poco o nada desarrollados, así como a ofrecer una lectura unitaria de las diversas perspectivas críticas que en estos siglos se habían aplicado a propósito del texto, y que en los últimos cuarenta años parecían haberse incrementado de manera muy notable.

Por tanto, teniendo presentes estas premisas es como empezamos a plantear la articulación de nuestra investigación, que ofrecemos de acuerdo a un organigrama que, de lo general a lo particular, intenta establecer y aclarar cualquier concepto teórico o herramienta a utilizar antes de manejarlos de forma concreta a propósito de *La pícaro Justina*.

Así, en el primero de los apartados intentamos plantear los conceptos generales sobre los que cifrar el posterior análisis. De este modo, exponemos algunas definiciones que sobre el concepto de «enunciación» —clave en nuestro estudio— se han venido dando, a partir del cual se plantean los principales elementos que posibilitan el llevar a cabo un acto enunciativo. A partir de aquí, incorporamos dos conceptos que permitirán dinamizar la noción de enunciación: por un lado, la idea de «alteridad», la existencia del otro, y las implicaciones que conlleva; y, por otra parte, el enunciado, en cuanto producto o resultado de la enunciación. Todo esto nos encamina a la presencia recurrente de la enunciación, primero en cualquier situación comunicativa, y después en un ámbito de estudio en el que ha resultado especialmente fecunda, y que a nosotros nos interesa especialmente: la novela. Estas últimas reflexiones cierran el apartado, y sirven de enlace al siguiente de los bloques.

En el segundo de los apartados, ya destinado específicamente al análisis de *La pícaro Justina*, partimos de una propuesta taxonómica con la que enfrentarnos al estudio de las distintas instancias enunciativas que desempeñan algún rol o papel significativo en la obra, planteando desde el prisma comunicativo las funciones tanto de emisor como de receptor. Así, estudiamos, entre otros aspectos, la polémica cuestión de la identidad real del autor de la obra, la figura del lector ante el texto, el papel del destinatario del relato, don Rodrigo Calderón, los distintos sujetos que se atribuyen la elaboración del texto, los múltiples narradores que la obra ofrece, con sus respectivos destinatarios, y la multiplicidad de funciones de Justina, en cuanto autora, narradora y protagonista. Por último, intentamos llevar a cabo un estudio de las diversas modalidades de tratamiento del discurso ajeno que en la obra se ofrecen y que posibilitan la asunción por parte de personajes y narradores de voces que no les son propias.

El tercero de los apartados, el más complejo y ambicioso, supone plantear un tratamiento semiológico de las distintas voces localizables en *La pícaro Justina*, a partir de la clásica tripartición entre sintaxis, semántica y pragmática. De este modo, intentaremos partir de la denominada ciencia de los signos para aproximarnos a la enunciación, mediante la consideración de las distintas voces —con toda la laxitud que

el término implica—, y de sus destinatarios, a partir de su tratamiento sígnico. Así, el apartado sintáctico intentará ofrecer una reflexión sobre los distintos esquemas estructurales que la disposición de las diversas instancias enunciativas admite. En cuanto al ámbito de la semántica, estudiaremos la utilización de la enunciación como mecanismo de representación, al tiempo que incidiremos en el análisis de los distintos universos de significado que el manejo de las diversas voces genera, replanteándonos igualmente la problemática de las perspectivas, y del conocimiento que sobre lo enunciado tienen los diversos agentes que asumen voces a partir de las cuales evidenciar sus distintos posicionamientos sobre lo enunciado. Finalmente, el apartado pragmático contempla dos perfiles. En el primero y más amplio de ellos, perteneciente al ámbito de la recepción, planteamos un repaso de las distintas recepciones que *La pícaro Justina* ha ido sufriendo a lo largo de la Historia, estudiando también, de forma general y comparativa, el papel del «mediador», a través de la labor crítica llevada a cabo, de las traducciones y de las ediciones que de la obra se han efectuado. Analizaremos igualmente cierto aparente cambio en el paradigma crítico sobre la obra, en estos últimos cuarenta años, intentando dar una explicación razonada de él. De igual modo, plantearemos el estudio de la multiplicidad de voces que la obra recoge desde diversas perspectivas anejas en mayor o menor medida al ámbito de la pragmática, comprobando las posibles relaciones analógicas que surgen entre la estructuración de la polifonía en *La pícaro Justina* y: a) los diversos grupos sociales —generalmente marginados— de especial relevancia durante el Siglo de Oro; b) los diferentes estadios que las corrientes psicologistas han establecido para el análisis de la mente humana; y c) los esquemas culturales subyacentes en la ideología y manifestaciones del individuo de los siglos XVI y XVII, concluyendo con una aproximación, a la luz de los estudios críticos llevados a cabo, al posible retrato «ideológico» del autor del texto. Por otro lado, en lo concerniente al segundo de los perfiles que sustenta la utilización de la perspectiva pragmática, esto es, el ámbito del emisor, intentaremos llevar a cabo un análisis y descripción de las distintas intencionalidades que *La pícaro Justina* parece evidenciar, a juzgar por las manifestaciones de sus distintas voces, cerrando el capítulo con una reflexión sobre los destinatarios «ideales» u «óptimos» del texto, desde la perspectiva autorial.

Finalmente, concluiremos el estudio con la formulación de las conclusiones generales que nuestra investigación nos permita, añadiendo, por último, tanto la bibliografía manejada —dentro de la cual distinguiremos entre la bibliografía general y

un apartado específico sobre estudios y ediciones de *La pícaro Justina*— como un apartado, a modo de anexo, que nos permita ilustrar de forma fundamentalmente visual determinadas cuestiones concernientes a *La pícaro Justina*, como el aspecto de la portada de la *princeps* —de gran importancia para el análisis de cuestiones concernientes a la autoría o al destinatario del relato— o las diversas formas de representación iconográfica que la protagonista ha experimentado en distintas ediciones, por citar tan solo algún ejemplo.

En resumidas cuentas, el propósito de nuestra investigación no es otro que el de intentar dar un paso más en la orientación crítica que *La pícaro Justina* está experimentando en las últimas décadas, y que está permitiendo alejar al relato de las aventuras de Justina de las viejas y anquilosadas evaluaciones del texto que había llevado a la obra a verse sumergida en el baúl de los fósiles literarios, dentro de nuestras letras. Frente a ello, nuestro objetivo es sumarnos al creciente —aunque aún muy modesto y minoritario— interés que la obra está despertando, por medio de una análisis que intenta tanto compendiar las distintas pautas metodológicas que hasta ahora se han seguido con la incorporación de nuevas perspectivas, procedentes, entre otros ámbitos, del terreno de la semiología, con el objetivo de intentar describir y analizar con el mayor grado posible de rigor y exhaustividad los mecanismos por los que el texto se convierte en una auténtica encrucijada de voces, emisiones y recepciones, dignas no solo de ser descritas, sino también merecedoras de, al menos, un intento de explicación.

**CAPÍTULO SEGUNDO:**  
**ENUNCIACIÓN, ALTERIDAD Y POLIFONÍA.**  
**IDEAS GENERALES**

Por una palabra un hombre es juzgado a menudo como sabio y por una palabra es juzgado a menudo como tonto. Deberíamos en verdad ser cuidadosos con lo que decimos.

Confucio

## 2.1 EL CONCEPTO DE ENUNCIACIÓN

Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, los estudiosos de la enunciación vienen considerando como un trabajo ya clásico el artículo de Émile Benveniste «El aparato formal de la enunciación», en el cual podemos encontrar la siguiente definición: «la enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización» (Benveniste 1977:83). Con muy pocas variantes, la crítica posterior se ha dedicado a parafrasear esta afirmación: «la enunciación es la puesta en discurso de la lengua por un sujeto» (Lozano *et al.* 1982:90); «el empleo de la lengua, mediante un acto individual, es lo que caracteriza la enunciación» (Mignolo 1981:86); «(la enunciación) consiste en la emisión ininterrumpida de un hablante limitada por pausas de inicio y conclusión o por las emisiones de otros hablantes» (Martínez Fernández 2001:25); «cada acto de enunciación es un acontecimiento único que implica un locutor particular tomado en una situación particular» (Ducrot 1986:71). Ducrot (1986:79) parece insistir especialmente en el carácter reflexivo que implica toda enunciación: «hay al menos un acto de enunciación al que nos vemos necesariamente remitidos en cuanto queremos comprenderlo, y, este acto, es él mismo». De igual manera, autores como García Negroni y Tordesillas Colado (2001:172), siguiendo a Ducrot, han sumado a la idea de reflexividad la de instantaneidad: «(la enunciación) es el acontecimiento constituido por la aparición de un enunciado.<sup>1</sup> La realización de un enunciado es, en efecto, un acontecimiento histórico: se da existencia a algo que no existía antes de que se hablase y que ya no existirá después». Martínez Fernández (2001:20) aporta a este otro matiz, derivado en parte de él, al introducir el concepto de «contexto»: «el discurso se genera en la “enunciación”, que creará también el contexto del discurso mismo». Ducrot (1986:183) resume todas estas implicaciones, al poder plantear la enunciación como actividad, como resultado o como situación, de acuerdo a las siguientes posibles definiciones, respectivamente. Y así, la enunciación puede ser: a) «una actividad psicofisiológica implicada por la producción de un enunciado»; b) «un producto de la actividad del sujeto hablante» y c) «un acontecimiento constituido por la aparición de un enunciado».

---

<sup>1</sup> Insertamos ya aquí el concepto de «enunciado», en clara relación con el de enunciación, en cuanto que producto de esta, tal y como ya indicaba, de nuevo, el propio Ducrot (1986:71): «y admitiendo pues que el acto de habla individual se asienta en un esquema general de la actividad lingüística –confrontación entre un locutor y un destinatario considerados únicamente en cuanto que poseen esta función– se hace posible caracterizar al enunciado en relación con la enunciación».



En resumidas cuentas, y a la luz de estas definiciones, podemos empezar por concebir la enunciación como el uso individual de la lengua en un determinado momento, la cual genera un resultado o producto y se ve inmersa en una situación emanada, en parte, de su propia existencia. Todo esto hace de la enunciación una actividad efímera y reflexiva.

## 2.2 LOS ELEMENTOS DE LA ENUNCIACIÓN

E. Benveniste (1977:84-85) entendía que, a la luz del análisis de los caracteres formales de la enunciación, podíamos localizar la presencia de los siguientes elementos en ella: el acto mismo, las situaciones donde se realiza y los instrumentos que la consuman. Respecto al acto mismo, considera imprescindible la presencia, en primer lugar, del locutor, «como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación (...) Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro».<sup>2</sup> Como él mismo reconoce, «Toda enunciación (...) postula un alocutario». Locutor y alocutario parecen, por tanto, imprescindibles en toda enunciación.

Por otro lado, respecto a la situación, insiste en hacer notar su valor en cuanto conector del locutor con su enunciación:

La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se manifestará por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación (Benveniste 1977:85).<sup>3</sup>

Lozano *et al.* (1982:95 y 97) consideran, siguiendo a Benveniste, que la reflexión sobre la enunciación ha de surgir a partir del fenómeno lingüístico de la deixis, definida como «la localización y la identificación de las personas, objetos, procesos, acontecimientos y actividades de que se habla por relación al contexto espacio-temporal creado<sup>4</sup> y

<sup>2</sup> Tal y como indica Mignolo (1981), en relación con estos comentarios de Benveniste, los indicadores de persona (yo-tú) marcan el espacio de la enunciación. En este sentido, respecto a quien asume la enunciación, señala Clavreul (1980:56) que, para la vertiente psicoanalítica de Jacques Lacan, por ejemplo, lo que se encuentra enunciado de entrada en todo discurso es el Sujeto que lo enuncia.

<sup>3</sup> En términos parecidos lo explican Lozano *et al.* (1982:90): «Para conocer el significado de un enunciado (...) se ha de insertar ese enunciado en su contexto, sin el cual no pasa de ser una entidad abstracta».

<sup>4</sup> Este contexto espacio-temporal será lo que Oleza (1979) denomina como «situación de discurso», es decir, el conjunto de circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación, las cuales, como indica Beltrán (1992), marcan una localización en un espacio y tiempo determinados, desde los cuales se genera un enunciado. En este sentido, subraya Bobes (1973:36) que «la lengua es síntoma de

mantenido por el acto de la enunciación».<sup>5</sup> Bobes (1992:125 y 131-132) plantea que los deícticos, en realidad, no son más que palabras vacías, «que se refieren, en la interlocución, al emisor o receptor o al entorno», pudiendo ser de persona («yo», «tú»),<sup>6</sup> de tiempo («ayer») o de espacio («este», «aquel»). García Negroni y Tordesillas Colado (2001:79) establecen seis tipos de deícticos: a) pronombres personales de 1ª y 2ª persona; b) pronombres demostrativos; c) adverbios de tiempo y lugar; d) ciertos tiempos verbales; e) expresiones temporales y espaciales que remiten a la enunciación y f) ciertas partículas léxicas que contienen una evaluación («francamente», etc.). Por otro lado, Picazo González (1996:165), en un artículo en el que analiza estas marcas de la enunciación, considera, tras definir a los deícticos como aquellos «medios lingüísticos específicos que traducen las relaciones del sujeto a la situación y a su enunciación»,<sup>7</sup> que estos son englobables dentro de uno de estos tres grupos: a) pronombres personales, demostrativos, indicadores espaciales (adverbios, demostrativos, expresiones como «cerca de», «lejos de», etc.) y temporales (desinencias verbales y adverbios y locuciones adverbiales); b) aquellos elementos que implican un juicio o una actitud particular del sujeto de la enunciación (deícticos afectivos o evaluadores) y c) las denominadas «marcas poéticas y semánticas»: figuras retóricas, recursos estilísticos, tipográficos, etc.

Retomando la división de Benveniste que indicábamos en relación con los elementos que intervienen en la enunciación (el acto, las situaciones y los instrumentos), es importante señalar, respecto al último de estos aspectos, que tradicionalmente ha sido el menos tratado por los teóricos de la enunciación. Así, lo concerniente al código y canal empleados parece haber tenido menor cobertura teórica, en el ámbito que nos ocupa, que lo que incumbe, por un lado, a los agentes implicados en este proceso, es decir, el locutor y el alocutario y, por otro, a la relación que se

---

algo que no puede objetivarse en forma directa, es decir, del espíritu humano, que al manifestarse en forma directa se inserta en unas coordenadas de espacio y tiempo, y adquiere, por ello, una dimensión histórica, común a todas las creaciones del hombre».

<sup>5</sup> La raíz de esta reflexión encuentra antecedentes en el número 17 de *Langages* (1970), dedicado monográficamente a la enunciación, el cual consiste en la primera exposición sistemática de la teoría de la enunciación (véase en Rojas 1981:19). Allí se indicará cómo esta traspasa los límites de la frase y relaciona lo enunciado (construcción lingüística como significante y significado) con el acto de habla o la situación de enunciación (Todorov 1970a y 1970b).

<sup>6</sup> Chatman (1990:140-141 y 238) señala el valor deíctico de los nombres, en cuanto indicadores, al establecer una especificación individual.

<sup>7</sup> Podríamos incluir otras definiciones de los deícticos, en las cuales apenas son observables diferencias sustanciales. Así, Segre (1985:21 n.) los define como aquellos «elementos lingüísticos que se refieren a la situación, al momento o al sujeto de la enunciación: principalmente los pronombres personales y los demostrativos, y los adverbios de lugar y tiempo».

establece entre quienes intervienen en la enunciación y el producto de esta, el enunciado, mediada por los mecanismos manejados para ubicar el acto enunciativo dentro de unas coordenadas que posibilitan su existencia. Estudiar estos aspectos, con las implicaciones que comportan, resulta fundamental para comprender toda la complejidad que entraña este fenómeno.

### 2.3 ENUNCIACIÓN Y ALTERIDAD

La complejidad inherente a la propia naturaleza humana parece haber sido uno de los puntos de arranque a la hora de vincular la noción de alteridad al acto enunciativo: «el hombre, efectivamente, es heterogéneo; y esta esencial diversidad suya se corresponde con la necesidad de una expresión verbal que a todo momento manifieste la presencia en el ser del otro, la conciencia del otro, la respuesta a las palabras del otro» (Guillén 1985:238).<sup>8</sup> Benveniste (1977:88) marcó este aspecto con especial insistencia:

Lo que en general caracteriza a la enunciación es la *acentuación de la relación discursiva al interlocutor*, ya sea este real o imaginado, individual o colectivo. Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el *cuadro figurativo* de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos “figuras” igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación.<sup>9</sup> Es la estructura del *diálogo*. Dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este marco es dado necesariamente con la definición de la enunciación (...)

---

<sup>8</sup> Todorov (1995:83-87) plantea, en términos parecidos, que la imperfecta y compleja condición humana solo es mejorable a través de la sociabilidad, de la irrupción del Otro: «Hay dos niveles de organización en nuestras ‘pulsiones de vida’: uno que compartimos con todos los organismos vivos, satisfacción del hambre y la sed, búsqueda de sensaciones agradables; el otro, específicamente humano, que se funda en nuestra *incomplétude* originaria y en nuestra naturaleza social: es el de las relaciones entre individuos. Víctor Hugo decía: ‘los animales viven, el hombre existe’; retomando esos términos podríamos llamar al primer nivel de organización el nivel del *vivir*, y al segundo el nivel del *existir* (...) Tal vez el hombre *vive* en primer lugar en su propio cuerpo, pero sólo comienza a *existir* por la mirada del otro; sin existencia la vida se apaga. Todos nacemos dos veces: en la naturaleza y en la sociedad, a la vida y a la existencia» (citado en Riechmann 1998:15).

De igual manera, el psicoanálisis, y en concreto Lacan, ha insistido frecuentemente en que la identidad solo es posible a partir de la alteridad: «El núcleo central del pensamiento de Lacan es la idea de que el sujeto no puede ejercer nunca la soberanía sobre sí mismo sino que únicamente puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro (...) Para Lacan, en el momento en que el niño se mira a sí mismo en el espejo asistimos a la fase inicial de la ontogénesis del yo» (Pozuelo Yvancos 2006:42).

<sup>9</sup> No todo es tan sencillo como Benveniste pretende dar a entender. Así, García Negroni y Tordesillas Colado (2001:47-53) señalan la existencia de diversos receptores o «metas» de una enunciación, distinguiendo entre alocutario (verdadero destinatario de la enunciación), destinatario indirecto (cuya presencia está prevista por el locutor, aunque no se dirige a él), receptores adicionales (no previstos y, por tanto, elementos no condicionantes del mensaje) y destinatarios encubiertos (aquel al que se destinan mensajes ocultos en complejos ilocucionarios: adversarios políticos, etc.). Lo mismo ocurre desde el lado de la enunciación: Beltrán (1992) distingue entre enunciador (aquel que actúa sobre la elección y organización de elementos lingüísticos: quién habla) y sujeto cognitivo (quien actúa sobre el contenido temático del discurso: quién ve). Denomina a este fenómeno como voz dual.

El Yo crea el Tú,<sup>10</sup> porque toda enunciación tiene estructura de diálogo, ya que todo locutor, al tomar la palabra, considera el lenguaje desde su punto de vista y se hace a sí mismo centro de todas las coordenadas pragmáticas.<sup>11</sup>

Bajtín (1993c:243) insistía en que tanto el lenguaje interior como el exterior se encontraban igualmente orientados hacia el «otro», hacia el «oyente». A propósito de estas reflexiones bajtinianas, Gómez (1996:222 y 226) indica cómo, para el teórico ruso, «la vida es reciprocidad y si el *yo* necesita del *otro* para objetivarse, el *tú* para hacerse objetivo también precisa que el *yo* trate al *tú* como auténtico *otro*, esto es, como a un ser independiente de mí, libre y con conciencia propia». En Bajtín, continúa Gómez, en toda expresión interactúan locutor, auditor y aquello de lo que se habla. Schmidt (1990:41), por otro lado, lo plantea en términos muy parecidos, al considerar que en las acciones comunicativas intervienen, al menos, dos actantes,<sup>12</sup> con la ayuda de un determinado instrumento de comunicación (el lenguaje o instrumentos parecidos). Igualmente, Macmurray (1974:77-78) reincide en lo mismo, es decir, en que la enunciación lleva asociado inevitablemente el concepto de alteridad:

El empirismo lógico contemporáneo (...) sustituye el *yo pienso* por el *yo digo*, y el pensamiento se convierte en ese aspecto del habla que la hace inteligible, es decir, en su estructura. El habla es pública. Es al mismo tiempo pensamiento y acción, o mejor aún, una unidad en que la actividad *mental* y *física* son aspectos distinguibles, pero inseparables; y en consecuencia establece la comunicación y presenta al *tú* como correlativo del *yo*. Para completarlo debemos formularlo como sigue: *yo te digo a ti, y aguardo tu respuesta*.

Otros, como Núñez y Teso (1996:204), inciden en que «cualquiera que sea la relación del texto con el orden social, de afirmación o de cuestionamiento, el texto apela necesariamente a un interlocutor».

A la vista de estas reflexiones, no parece difícil concluir que la idea de alteridad parece ir indisolublemente vinculada al concepto de enunciación. Bajtín atribuye a esta característica una importancia decisiva, que rompía con la supremacía epistemológica del individuo, y replanteaba el sentido «unitario» de su ontología:

---

<sup>10</sup> Bobes (1992:128) critica esta aseveración de Benveniste. Para ella, «el Yo no crea al Tú, simplemente lo reconoce, y ambos disponen de las mismas condiciones y posibilidades de uso lingüístico».

<sup>11</sup> El carácter de vínculo entre individuos que Benveniste atribuye a toda enunciación parece una idea repetidamente presente en su discurso: «Cada enunciación es un acto que apunta directamente a ligar el oyente al locutor por el nexo de algún sentimiento social o de otro género. Una vez más el lenguaje en esta función no se nos manifiesta como un instrumento de reflexión, sino como un modo de acción» (Benveniste 1977:91 n.).

<sup>12</sup> Para Schmidt (1990:66), los actantes son «individuos sociales concretos que están determinados por necesidades, capacidades, motivaciones e intenciones, que han atravesado una historia de socialización y que se encuentran en un sistema de presuposiciones».

El hombre no dispone de un territorio soberano interno, sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera. Mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los *ojos del otro* o *ve con los ojos del otro* (...) Ningún nirvana es posible para una sola conciencia. Una sola conciencia es *contradictio in adjecto*. La conciencia es múltiple en su *estancia*. *Pluralia tantum*. (Bajtín 1982: 328; citado en Zavala 1989:82).

La fundamentación del pensamiento bajtiniano estaría, para Sánchez-Mesa Martínez (1996:195), en que, frente a las corrientes kantianas, aquel considera que la condición específica del ser no es ya, por tanto, conocer, sino comunicar. Fruto de la comunicación, de la interacción social, surge la idea de identidad. Resumiendo el pensamiento del teórico ruso, Silvestri y Blanck (1993:104) indican que «yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro». Y esto solo es posible a través del lenguaje: «solo en y por el lenguaje el ser humano accede a la comprensión del mundo, de sí mismo y del otro» (Fernández Martorell 1996:158). En resumidas cuentas el individuo, para llegar a su completa realización, ha de recurrir, según Bajtín, a la complementariedad [«El hombre jamás encontrará la plenitud únicamente en sí mismo» (Bajtín 1988:251)], y esta se logra fundamentalmente a través del lenguaje, puesto en uso por medio de la enunciación.

## 2.4 ENUNCIACIÓN Y ENUNCIADO

Tal y como hemos tratado anteriormente, uno de los elementos de la enunciación es la situación en que esta se genera y, por tanto, la relación que se establece entre los agentes que intervienen en ella, y la acción que realizan y el producto resultante o enunciado. Esta relación entre la enunciación y el enunciado ha sido estudiada desde distintos prismas, buscando rasgos con que contrastar ambos conceptos. Así, Ducrot (1986:98) define el enunciado como el «objeto producido por un locutor que ha elegido emplear una frase», mientras que la enunciación consistiría en la «acción consistente en producir un enunciado, es decir, en dar a una frase una realización concreta». Por otra parte, Lozano *et al.* (1982:37) definen la enunciación como la instancia donde se efectúa la transformación que va del sistema (que es de tipo paradigmático) al enunciado (discurso) sintagmáticamente realizado, mientras que el enunciado sería el resultado de la enunciación. Ambos conceptos, enunciación y enunciado, incluyen frecuentemente

coordinadas espacio-temporales no necesariamente coincidentes, que contribuyen a separarlos.<sup>13</sup>

Al hilo de la relación enunciación-enunciado, la «Teoría polifónica de la enunciación», manejada entre otros por Oswald Ducrot, plantea que el enunciado se convierte en realidad en una auténtica «huella» de la enunciación, reflejando la relación que se establece entre este, el enunciado, y su responsable o emisor.<sup>14</sup> Según Ducrot (1986), la descripción de la enunciación por parte del enunciado consiste en una serie de indicaciones, entre ellas las «indicaciones polifónicas»: el enunciado dice algo, en su sentido mismo, sobre el/los autor/-es eventual/-es de la enunciación.<sup>15</sup> Ahora bien, el hecho de reconocer en el enunciado al responsable de la enunciación no ha de ser confundido con la presencia aparente de este como sujeto del enunciado, es decir, nosotros, al hablar, podemos hacer referencia a otros individuos, o a nosotros mismos, pero en ningún caso nos estamos descubriendo por ello como usuarios de la enunciación, aunque en apariencia pudiéramos ser la misma persona.<sup>16</sup> Como escribe Lacan (1970a:143), «es necesario un cierto paso aún para que pueda hacerse la distinción entre el yo, en tanto sujeto del enunciado, y el yo, en tanto sujeto de la enunciación; esa distinción no aparece de entrada (...) El ser humano, cuando opera con el lenguaje, se cuenta». Es posible establecer una fundamentación de tipo temporal, en lo concerniente a la existencia de esta dicotomía. Así, tal y como dice Bobes (1985:155), los conceptos de «pasado» y «presente» surgen por relación entre dos sucesividades, la de la enunciación y la del enunciado.

En cualquier caso, desentrañar la relación entre enunciación y enunciado pasa por comprender el papel que juega la idea de la subjetividad, cuya base lingüística, para Benveniste, solo puede descubrirse a partir de una realidad dialéctica que incorpore los

---

<sup>13</sup> Así, Mignolo (1978), siguiendo a Jakobson (1973), separa el momento y la situación de la enunciación y de lo enunciado, distinguiendo entre: a) acontecimiento narrado o proceso de enunciado; b) acto del discurso o proceso de la enunciación; c) protagonista del proceso del enunciado y d) protagonista del proceso de la enunciación.

<sup>14</sup> La Teoría polifónica de la enunciación incorpora otras ideas, como la de la relación que se establece entre el locutor, que verdaderamente se convierte en el responsable último de la enunciación, y el/los enunciator/-es, o responsable original. Su importancia en el ámbito de la narratología, cada día es mayor, por las distancias que marca entre autor, narrador y personajes, por ejemplo. En este sentido, Pardo Jiménez (1996:114) subraya cómo el interés de los estudiosos de este campo ha ido pasando progresivamente del enunciado a la enunciación: la descripción del relato literario se está vinculando cada vez más a la del acto que lo produce.

<sup>15</sup> Ya en Bajtín encontramos anticipos de estas reflexiones, al plantear que, desde la dimensión del emisor, la forma reflejaba al creador, no solo al objeto (véase en García Negroni y Tordesillas Colado 2001:157).

<sup>16</sup> Es lo que ocurriría, por ejemplo, en un relato en primera persona, donde la coincidencia de narrador y protagonista no nos impide distinguir entre los dos contextos, el de la enunciación y el del enunciado.

términos «yo» y «otro» y los define por mutua relación (véase en Eakin 1991:83). Esta subjetividad, puesta de manifiesto por medio de la actitud del sujeto respecto a lo enunciado, compete al análisis de la enunciación (Lozano *et al.* 1982:93). La existencia de la subjetividad, para Silvestri y Blanck (1993:243), es el elemento que desencadena la enunciación: «cualquier fenómeno de la realidad objetiva, cualquier situación, al provocar en el hombre una reacción orgánica, habitualmente hace nacer con eso mismo al lenguaje interior, que fácilmente se transforma en lenguaje exterior». Estas reacciones variarán según el individuo, la situación, etc. Recordemos que Picazo González (1996) hablaba de la existencia de unos deícticos afectivos o evaluadores, fruto de la actitud del emisor ante el enunciado. García Negroni y Tordesillas Colado (2001:97 y ss.) consideran como pilar fundamental de esta cuestión la dicotomía *dictum* (lo que decimos: contenido presentativo)/*modus* (cómo lo decimos: actitud o punto de vista adoptado por el hablante),<sup>17</sup> diferenciando entre «sujeto modal» (quien evalúa y reacciona) y «sujeto dictal» (el sujeto representado).

## **2.5 RECURSIVIDAD ENUNCIATIVA E INTERRELACIONES: EL PROBLEMA DEL «OTRO»**

Toda enunciación, esto es, todo uso individual de la lengua, en palabras de Benveniste (1977:83), genera, como es de suponer, nuevas enunciaciones. La complejidad de esta idea, aparentemente sencilla, es inmensa, a la luz de las implicaciones que genera. Cualquier estudio acerca de esta cuestión ha de partir, a juzgar por la influencia decisiva que ha tenido en investigaciones posteriores, de las reflexiones llevadas a cabo por el ruso Mijaíl M. Bajtín, tardíamente reconocido en España. Para él, «en todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella» (Bajtín 1991:96). Esto, insistía, está constantemente presente en nuestra vida cotidiana: así, no menos de la mitad de todas las palabras que pronunciamos a diario en realidad pertenecen a otro. Silvestri y Blanck (1993:99) subrayan el hecho de que nuestro discurso está impregnado de palabras ajenas, en diferentes grados de alteridad. Asumimos y retomamos enunciaciones ajenas, y las hacemos nuestras, en mayor o menor medida, lo cual condiciona posteriores enunciaciones, fruto de la inserción de

---

<sup>17</sup> Chatman (1990:84) define el «modo» como «la actitud del hablante hacia la realización del predicado».

nuestra ideología sobre las palabras de otros (véase en Silvestri y Blanck 1993:102). Así entendía Bajtín el acto comunicativo, esto es, como un intercambio de voces que reproducimos, citamos o manipulamos (Zavala 1989:115).<sup>18</sup> En el prefacio a una obra de Díaz Arenas, Bobes Naves lo explica en estos términos:

El lenguaje es un sistema de signos de valor recursivo: un emisor dice que otro emisor ha dicho que alguien le ha contado... y así un proceso de comunicación lingüística envuelve a otro proceso de forma indefinida,<sup>19</sup> si bien el uso suele limitar estas posibilidades (en Díaz Arenas 1988:11)

Esto lleva, tal y como indica Ducrot (1986), a que en un mismo enunciado haya varios personajes con estatutos lingüísticos y funciones diferentes, que él clasifica en: a) sujeto empírico (aquel que produce «físicamente» el enunciado: una secretaria, etc.); b) locutor (el responsable del punto de vista del enunciado, es decir, de su «modus») y c) enunciador (el responsable de la enunciación en el enunciado mismo) (véase en García Negroni y Tordesillas Colado 2001:174-177). De entre estos, adquiere una especial relevancia quien organiza, con su subjetividad, palabras y discursos que no le son propios: «cada sujeto, cada autor, cada yo, es la articulación de la intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en cualquier momento del tiempo» (Sprinker 1991:120).

De este modo, la existencia de esta pluralidad enunciativa llevó a Bally (1950) a ver que un acto de enunciación «revelaba» a más de un sujeto (véase en García Negroni y Tordesillas Colado 2001:24). La comprensión de este fenómeno nos acerca a la idea de la polifonía, explicada por Bajtín (1988) como una pluralidad de voces en cuanto conciencias, ideologías y visiones del mundo distintas. Polifonía que, la mayoría de las veces, es reconocible como heterofonía, es decir, como pluralidad de voces cualitativamente diferentes. Para Bajtín, la polifonía se plantea como poliperspectiva, como una multiplicidad de puntos de vista (Reyes 1984:139). Como explica Zavala (1989:115), la polifonía radica en nuestro propio mundo comunicativo; el lenguaje es por naturaleza polifónico, puesto que el discurso del «otro», lo «otro», es asumido por nosotros, reutilizado en nuestras enunciaciones.

Esta interacción entre las distintas voces, las que asumimos y las que expresamos, genera dialogismo, concepto fundamental para comprender el dinamismo de la

---

<sup>18</sup> Para Bajtín (1987:434) la voz es «the speaking personality, the speaking consciousness. A voice always has a will or desire behind it, its own timbre and overtones».

<sup>19</sup> Este aspecto puede tener implicaciones psicoanalíticas, lingüísticas y filosóficas, debido al hecho, como subraya Ducrot (1986:173), de replantear la unicidad del sujeto hablante.



comunicación. Este dialogismo implica varios aspectos, si bien con una raíz común, la interacción comunicativa:<sup>20</sup> «en todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella» (Bajtín 1991:96).<sup>21</sup> En líneas generales, la dialogización consiste en la existencia de dos voces,<sup>22</sup> la propia y la ajena (o incluso dos propias), interiorizadas y en pugna<sup>23</sup> dentro del locutor, tal y como revela su discurso (Bajtín 1988), constituyendo así un entramado de voces cualitativamente diferentes interconectadas e integradas en un discurso superior:

Everything means, is understood, as a part of a greater whole. There is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others. Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance. This dialogic imperative, mandated by the pre-existence of the language world relative to any of its current inhabitants, insures that there can be no actual monologue. One may, like a primitive tribe that knows only its own limits, be deluded into thinking there is one language, or one may, as grammarians, certain political figures and normative framers of “literary languages” do, seek in a sophisticated way to achieve a unitary language. In both cases the unitariness is relative to the overpowering force of heteroglossia,<sup>24</sup> and thus dialogism (Bajtín 1987:427).

Zavala (1989:89) la define como la relación entre enunciados («voces») individuales o colectivas; interacción entre sujetos parlantes, y los cambios de sujetos discursivos, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Para Martínez Fernández (2001:53), la dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas, afirmando que todo enunciado está habitado por la voz ajena. Esta dinámica discursiva se basaría en aspectos como: a) el enunciado tiene fronteras establecidas por el cambio de sujeto discursivo; b) el enunciado está en relación con el contexto

<sup>20</sup> Para Voloshinov (1992) la unidad real del lenguaje en cuanto discurso no es un enunciado monológico aislado sino la interacción de al menos dos enunciados, es decir, el diálogo.

<sup>21</sup> Como explica Reyes (1984:124), «el término dialogismo designa la relación de unos enunciados con otros». Silvestri y Blanck (1993:66) insisten en este punto: para Bajtín, el discurso es dialógico porque se orienta hacia otras personas, y porque se relaciona con otros enunciados.

<sup>22</sup> Para poder hablar de auténtica dialogía ha de haber coincidencia semántica entre entre ambas voces, es decir, han de tratar sobre el mismo objeto (Bajtín 1988:263).

<sup>23</sup> Esta lucha entre las voces se debe a que poseen distintas identidades socioideológicas (Silvestri y Blanck 1993:62-63).

<sup>24</sup> La heteroglosia, para Bajtín, parece surgir a partir de la interacción entre la palabra, la voz, y un determinado tejido socio-histórico, que obliga a analizar la polifonía a partir de una determinada y compleja contextualización, siendo así una de las operaciones básicas para la construcción del significado en cualquier discurso: «It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions —social, historical, meteorological, physiological— that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions; all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve. Heteroglossia is as close a conceptualization as is possible of that locus where centripetal and centrifugal forces collide; as such, it is that which a systematic linguistics must always suppress» (Bajtín 1987:428).

extraverbal o c) el enunciado, por su calidad dialógica, tiende a provocar una respuesta en el interlocutor (véase en García Negroni y Tordesillas Colado 2001:155). Precisamente el último de estos apartados es el que permite concebir el dialogismo como otra manera de explicar lo que se conoce como «efecto *feedback*»: «toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra prevista» (Bajtín 1991:97). En este caso, en que estaríamos hablando de un *feedback* previsto o anticipado, la voz ajena se inserta en la nuestra, pero a partir de lo que intuimos de ella. Como explica Bajtín (1982), sin tomar en cuenta la actitud del hablante hacia el otro y sus enunciados (existentes y prefigurados) no puede ser comprendido el género ni el estilo del discurso.<sup>25</sup>

En resumidas cuentas, toda enunciación implica enunciaciones previas o anticipadas. La asunción de este hecho, de manera más o menos consciente, por el emisor, le lleva a configurar su discurso articulando voces ajenas. La interrelación entre la conciencia propia y la ajena lleva a la dialogización, fruto de la cual surge la comunicación. Guillén (1985:242) ha reflexionado en lo que de sugerente hay en estas implicaciones:

La relación entre el dialogismo más amplio y los concretos intercambios verbales puede convertirse así en objeto real de estudio. O de otra forma podríamos ceder a más de una tentación a la vez: al desdén de la superficie verbal, o de la palabra hablada; a la búsqueda de un unicornio remoto, de un dialogismo oculto o ausente como una idea platónica; y a una hiperbolización del diálogo que llegue a convertirlo en sinónimo de oposición, interrelación o estructura.

## 2.6 DIALOGÍA Y POLIFONÍA LITERARIAS. LA NOVELA

Bajtín desarrolló progresivamente toda una línea de análisis sustentada en la idea de la relevancia que revestían las ideas de polifonía y dialogía dentro del ámbito de la literatura, y en concreto en lo concerniente a la creación novelesca, aspectos definitorios, según él, de este género.<sup>26</sup> Así, a partir del estudio de la novelística de

---

<sup>25</sup> Según Vian Herrero (2001:144-145), en la interacción comunicativa ordinaria los participantes se han declarado abiertos al otro para una comunicación oral y para garantizar en cooperación y en competencia la fluencia de palabras: «El *tú* se convierte en *yo* y depende del enunciado de su compañero; una aserción sin “acuse de recibo” está condenada al fracaso perlocutivo (...) Actualmente, se considera que el receptor no desempeña un papel pasivo, sino que su sola presencia condiciona el discurso del emisor».

<sup>26</sup> A pesar de la amplia aceptación de esta postura, algunos la aceptan con cautela. Carrasco (2001:47-48), por ejemplo, separa entre la novela polifónica, con voces y conciencias separadas e independientes con respecto a la palabra del autor, y la novela homofónica, donde los héroes son solamente objeto de la voz del autor.

Dostoievski (1988), Bajtín logra ir elaborando toda una teoría de la novela con la pluralidad y la interacción enunciativa como pilares fundamentales, a partir de la existencia de distintos universos ideológicos. Para Bajtín (1991:93), «la orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento), crea en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su *artisticidad* como prosa, que encuentra en la novela expresión plena». Según el ruso, en la novela dialogan distintas voces, bien sociales, bien individuales. A partir de la idea de que el hombre, en la novela, es un hombre *que habla*, reconoce la abundancia de plurifonía y plurilingüismo<sup>27</sup> en este género. La novela, continúa, «manifiesta la conciencia lingüística galileica que rechaza el absolutismo de la lengua unitaria y única, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico-verbal único del universo ideológico» (Bajtín 1991:182). Las voces representan individuos enfrentados, y con ellos ideologías y cosmovisiones. Aparece, en palabras de Lukács (1966), el «individuo problemático», lejos ya de la armonía de la épica.<sup>28</sup> El lenguaje, en la novela, aglutina un sistema de lenguajes iluminados recíprocamente de manera dialogística: no existe el lenguaje único, el pensamiento único (Bajtín 1991:417-418).<sup>29</sup> La crítica, con el transcurrir de las décadas, ha respaldado estas reflexiones del teórico ruso.<sup>30</sup> Así, Bobes (1993:58) define precisamente la novela como un «relato largo, en prosa, con discurso

---

<sup>27</sup> Plurilingüismo: juego con los lenguajes, géneros intercalados, las palabras del narrador, las del personaje, etc. (Bajtín 1991:141).

<sup>28</sup> Goldmann (1975:24) lo explica en términos muy parecidos: «la forma novelesca es la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado», donde toma forma el «individuo problemático», enfrentado a las limitaciones que la sociedad le imponía. Por el contrario, «epic and confession both participate, therefore, in celebrating the order of official monologism (...) the divine truth in which all reality must culminate» (Boruchoff 1996:104-105). Véanse también reflexiones en torno a la oposición entre el héroe novelesco y la sociedad que le rodea en Watt (1957:13).

<sup>29</sup> Bajtín considera que la prosa novelesca se caracteriza por combinar elementos contrarios: incomprensión y comprensión; tontería, simplismo e ingenuidad con inteligencia, etc.

<sup>30</sup> No obstante, muchas veces a partir de un burdo reduccionismo, tal y como indica Cros (1997:155-156): «Como sucede a menudo, las proposiciones de Bajtín han sido esquematizadas y truncadas. Así es como el concepto complejo de polifonía, que incluye, entre otros elementos, los discursos específicos que constituyen la historia y la sociedad, respectivamente concebidos como textos en sí, ha sido reducido a una simple noción de intertextualidad, entendida ya no en el sentido original que J. Kristeva había querido darle cuando sintetizaba con este término el pensamiento de Bajtín, sino, de manera más reductora en muchos casos, como un simple juego de referencia entre un texto en curso de elaboración y uno o varios textos anteriores».

En otros casos, más que limitar las teorías de Bajtín, lo que se ha hecho ha sido ampliar su campo de acción. Así, Redondo Goicoechea (1995:2-3) considera como polifónica toda obra literaria, naciendo esta «de la propia complejidad del ser humano que la ha creado, el autor, en el que conviven aspectos diversos y contradictorios». En términos muy parecidos se explica Martínez Bonati (1972:28), para quien la capacidad de producir enunciaciones que representan otras enunciaciones producidas a su vez en situaciones comunicativas diferentes es lo que hace posible la introducción de enunciaciones imaginarias (inventadas, irreales) y, por lo tanto, es lo que hace posible la literatura. No hay contradicción entre estos juicios y el de Bajtín; sencillamente, la novela parece marcar especialmente este rasgo.

polifónico y recursivo».<sup>31</sup> De igual modo, Redondo Goicoechea (1995:8) aplica al mismo género la definición de «obra *artística*, que cuenta historias *ficticias* y *polifónicas*», y López de Tamargo (1990:119), siguiendo a Julia Kristeva (1974:248), subraya que «la novela, en su campo transformacional e intertextual, no puede ser leída más que como *polifonía*. No hay novela lineal, sólo es lineal el relato épico; toda novela es ya, de un modo más o menos manifiesto, polifónica (poligráfica)».

En el ámbito de la novela, la recursividad enunciativa parece volverse mucho más evidente que en ningún otro género literario. Bajtín, con ello, planteó este corpus textual como el de la verdadera modernidad: una ruptura frente al pensamiento absolutista de la épica, por ejemplo, predominantemente monológica. El relato novelesco se convierte así en documento de voces e ideologías entremezcladas y sugeridas en el texto: múltiples enunciaciones, múltiples recepciones, múltiples pensamientos.<sup>32</sup>

Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speeches of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types (...) is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel (Bajtín 1987:263).<sup>33</sup>

A modo de conclusión, podríamos afirmar que las imbricaciones que surgen del carácter dialógico, polifónico y recurrente que caracteriza a la comunicación humana, dada su naturaleza social, tienen en el ámbito literario, y en concreto en la novela como formación textual, una especial relevancia, tal y como se ha venido estudiando desde Bajtín. Las diferentes ideologías o cosmovisiones que estas voces pueden albergar se ponen de manifiesto a través de diversos fenómenos, que van desde la presencia, con diversos grados de manipulación, de manifestaciones y códigos lingüísticos previos a una determinada obra literaria, fenómeno este conocido como intertextualidad, hasta la representación de voces propias y ajenas por parte de personajes, narradores, etc. en un

---

<sup>31</sup> Bobes puntualiza, en este sentido, que la obra narrativa es recursiva en lo tocante a la comunicación, pues se repite el esquema emisor-receptor: autor-lector, narrador-narratario, etc.

<sup>32</sup> Las reflexiones de Bajtín han tenido una trascendencia aún no explorada por completo. Al margen de lo puramente literario, y circunscritos al ámbito del psicoanálisis, por ejemplo, la idea de la polifonía como rasgo inherente a todo acto enunciativo supone un duro ataque contra uno de los grandes pilares de las corrientes freudianas y lacanianas, las cuales consideran la producción textual como castración, carencia o hiato de un sujeto plural, pero esquizofrénico (Zavala 1989:109).

<sup>33</sup> Bajtín (1991) insistió especialmente en el desarrollo de estos aspectos en la novela durante el Barroco, considerando que durante ese período los relatos aglutinaban diversos géneros intercalados, tendiendo también a ser verdaderas «enciclopedias» de todos los tipos de lenguaje literario de la época. Esta novela «de prueba» albergaría, como germen, casi todas las variantes de la novela del período moderno.

relato en concreto. Nuestro interés, en los próximos apartados, vendrá determinado por el provecho que esta perspectiva metodológica pueda tener en relación con el análisis de *La pícara Justina*, partiendo de la idea de que la comunicación conlleva necesariamente una encrucijada de voces, individuales y colectivas, que posibilitan el entendimiento y las relaciones humanas.

**CAPÍTULO TERCERO:**  
**LAS INSTANCIAS ENUNCIATIVAS EN *LA PÍCARA JUSTINA***

La picaresca refuerza, por razones obvias, el peso específico de la dimensión enunciativa.

La estructura enunciativa del relato picaresco propicia el hacer de todo ello un espectáculo, un espectáculo de enunciación: a mi juicio, ahí radica su modernidad.

Fernando Cabo Aseguinolaza

### 3.1 LAS INSTANCIAS ENUNCIATIVAS. HACIA UNA TAXONOMÍA

El estudio de las distintas perspectivas que ofrece la enunciación, a partir de su carácter recurrente y de las relaciones de alteridad que genera, puede verse ilustrado a partir de la representación de aquellas entidades que, de una u otra manera, asumen la emisión o recepción de las distintas enunciaciones en las obras literarias, y en concreto en las narrativas.<sup>34</sup> En cualquier caso, las distintas posibilidades taxonómicas y terminológicas<sup>35</sup> suelen partir de la consideración de dos dicotomías: enunciaciones reales/ficticias<sup>36</sup> y enunciaciones implícitas/explicitas.<sup>37</sup> Pozuelo Yvancos (1988:83-118), por ejemplo, plantea un esquema básico para empezar a desentrañar esta cuestión:

<b>DESTINADOR</b>	<b>PRODUCTO</b>	<b>DESTINATARIO</b>
Autor real	Novela	Sociedad consumidora
Autor implícito	Escritura	Lector inmanente
Narrador	Historia	Narratario

Ya en el ámbito concreto de la novela picaresca, el intento teórico más ambicioso, en lo concerniente a una taxonomía y posterior ejemplificación de las distintas instancias enunciativas, corresponde a Villanueva (1984), quien sin embargo se centra fundamentalmente en los distintos receptores localizables en los relatos a analizar. Nuestra propuesta, que ha tenido en cuenta esta y otras influencias bibliográficas, que iremos mencionando, parte de la siguiente tabla:

<sup>34</sup> No obstante, la existencia de diversos planos comunicativos, y las imbricaciones entre los agentes implicados en las distintas enunciaciones, también han sido tratados en relación con otros géneros literarios. Así, a propósito de la poesía, puede verse la propuesta de Cuenca (1994:47).

<sup>35</sup> Para un estudio de las principales investigaciones con las que se han ido cimentando las reflexiones en torno a las instancias enunciativas, véase Pozuelo Yvancos (1988:83 y ss.).

<sup>36</sup> Sobre esta oposición, dirá Pardo Jiménez (1996:121): «la doble enunciación del texto narrativo se apoya en un principio que hay que admitir necesariamente: el relato es una obra ficticia contada por un ser real, pero también un texto real soportado por una ficción, es el relato de una ficción, pero también la ficción de un relato». Oleza (1979), en relación con esto, distingue entre el tiempo histórico, en el cual transcurre la relación entre el autor real y el lector real, y el tiempo de ficción, donde se localizan todas las enunciaciones que la obra, en cuanto constructo imaginario, revela.

<sup>37</sup> Por enunciación implícita entendemos aquella que es nominal, pero no fáctica. En ella el «yo digo» es solo una declaración, no una realización: tienen un carácter predominantemente metanarrativo. Por el contrario, en la enunciación explícita el enunciado es asumido de manera plena por quien se erige en responsable de él, cuya voz asociamos, en todo momento, con el «producto» que llega hasta nosotros.

<b>Destinador</b>	<b>Destinatario</b>		
Autor real	Lector real		<b>Enunciación real</b>
Autor aparente	Lector aparente	<b>Enunciación implícita</b> <sup>38</sup>	<b>Enunciación ficticia</b> <sup>39</sup>
Autor narrativo	Lector narrativo		
Narrador	Narratario	<b>Enunciación explícita</b>	
Personaje <sup>40</sup>	Personaje		

Vamos a ir desgranando cada una de estas categorías, reflexionando brevemente sobre ellas y analizando su aplicabilidad en el ámbito concreto del análisis de *La pícaro Justina*.

### 3.2 EL AUTOR REAL

#### A) CONSIDERACIONES GENERALES

La figura del autor real, de carne y hueso,<sup>41</sup> responsable último y primero de la obra,<sup>42</sup> está, irónicamente, desvinculada por completo de ella, en cuanto que su voz solo puede ser localizada y definida de forma hipotética, desde el punto de vista ideológico y

<sup>38</sup> Excluimos de esta clasificación las instancias del autor y el lector implícitos propiamente dichas, sobre las que volveremos más adelante, puesto que, como explica Pardo Jiménez (1996:120-121) a propósito del primero, todo acto enunciativo habría de provenir de un sujeto hablante, real o ficticio, mientras que el autor implícito, como pura abstracción que es, no sería responsable ni de la enunciación real ni de la ficticia, sino que aparecería como una imagen del autor real, generada por la interpretación del lector, a la que se hace difícil atribuir una función narrativa concreta: su carácter ficticio lo sería efectiva y lingüísticamente. Lo mismo, desde la perspectiva contraria, podríamos decir del lector implícito.

<sup>39</sup> El hecho de que estas categorías estén incluidas bajo el marbete común de «enunciación ficticia» no implica necesariamente que hayan de ser en todo o en parte imaginarias, sino que pertenecen al universo creado y/o propuesto por la obra literaria en cuanto texto escrito.

<sup>40</sup> Pueden producirse situaciones de sincretismo, como sucede en los relatos homodiegéticos, donde el narrador es a su vez un personaje. No obstante, las distintas perspectivas que ofrecen estos dos puntos de vista permiten plantear la existencia de una situación de alteridad entre el «yo-narrador» y el «yo-personaje».

<sup>41</sup> Lejeune (1991:51) señala que «el autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso».

<sup>42</sup> Tal y como insiste Segre (1985), el autor es un elemento imprescindible en la comunicación literaria, en cuanto emisor del mensaje, siendo el artífice y el garante de la función comunicativa en la obra.



psíquico, a través del autor implícito, abstracción esta realizada por el lector real.<sup>43</sup> La figura del autor real, por tanto, se mantiene inasible para nosotros, salvo en lo concerniente al código lingüístico (idioma) y a los códigos literarios (intertextualidades) y artísticos en general (referencias) conocidos y manejados por él, tal y como reflejará el texto (Díaz Arenas 1986).<sup>44</sup> En este sentido, Lefévre (1996:100) distingue entre autor, en cuanto aspecto del texto, inmanente al texto, y el sujeto, en cuanto ser que goza de una indeterminación/autonomía/libertad suficiente para que se pueda considerar una persona, escapando, por tanto, a nuestro «control», en cuanto que lectores. Lo cierto es que el interés en torno al autor real ha venido decayendo desde los años 60, a partir de la importancia cobrada por la recepción.<sup>45</sup> A este respecto, dirá Barthes (1973a:45; citado en Hernández Álvarez 1996:139 n.): «comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu».

Un error frecuente consiste en extraer la imagen del autor real a partir de los hablantes ficticios de la obra, identificándolo con alguno de estos (véase Martínez Bonati 1972). Esto se debería, en parte, como explica Sprinker (1991:127), a que los conceptos de «sujeto», «yo» y «autor» se confunden en el acto de producción del texto. Así, es frecuente encontrar análisis donde se atribuyen pensamientos, ideas, etc. del narrador al autor. Hay que ser cuidadoso con este aspecto: el autor, en última instancia, es quien *cita* (en palabras de Reyes 1984:91) al narrador, quien le «hace hablar», pero en ningún momento son estas las palabras del autor, sino de un ente ficticio. Mignolo (1981:89) lo explica afirmando la no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (el narrador) y la fuente no ficticia de enunciación (el autor).

## **B) LA PROBLEMÁTICA DE LA AUTORÍA EN LA PÍCARA JUSTINA**

---

<sup>43</sup> En este sentido, dirá Cabo Aseguinolaza (1993:134): «el deslinde efectuado entre las nociones de escritor y autor tiene su continuidad en la ruptura de la relación entre autor y obra».

<sup>44</sup> Mendoza Fillola (2001:71) considera que al autor real tan solo son atribuibles su capacidad para prever un lector implícito, las conexiones que plantea con otros textos y el camino que abre hacia la recepción, determinada por el intertexto del lector, más o menos cercano al suyo.

<sup>45</sup> A pesar de que, desde el punto de vista de la crítica literaria, la figura del autor real sea cada día más difusa, desde la perspectiva de la historia de la literatura esta «disolución» ha pasado por momentos igual de críticos, tal y como explica, por ejemplo, Salinero Cascante (1996) a propósito del concepto de «autor» en la Edad Media, donde las ideas de «originalidad» y «autoría» resultaban problemáticas, tanto por el carácter de compilador del autor como por la concepción de «propiedad» vinculada al mecenas o destinatario inmediato de la obra. Siglos después, Vidal Claramonte (1996) subraya cómo el fenómeno se sigue repitiendo, esta vez debido a la irrupción de la informática: así, por ejemplo, los grupos Oulipo o ALAMO han creado obras literarias en las que no dejan claro, intencionadamente, si son ellos o el propio programa informático el responsable de la autoría.

Uno de los pocos aspectos en los que suele coincidir la crítica a la hora de hablar de la autoría de *La pícaro Justina* es en lo concerniente a la escasa producción de su autor. Precisamente, Rey Hazas (1990:66) insiste en que «la mayor parte de los autores de relatos picarescos no son, en sentido estricto, novelistas usuales y, a menudo, ni siquiera son creadores literarios habituales».<sup>46</sup> Esto solo parece posible si el *modus vivendi* de estos autores no estaba asociado de manera directa con su producción literaria, ya que, como señala Salomon (1974:21-22), a finales del XVI y principios del XVII la actividad literaria solo podía contemplarse de tres maneras: a) la aristocrática (aquellos que toman la pluma como un lujo, como una afición que no constituye su principal fuente de ingresos); b) la artesanal (la actividad escrituraria tiene un perfil profesional, siendo subvencionada por un mecenas) y c) la «populista» (el escritor vive fundamentalmente de lo que escribe, y por tanto precisa del éxito y la aceptación). De este modo, parece que la posición más frecuente entre los autores de picaresca en general era la aristocrática, no viviendo el autor de sus escritos, escasos o por lo general poco literarios. En el caso concreto de *La pícaro Justina*, dos parecen ser las actividades excluyentes entre sí que pudiera haber desempeñado su autor, y de las que viviría, tal y como ha venido planteándose por la crítica hasta ahora: o bien se trataba de un médico, que quizás ejerciera también como bufón, o bien era un clérigo.

*La pícaro Justina* apareció publicada por primera vez en las prensas de Cristóbal Lasso Vaca, en Medina del Campo, en 1605. Ya en la portada de esta primera edición (véase el apartado de anexos) se indicaba que el texto había sido «compuesto por el licenciado Francisco de Úbeda, natural de Toledo». Sin embargo, rápidamente, incluso en el propio siglo XVII, comenzará a haber disparidad de opiniones al respecto,<sup>47</sup> propiciado en gran medida por la carencia de datos sobre el supuesto autor,<sup>48</sup> hasta el punto de que la obra empezó a ser atribuida a fray Andrés Pérez, dominico leonés, autor de sermones y de una *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601), de unos *Sermones de*

---

<sup>46</sup> Véase también García Cárcel (1988:331), en lo tocante a la escasa producción literaria de los autores de relatos picarescos.

<sup>47</sup> Para un breve pero riguroso resumen de toda la polémica en torno a la autoría de la obra —en el que aún no figura, por cuestiones cronológicas, la reciente atribución del texto a fray Bartolomé Navarrete (véase esta en Rojo Vega 2004 y 2005)—, consúltese la introducción de Oltra (1991:15-16) en la edición que realiza de la obra.

<sup>48</sup> Lo que no evitó, sin embargo, que en las tres restantes ediciones del Seiscientos (la de Barcelona de 1605, la de 1608 y la de 1640), así como en la traducción al italiano de Barezzo Barezzi (1624 y 1625, en las cuales se señala en la primera hoja: «Composta in lingua Spagnuola dal Licentiato Francesco di Ubeda naturale della Citta di Toledo» y «Composta in lingua Spagnuola dal Licentiato Francesco Ubeda di Toledo», respectivamente) figurara igualmente «Francisco López de Úbeda» o «Francisco de Úbeda» como autor del texto.

*cuaresma* y de los *Sermones de los santos* (1621-1622), siendo esta asignación responsabilidad de Nicolás Antonio, quien en su *Bibliotheca Hispana Nova* (1672) recogía un rumor de tradición dominica que atribuía a un integrante de este colectivo la elaboración de *La pícara Justina*, como testimonian estas dos entradas de su obra, correspondientes a Andrés Pérez y a López de Úbeda, respectivamente:

F. Andreas Perez, Legionensis, Dominicanus, Ordinis sui generalis Concionator, scripsit Hispaniae proprio idiomate (...) Fertur apud suos<sup>49</sup> author esse & illius libelli, quem Francisco Ubedae Toletano typi adjudicant, *La Pícara Justina* nuncupatum, cum liceret sic per aetatem insanire (p. 64, col. 2).<sup>50</sup>

Franciscus de Ubeda, Toletanus, author libro cuidam inscribitur, cujus libri a *Matthaeo Alemano* recens editi, magna tunc erat famae celebritas, ut germanam ei conjugem daret. Audio tamen Dominicani cujusdam sodalis hunc librum esse prolem (p. 377, col. 2)

Ya en el siglo XVIII, la prolongada ausencia de datos sobre el autor de la obra llevó a considerar que este podría haberse escondido tras un pseudónimo o tras la personalidad de un amigo.<sup>51</sup> Retomando de nuevo la idea de Nicolás Antonio del siglo pasado, la edición de Juan de Zúñiga de 1735 insiste en la atribución a fray Andrés Pérez<sup>52</sup> en la *Noticia del verdadero autor de la vida de Justina Díez, i juicio de esta novela* incorporada, atribuida tradicionalmente a Gregorio Mayáns y Siscar:<sup>53</sup> «el autor de este libro quiso llamarse Francisco López de Úbeda; i los Dominicos dicen que fue Frai Andres Perez, natural de Leon, i religioso de su Orden», el cual habría pretendido «ocultar su nombre en este juguete (según él le llama) *que hizo siendo Estudiante en*

<sup>49</sup> El *apud suos* sugiere precisamente que Nicolás Antonio tenía algún documento bibliográfico relativo a los dominicos que planteara esta atribución como algo tradicionalmente considerado entre los miembros de su orden (Foulché-Delbosc 1903:236).

<sup>50</sup> Parker (1971:92) traduce la parte final de este fragmento señalando que, según Nicolás Antonio, fray Andrés Pérez había escrito la novela no siendo fraile, sino «cuando su edad le permitía desvariar como un loco», antes de entrar en la Orden. En cualquier caso, insiste el hispanista inglés en que «los dominicos, orden de alto nivel intelectual, no consideraban un desdoro para la memoria de uno de sus miembros el atribuirle la obra de un “loco”».

<sup>51</sup> Sobre esta cuestión se vuelca especialmente Martínez García (1996: 348), estableciendo una analogía con lo sucedido en el caso del *Fray Gerundio de Campazas*: «El razonamiento es simple. Si el padre Isla se escondió tras el nombre de su amigo Francisco Lobón de Salazar para dar al público su inmortal obra, obviando así no pocos ni pequeños obstáculos, ¿por qué no pudo, antes que él, y por idénticas razones, haber escondido su nombre fray Andrés Pérez para publicar *La pícara Justina* (...) Pero falta el rabo por desollar: ¿eran amigos el médico toledano y el dominico leonés —como lo fueron Lobón de Salazar y el padre Isla— y estaba aquél de acuerdo en que fray Andrés Pérez usara su nombre para esconder el propio?»

<sup>52</sup> Previamente, en la traducción al inglés del capitán John Stevens (1707), este ya había insistido en el *Publishers Preface* en la vieja atribución: «It was written by the licenciante Francisco de Ubeda, a native of Toledo».

<sup>53</sup> Esta *Noticia* aparece recogida, por ejemplo, en la edición de Oltra (1991:51-53). Bataillon (1969:54-55) insiste en que esta paternidad de la *Noticia* se ha negado muchas veces, si bien el propio Mayans (1773:II, 312-318) la reimprimió con su nombre en las *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles*.

*Alcalá á ratos perdidos*». <sup>54</sup> Entre los argumentos que encuentra, destaca la alusión del pasaje «Sólo os pido que si llegare un Pérez de Guzmán el Bueno, os rindáis a su grandeza, acompañada de su hidalga intención y noble parecer, que ni por Pérez tendrá pereza en haceros bien, ni por Guzmán le será nuevo el usar de cortesía» (p. 130), frente al cual considera hallarse ante «Palabras que parece dan a entender, que Perez es el que habla; Perez, digo de Guzmán el Bueno, esto es en buen romance, i sin rodeo, Fraile Dominico», probable referencia, por tanto, a Andrés Pérez, y a su vinculación con Guzmán, que en este caso sería Santo Domingo de Guzmán, fundador de los dominicos. <sup>55</sup>

No obstante, tanto esta edición de 1735 como la de 1736 hacen figurar en el encabezado a Francisco López de Úbeda en calidad de autor. Habrá que esperar a la edición del texto de 1847, inserta en la antología *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, para encontrar directamente al fraile dominico en calidad de autor, tanto en el índice del volumen como en la nota al pie que acompaña al título (*La pícaro Justina, novela compuesta por el licenciado Francisco López de Úbeda, natural de Toledo*):

El verdadero autor de este libro fué fray Andrés Perez, natural de León, del orden de Santo Domingo. Escribió también la *Vida de san Raimundo de Peñaforte*, que imprimió en Salamanca, año de 1601, unos *Sermones de Cuaresma*, impresos en Valladolid en 1621, y otros *de los santos* en 1622 (p. 1).

En el «Bosquejo histórico sobre la novela española» de Eustaquio Fernández de Navarrete que precede a la edición de *La pícaro Justina* de la Biblioteca de Autores Españoles (1854), este insiste en subrayar lo cuestionable de la atribución original de la obra:

Es común opinión pensar que no hubo tal licenciado Úbeda, autor de *La pícaro Justina*, y que fué verdadero compositor del libro fray Andrés Pérez, natural de León, religioso dominico (...) Quiso ocultar su nombre en este que llamaba juguete, escrito siendo estudiante en Alcalá, <sup>56</sup> por reverencia al sagrado instituto que profesaba (Fernández de Navarrete 1854/1950:XVII).

---

<sup>54</sup> Mayans y Siscar alude al siguiente pasaje del *Prólogo al lector*: «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» (pp. 73-74). De ahora en adelante, todas las citas de *La pícaro Justina* remitirán a la edición de Rey Hazas (1977).

<sup>55</sup> Existen otras teorías sobre este pasaje. Así, Rey Hazas (1977:130 n.), en su edición de la obra, plantea la críptica alusión de *Pérez de Guzmán el Bueno* en otros términos: «Metonimia lexicalizada por la que un *Pérez de Guzmán* es lo mismo que ‘un noble, un caballero’», probablemente en relación con Alonso Pérez de Guzmán, conocido también como «Guzmán el Bueno», noble español de los siglos XII y XIV.

<sup>56</sup> De nuevo se atribuye verismo a las palabras localizables en el *Prólogo al lector* (p. 73).

Como vemos, la crítica cada vez tomaba partido con menos prudencia a favor de la autoría de fray Andrés Pérez, como refleja George Ticknor (1872:120) a la hora de hablar de *La pícaro Justina*:

It was written by a Dominican monk, Andreas Perez of León, who was known, both before and after its appearance, as the author of works of Christian devotion, and who had so far a sense of the incongruity of the *Pícaro Justina* with his religious position, that he printed it under the assumed name of Francisco López de Úbeda.

También Fitzmaurice-Kelly (1892:211) se hace eco de esta opinión: «More than six months before the publication of *Don Quixote*, we find the Dominican Andrés Pérez mentioning the immortal Manchegan madman in a copy of truncated *sextillas* in the *Pícaro Justina*».

Habría que esperar al descubrimiento de unos documentos notariales por parte de Cristóbal Pérez Pastor en 1895 para retomar la cuestión. Así, en un Protocolo de Juan Calvo, fechado en Madrid en 1590, localizamos los siguientes datos:

Capitulación de dote entre el Licenciado Francisco López de Úbeda, médico, natural y vecino de la ciudad de Toledo, hijo de Luis López de Úbeda y de María de Contreras, y D<sup>a</sup> Jerónima de Loaisa, hija de Diego Ortiz de Canales y de Leonor Núñez de Loaisa, difuntos. Madrid 2 Febrero 1590 (fol. 164; véase en Pérez Pastor 1895/1992:478).

El documento incluía igualmente una «Carta de pago de dote otorgada por el Licenciado Francisco López de Úbeda en favor de D<sup>a</sup> Jerónima de Loaisa» (fol. 554; véase en Pérez Pastor 1895/1992:478). La repercusión de este descubrimiento era obvia, al probar, tras casi trescientos años, la existencia real a finales del siglo XVI de un médico toledano llamado Francisco López de Úbeda. Foulché-Delbosc (1903:238 y ss.), por ejemplo, considera que desde los descubrimientos de Pérez Pastor ya no es lícito defender la autoría de fray Andrés Pérez, sumado al hecho de que el supuesto pseudónimo aparece hasta cuatro veces a lo largo de la obra: en el título («Francisco de Úbeda»), en el *Privilegio Real* («Francisco López de Úbeda», en la p. 61), en la *Aprobación* («Francisco López de Úbeda», en la p. 68) y en la dedicatoria («Francisco López de Úbeda», en la p. 69). Demasiadas veces para ser un nombre falso. A esto suma que la actividad como predicador de Andrés Pérez sería muy difícilmente compatible con la elaboración de un libro de las características de *La pícaro Justina*, así como el hecho de que el origen de la atribución errónea, situada en la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, no contaba con una documentación bibliográfica concreta que la respaldase. En cualquier caso, y aun «si le P. Andrés Pérez avoit écrit ce livre, il ne

l'aurait pas signé d'un nom porté par un de ses contemporains», por lo que concluye que «L'auteur de la *Pícara Justina* est bien réellement le médecin tolédan Francisco Lopez de Úbeda» (Foulché-Delbosc 1903:241).

Paralelamente a la pugna entre los partidarios de la autoría de fray Andrés Pérez y quienes consideraban irrefutable la elaboración del texto por parte de Francisco López de Úbeda ha ido desarrollándose, con mucha menor repercusión, al menos hasta ahora, una tercera opción, que excluía a las anteriores: la de que el autor de *La pícara Justina* y el del *Quijote* apócrifo fueran la misma persona. Así, en los años en que Foulché-Delbosc (1903) ya no admitía controversia alguna en torno al autor del relato sobre Justina, Menéndez Pelayo (1905:XXV) retomaba esta cuestión,<sup>57</sup> para censurar las comparaciones entre los mencionados textos. Así, respecto a que el autor del *Quijote* y el de *La pícara Justina* sean la misma persona, dice:

Opinión que si no parece tan absurda como otras, atendiendo sólo á estos indicios exteriores, resulta de todo punto inadmisibile cuando se leen juntas una y otra producción, tan desemejantes entre sí, que nadie por muy estragado que tenga el paladar crítico, puede, sin evidente dislate, suponerlas de la misma mano.

Esos «indicios exteriores» a los que remite la cita proceden de unos versos del capítulo VII del *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, los cuales han generado múltiples interpretaciones entre los estudiosos de Justina:

Haldeando venía y trasudando  
 El autor de *La pícara Justina*  
 Capellán lego del contrario bando,<sup>58</sup> 222  
 Y, cual si fuera de una culebrina,  
 Disparó de sus manos su librazo,  
 Que fué 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. 228  
 Una despierta centinela  
 Gritó: —¡Todos abajen la cabeza;  
 Que dispara el contrario otra novela!— (p. 93)

Los «indicios» que Menéndez Pelayo localizaría en el texto remitirían a ese temor de Cervantes a que dispare «el contrario otra novela», probable alusión, leída en esta clave,

<sup>57</sup> Damiani (1977:11), por ejemplo, menciona que la traducción italiana de 1625 del *Quijote* atribuye la autoría de *La pícara Justina* a Alonso Fernández de Avellaneda, como ya había señalado también Armas y Cárdenas (1915:76 n.): «en un ejemplar de *La pícara Justina* en italiano he leído en la primera página la siguiente afirmación, escrita con letra manuscrita del siglo XVIII “el autor fué un licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas”».

<sup>58</sup> Damiani, en su edición de *La pícara Justina* (1982:3), destaca el hecho de que Aub (1966:I, 243) sugiriera que ese «contrario bando» podría ser la familia poco ortodoxa del autor.

a la contemporaneidad del *Quijote* apócrifo y el *Viaje del Parnaso*, publicadas ambas en 1614.

De todas formas no descarta la vieja tesis de la identidad «cedida»:

Tampoco sería único el caso de haberse publicado la obra de un autor con nombre de otra persona real. Nadie duda, por ejemplo, de que el P. Isla sea verdadero autor del *Fr. Gerundio de Campazas*, aunque por buenos respetos le imprimió con el nombre de su amigo D. Francisco Lobón de Salazar, cura de Villagarcía de Campos (Menéndez Pelayo 1905:XXVI n.).

En cualquier caso, y cuando ya parecía que la polémica sobre la autoría de *La pícaro Justina* no admitía mayor problemática, comprobada la existencia real de Francisco López de Úbeda, la enciclopédica edición en tres volúmenes que del texto llevó a cabo Julio Puyol y Alonso (1912:III, 32 n. y 47-95) reavivó la cuestión, al posicionarse el erudito a favor del clérigo dominico. Sumándose a las conclusiones de Menéndez Pelayo de que *La pícaro Justina* y el *Quijote* de Avellaneda no pudieron haber salido de la misma pluma, retoma la idea de que su autor era el leonés fray Andrés Pérez,<sup>59</sup> amparado en parte por los mencionados versos del *Viaje del Parnaso* («Haldeando venía y trasudando / El autor de *La pícaro Justina*, / Capellán lego del contrario bando»), por el antiguo rumor mencionado por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (pp. 64 y 377) o por la propia mención de su apellido en la alusión de *La pícaro Justina* «si llegare un Pérez de Guzmán el Bueno» (p. 130). Respecto a la utilización de una identidad «cedida» por un amigo, o de un pseudónimo, por parte de Andrés Pérez, sería comprensible, a juzgar por las fluctuaciones que sufre el nombre del autor (con la omisión de «López» en la portada de la *princeps*, por ejemplo). Igualmente, la ausencia de Toledo en el relato, frente a la profusión de detalles sobre

---

<sup>59</sup> Basándose en obras suyas, Puyol (pp. 75-78) recopila datos sobre la biografía de fray Andrés Pérez: 1) era leonés, como dice en las portadas de sus libros; b) dominico; c) de los 13 a los 16 años hizo el noviciado; d) después de profeso, siguió los estudios de Teología; e) en 1592 comenzó a predicar sermones de cuaresma en diferentes poblaciones de España; f) el 29 de enero de 1601 era lector del convento de San Pablo de Valladolid; g) el 5 de agosto de 1601 era Maestro de estudiantes en el convento de San Vicente de Plasencia; h) su primera obra, publicada no antes del 19 de octubre de 1601, fue la *Vida de San Raymundo de Peñafort*; i) en 1618 pidió aprobación para imprimir sus *Sermones de Cuaresma*, y también en esa época debió de ser Prior del convento de dominicos de Mayorga; j) en 1621 era predicador del convento de Santo Tomás de Madrid; k) en 1622 publicó en Valladolid sus *Sermones de los Santos*, y seguirá siendo Predicador General y Especial del convento de Sto. Tomás de Madrid; l) en torno a esta última fecha debía de tener una edad bastante avanzada; ll) residió en León y temporalmente en Palencia, Soria, Plasencia, Pamplona, Segovia, Salamanca, Toledo, Madrid, Sevilla y Valladolid.

León,<sup>60</sup> así como la poca simpatía que hacia el colectivo de los médicos revela la obra —como evidencia la burla que de ellos se hace en el episodio de la enfermedad de Sancha (pp. 563-576)—, encaminaban igualmente a Puyol a rechazar la autoría de López de Úbeda. Por otra parte, encuentra abundantes elementos como para considerar que el autor era religioso: a) división de la obra en partes, al modo de la *Summa Theologica*; b) ejercicios retóricos de argumentación, como la contestación de Justina a la fisga de Perlícaro (pp. 151-159), la carta al bachiller Marcos Méndez Pavón (pp.447-456) o la réplica al disciplinante (pp. 703-704); c) conocimientos de la obras de San Buenaventura;<sup>61</sup> d) referencias constantes a la moralización, al aprovechamiento, a circunstancias correspondientes a la profesión eclesiástica.<sup>62</sup> Concretando aún más, a estos suma otros aspectos que localizan al autor dentro del colectivo de los dominicos: a) la alusión a «Pérez de Guzmán» (p. 130), apellido que corresponde al fundador de la orden; b) los catedráticos de Salamanca mencionados (p. 314) pertenecen a esa misma orden; c) el mayor espacio dentro de la descripción de la ciudad de León se consagra al monumento de Santo Domingo (pp. 531 y ss.); d) hostilidad hacia el clero secular;<sup>63</sup> e) burla de determinados colegios de la orden, quizás por rivalidad<sup>64</sup> y f) conocimientos sobre predicación.<sup>65</sup> Pocos son los parecidos que Puyol encuentra entre los *Sermones* de fray Andrés Pérez y *La pícaro Justina*,<sup>66</sup> subrayando las especiales circunstancias

<sup>60</sup> No olvidemos la detallada descripción de la ciudad en el relato: pp. 379-407. Menciona también Puyol varios leonesismos que podemos localizar en *La pícaro Justina*, como «apuñar» (p. 575), «bimbres» (p. 537), «cañada» (p. 154), «cínife» (p. 288) o «tresnada» (p. 143), por citar solo algunos ejemplos.

<sup>61</sup> «Díganos, madre Berecinta, si acaso es su intención traspalarnos su vida a enviones de capítulos y sorbetones de números, como si fueran las obras del buen S. Buenaventura» (p. 141).

<sup>62</sup> «No me quiero meter en las historias divinas, no porque las ignoro, sino porque las adoro» (p. 190); «Madre, acabe de dar gracias tan repicadas en canto de órgano, déjelas para el Gloria in excelsis» (p. 571); «Díjeles que era la molleja del ave, y persignábanse de verbum caro como si relampagueara» (p. 272); «Por Dios, señora hermosa, que lo que es misa voló, que en este punto dice la postrera el cura de Guaza. Por señas que entre Dominus vobiscum y Amén no dejaba tragar saliva al monacillo» (p. 255).

<sup>63</sup> «A lo mejor de mi mirada, entró gran tropa de canónigos, vestidos de blanco, las camisas sobre el sayo, que iban entrando al coro por diferentes puertas. Yo, como era la primera vez que vi cosa semejante, pensé que era la hueste» (pp. 399-400)

<sup>64</sup> «le cansé a él y a otra trinca de compañeros suyos, que decían ser del colegio de los dominicos de Sahagún. Mas, a lo que yo vi, ella es gente floja para el oficio. Débelo de hacer que es muy húmeda tierra y mejor para criar nabos que bailadores» (p. 283); «Este, en virtud de ciertos cursos interpolados que había tenido en el Colegio de los Dominicos de Trianos, llevaba un pujo de decir necedades como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de *Calepino* de ocho lenguas y dieciséis onzas de disparates de Pero Grullo y trecientas cosas más» (p. 508).

<sup>65</sup> Respecto a la intervención de Pero Grullo, dice el texto: «Captó la benevolencia, pidió atención; estaban boquiabiertos» (p. 311).

<sup>66</sup> Entre las semejanzas que Puyol (1912:III, 79-82) encuentra entre los *Sermones de Quaresma* y *La pícaro Justina*, menciona la semejanza en las advertencias a los lectores que no entiendan el texto: «(todos) van con tal disposición, que para hazerse uno capaz dellos con gusto es necesario leerlos desde sus principios, para ver cómo se cumple lo que sus introducciones prometen» (*Sermones*, prólogo) y «Advierte la aguda correspondencia de todas las razones desta carta a las del fullero y su carta arriba puesta» (*La pícaro Justina*, nota marginal de la p. 447). Igualmente, cuando en los *Sermones* se señala



que llevan a oponer ambos tipos de textos, tanto por sus peculiaridades temáticas como estilísticas. Por el contrario, las posibles similitudes entre el texto sobre Justina y la *Vida de San Raymundo de Peñafort* (1601) parecen ser algo más frecuentes, aunque igualmente vagas:<sup>67</sup>

<i>Vida de San Raymundo de Peñafort</i>	<i>La pícaro Justina</i>
Por ser soldados de consciencia rota, tanto, que al menor repiquete de campana, dan al traste con ella (p. 132)	que son pícaros de quien te me enojó Isabel, que al menor repiquete de broquel, se meten a ganapanes. (p. 170)
Y porque deseo entretener espiritualmente al lector para que conforme a buena rhetorica procedamos aficionando la voluntad de los que se ocuparen en nuestro libro (p. 8)	he tenido buena ocasión para pintar mi persona y cualidades, lo cual es documento rethórico y necesario para cualquier persona que escribe historia suya o ajena (p. 103)
Entre las aues, el aguila absconde los hijos ajenos en su nido, pero la misma, a su tiempo, los prueua y los descubre en hazerlos mirar al sol, para sacar de engaño a quien viere en su nido <i>los hijos de la cigüeña montañesa</i> , abscondidos y tenidos por hijos propios. (p. 11)	el águila con su fiereza persigue al dragón, mas con su realeza ampara <i>los hijos de la cigüeña montañesa</i> , su media hermana; (p. 123)
A Abraham le dio el título y officio de padre de los del <i>limbo</i> , el qual se llamó <i>seno de Abraham</i> . Y no porque él fuese el primero que allí entró (que primero entró Abel), ni tampoco porque él fuese el más sancto (que más sancto fue sant Ioan Baptista y estaua allí), si no que como allí estaban los sanctos padres de prestado y como huéspedes de posada, quiso el Señor que el officio de hospedero y título de tal le tuviese Abraham, el qual en esta vida tuvo aquella virtud de hospedador de <i>peregrinos</i> con mucha perfection y recibió con la charidad que sabemos a aquellos tres <i>ángeles</i> que encontró. (pp. 174-175)	dígolo por un librito intitulado la <i>Eufrosina</i> , que leí siendo doncella, en el qual se refiere de un discrépito poeta que, para alabar el mesón, dijo que <i>Abrahán</i> se preció, en vida, de ventero de <i>ángeles</i> y, en muerte, de mesonero de los <i>peregrinos</i> y pasajeros del <i>limbo</i> , los cuales tuvieron posada en su <i>seno</i> . (p. 190)

Por último, Puyol (pp. 89-93) baraja otra posibilidad: la de que fray Andrés Pérez no fuera el único de tales nombres y apellidos que podía haber vivido en León hacia el año de aparición de la novela, tal y como registra Lobera en su *Historia de las grandezas de la muy antigua e Insigne ciudad e Iglesia de Leon* (fols. 215 vº. y 263 rº.), al mencionar a un doctor Andrés Pérez, canónigo de la catedral de León, si bien las críticas de *La*

---

que «el lisonjero es cínife que cantando pica y picando canta» (p. 41), es fácil llevar a cabo una conexión entre el mencionado símil y otro de *La pícaro Justina*: «Con razón pudieran ser éstos comparados al cínife, que cuando más muerde, más canta» (p. 288).

<sup>67</sup> Véanse estas comparaciones en el estudio crítico de Puyol (1912:III, 82-89) a su edición de *La pícaro Justina*.

*pícaro Justina* hacia estos canónigos (pp. 399-400) parece que obliga a desechar esta opción. De todo lo expuesto, Puyol concluye que los argumentos presentados «autorizan para presumir que el autor de ella (de *La pícaro Justina*) fué el dominico leonés Fray Andrés Pérez, ó, por lo menos, para no considerar esta presunción desprovista de racional fundamento» (p. 95).

Tras la edición de Puyol, el siguiente estudio de cierta relevancia en torno a la autoría de *La pícaro Justina* corresponde a Maximiliano Canal (1926), quien, repasando de nuevo aspectos de la biografía de Andrés Pérez (pp. 321-323), le confirma como autor del polémico relato:

Por respetos, sin duda, al hábito que vestía y también a su dignidad de sacerdote, no quiso fray Andrés que saliese estampado con su nombre este escrito, y así se lo endosó al “licenciado Francisco de Úbeda, natural de Toledo” (...) En nuestras investigaciones sobre el padre Pérez nada hemos hallado que acredite trato entre los dos, ni siquiera conocimiento. Mas que hubo relaciones de por medio y que éstas debieron ser muy cordiales, lo revela el solo hecho de salir el de Úbeda por fiador de un libro que, manuscrito aún, era ya duramente combatido por los muchos y poderosos enemigos de fray Andrés. Pudieron muy bien nacer dichas relaciones en la misma ciudad imperial, residencia algún tiempo del padre Pérez; pero ¿por qué no suponerlas nacidas en Alcalá, cuyas aulas frecuentó el buen fraile, según él mismo asegura? (p. 327)

La argumentación de Canal, en líneas generales, recoge los mismos elementos que ya había planteado Puyol (1912:III, 47-95): referencias a León, conocimientos religiosos y de la vida y actividad universitaria, etc. (pp. 329-332). La novedad consiste en retomar la identidad entre el responsable del *Quijote* apócrifo y el de *La pícaro Justina*. Para ello insiste en el cruce de insultos que se habría establecido entre Cervantes y Andrés Pérez (Canal 1912:342-346). Así, aquel, en el *Prólogo* a la primera parte del *Quijote* criticaba determinada concepción de la literatura:

¿(...) aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? ¡Pues qué, cuando citan la Divina Escritura! No dirán sino que son unos Santos Tomases y otros doctores de la Iglesia; guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle (p. 10)

Posibles alusiones estas, tanto a la sobreabundancia de citas y referencias intertextuales de *La pícaro Justina* como a las digresiones moralizantes y a los «aprovechamientos» que pueblan el texto. De ser así, y en el caso de que el autor de *La pícaro Justina* y del *Quijote* apócrifo fueran la misma persona, no resultaría extraño leer estas declaraciones en el *Prólogo* al texto atribuido tradicionalmente a Avellaneda:

Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así sale al principio desta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra (...) si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí” (pp. 51-52).<sup>68</sup>

Cervantes, presumiblemente enterado de esta reacción, tendría un guiño hacia ella en el *Prólogo* a sus *Novelas ejemplares*: «Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con éste» (p. 50). De todo lo cual concluye Canal (1912:345-346):

Pérez no debió quemar su incienso ante el ara levantada por los admiradores de Cervantes y aun por este mismo en honor de su *Don Quijote*; Cervantes, a su vez, negóse a reconocer nada bueno en el cacareado libro de *La pícaro*. Esto los puso frente a frente, no teniendo quizás escasa parte en ello el entusiasmo de fray Andrés por Lope de Vega (...) La idea de componer una segunda parte, donde pudiera medir su ingenio con el de Cervantes, al par que restarle crédito, cruzó de seguro por su cabeza desde el momento en que se dió cuenta de que el *Quijote* de éste quedaba aguardando continuación.

A partir de estas fechas, la autoría de *La pícaro Justina* entró en una situación de cierta inestabilidad, con cierta inclinación hacia fray Andrés Pérez, como refleja Chandler (1913).<sup>69</sup> En la edición de Sopena (1960), por ejemplo, el dubitativo «anónimo» de la portada deja bien a las claras la situación de ese momento, afirmando A. Herrero Miguel en la introducción: «acerca del verdadero autor de *La pícaro Justina*, sábase muy poco con certeza» (p. 6). Igualmente, recogemos el testimonio de Carlos Ayala en el prólogo a la edición de Zeus (1968):

Apareció la obra en 1605 como propia del autor Francisco López de Úbeda, en Medina del Campo, aunque aquel nombre sea probablemente un seudónimo del dominico leonés fray Andrés Pérez, ya que, si bien vivió por aquellas fechas un médico toledano de nombre Francisco López de Úbeda, pocos indicios hay de que fuera él quien escribiera la novela. Asisten más al dominico por el conocimiento que el autor demuestra de las tierras de León y de la Castilla limítrofe (p. 9)

Igualmente indeciso se muestra Costa Clavell, en la introducción a una edición de 1970 —«no está debidamente esclarecida la paternidad de *La pícaro Justina*» (p. 5)—, o Luis

<sup>68</sup> Citamos por la edición de García Salinero (1972).

<sup>69</sup> «El autor real (de *La pícaro Justina*) parece haber sido un fraile dominico, Andrés Pérez de León, que tuvo empeño en ocultar su identidad, por razón de su hábito y por haber escrito otras obras de distinto carácter» (Chandler 1913:146).

P. de los Reyes en otra de 1971: «(*La pícaro Justina*) es otro ejemplo de obra cuyo autor no se sabe a ciencia cierta» (p. 12).

Esta situación de incertidumbre<sup>70</sup> desaparecería por completo a partir de la irrupción en el mundo del hispanismo, a finales de la década de los sesenta, de una colección de artículos y conferencias de Marcel Bataillon, reunidas bajo el título conjunto de *Pícaros y picaresca*. «*La pícaro Justina*». El planteamiento de Bataillon, con argumentaciones sustentadas en el trasfondo histórico según el cual, creía, debía contextualizarse *La pícaro Justina*, ponía de nuevo sobre la mesa la autoría del médico Francisco López de Úbeda. Así, partiendo del reconocimiento de un texto alejado muy mucho de la ortodoxia y del conocimiento religioso, y por tanto presumiblemente del ámbito dominico,<sup>71</sup> el hispanista francés consideraba que la atribución del texto a un integrante de este colectivo respondía en parte a la envidia por la atribución del *Lazarillo* al fraile jerónimo Juan de Ortega (Bataillon 1969:54). Por otro lado, señala que el principal impulsor de esta idea, Nicolás Antonio, quizás solo conociera la edición de Bruselas del texto, aspecto este que no parecería importante si no fuera por ser la única no dedicada a don Rodrigo Calderón. Posteriormente, Mayans, en su *Noticia* de la edición de 1735, habría seguido la atribución de Nicolás Antonio, y toda la crítica del XIX seguiría ya a ciegas a Mayans (p. 54). Ahora bien, la posible relación de López de Úbeda con Rodrigo Calderón se revelará como crucial en relación con la autoría del libro.

En primer lugar, el verbo «haldeando», con el que Cervantes se había referido, en el *Viaje del Parnaso*, al autor de *La pícaro Justina* (véase *supra*), «evocaba a la vez a la Celestina, las faldas de Justina con las que el autor se habría disfrazado, y sin duda la amplia capa con que los médicos realzaban su importancia doctoral» (Bataillon 1969:58), por lo que no sería un símbolo inequívoco de la identidad religiosa.<sup>72</sup> A esto

<sup>70</sup> Bartolomé Mateos (1995:15) recoge igualmente testimonios de esta época, como el de Herrero García (1937:352) o el de Zamora Vicente (1962:61), que evidencian las dificultades de los estudiosos a la hora de decantarse por un autor. Otros, como Parker (1971:96), consideraban que, a juzgar por los comentarios del *Prólogo al lector* de la obra —«Consulté este libro con algunos hombres espirituales, a quien tengo sumo respecto, y sin cuyo consentimiento no me fiara de mí mismo» (p. 76)—, quizás Úbeda hubiera consultado a A. Pérez para elaborar la obra.

<sup>71</sup> «La insensibilidad de Justina ante el luto y la muerte está a tono con la insolente desenvoltura con que habla de cosas de la Iglesia que ella pretende ignorar» (Bataillon 1969:40). Así, por ejemplo, en las pp. 536-537 Justina, al escuchar la descripción que le hacen algunas compañeras que entraron en el convento de San Francisco, se permite varias impertinencias que le valen reprimendas de un sacerdote. Uno de los frailes le dice a las visitantes, mientras les muestra unas disciplinas: «—Señoras, ¿quieren una colación?»; y una vecina de Justina responde: «—Padre, yo ayuno, que es hoy viernes» (véase en Bataillon 1969:134-135). Bataillon concluye, en este sentido, que *La pícaro Justina* «resulta desconcertante si se ve en ella un pecado de juventud de un dominico» (p. 188).

<sup>72</sup> Ya Rodríguez Marín, en su edición del *Viaje del Parnaso* (1935:359), había señalado que «lo de *capellán lego* parece indicar que el autor no era eclesiástico; y no se imagine que el *venir haldeando* y el

hay que sumar las «impertinencias» con las que Justina describe León (pp. 379 y ss.), difícilmente aceptable si el autor era natural de allí, caso este de fray Andrés Pérez.

Por el contrario, la tesis de Bataillon parte de la génesis del bloque principal del relato, esto es, la visita de Justina a la ciudad de León, entendida como resultado de la visita que el rey Felipe III realizó en 1602 a la ciudad, con el objetivo de tomar posesión de una canonjía en la catedral. Rodrigo Calderón —a quien va dedicado el libro— formaría parte del séquito, y quizás el propio Francisco López de Úbeda, quienes probablemente no marchasen con un recuerdo muy agradable de la población, convirtiéndose esta así en blanco de sus burlas.<sup>73</sup>

Los estudios de Bataillon tuvieron una amplia y rápida aceptación entre la reducida comunidad de estudiosos de *La pícaro Justina*, más dispuestos a aceptar la autoría de alguien que firmara con su verdadero nombre, desvinculado del ámbito religioso —lo que le dejaría las manos libres para la crítica y la burla—, que a asumir que un fraile, usando un pseudónimo o el nombre de un amigo, comprometiera su estado y su prestigio con una obra irreverente.<sup>74</sup> De este modo, Bruno M. Damiani, por ejemplo, sacó a la luz su *Francisco López de Úbeda* en 1977, estudio que en realidad constituía un análisis de *La pícaro Justina*. Situando en él la fecha de nacimiento del autor de la obra en torno a 1550-1560, y criticando a Puyol que no reconociera, en su edición de la obra, que «the use of morally edifying expressions and religious references was a widespread practice even among secular writers of the time» (Damiani 1977:16), Damiani no admite ya controversia alguna sobre la autoría del texto.

Desde este planteamiento, Bartolomé Mateos (1995), retomando los documentos notariales de 1590 encontrados por Pérez Pastor (1895/1992:478), y estudiando diversos archivos históricos de la época, llega a varias conclusiones sobre la figura de López de Úbeda:<sup>75</sup> 1) en el momento en que decide contraer matrimonio con Jerónima de Loaisa, y de acuerdo con lo habitual, debía tener unos 20 ó 25 años, por lo que es probable que

---

llamársele *capellán* sean circunstancias que le pinten necesariamente como hombre de iglesia: había muchos *capellanes* legos que disfrutaban sus capellanías haciéndolas servir a otros».

<sup>73</sup> Así, por ejemplo, la burla con la que el texto refiere la decoración del edificio de San Marcos, de rica decoración en la fachada, sería comprensible para alguien acostumbrado al estilo mudéjar, más al sur, con fachadas severas e interiores ricamente decorados (Bataillon 1969:129): «Dígoles porque noté que lo más delicado de la obra, lo más primo y más costoso y la imaginería de canto más delicada y más sutil la pusieron hacia fuera, al oreo de viento y agua, y lo más llano hacia dentro. Yo no sé qué fundamento tuvieron los artifices para hacer un tuerto tan contra derecho. Esta misma cuestión se movió estando yo presente, y sobre cuál hubiese sido la ocasión de traza semejante, daban mis compañeros los romeros varios pareceres» (p. 526).

<sup>74</sup> No obstante, Montser (1975:47), por ejemplo, aún atribuye la obra a fray Andrés Pérez (véase en Sánchez Díez 1987:42).

<sup>75</sup> Véase también el resumen de su investigación en Bartolomé Mateos (1998).

hubiera nacido a finales de la década de los 60 (p. 2);<sup>76</sup> 2) al localizar en Úbeda, en torno a 1570, entre 500 y 1000 moriscos, y en Toledo a más de 2000, considera posible «suponer que un morisco prefiriera emigrar a una ciudad famosa como era Toledo por su gran número de conciudadanos. También nos podría alentar contra la posibilidad de que nuestro autor proviniera de una familia emigrante de comerciantes moriscos» (p. 3);<sup>77</sup> 3) tras su búsqueda por diversos archivos parroquiales de Toledo y Madrid, señala:

Todas mis investigaciones no me han llevado a ninguna confirmación de la boda de Francisco López de Úbeda con Jerónima de Loaisa, he llegado a la conclusión de que su boda no aparece en los archivos, bien porque se encuentre entre los documentos desaparecidos, bien porque no se llegaron a casar finalmente, tal y como ocurría en algunas ocasiones (p. 4)<sup>78</sup>

4) consultando los archivos de la Universidad de Alcalá —pues «si era licenciado en medicina, al ser vecino y natural de Toledo, le correspondería estudiar en la Universidad de Alcalá»— no aparece ningún López de Úbeda ni entre los licenciados ni entre los bachilleres durante los años 1582-1605 (p. 5):

Sólo cabe pensar que, debido a las críticas aparecidas en la obra contra algunos de sus coetáneos y contra los valores del momento, en aquel tiempo mucho más claras que hoy en día, pudiera haber tenido serios problemas que le apartaran de la vida social o de los círculos literarios del momento. Incluso, podría darse el caso de que algunas personas, cuyas enemistades se habría granjeado con la obra, se hubieran tomado gran trabajo en borrar todas sus huellas históricas y borrarle a él también, en el más amplio sentido de la palabra, de la vida social y literaria de su tiempo (p. 6)

5) en los archivos de la colección Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia encuentra indicios de familias probablemente emparentadas con López de Úbeda, por la coincidencia en los apellidos, los cuales tenían probada su limpieza de sangre, lo que podría apuntar a la posibilidad de que el autor de *La pícaro Justina* fuese cristiano viejo, a pesar de que, como se ha indicado, Úbeda tuviera un elevado porcentaje de población morisca, y la profesión médica hubiera proliferado entre este colectivo (Bartolomé Mateos 1995:11-13).

<sup>76</sup> Oltra (1985:29-30), quien también realizó indagaciones en torno al registro histórico y archivístico de la identidad de López de Úbeda, señala que, según el censo de Toledo de 1561, Úbeda aún no había nacido, aunque sus ascendientes ya están allí: hay varios Francisco López y Luis López —padre del supuesto autor de *La pícaro Justina*— y dos María de Contreras —nombre de su progenitora—, una de ellas viuda.

<sup>77</sup> La constancia de que Toledo era la principal población de conversos de España aparece testimoniada en frecuentes ocasiones, como recoge, entre otros, Márquez Villanueva en su introducción a Domínguez Ortiz (1991:XLVI).

<sup>78</sup> No obstante, Rojo Vega (2004:213) señala tres documentos notariales recogidos por Agulló y Cobo (1969:66-67) y concernientes a la vida de López de Úbeda: a) dos partidas de bautismo de sus hijos Maximiliano —tenido con su primera esposa, Isabel de Barrientos— y Francisco, este último fruto de su supuesto matrimonio con Jerónima de Loaisa, y b) la partida de defunción de Isabel.

Bartolomé Mateos, de este modo, no solo confirma en la autoría a López de Úbeda, a pesar de las lagunas que constata en torno a su existencia, sino que localiza, dentro de *La pícaro Justina*, en la figura del bachiller Antón Pintado, al propio fray Andrés Pérez,<sup>79</sup> —«bachillerejo algo mi pariente que aunque me pesó, se me pegó al tornarme de la romería a León. Este, en virtud de ciertos cursos interpolados que había tenido en el Colegio de los Dominicos de Trianos, llevaba un pujo de decir necesidades» (p. 508)—, el cual, casi con toda seguridad, habría completado sus estudios teológicos en la casa de Trianos entre 1575 y 1578, como alumno de fray Diego Álvarez y de fray Pedro de Herrera (Bartolomé Mateos 1995:337-339).<sup>80</sup>

A estas alturas, la crítica difícilmente podía esperarse la irrupción de una nueva propuesta, en lo que a la autoría de la obra concierne. Sin embargo, la situación cambió ante el descubrimiento de un documento por parte de Anastasio Rojo Vega (2004, 2005a y 2005b),<sup>81</sup> entre los protocolos del Archivo Histórico Provincial de Valladolid (leg. 697, fols. 638 vº.-639vº.), que recogía, con fecha de 18 de abril de 1605, la comparecencia ante el escribano vallisoletano Juan Ruiz de dos librereros para firmar el siguiente documento:

Sepan quantos esta carta de poder en causa propia y zesión y lo que de yuso será conthenido bieren, 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 bender un libro intitulado *la pícaro*, 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 conzerto que con él hize, que está otorgada ante Cristóbal de Santiago (Rojo Vega, 2004:214).

<sup>79</sup> Esto ya había sido apuntado por Oltra (1985:82), quien compara el pasaje en que la mesonera echa a Antón Pintado a latigazos, marcando «segunda impresión de Palude y Palazos sobre el cuarto derecho delantero» (p. 516) —alusión a Miguel de Palacios, autor de unas *Disputationes Theologicae in Quatuor Libros Sententiarum* y a Pedro de Palude, autor de *In Quartum Sententiarum Scriptum*— con el siguiente fragmento de la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601) de Andrés Pérez: «Esto cuenta así Pedro de Palude, Patriarcha de Hierusalem, en el quarto de las sentencias» (véase en Puyol 1912:III, 86). Igualmente, hace ver Oltra (1985:84) la coincidencia en las iniciales: Andrés Pérez – Antón Pintado.

<sup>80</sup> De acuerdo con esto, Bartolomé Mateos, siguiendo a Bataillon (1969), no considera que el «Pérez de Guzmán el Bueno» (p. 130) de *La pícaro Justina* remita a Andrés Pérez, sino a la casa ducal de Medina-Sidonia. En la época en que se elaboró la obra vivía el VII duque de Medina-Sidonia, don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, el cual ostentó el mando en el enfrentamiento de la Armada Invencible con Inglaterra y contribuyó con su ineptitud al desastre, dando también muestras de incompetencia en el saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596, si bien «la tradición despectiva que pinta a don Alonso Pérez de Guzmán como un perfecto inepto y como un jefe descentrado, y a sus hombres como una torpe horda presa de ataques de pánico, es sólo propaganda y no historia» (Bartolomé Mateos, 1995:344). Su aparición en *La pícaro Justina* podría deberse, bien al hecho de ser un hombre de letras que gozaba de gran categoría en la Corte, bien para hacer otra burla más, ya que «por aquella época debía ser el hazmerreír de la Corte por su fracaso en la Armada Invencible» (Bartolomé Mateos 1995:345).

<sup>81</sup> Para la consulta del documento en su totalidad, véase el apartado de anexos, o bien la propia reproducción publicada por Rojo Vega (2005a:9-13).

En principio, todo apuntaría a que el sintagma «la pícaro» remitiría a *La pícaro Justina*, pues difícilmente podía adquirir otra protagonista femenina esa designación en 1605. A partir de ahí, Rojo Vega propone a fray Baltasar Navarrete como autor del texto, basándose en la afirmación de Diego Pérez, respecto a la obra, de 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». Entre los escasos datos que del mencionado religioso se tienen, Alcocer Martínez (1930:96-97) destaca que se trataba de un fraile dominico vallisoletano, siendo profesor de teología, Definidor Provincial y Prior de San Pablo de Valladolid (véase en Rojo Vega 2004:215).<sup>82</sup> Rojo Vega encuentra significativo que Alcocer Martínez destaque también la relación de Navarrete con el monasterio de Santa María de Trianos, en Villamol (León), a propósito del ya mencionado pasaje de *La pícaro Justina*: «Pero si algún hombre sin provecho vi en el mundo, fue un bachillerejo algo mi pariente que, aunque me pesó, se me pegó al tornarme de la romería a León. Este, en virtud de ciertos cursos interpolados que había tenido en el Colegio de los Dominicos de Trianos» (p. 508). Este monasterio estaba situado en el límite de la Tierra de Campos, ámbito geográfico este muy frecuente a lo largo de *La pícaro Justina*, puesto que comprende desde Sahagún y Mansilla de las Mulas, por el Norte, hasta Medina de Rioseco, por el Sur. Entre estas tierras se encontraría Cea (localidad natal de la madre de Justina),<sup>83</sup> Mansilla de las Mulas (de donde procede la protagonista)<sup>84</sup> o Medina de Rioseco (Rojo Vega 2004:215-220).<sup>85</sup>

Lo cierto es que, desde este prisma, es posible encontrar una serie de pruebas circunstanciales que contribuyan a dar solidez a la nueva propuesta (Rojo Vega 2004:221-228). Así, por ejemplo, el hecho de que la carta que Justina dirige al bachiller Marcos Méndez Pavón esté «fecha» en Salamanca (p. 456) podría guardar relación con la circunstancia de que Navarrete fuera maestro de teología allí.<sup>86</sup> Igualmente, el hecho de que Navarrete fuera Lector de teología de Nieva, del colegio de Santo Tomás de

<sup>82</sup> Véanse más datos sobre Baltasar Navarrete en Rojo Vega (2005a:7).

<sup>83</sup> «Nació mi padre en un pueblo que llaman Castillo de Luna, en el condado de Luna, y mi madre era natural de Cea. Y si no saben dónde es Cea, yo se lo diré: es Cea junto a Sahagún» (p. 171).

<sup>84</sup> «Mi padre y mi madre no quisieron tener oficios tan trafagones como sus antecesores (...) Pusieron mesón en Mansilla, que después se llamó de las Mulas por una hazaña mía que tengo escrita abajo. Es pueblo pasajero y de gente llana del reino de León» (p. 193). Rojo Vega (2004:220-221) incluso baraja la posibilidad de que esta fuera la localidad natal de Navarrete.

<sup>85</sup> «Viendo, pues, que cada día salía para mi el sol con ceño y para ellas sol de boda, determiné ir a buscar tierra donde el sol no fuese embarrador; en fin, determiné irme a Rioseco, adonde estaba el Almirante, mi señor, a seguir el pleito en grado de apelación y hacer a derechas el negocio de mi partija» (pp. 631-632). Bataillon (1969:137-150) considera que bajo este nombre se esconde, en clave, la capital de España.

<sup>86</sup> También sus conocimientos sobre los catedráticos de esta Universidad (p. 314) podrían explicarse de esta manera.



Alcalá, admitiría correspondencia con la afirmación del *Prólogo al lector* de que «me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos» (p. 73). Por otra parte, como Rojo Vega señala, Navarrete estaría vinculado a Valladolid por varios motivos: haber sido nombrado por el duque de Lerma el primer catedrático de Prima de teología de Sto. Tomás en la Universidad de Valladolid;<sup>87</sup> figurar, como testimoniarían varios protocolos notariales, vinculado a los palacios de esta ciudad, y aparecer en no pocos testamentos de nobles de la misma población, en la cual Rodrigo Calderón —a quien, no lo olvidemos, va dedicada *La pícaro Justina*— había adquirido una casa, la Casa de las Aldabas. Por último, Rojo Vega insiste en que una de las obras de Navarrete, las *Controversiae*, fueron impresas por Cristóbal Lasso Vaca, quien igualmente se responsabilizó de la *princeps* de *La pícaro Justina*.

De todo lo expuesto, Rojo Vega (2005a:6-7) concluye, contundente: «podrán plantearse en lo sucesivo todas las dudas que se quieran menos una: Navarrete es el dueño de *la pícaro*; y por sentido común y porque la mecánica del negocio del libro se desarrollaba siempre así, su autor». Lo cierto es que la nueva atribución, no poco polémica, especialmente en un momento en que ya nadie dudaba de la autoría de López de Úbeda, ha contado con el apoyo de algún otro estudioso, especialmente Blasco (2005a y b) quien, con cierta cautela, retoma la vieja idea de que el autor de *La pícaro Justina* y el del *Quijote* apócrifo fueran la misma persona, basándose en rasgos que, considera, comparten los responsables de ambos textos: cultura, conocimiento de fuentes bíblicas y clásicas, de literatura, espíritu contrarreformista, adscrito a la perspectiva del orden social y político establecido, conocimiento de la vida universitaria, de la fiesta y de la vida conventual, de Cervantes y admiración hacia Lope (Blasco 2005a:9).<sup>88</sup> En un estudio más detallado, Blasco (2005c:63 y ss.) compara determinados vocablos y expresiones que solo localiza, durante el período 1600-1620,

---

<sup>87</sup> Rojo Vega (2005a:7) insiste en que el duque hizo constar que creaba dicha cátedra expresamente para Navarrete, con carácter vitalicio. No dejaría de resultar significativo si recordamos que la mano derecha del duque era precisamente Rodrigo Calderón, destinatario de *La pícaro Justina*.

<sup>88</sup> Gran parte de la posición de Blasco descansa en la atribución a un religioso de *La pícaro Justina*, para lo cual retoma la vieja argumentación que Puyol (1912:III) había llevado a cabo para defender la autoría de fray Andrés Pérez (véase en Blasco 2005a:8). Igualmente, Blasco (2005a:8 y 9) maneja pruebas más circunstanciales, como la afirmación de Vindel (1937) de que la *princeps* del *Quijote* de Avellaneda procediera de la imprenta de Sebastián de Cormellas, en Barcelona, donde se imprimirían frecuentemente obras de dominicos, y donde aparecería la segunda edición de *La pícaro Justina*, con la *Aprobación* firmada, precisamente, por un dominico: Francisco Diago. A esto suma la descripción, en el capítulo XXVIII del *Quijote* de Avellaneda (pp. 368-380), de la votación de un catedrático de medicina en Alcalá. La acción coincidiría, según el profesor (Blasco 2005c:106-108), con la elección llevada a cabo en Valladolid en 1612, donde un año antes se había ocupado la cátedra de teología, ganada por Baltasar Navarrete.

en *La pícaro Justina* y en el *Quijote* apócrifo. Entre los abundantes ejemplos que ofrece podemos destacar los siguientes:<sup>89</sup>

- Léxico.

<i>La pícaro Justina</i>	El <i>Quijote</i> de Avellaneda
de lo que estaba muy <i>apesarada</i> , <sup>90</sup> porque tanto venía a ser la pérdida de los huevos (p. 557)	empezó a deshacerse en lágrimas, <i>apesarada</i> de las ofensas cometidas contra Su Majestad (p. 261)
Yo juraré que dejó su merced en León bien <i>cacareada</i> y pregonada de la burla que me hizo (p. 444)	menos <i>cacareado</i> y agresor de sus letores (p. 51)
como de la fiesta no habían de sacar otra cosa que <i>entremesar</i> a las panzas (p. 320)	No sólo he tomado por medio <i>entremesar</i> la presente comedia (p. 52)
Iba tan junto conmigo, como si tuviera de tarea el injerir su bobería en mi <i>picaranzona</i> (p. 261)	Ello es verdad que unos estantiguos o <i>picaranzones</i> que estaban allí presos (p. 321)
pidió de beber a una medio samaritana, bachillera y <i>relamida</i> , y parece ser que la mozuela tenía poca caridad para con mochachos (p. 472)	¡Oh, hi de puta! —dijo Sancho Panza—, conmigo las había de haber la <i>relamida</i> (p. 77)
Y, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona (...) la <i>respostona</i> (pp. 82-83)	es la mayor parlera y <i>repostona</i> que haya en todas las parlerías y tierras de papagayos (p. 352)

- Asociación de voces.

<i>La pícaro Justina</i>	El <i>Quijote</i> de Avellaneda
Como esta es cosa que no consiste en perfiles de razones, ni en bemoles de palabras, ni en curiosos <i>ardides</i> o <i>estratagemas</i> (p. 579)	me preguntará punto por punto cómo fue la batalla, qué golpes le di, con qué <i>ardides</i> le derribé y con qué <i>estratagemas</i> le falseé las tretas (p. 115)
ya tenía mi mochillero hechado a mi <i>jumenta</i> todo buen recado de <i>paja</i> y <i>cebada</i> (p. 554)	Pidió al punto <i>cebada</i> y <i>paja</i> para su <i>jumento</i> (p. 99)
que, si una liendre hurto a la <i>fama</i> de alguno, le <i>restituyo</i> un caballo (p. 127)	no me dejan vivir porque les digo ha de <i>restituir</i> la <i>fama</i> (p. 457)
No osaba salir de día porque no <i>cayesen</i> o porque no <i>recayesen</i> en él, y fuese por la <i>recaída</i> (p. 430)	si tal fuese, pardiez que sería peor la <i>caída</i> que la <i>recaída</i> (p. 93)
que soy de <i>mollera cerrada</i> , que soy cogitabunda y pensativa (p. 108)	este buen labrador que le sigue, que tan poco ha <i>cerrado</i> la <i>mollera</i> como vuesa merced (p. 131)
porque las <i>amapolas</i> y agavanzas son <i>coloradas</i> , me había de colorear a mí el agua dellas (p. 364)	que puede ser vuesa majestad, según está de <i>colorada</i> , reina de cuantas <i>amapolas</i> hay (p. 329)

- Referencias culturales.

<sup>89</sup> Véanse estos y otros ejemplos en Blasco (2005c:63-70, 72-80 y 97-105).

<sup>90</sup> De aquí en adelante, y salvo determinadas excepciones fruto de los criterios editoriales (mención de libros, uso de vocablos en otros idiomas, frases hechas, etc.), la cursiva de las citas de obras literarias es nuestra.

<i>La pícaro Justina</i>	El <i>Quijote</i> de Avellaneda
intentó probar que descendía de <i>Balaán</i> , y sacó en limpio que por línea recta descendía del asno de <i>Balaán</i> (p. 97)	este mi asno era pariente muy cercano de aquel gran retórico asno de <i>Balán</i> (p. 124)
como los de <i>Sodoma</i> , que con el fuego de sus vicios merecieron el fuego que les abrasó (p. 104)	cuando eso de <i>Sodoma</i> y Gomorra, que vuesa merced dice, faltara, le ahogara yo con un diluvio de gargajos (p. 230)
Verdad es que adentro diz que tienen un muy buen medio claustro con una <i>escala de Jacobe</i> que parece que se hizo aposta para enseñar a trepar (p. 528)	hallaría en él brazo que le sacase del cieno de sus torpezas, y otra <i>escala</i> , cual la <i>de Jacob</i> , con que pudiese llegar al cielo (p. 268)
el sancto que yo más visito es <i>San Alejos</i> (p. 246)	¿Pensarías hacer con tus padres, sin duda, lo que con los suyos hizo <i>San Alejos</i> ? (p. 274)
La matraca fue tal y tan buena, que no fue en su mano aguardarla más que si fuera <i>melecina de plomo derretido</i> (p. 608)	y me echaron una <i>melecina de plomo derretido</i> , tal, que me hace venir despidiendo perdigones calientes por la puerta falsa (p. 135)
Oí decir a uno, que le venía el ser leonés desde que le quiso bautizar un don Fulano <i>Quiñones Lorenzana</i> , su amo, honrado caballero (p. 358)	Ya veis, ínclitos Guzmanes, <i>Quiñones, Lorenzanas</i> y los demás que me oís, cómo mi tío el rey don Alonso el Casto, siendo yo hijo de su hermana y tan nombrado cuanto temido por Bernardo, me tiene a mi padre, el de Saldaña (p. 305)

Otras opciones se han contemplado, como la de Trice (1971:25): «It is even possible that more than one author may have been responsible for the ambiguous novel». En la mayoría de los casos, los críticos han optado desde un principio por posicionarse en torno a alguna de las teorías y adecuar las pruebas y los datos a su atribución. Un planteamiento, quizás, alternativo, consista en comprobar realmente cuáles son los materiales positivos de los que disponemos, independientemente de que estos resulten, en ocasiones, contradictorios —si no lo fueran, probablemente no habría polémica sobre este asunto— y no nos lleven a una conclusión clara:

1) La primera edición de *La pícaro Justina* aparece firmada por «el licenciado Francisco de Úbeda, natural de Toledo». Este nombre se repite a lo largo de las páginas preliminares hasta tres veces más, si bien con alguna variación, al omitirse el apellido «López» en la portada.

2) Pareció existir un rumor entre los dominicos de que uno de sus integrantes había elaborado la obra, pero hasta ahora no se ha localizado ninguna evidencia documental de ello.

3) En 1895 se localiza un documento notarial que prueba la existencia, en 1590, de un «licenciado Francisco López de Úbeda, médico, natural y vecino de la ciudad de Toledo».

4) En el 2004 aparece un protocolo de 1605 en el cual Diego Pérez, mercader de libros, afirma haber comprado al padre dominico fray Baltasar Navarrete un libro titulado *La pícaro*.

5) El texto, como ya se viene apuntando desde la edición llevada a cabo por Puyol (1912:III, 47-95), manifiesta conocimientos religiosos, así como referencias al universo dominico, pero igualmente son frecuentes las burlas sobre este ámbito dentro de la obra (Bataillon 1969:40).<sup>91</sup>

6) De igual manera, el texto manifiesta que el autor conocía la ciencia de la medicina.<sup>92</sup> O'Connor (1996:124-128), por ejemplo, insiste en que *La pícaro Justina* refleja abundantes rasgos de conocimientos médicos.<sup>93</sup> Así, la descripción de la Justina sifilítica (pp. 91-92) podría haber sido tomada de la obra de Ruy Díaz de Isla y Gaspar Torella *Tractatus cum consiliis contra pudendam seu Mordum Gallicum* (1497) y el autor quizás conociera también la obra de Miguel Sabuco de Nantes Barrera *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), donde se explica el poder curativo del humor, y al que se alude en el relato: «Lo demás que falta, dígalo *doña Oliva*,<sup>94</sup> que libra en el gusto salud, refrigerio y vida; ¡esta sí que era discreta!» (pp. 537-538). No obstante, también se burla de los galenos (Puyol 1912:III, 47-95), como reflejan el episodio de Sancha (pp. 563-576), donde Justina ejerce de improvisada doctora, o algunas otras alusiones.<sup>95</sup>

7) Algo parecido sucede en lo concerniente a la posible relación del autor con las tierras leonesas. El hecho de que la acción de la obra transcurra por ese ámbito geográfico, fundamentalmente, invitaba a pensar que el autor procedería de allí, apoyado por la detallada descripción de la capital (pp. 379-407), por los vocablos

<sup>91</sup> «La presencia escolástica en la obra se debe a los hábitos universitarios de la época más que a una disciplina concreta —como la de los estudios teológicos—; ciertamente, en Úbeda existen rasgos de la predicación, pero parodiándolos» (Oltra 1985:82).

<sup>92</sup> «Usando de lo que los médicos platicamos, los cuales, de un simple venenoso, hacemos medicamento útil» (*Prologo al lector*, p. 74); «sepan que conozco lo bueno, y sé que aunque esta iglesia, mirada con ojos médicos, cuales son los míos, parece que está al revés.» (p. 529)

<sup>93</sup> Oltra (1985:31 n.) menciona varios vocablos presentes en *La pícaro Justina* referentes a la medicina y a las ciencias naturales: bazo (pp. 174 y 472); humores (p. 184); nervio (p. 472); apoplejía (p. 231), etc.

<sup>94</sup> Como señala Rey Hazas en su edición de la obra (1977:538 n.), «el libro llamado en el Siglo de Oro *doña Oliva* es, realmente, la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), atribuido a Oliva Sabuco de Nantes, aunque hoy sabemos que es de su padre, Miguel Sabuco. Este libro postula, en efecto, que la salud radica en la alegría y el placer».

<sup>95</sup> «Que estos yerros son como los de los médicos, y aun mejores, que aquéllos los cubre la tierra y a éstos el pan» (p. 202); «que también los esgrimidores son como los médicos, que buscan términos esquisitos para significar cosas que, por ser tan claras, tienen vergüenza de nombrarlas en canto llano, así les es necesario hablarlas con términos desusados, que parecen de junciana o jacarandina» (p. 470); «Asimismo, entre los hombres unos hay de notable provecho (...) otros, por extremos desaprovechados y sin jugo, como si dijésemos los médicos y boticarios» (p. 508).

leoneses empleados (Puyol 1912:III, 62) o por otros rasgos lingüísticos característicos del habla de esa zona.<sup>96</sup> Sin embargo, también se ha subrayado la burla que de León se efectúa en el texto, especialmente en lo concerniente a los monumentos que existían en la capital (pp. 379 y ss.).

Como podemos comprobar, la mayor parte de los campos semánticos tratados a propósito de la autoría de *La pícaro Justina*, y que conciernen sobre todo al ámbito de la religión, la medicina y las tierras leonesas, suelen ser ambivalentes y admitir múltiples lecturas, según la perspectiva del crítico. Igualmente, la vieja teoría de que al autor del *Quijote* apócrifo y el de *La pícaro Justina* eran la misma persona (véase en Canal 1912 y en Blasco 2005a) se sustenta sobre todo, como hemos mencionado, en una serie de alusiones crípticas llevadas a cabo por Cervantes y por el enigmático autor en las páginas preliminares de sus respectivas obras, así como en el capítulo VII del *Viaje del Parnaso*, y ni siquiera las hipotéticas relaciones intertextuales entre el relato sobre Justina y la secuela de la obra cumbre de Cervantes (Blasco 2005c) han permitido a la crítica extraer conclusiones firmes al respecto.<sup>97</sup> Lo cierto es que parece haber

---

<sup>96</sup> Destaca, en este sentido, el estudio llevado a cabo por Marcos Marín (1978) sobre el uso de los pronombres átonos de tercera persona en *La pícaro Justina*, destacando el leísmo y laísmo del autor, lo cual, en su opinión, haría difícil que su autor procediera de Toledo. Así, detecta 118 casos de uso anómalo de «la»: «no la dijeron misas» (p. 233); «preguntábala si sabía el Ave María» (p. 653); «la di eclesiástica sepultura» (p. 663), etc. Otros 9 de laísmo, pero con el pronombre en plural: «darlas paz de Francia» (p. 499); «las hizo acetar el partido» (p. 646). 221 casos de leísmo: «dije que me le llamasen a v. m.» (p. 417); «son como afinadores de órgano, que le templan y no le tocan» (p. 713); «tal amor, ni le creo ni le quiero» (p. 714). Y 17 casos de uso de «les» de forma anómala: «andan vagamundos y traen señal para que todos les conozcan» (p. 376); «pero pongan, que les llamaré gallinas» (p. 115). De todo esto concluye Marcos Marín (1978:174): «Este tipo de lengua corresponde hoy a la zona castellano-leonesa, pero en el siglo XVII será un tipo cortesano, lo que hace llegar a algunas conclusiones en cuanto a la autoría del texto: o bien Francisco López de Úbeda había abandonado los moldes toledanos y del sur, en favor de normas norteñas, o bien habrá que buscar el autor por otra parte».

Por otro lado, Morell Torrademé (1987:191) destaca que el artículo precediendo al pronombre posesivo es un rasgo dialectal del habla leonesa, y es localizable en *La pícaro Justina*: «¡Ay, el mi bendito, al pie de la cruz murió hablando con ella!» (p. 176); «Y todo lo hacía el mi bendito por ganar un real y dejar a sus hijos bien puestos» (p. 186). Igualmente, Trice (1971:141-142) señala que, en leonés, para evitar el sonido /d/ que resulta de pasar de nasal a alveolar en «pondrá», por ejemplo, se traspone /n/ y /r/, como en «converná» (p. 200); «se disporná» (p. 570) o «terná» (p. 632).

<sup>97</sup> Realmente, y sin restar por ello mérito a las interesantes sugerencias que ello comporta, los vínculos localizables entre el *Quijote* de Avellaneda y *La pícaro Justina* (Blasco, 2005c) se nos antojan poco concluyentes, en la medida en que se limitan fundamentalmente a señalar vocablos o giros comunes en ambas obras, sin intentar refutar algunas de las posibles contra-argumentaciones a la teoría de la autoría común. Así, en el relato sobre Justina no localizamos ninguno de los siguientes términos que Martín de Riquer (1972:LII-LXXIX), en su estudio introductorio al *Quijote* apócrifo, considera característicos de la obra, y presumiblemente del autor, como «nin», «ende», «maguer», u «home», u otros vocablos —aragonesismos— que parecen también describir el habla del responsable del texto: «torcón», «repostón», «de repano», «festeos», «despanzorrar», «mossen», «barruga», «cansacio», «sorbiscones», «aconsolado», «amprar», «hazer paxaritos», «drechas» o «malagana». Por otro lado, y desde el punto de vista ideológico, la importancia que en el *Quijote* se concede a las creencias y prácticas religiosas (pp. 58, 59, 61-63, 211, 235, 236, 279, o el relato de las pp. 236-280) contrasta con la burla, ignorancia o heterodoxia de la protagonista de *La pícaro Justina* al respecto (pp. 233, 251, 255, 381, 502 ó 525 y ss.). De igual

abundantes elementos para vincular al autor con el ámbito religioso, con la medicina o con las tierras leonesas, pero la crítica y/o burla que lleva a cabo, igualmente, de cada uno de estos sectores vuelve las conclusiones muy poco firmes. Ni siquiera el documento encontrado recientemente por Rojo Vega (2005a:9-13) deja las cosas muy claras. El texto presenta al vallisoletano Baltasar Navarrete como dueño de *La pícaro*, esto es, presumiblemente del relato que nos ocupa, pero atribuirle a partir de ahí la responsabilidad intelectual —y además en exclusiva— de la elaboración de *La pícaro Justina* no parece que sea una actitud excesivamente prudente.<sup>98</sup>

Quizás sí cabría otra posibilidad, la de una *entente cordiale* entre Navarrete y López de Úbeda, la cual: 1) sería consecuente con el nombre que figura repetidamente a lo largo de la *princeps*, cuya existencia real fue probada documentalmente por Pérez Pastor en 1895; Navarrete cedería a Úbeda la autoría, por las complicaciones que podría traerle; 2) confirmaría el viejo rumor recogido por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (p. 64, col. 2 y p. 377, col. 2) que vinculaba la obra con la orden de los dominicos; la ausencia de documentos al respecto explicaría la confusión en cuanto al nombre del religioso; 3) explicaría los conocimientos sobre medicina y religión de la obra, así como las burlas que se realizan de ambos ámbitos; 4) ayudaría a comprender por qué la segunda edición, la de Barcelona de 1605, apareció publicada en un imprenta donde era frecuente la publicación de obras dominicas, y precisamente con una *Aprobación* firmada por un integrante de este colectivo, Francisco Diago; 5) justificaría los rasgos lingüísticos característicos de las tierras leonesas, más próximos a un vallisoletano que a alguien de Toledo y 6) permitiría a Navarrete figurar como dueño —que no autor— del texto, tal y como recogía el documento encontrado por Rojo Vega (2005a:9-13).

Quedaría por resolver, por tanto, el nexo común entre Baltasar Navarrete y Francisco López de Úbeda, que permitiría a un vallisoletano y a un toledano entablar algún tipo de amistad. Ese vértice común quizás pudiera ser Rodrigo Calderón. Así,

---

manera, si bien en el *Quijote* se ofrece un buen retrato de los religiosos (pp. 65, 201, 203-204, 208, 268 ó 306), en *La pícaro Justina* lo más frecuente es que frailes, clérigos y gente religiosa en general sean degradados, ridiculizados, criticados o puestos en evidencia (pp. 528-529, 537, 398, 435, 671-675). Remitimos, igualmente, a las apreciaciones comparativas de Menéndez Pelayo (1905:XXV-XXVI), en su introducción al *Quijote* de Avellaneda, y a las reflexiones de Puyol (1912:III, 32 n.), en el estudio crítico sobre *La pícaro Justina*, deslegitimadoras, ambas, en lo que a la procedencia común de ambos textos se refiere, desde el punto de vista estilístico, léxico e ideológico.

<sup>98</sup> Así, como indica Riley (1981:336), «es cierto que en España, a principios del siglo XVII, apenas se pensaba que el autor pudiera tener un especial derecho de propiedad sobre sus obras». Dándole la vuelta a esta afirmación, podría decirse, por tanto, que el hecho de figurar como propietario de un determinado texto no llevaba a identificar a dicho sujeto como su elaborador, necesariamente.

como ya Rojo Vega (2005a:7) señalaba, la cátedra de Prima de teología de Sto. Tomás de la Universidad de Valladolid, ocupada por Navarrete en 1611, fue concedida «a dedo» y con carácter vitalicio por el duque de Lerma, señor de Rodrigo Calderón, quien a su vez había comprado en dicha población una casa (Rojo Vega 2004:226). Por otro lado, López de Úbeda habría decidido dedicar «su» libro a Rodrigo Calderón, a quien quizás, como señalaba Bataillon (1969), hubiera acompañado cuando el rey fue a tomar posesión de su canonjía en la catedral de León en 1602. A Úbeda le habría hecho gracia la ciudad, como refleja la descripción de Justina paseando por la población (pp. 379-407). Navarrete se sumaría a la burla de un territorio que no consideraba como propio, dejando a Úbeda, posiblemente, quizás por su condición de médico de corte, más dado a los lances bufonescos, firmar el texto, por prudencia. Esto haría que los odios surgidos tras la publicación de la obra recayeran sobre el toledano, arrastrándole fuera de la esfera social, y silenciando su existencia. Las críticas de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* —«El autor de *La pícaro Justina* / Capellán lego del contrario bando» (p. 93)— silenciarían el nombre del autor, a diferencia de lo que en la mencionada obra era habitual, en relación con otros escritores, por la sencilla razón de que el escritor sabría o intuiría que el texto pertenecía a más de una pluma.

Ante todo esto, la tesis de Oltra (1985:82-84) de que el bachiller Antón Pintado de *La pícaro Justina* representaba en realidad a fray Andrés Pérez, el otro pretendido autor del relato, quizás hubiera de ser modificada, para contemplar la posibilidad de que con ello López de Úbeda aludiera a Baltasar Navarrete —quien, no lo olvidemos, había pasado por el monasterio de Trianos, en León (Rojo Vega 2004:215-216)— y al encuentro y amistad de ambos en el viaje a León, acompañando al monarca. De ser así, nunca sabremos si Navarrete llegó a descubrir el guiño (o la broma) del pasaje:

Pero si algún hombre sin provecho vi en el mundo, fue *un bachillerejo algo mi pariente* que aunque me pesó, *se me pegó al tornarme de la romería a León*. Este, en virtud de ciertos cursos interpolados que había tenido en el *Colegio de los Dominicos de Trianos*, llevaba un pujo de decir necedades (p. 508)

En cualquier caso, no queremos incurrir de nuevo en el error de observar el texto, y los datos, a la luz tan solo de esta intuición, sino tan solo apuntarla como sugerencia que sumar a la cuestión, probablemente irresoluble, de la autoría de *La pícaro Justina*.

### 3.3 EL LECTOR REAL

## A) CONSIDERACIONES GENERALES

El lector real, de carne y hueso, a la hora de enfrentarse a un texto, concibe un autor, alejado en diversos grados del real, el cual condiciona su lectura, pero de cuya presencia, más o menos inconsciente, el receptor no puede sustraerse. De este modo, ni el autor real se dirige al lector real (sino al implícito, a aquel concebido por su propia imaginación), ni este piensa en aquel en el momento de la lectura. No obstante, autor y lector real constituyen, por convención, el destinador y destinatario, respectivamente, de la obra literaria, en cuanto totalidad. Respecto al lector real, su importancia ha ido creciendo de forma directamente proporcional al declive en los estudios acerca del autor real, propiciado en gran medida por planteamientos críticos como el de la Teoría de la Recepción, sobre la cual volveremos más adelante, y que permite comprender el papel predominante que la lectura ha venido cobrando en las últimas décadas, en relación con la teoría y la crítica literaria.

## B) EL LECTOR ANTE *LA PÍCARA JUSTINA*

No pocos críticos han insistido en subrayar la importancia que la figura del lector va a ir cobrando a lo largo del Siglo de Oro, en especial tanto por la pericia de que este precisaría, ante las frecuentes alusiones y referencias intertextuales que irán poblando los textos, como por la creciente aparición de textos que propondrían lecturas no lineales, saltando fragmentos, capítulos, etc.<sup>99</sup> Esto contribuiría en gran medida a concebir el texto desde una perspectiva representativa, visual, la cual presumiblemente ayudaría a la difusión de los textos entre las clases populares, en una época en la cual la lectura silenciosa, frente a la oral, estaba adquiriendo un progresivo auge (Chartier 2001:484 y 486).<sup>100</sup>

Entre los colectivos que, por su formación, poder adquisitivo e inquietud, con más frecuencia se acercarían a la literatura, adoptando uno u otro papel, destacarían: el clero, la nobleza, aquellos pertenecientes a profesiones liberales, los mercaderes, algunos

---

<sup>99</sup> Respecto a la predisposición, entre algunos autores, a la elaboración de obras que precisaban de una actitud especialmente «activa» y creativa por parte del lector, véase Bouza (1999:97-98). Bouza subraya especialmente el caso de *Amor con Vista*, de Juan Enríquez de Zúñiga (1625).

<sup>100</sup> Hay que matizar esta postura. El analfabetismo durante los siglos XVI y XVII seguía siendo enorme entre el sector rural y el proletariado urbano, por lo que su cultura continuaba siendo marcadamente oral. A esto hay que sumar el precio —nada despreciable— de los libros, condicionado en gran medida por el del papel, lo cual dificultaría aún más la lectura individual (Chevalier 1976:14 y 21)



comerciantes y artesanos, y los funcionarios. Entre los géneros literarios con más amplio grado de difusión destacaban, fundamentalmente, las novelas de caballerías, hasta el 1600, y la novela cortesana durante el siglo XVII (Chevalier 1976:20 y 67). La novela de caballerías triunfaba especialmente entre el sector que mejor retratado salía, esto es, entre los nobles, ofreciendo un ambiente idealizado, donde el caballero disfrutaba de un amplio grado de libertad, frente a la vida de la corte y a sus obligaciones diarias, que encorsetaría las aspiraciones de este sector durante el Siglo de Oro. Por el contrario, el auge de la novela cortesana a partir del XVII sería indicio de una actitud más conformista entre este colectivo, que empezaría a encontrarle ventajas a la vida de palacio (Chevalier 1976:100-103).

Lo cierto es que tanto un tipo de literatura como el otro suscitaron no pocos recelos entre muchos teóricos y escritores durante el Siglo de Oro por el carácter ficcional de los universos representados y por el temor al efecto que la lectura de «mentiras» e inverosimilitudes podía tener —no hay más que recordar el caso de don Quijote— en el receptor. Las viejas críticas de Platón contra la literatura «no real» —dar mal ejemplo, falsificar la realidad, socavar la autoridad de lo verdadero— volvieron a cobrar auge (Ife 1992:16 y ss.), ante el temor a que el lector no fuese capaz de distinguir la realidad de la ficción. De ahí que, como subrayan Godzich y Spadaccini (1985:190), el lector será «una figura problemática para esta poética, y la preocupación por el papel que él hace influye tanto en la forma de la novela, por ejemplo, en la redacción de múltiples prólogos para distintos lectores, como en la institución y mantenimiento de la censura» (véase en Kwon 1993:51).

Es en este contexto en el que irrumpen las novelas picarescas, que por lo general reclamarían del lector una actitud menos pasiva:

Todas ellas (las novelas picarescas) pretenden que la relación del lector con el texto sea más dinámica que estática; todas ellas dan participación más activa al lector, designándole papeles que deben representar y haciendo que adopte posiciones que a menudo se muestran insostenibles (...) En todas estas obras, el autor, el protagonista y el lector acaban enmarañados en una telaraña de ironía de la cual no se puede escapar (Ife 1992:266)

En términos muy parecidos lo explica Reed (1984:31): «the picaresque novel demands a high degree of reader participation because it is polemical, realistic, and problematical».

¿Qué nos encontramos en el caso concreto de *La pícaro Justina*? Sin lugar a dudas, un texto que ha puesto a prueba, desde su irrupción, la cultura y pericia del lector, para su adecuada comprensión:<sup>101</sup>

La verdadera intención del autor es demostrar su ingenio y divertir al público (...) Pero la diversión no está garantizada para un público que no esté inmerso en el ambiente del escritor. Las alusiones tan obscuras a algunos episodios o personajes de la época, las burlas tan escondidas sobre ciertos temas o personajes, los jeroglíficos tan intrincados, las adivinanzas tan enigmáticas y la gran cantidad de vocabulario, refranes y figuras retóricas, hacen que la obra sea leída para ser descifrada, no por gusto (Bartolomé Mateos 1995:372).

Este aspecto probablemente se haya visto agravado con el paso del tiempo, determinado en gran medida por la necesidad, para una óptima recepción, de conocimientos intertextuales, sociales o culturales cada vez más alejados de nosotros. También la crítica se ha hecho eco de ello, insistiendo en que «*La pícaro Justina* no es obra que haga concesiones al lector moderno» (Sánchez Díez 1972:40):<sup>102</sup>

El valor actual del libro está paradójicamente reñido con el rasgo de actualidad que tuvo en su momento de aparición. Nuestra obra fue de rabiosa moda, ya que todas sus alusiones burlescas necesitaban del contexto socio-histórico de la corte para entenderse (...) precisamente por eso, por su condición de inmediatez, ha perdido valor universal, y con él, vigencia en el día de hoy (...) Tendremos, pues, que leerla acompañada de indicaciones sobre el entorno, para gustarla y comprenderla. Lo secreto de su encanto es, simultáneamente, la clave de su servidumbre actual. Su vigencia pasada explica su presente olvido (Rey Hazas 1977:45).

Pero, probablemente, ya en el momento de su surgimiento el texto generase problemas entre sus contemporáneos, en lo que a su comprensión atañe:

más bien contradictoria por su contenido en burlas a todos los niveles (...) *La pícaro Justina* hubo de tener más resonancia por sus mofas de los valores de la época que por ser una “pícaro” en sí, puesto que ya se habían dado otros antecedentes, aunque no de tanta trascendencia, como *La Lozana Andaluza* (Bartolomé Mateos 1998:130)

<sup>101</sup> «Its language is so extravagantly difficult that it is (...) hard for Ubeda’s readers to follow the story of Justina’s life (...) *La pícaro Justina* is a picaresque subject whose construction costs readers considerably more than that of her male counterparts in the Spanish genre» (Davis 1996:138 y 140).

<sup>102</sup> Bataillon (1969:186) subrayó igualmente, respecto de *La pícaro Justina*, que «su ‘realismo’ engañador plantea al lector moderno una serie de enigmas que en 1605 no lo eran». Igualmente, Oltra (1985:14-15) manifiesta su ausencia de extrañeza, respecto a *La pícaro Justina*, por el hecho de que, una vez desaparecidas las referencias básicas de la novela, «esta, envejecida prematuramente, ingresase en el limbo de lo incomprensible, limbo en el que ya se encontraba a medias, puesto que muchos de los lectores contemporáneos no poseerían las claves de lectura. En definitiva, el éxito inmediato de la novela, basada en unas claves históricas que la hacen ‘legible’, llevaba como germen el posterior decaimiento de *La pícaro Justina*».

Igualmente, parte de la crítica ha insistido en subrayar otro aspecto que quizás condicionara la lectura de la obra ya en el siglo XVII, dificultándola. Se trata de la supuesta anacronía atribuida al texto por algunos estudiosos (véase en Bartolomé Mateos 1998:123, por ejemplo). Puyol, en su edición del texto (1912:7-14) analiza con cierto detenimiento esta cuestión, insistiendo en que presumiblemente la obra estuviera compuesta mucho antes de darla a la imprenta, fundamentalmente: a) por la mención de Justina de la *Introducción General*<sup>103</sup>; b) por las alusiones a catedráticos de Salamanca —fray Domingo de Soto, fray Juan Gallo y fray Juan de la Peña—<sup>104</sup> del período 1560-1577, ya lejano en el tiempo; c) por el hecho de recurrir a una mujer como protagonista —al estilo de *La Celestina*, *La Lozana Andaluza*, *Tebaida*, *Serafina* o *Hipólita*—,<sup>105</sup> y d) por las referencias intertextuales —las comedias sobre Santa Tais o sobre Santa María Egipcíaca,<sup>106</sup> fábulas de Esopo o Fedro, Ovidio, Terencio, el *Momo*, *La Celestina*, las obras de Guevara, la *Eufrosina*, *El Patrañuelo*—,<sup>107</sup> más adecuadas al período 1522-1572. De todo ello, Puyol concluye, respecto a *La pícaro Justina*: «Cuando aquella salió á luz en 1605 debió de parecer á los lectores anacrónica ó, por lo menos, absolutamente pasada de moda y escrito por alguno cuyas ideas habían cristalizado en las de los años 75 al 80 de la citada centuria (1500)» (p. 14).<sup>108</sup>

<sup>103</sup> «Mil años ha que hice esta obrecilla» (p. 129).

<sup>104</sup> Así, al lado del fragmento «Pero dejado esto para los sotos frescos, para los gallos briosos y para las peñas fuertes, que son los floridos de nuestra Salamanca» (pp. 314-315) aparece la siguiente apostilla marginal: «Nombres de catedráticos de Salamanca».

<sup>105</sup> «El título, pues, de *La pícaro Justina* parece adoptado en un tiempo en que las mujeres, como heroínas de los libros de recreación y pasatiempo, aún gozaban de favor entre los autores, es decir, en el último tercio del siglo XVI, aun cuando el argumento y el modo de desenvolverlo estén ya vistos al través del fondo y de la forma del *Lazarillo de Tormes*» (Puyol, en su edición de *La pícaro Justina*, 1912:9).

<sup>106</sup> «Lo primero, Granada y la Granada habían desembarcado allí y habían de representar la comedia de Santa Tais y Santa Egipcíaca» (p. 394).

<sup>107</sup> «Y así, no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, elegancia en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque» (pp. 81-82).

<sup>108</sup> Otros elementos se han tenido también en cuenta para fechar la obra. Así, varios críticos —entre ellos, Rojo Vega (2004:226), por ejemplo— han llamado la atención sobre el pasaje «Es uso en la ciudad de León —a lo menos entonces éralo, ahora no sé si se ha quitado con los diez días—» (p. 587), por su posible alusión a la reforma del calendario gregoriano llevada a cabo en 1582, barajando la posibilidad de que aún fuera un hecho reciente en el momento de la elaboración del relato. En cualquier caso, la presencia e influencia del *Guzmán* en el texto no ha de ser olvidada, tal y como el propio autor reconoce —«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» (pp. 73-74)—, por lo cual, de considerar como cierta la existencia de una primera versión del texto con considerable antelación respecto a su publicación, habría que pensar, en consonancia con esta afirmación del *Prólogo al lector*, que se reformuló la obra una vez que Alemán sacó a la luz a su pícaro.

Otro elemento pudo haber influido, también en un primer momento, en la recepción de la obra. Se trata de la relación que su protagonista dice mantener con Guzmán de Alfarache, y que quizás contribuye al interés popular hacia el texto, máxime teniendo en cuenta el gran éxito de que había disfrutado el «pícaro»:

La suma destes tomos véala el lector en una copiosa tabla; mas, si con más brevedad quieres una breve descripción de quién es Justina y todo lo que en estos dos tomos se contiene, oye la cláusula siguiente que ella escribió a Guzmán de Alfarache antes de celebrarse el casamiento (p. 82)

No son pocos los ejemplos de menciones expresas del protagonista de la obra de Mateo Alemán: «la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahigar su picardía para que dure los años de mi deseo» (p. 83-84); «Fuímonos por las casas de los Guzmanes, que es paso forzoso. Estas me parecieron una gran cosa, mas bastaba ser aquellos señores del apellido del mi señor Guzmán de Alfarache, para pensar que habían de ser tales» (pp. 545-546); «las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando 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. 739). Bartolomé Mateos (1998:130) señala, al respecto:

El factor de la relación de la pícaro con su novio Guzmán de Alfarache, podía haber influido para que el público de la calle se interesara por la novela, aunque se desilusionaran, posteriormente, por el extenso contenido descriptivo del libro en comparación con las aventuras divertidas y moralizantes del *Guzmán*.

No obstante, el libro debió de atraer, igualmente, al público, tanto en España como en el extranjero, a juzgar por las cuatro ediciones que de ella se publicaron, solo en el siglo XVII, así como por las traducciones realizadas al italiano, al alemán, al francés y al inglés en los dos siglos siguientes (Damiani 1977:151).<sup>109</sup> Pero, en cualquier caso, la obra debió de precisar y precisa de un considerable grado de concentración por parte del lector, que la aleja de un puro divertimento ajeno a las energías de quien la acometiera. Así, Fernández Catón (1986:105) la define como una «divertida novela costumbrista, burlona, pero altamente instructiva, que merece ser leída, pero que difícilmente puede llegarse hasta el final si uno no se carga de paciencia y de generosidad hacia su autor y, especialmente, hacia su pícaro protagonista».<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Véase, en la Bibliografía, los apartados correspondientes a las ediciones y traducciones de *La pícaro Justina*.

<sup>110</sup> Jones (1974:415) la considera, de hecho, «the most difficult of all the picaresque novels».

Parece, por tanto, que la artificiosidad inherente a *La pícaro Justina* determina el modo en que nos enfrentamos a ella. Como indica López de Tamargo (1990:46):

Al descomponerse la constitución ‘natural’ del signo lingüístico, la asociación ‘artificial’ requiere, por parte del destinatario, una participación activa y, al mismo tiempo, un conocimiento del sistema metafórico del escritor, del lenguaje literario y de los símbolos en uso.<sup>111</sup>

Desde este prisma, sería precisamente la dificultad del texto la que generase su polisemia, y por tanto, la que permitiría a cada lector —o, incluso, a cada lectura— replantear el relato con una singularidad irrepetible. En el prólogo a una edición del 2005, Estefanía López Barredo insiste en este punto: «*La pícaro Justina* se presta a muchas lecturas, según el lector y dependiendo del punto de mira donde dirija su atención» (p. 5). Más adelante analizaremos con detenimiento la recepción que del texto ha habido a lo largo de los siglos. Quedémonos de momento con este consejo de Oltra (1988:14):

La lectura de *La pícaro Justina*, algo áspera para quien no está iniciado en el Barroco, depara sorpresas interesantes, la mayoría de ellas no desveladas todavía. Sirva como colofón una invitación a adentrarse en ella como nos propone el propio autor, aun a riesgo de equivocarse en la lectura. Sólo así podremos avanzar en ese guiño permanente que nos lanza López de Úbeda.

### **3.4 EL AUTOR APARENTE**

#### **A) CONSIDERACIONES GENERALES**

En el ámbito de la obra literaria, en cuanto creación generada por el autor real, tienen lugar recurrentes y sucesivas enunciaciones que generan universos comunicables, dentro de las cuales podemos localizar nuevas enunciaciones. En este sentido, es posible detectar relaciones entre emisores y receptores que, si bien adquieren un valor implícito a lo largo de buena parte del relato, no han de ser desdeñadas en la medida en que solo partiendo de ellas es posible acceder hasta instancias con un valor funcional, dentro del universo literario, mucho más significativo, como por ejemplo la del narrador. Nos

---

<sup>111</sup> Eco (1978:420) había insistido, precisamente, en que «toda desviación de la norma que afecte tanto a la expresión como al contenido obliga a considerar la regla de su correlación: y resulta que de ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica».

estamos refiriendo en concreto a las instancias que hemos denominado del autor-lector aparente, o inmediato, y del autor-lector narrativo, o ficticio.

La instancia del autor aparente, a pesar de ser incluida dentro de las enunciaciones ficticias (véase *supra* el cuadro terminológico), se encuentra a caballo entre el universo empírico y la ficcionalidad literaria, inclinándose hacia la primera o la segunda, según el caso.<sup>112</sup> Podríamos definirlo como el primer emisor que la obra ofrece, bien por aparecer su nombre impreso en la portada, tan solo, bien por ser quien dedica el libro a un destinatario inmediato, un mecenas por ejemplo, el cual, en ocasiones, terminaba convirtiéndose en el verdadero propietario intelectual del texto, especialmente durante la Edad Media (Salinero Cascante 1996:250). Este primer emisor verdaderamente textual podría ser, por ejemplo, un pseudónimo de su autor real,<sup>113</sup> o la dedicatoria un puro juego literario, carente de fuerza perlocutiva al margen del universo ficcional, alejado necesariamente del autor real:

El autor es el resultado de un discurso determinado, una convención más y nada tiene que ver, en última instancia, con la persona *real*, por más que ambos lleven el mismo nombre (...) Sin embargo, se acepta que tal ficción, tal nombre propio, remite a una *persona real*, física e históricamente localizable, y aunque en realidad se suelen fundir ambos planos se trata de una dicotomía imprescindible de mantener desde el punto de vista teórico (...) Quiere esto decir que si tal fusión de los elementos dicotómicos citados se dan en la práctica social de lector no es por razones teóricas, sino por convención, por contrato, inconsciente, de lectura (Taléns 1975:164-165)

## **B) «FRANCISCO DE ÚBEDA/FRANCISCO LÓPEZ DE ÚBEDA», AUTOR APARENTE DE LA PÍCARA JUSTINA**

La relevancia de la instancia del autor aparente ha guardado una estrecha relación, en no pocas ocasiones, con la noción de propiedad intelectual de la obra. En este sentido, parece que es precisamente a partir del siglo XVI, y especialmente del XVII, cuando el autor de un determinado discurso se convierte a su vez en propietario de este (Álvarez Amell 1999:82).<sup>114</sup> Precisamente por ello, los elementos paratextuales de la

---

<sup>112</sup> Antonio Campillo (1992) considera que el autor, en cuanto nombre propio, no está ni en el exterior ni en el interior del discurso, sino que se sitúa en su mismo borde, por así decirlo, y ejerce respecto a dicho discurso una función clasificatoria (citado en Pozuelo Yvancos 1993:122).

<sup>113</sup> Esta disociación entre el autor real y el aparente es lo que permite comprender que Lejeune (1991) distingue entre autobiografía real y ficticia, según haya una relación de identidad o no, respectivamente, entre ambas autorías, al definir al autor de una obra, simplemente, como el nombre que aparece en la portada de un libro.

<sup>114</sup> Recordemos que este había sido precisamente uno de los argumentos utilizados por Rojo Vega (2005a:6-7) para considerar a Navarrete como autor de *La pícaro Justina*, al aparecer este designado como «dueño» del libro en el documento notarial descubierto (Rojo Vega 2005a:9-13).

obra,<sup>115</sup> tales como las aprobaciones, la dedicatoria, la censura o la fe de erratas servían,<sup>116</sup> entre otras cosas, para certificar la propiedad intelectual del texto, en función del sujeto que figurase como autor.<sup>117</sup>

A lo largo de los siglos XVI y XVII tres eran los nombres de relevancia vinculados a una obra en particular, figurando frecuentemente en la portada: el autor, la persona a la que estaba dedicada y el librero o impresor-editor (Chartier 1994:55-56),<sup>118</sup> lo cual permitía al escritor asumir su parte de responsabilidad desde la primera página de su creación, lo que no impedía, sin embargo, que este jugase —por medio del disimulo, del disfraz o de la usurpación— con su nombre en la obra.

De este modo, será por tanto a partir del Siglo de Oro cuando comience a cobrar verdaderamente protagonismo lo que Foucault (1983) denominaba como «función-autor», esto es, la existencia de un nombre propio, en la obra, asumido como categoría fundamental para su clasificación, y como marbete con el que remitir a su propietario intelectual, para que de ese modo la Iglesia Católica pudiera luchar contra la herejía y la heterodoxia, a partir de la erradicación de la anonimidad en las primeras ediciones de los textos. La obra literaria pasa así a ser un «trabajo», asimilándola a los demás productos de la labor humana, y justificando el derecho de propiedad del autor, así como su responsabilidad penal (Chartier 1993:27 y 62 y 2000:102 y 197). La importancia de este cambio resultará decisiva para los literatos, al ser uno de los colectivos de artistas en peor situación: no contaban con el amparo regio, como los pintores o cronistas, ni tenían la rica clientela eclesiástica de los escultores, y la ausencia de derechos sobre su obra favorecía la proliferación de continuaciones fraudulentas, así como de ediciones piratas (Fernández Álvarez 1983:831-832).

---

<sup>115</sup> Entendemos la noción de paratexto de acuerdo a la definición marcada por Genette (1989b), en función de la cual tanto la intertextualidad —definida como copresencia de dos o más textos— como la metatextualidad —relación entre un texto y otro que habla de forma crítica o teórica acerca del primero— o la paratextualidad —entendida como la relación entre un texto y los títulos, prefacios, etc. de la obra en la que se inserta— formarían parte de un fenómeno más amplio, el de la transtextualidad, que vendría definido por los distintos tipos de vínculos o relaciones que entre uno o varios textos pueden establecerse, en función de algo que los une. De este modo, en el caso de *La pícaro Justina*, por paratextos entendemos tanto los distintos elementos que conforman los preliminares legales y artísticos de la obra —prólogos, dedicatoria, aprobación, etc.— como aquellos que acompañan al relato en prosa, como los poemas introductorios, las notas marginales o los «aprovechamientos» finales.

<sup>116</sup> Para un estudio más detenido del surgimiento y disposición de estos paratextos, véase González de Amezúa (1946:1).

<sup>117</sup> Chartier (1994:16) señala que desde los Índices de la Inquisición de 1559 estaban prohibidas las obras sin nombre del autor: hay una priorización del autor sobre el texto.

<sup>118</sup> Chartier (1994:16 y 47) subraya que «la afirmación de la propiedad literaria deriva directamente de la defensa del privilegio de librería que garantiza un derecho exclusivo sobre un título al librero que lo ha obtenido», siendo en Londres, a partir del siglo XVIII, cuando se pretende que sean el autor y sus herederos quienes posean la exclusiva potestad para la impresión y distribución de las obras.

Lo cierto es que *La pícara Justina* aparece claramente firmada, con el nombre de su autor, desde la portada de su edición *princeps* de 1605 —*Libro de entretenimiento, de la pícara Ivstina (...) compuesto por el licenciado Francisco de Vbeda, natural de Toledo*—, repitiéndose el nombre, con la adición del «López», en el *Privilegio Real* —«Por cuanto por parte de vos, el licenciado Francisco López de Ubeda, nos fue hecha relación que habíades compuesto un libro intitulado *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*»—, en la *Aprobación* —«Por mandado de V. A. he visto este libro de apacible entretenimiento, compuesto por el licenciado Francisco López de Ubeda»<sup>119</sup> y en la dedicatoria —«A don Rodrigo Calderón y Sandelin, de la cámara de su majestad, señor de las villas de la Oliva y Plasenzuela, el licenciado Francisco López de Ubeda, que sus manos besa»—, si bien a lo largo de estos cuatro siglos podemos observar una serie de irregularidades en lo concerniente a estas menciones:

1. No siempre ha figurado Francisco López de Úbeda/Francisco de Úbeda como autor de la obra en su portada, tal y como reflejan, por ejemplo, la edición de París de 1847, donde aparece fray Andrés Pérez como autor, o la de Barcelona de 1960, en la que se opta por la anonimia. Igualmente, ha habido cierta fluctuación sobre la inclusión o no del apellido «López» en las portadas, optando por su elisión en las ediciones de Medina del Campo de 1605, en la de Bruselas de 1608, en la de Dueñas (2004b), así como en las llevadas a cabo por Valbuena Prat (1980), Sevilla Arroyo (2001b) o en la reimpresión de la realizada por Rey Hazas (2005c), por ejemplo.

2. Tampoco en todas las ediciones es Francisco López de Úbeda quien firma la dedicatoria, siendo en ocasiones el impresor. La de Bruselas de 1608, dedicada a don Alonso Pimentel, está firmada por Olivero Brunello, al igual que la de Madrid de 1736, dedicada a don Benjamin Keene y firmada por Francisco Manuel de Mena, «su más apasionado y rendido servidor».<sup>120</sup>

En cualquier caso, y al margen de todas estas variantes, sí que parece relevante la firma que apareció en la *princeps*, por toda la repercusión que conllevó desde el momento en que pudo probarse la existencia real de Francisco López de Úbeda (Pérez

---

<sup>119</sup> Trice (1971:8) llama la atención sobre el parecido entre esta —«he visto este libro de apacible entretenimiento, compuesto por el licenciado Francisco López de Ubeda (...) y que debajo de gracias facetas y tratos manuales, encierra consejos y avisos muy provechosos para saber huir de los engaños que hoy día se usan»— y la portada —*Libro de entretenimiento, de la pícara Justina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos auisos (...) compuesto por el licenciado Francisco de Vbeda, natural de Toledo*—, lo que le lleva a pensar que quizás la *Aprobación* estuviera elaborada por el propio López de Úbeda.

<sup>120</sup> Igualmente, en la traducción al italiano del texto (1624 y 1625) es su responsable, Barezzo Barezzi, quien firma las dedicatorias.



Pastor 1895/1992:478), si bien, como sabemos, esto no garantizaría en absoluto la certeza en lo que a su hipotética condición de elaborador del texto atañe.

### **3.5 EL LECTOR APARENTE**

#### **A) CONSIDERACIONES GENERALES**

Como correlato del autor aparente, el lector aparente figura representado en calidad de destinatario inmediato de la obra, con frecuencia a través de una dedicatoria que, en ocasiones, se incluye entre las primeras páginas del libro. A diferencia del lector narrativo, o ficticio, el lector aparente suele ser concreto, individual y generalmente con existencia real al margen de lo literario, siendo la actitud del autor especialmente laudatoria hacia él, lo cual no siempre ocurre con los lectores narrativos. Lo más frecuente, por ejemplo, durante la Edad Media y los Siglos de Oro, era que el lector aparente fuera un mecenas, benefactor o protector del autor, a quien este intentaría sobre todo agradar y entretener con el resultado de su ingenio e imaginación, existiendo casos en los que la finalidad sería la instrucción, generalmente al tratarse de lectores aparentes jóvenes y de clase alta, para quienes la formación adquiriría un papel de gran relevancia. De este modo, como ya indicamos, en las dedicatorias adquiere un gran significado su fuerza perlocutiva, alternando entre el *docere* y el *delectare*:

La dedicatoria se convierte en una forma expresiva, formularia, determinada y, por tanto, la consideramos una categoría ideológica más amplia, susceptible, claro está, de englobar otros topos concretos; no obstante, dada su vitalidad, importancia y diversidad, la dedicatoria en el Siglo de Oro no puede rebajarse a un simple topos ni tampoco a un ingrediente más del prólogo (Porqueras Mayo 1957a:141).

#### **B) EL LECTOR APARENTE: DON RODRIGO CALDERÓN**

Tal y como señala Chartier (1994:13) la escritura, el patronazgo y el mercado son realidades indisociables en el siglo XVI, y que se prolongarán hasta el siglo XVII, siendo ya en el XVIII cuando haya un desplazamiento evidente del patronazgo al mercado como elemento sustentador del escritor. Hasta entonces, por tanto, la figura del mecenas, constatada frecuentemente en las dedicatorias, tuvo un especial

protagonismo,<sup>121</sup> pues, como apunta Cavillac (1994:240), «en general, la dedicatoria de una obra del Siglo de Oro a un Grande no tiene otro fin que el de asegurarse la gratificación de un mecenas» y, en el caso concreto de las novelas picarescas, es relativamente frecuente encontrar prólogos-dedicatorias que remiten a un noble o mecenas protector, tal y como hicieron, por ejemplo, Mateo Alemán con el marqués de Poza y con don Juan de Mendoza, o Vicente Espinel con el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas (Villanueva 1986:99-100).

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, el lector aparente tiene dos representaciones en su edición *princeps*, la de la portada —*Libro de entretenimiento, de la pícaro Justina (...) Dirigida a Don Rodrigo Calderón Sandelin, de la Camara de su Magestad. Señor de las Villas de la Oliua y Plasenzuela. & c.*— y la de la dedicatoria propiamente dicha: «A Don Rodrigo Calderón y Sandelín, de la cámara de su majestad, señor de las villas de la Oliva y Plasenzuela, el licenciado Francisco López de Ubeda, que sus manos besa» (pp. 69-70 en la edición de Rey Hazas 1977).<sup>122</sup>

La figura de Rodrigo Calderón, personaje clave para entender parte de la historia del siglo XVII español, ha sido glosada, entre otros, por Jerónimo Gascón de Torquemada (1789), quien realiza un breve pero exhaustivo estudio del noble: nacido en Amberes,<sup>123</sup> de madre alemana y padre vallisoletano, tras la muerte de su progenitora regresan padre e hijo a España, comenzando a trabajar Rodrigo, en calidad de paje, al servicio de Francisco de Rojas, marqués de Denia, y posteriormente duque de Lerma y privado del rey Felipe III. El duque, consciente de su valía, decide nombrarle Ayuda de Cámara del Rey, contrayendo matrimonio con doña Inés de Vargas, Señora de la Oliva. Poco a poco irán llegando reconocimientos nobiliarios y distinciones para Rodrigo Calderón: caballero de la Orden de Santiago, conde de la Oliva, marqués de Siete Iglesias, cardenal, Secretario de Estado y Primer Ministro. Sin embargo, el incremento de rumores sobre irregularidades en el Gobierno (cohechos, crímenes, etc.) le llevan a ser

<sup>121</sup> Algunos críticos se muestran cautos con estas afirmaciones. Así, García Cárcel (1988:327-328) insiste en que, si bien el tipo más frecuente de escritor en el Siglo de Oro fue el apoyado por el mecenas, sin embargo, esta práctica del «patrocinio», en el caso concreto de España, fue limitada, debido en parte a que la nobleza se mostraba distante y renegaba frecuentemente de la literatura.

<sup>122</sup> De nuevo hay que puntualizar excepciones. En la edición de Bruselas de 1608 el destinatario es «don Alonso Pimentel I Esterlicq del consejo de guerra de su Magestad, y su Capitan de lanças Españoles en estos Estados de Flandes», mientras que la de Madrid de 1736 está dirigida «al excelentísimo señor D. Benjamin Keene, ministro plenipotenciario del rey de la Gran Bretaña, Jorge Augusto II, cerca de el de las Españas, Don Felipe V, Nuestro Señor, que Dios guarde». Igualmente, en las traducciones de Barezzi al italiano de 1624 y 1625 la obra está dedicada a Giovanni Dasteten y a Cavalier Rovello, respectivamente.

<sup>123</sup> Rodrigo Calderón nace el 17 de junio de 1577 (Oltra, en su edición de *La pícaro Justina*, 1991:18).

apresado en Valladolid el 20 de febrero de 1619 y, si bien es eximido de la muerte de la reina Margarita de Austria, de haber hechizado al rey a su favor y del envenenamiento del Inquisidor General, entre otros cargos, sí es hallado culpable de la prisión y muerte de Agustín de Ávila y Francisco de Juara, de haber obtenido ilícitamente cédulas de perdón del rey, etc., condenándole a muerte, degradándole de oficios y títulos y perdiendo la mitad de sus bienes. Rodrigo Calderón será finalmente ajusticiado el 21 de octubre de 1621,<sup>124</sup> siendo enterrado en los Carmelitas Descalzos, tal y como había dispuesto en su testamento, si bien después de algunos años el cuerpo se trasladará a una bóveda de la Capilla Mayor de las monjas de Portaceli de Valladolid, de donde era patrono, y donde el cuerpo sigue actualmente, sin corromperse, según el testimonio final de Gascón de Torquemada.

Los estudios sobre Rodrigo Calderón subrayan frecuentemente su papel de chivo expiatorio de la pésima gestión y la corrupción llevada a cabo por el duque de Lerma, cuya caída, en 1618, arrastraría a Calderón a la muerte (Bennassar 2001:31-32). Los escritores, en ocasiones, reconocieron el despotismo del gobierno del duque de Lerma y Rodrigo Calderón, reflejándolo en sus textos.<sup>125</sup>

Lo cierto es que los enigmas en torno a Rodrigo Calderón no conciernen exclusivamente a su ascendencia y actividades, sino a su relación con *La pícaro Justina* y con su autor, aspectos estos últimos que han centrado la atención de la crítica en no pocas ocasiones, fundamentalmente a partir del estudio histórico-literario del texto llevado a cabo por Bataillon (1969).<sup>126</sup> A Bataillon le intrigaban enormemente las irregularidades que poblaban la primera edición de la obra, así como su causa (pp. 34 y 60-62): 1) aparecían tres paginaciones sucesivas, con sus signaturas mal ajustadas y evidentes diferencias gráficas (justificación y densidad de páginas, iniciales historiadas, cabeceras, uso de la bastardilla en las notas marginales, empleo de los acentos, etc.); 2) el *Privilegio Real* aparecía firmado por «Juan de la Mezquita», y no por «Juan de

<sup>124</sup> «Durante su cautividad y el día de su suplicio dio tan espectaculares muestras de piedad, de mortificación y de resignación viril que en la memoria del pueblo quedó como un ejemplo de dignidad y de orgullo. De aquí las frases de *Andar más honrado que Don Rodrigo en la horca* o *Tener más fantasías que Don Rodrigo en la horca*» (Bataillon 1969:92).

<sup>125</sup> Así, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* puede ser leído como un ataque contra Rodrigo Calderón. La obra relata la venganza de Peribáñez contra el Comendador, amparándose este en su poder para conseguir a la mujer del primero, en clara alusión a los gobiernos que dirigen arbitrariamente el destino de un pueblo. De igual modo, en *Fuenteovejuna* atacará Lope al propio Lerma, al plantear la historia de un pueblo que se rebela contra su Comendador (véase en Fernández Álvarez 1983:927).

<sup>126</sup> No fue *La pícaro Justina*, sin embargo, la única obra dedicada a Calderón o a su familia: Gutierrez Marqués de Careaga le dedica, en 1607, su *Desengaño de fortuna*, y en 1618 Pedro Mantuano dedica a su hijo sus *Casamientos de España y Francia* (Kwon 1993:226-227).

Amezqueta», tal y como debería de figurar, y que ya se recoge en la edición de Barcelona de 1605; 3) el *Privilegio*<sup>127</sup> estipula que el libro ha de imprimirse con las correcciones de Tomás Gracián; sin embargo, a pesar de estar escrito el documento en primera persona, no lleva fecha ni firma;<sup>128</sup> 4) tampoco lleva fecha la lista de erratas; 5) la *Tasa* no es tal tasa, al indicar la tarifa habitual por pliego, pero omitiendo lo esencial, el número de pliegos y precio total; tampoco lleva fecha ni firma;<sup>129</sup> 6) el escudo de armas de Rodrigo Calderón, que figura en la primera página,<sup>130</sup> desaparece en todas las ediciones posteriores, y no vuelve a figurar hasta la edición de Puyol de 1912. Igualmente, analizando las referencias directas a Calderón localizables en el texto, esto es, el escudo impreso y la dedicatoria, Bataillon vuelve a encontrar anomalías (p. 70). En cuanto al escudo, la orla de ocho cruces y el león arrimado a un árbol que figuran en él eran armas procedentes de los Ortega, a quienes la familia de Rodrigo Calderón habría comprado una casa cuya fachada figuraba con dichos elementos distintivos. Igualmente sucedería con las flores de lis, también usurpadas a la misma Casa. Solamente las dos calderas que figuran en la parte superior derecha pertenecen a los Calderón, mientras que las cuatro franjas onduladas son de procedencia desconocida. Ni las armas de los Aranda ni las de los Sandelín, ascendientes de don Rodrigo, figuran en el escudo.<sup>131</sup> Por otro lado, en lo concerniente a la dedicatoria, Bataillon llama la atención fundamentalmente sobre dos hechos (pp. 65-67): por un lado, la referencia al

---

<sup>127</sup> «Por mandado de V. A. he visto este libro de apacible entretenimiento, compuesto por el licenciado Francisco López de Ubeda, y me parece que en él muestra su autor mucho ingenio, rara lección en todo género de lectura, gran elegancia y orden, subido estilo, discreto, apacible, gracioso y claro; y que debajo de gracias facetas y tratos manuales, encierra consejos y avisos muy provechosos para saber huir de los engaños que hoy día se usan. Y puede vuestra Alteza dar la licencia y privilegio que suplica» (pp. 67-68 de la edición de Rey Hazas 1977).

<sup>128</sup> La relación de Tomás Gracián con *La pícaro Justina*, y la posible influencia negativa de esta en la vida de aquel, resulta controvertida. Mientras Bataillon (1969:57) consideraba que la alusión de los versos de Cervantes del *Viaje del Parnaso* —«Haldeando venía y trasudando / El autor de *La pícaro Justina*, / Capellán lego del contrario bando, / Y, cual si fuera una culebrina, / Disparó de sus manos su librazo, / Que fué de nuestro campo la ruina. / Al buen Tomás Gracián mancó de un brazo» (p. 93) — podía referirse a que Gracián, temeroso de las consecuencias, se hizo de rogar para firmar la Aprobación, o porque se prescindió de su firma, siendo este pronto excluido de esa función por mucho tiempo, casi hasta la desgracia del duque de Lerma, Bartolomé Mateos (1998:126-127) insiste en el hecho de que, si bien parece que a Gracián pudo afectarle, en su labor de examinador de libros, la supuesta firma aprobatoria de *La pícaro Justina*, no tanto «como para no volver a ejercer ni para dejar el cargo que ocupaba hasta la caída del duque de Lerma que fue en 1618».

<sup>129</sup> «Tasóse este libro, intitulado *La pícaro Justina*, por los señores del Real Consejo, en tres maravedís i medio cada pliego» (p. 70 de la edición de Rey Hazas 1977).

<sup>130</sup> Véase la portada de la *princeps* en el Anexo.

<sup>131</sup> En este sentido, la alusión que figura entre los versos del poema de Urganda, al comienzo del *Quijote* —«No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu-; / que cuando es todo figu-, / con ruines puntos se envi-» (pp. 14-15)— pudiera remitir precisamente a las irregularidades en el mencionado escudo (Bataillon 1969:63).

apellido «Sandelín»,<sup>132</sup> presumiblemente el más «limpio» genealógicamente, y, por otro, la mención, en igualdad de condiciones, de dos «noblezas» igualmente inexistentes, la de los Calderón y la de los Aranda,<sup>133</sup> apellido este último materno, procedente de una familia burguesa de mercaderes de Amberes, y por tanto de «limpieza» discutible.<sup>134</sup>

La conclusión de Bataillon a todo esto es que *La pícaro Justina* ha de entenderse, en relación con don Rodrigo Calderón, como un documento probatorio de su limpia ascendencia y nobleza, presumiblemente encaminada a la obtención de alguna distinción, como la de caballero de la Orden de Santiago,<sup>135</sup> que finalmente se le concederá en 1611,<sup>136</sup> lo cual explicaría: 1) las prisas para sacar a la luz la novela, que han quedado reflejadas en las irregularidades que salpican su edición *princeps*, fruto, en parte, de haber realizado la impresión de la obra simultáneamente en dos imprentas con distintos materiales, sistemas de trabajo y tipógrafos;<sup>137</sup> 2) la representación de un escudo de armas falso, ya eliminado en las ediciones posteriores<sup>138</sup> y 3) la referencia a las noblezas inexistentes de los Calderón y los Aranda en la dedicatoria. De todo ello concluye el hispanista francés: «la obsesión de la limpieza de sangre que reina alrededor del difícil ennoblecimiento de don Rodrigo Calderón<sup>139</sup> es uno de los temas capitales de

<sup>132</sup> «a quien dignamente se juntó la clara sangre de los nobilísimos caballeros Sandelines, holandeses, progenitores de v. m.» (pp. 69-70).

<sup>133</sup> «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» (p. 69).

<sup>134</sup> El autor, al relacionar los apellidos Calderón y Aranda, desplaza a este último del lado materno, del que provenía, vinculado a Amberes, y lo incluye dentro del linaje paterno, al lado de los Calderón, cambiando así su ámbito de procedencia desde Amberes, muy comprometedor, hasta Valladolid (Montauban 2003:83-84).

<sup>135</sup> Bataillon (1969:93) señala la jugada maestra de don Rodrigo para conseguir su fin, al optar por ennoblecere a su padre (nombrado caballero de la Orden de Santiago) y a sus hijos Francisco (caballero de la Orden de Alcántara) y Juan (caballero de la Orden de Calatrava) para así, indirectamente, ennoblecere a sí mismo. En octubre de 1604, cuando debía de estar preparándose en la imprenta *La pícaro Justina*, se habían iniciado las pruebas de hidalguía para que Rodrigo Calderón ingresase en la cofradía del hospital de Santa María de Esgueva, paso previo para hacerse con el hábito de la Orden de Santiago (Marín Martínez 1980:230).

<sup>136</sup> Según Bataillon (1969:112-113), tras la muerte de la reina Margarita, en 1611, cundió la sospecha de que Rodrigo Calderón había contribuido a ella, por la severidad con que esta había juzgado su ambición, por lo cual Felipe III, para ahogar los rumores, decidió alejar a Calderón de la corte, dándole sin embargo pruebas de su confianza, al nombrarle embajador en Venecia y al acelerar, presumiblemente, su proceso de ennoblecimiento.

<sup>137</sup> Otra teoría para estas prisas sería la de que el autor pretendía adelantarse a la aparición del *Quijote*, cuya existencia conocía el escritor a juzgar por su mención en la p. 611: «Que Don Quijo- y Lazari-» (Bataillon 1969:34).

<sup>138</sup> Esta supresión pudiera deberse en parte, también, a la alusión burlesca de Urganda en el *Quijote* (p. 14): «No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu-» (Bataillon 1969:86-90).

<sup>139</sup> Oltra (1985:55) subraya, por ejemplo, ciertas fabulaciones alentadas por el propio Rodrigo Calderón para «ennoblecere» su genealogía, como su hipotético nacimiento ilegítimo, fruto de los amores de su madre con don Fadrique, duque segundo de Alba, o su supuesto nacimiento en Valladolid, alejado de la siempre comprometedor Amberes.

López de Úbeda, esté ello o no en relación con la situación personal del autor» (Bataillon 1969:33).

Las reflexiones de Bataillon tuvieron una amplia acogida entre los estudiosos de las andanzas de Justina, entendiendo el texto, a partir de entonces, como una prueba más de la complicidad entre Rodrigo Calderón y Francisco López de Úbeda. Sin embargo, voces reticentes empezaron a atraer la atención sobre algunos aspectos que no encajaban con la teoría. Uno de quienes más insistentemente ha subrayado estos aspectos ha sido José Miguel Oltra (1985:57):

Difícilmente puede considerarse como halago la dedicatoria de una obra que bromea constantemente sobre la genealogía, agitando frenéticamente la bandera de la impureza de sangre, burlándose de los afanes cortesanos y, además, de algo tan querido para don Rodrigo como es la Orden de Santiago.

Así, Oltra llama la atención, por ejemplo, sobre la referencia al apellido materno Sandelín en dicha dedicatoria, la cual difícilmente podría convenir al ennoblecimiento de don Rodrigo,<sup>140</sup> al igual que la alusión al apellido Aranda, de incómoda procedencia antuerpiense (pp. 57-58). A esto suma Oltra (1985:58) otros elementos pretendidamente burlescos, en lo concerniente a este tema, de la obra, como las calderetas que aparecen en la orla del frontispicio de *La pícaro Justina*,<sup>141</sup> elemento sin duda alusivo al apellido de don Rodrigo, y a su presencia en el supuesto escudo del pretendido noble, o la inclusión del cuento del sastre de Picardía:

Viene muy a cuento el de un sastre, natural de la provincia de Picardía, el cual vino a ser rico, y se llamó Pimentel, y puso en la portada de su casa un muy fanfarrón escudo de piedra y en él las armas de los Pimenteles. Tuvo soplo de esto la justicia (que quizás fue la fragua símbolo de la justicia, porque la una y otra cosa se gobierna a soplos), y mandóle que, o borrarse la pimentelada, o declarase la causa de haberse armado caballero tan de cal y canto y puesto las venerables veneras de los Pimenteles, no habiendo para ello otro fundamento que el haber sacado la piedra de la cantera de su rollo.

Respondió el caballero sastre:

—Señor, las razones que me han movido a que lo escrito sea escrito son tres: la primera, que el cantero las puso; la segunda, porque me costó mi dinero; la tercera, que lo mandé hacer por mi devoción y en memoria de las muchas veneras que traje en mi sombrero, yendo y viniendo en romería a Sanctiago tres veces, en los cuales viajes me hice rico

<sup>140</sup> En las pruebas genealógicas de 1604 para el ingreso de don Rodrigo en la Cofradía del Hospital de Nuestra Señora de Esgueva hay ausencia de datos sobre la ascendencia de la abuela materna, María Sandelín, de la que se dice que nació en La Haya, ciudad en la que nada podía investigarse, por encontrarse en rebeldía (Oltra 1985:57).

<sup>141</sup> Véase el frontispicio en la portada de la unidad didáctica incorporada al Anexo.

con limosnas, y en agradecimiento y reconocimiento pongo estas veneras. Y el que me quisiere quitar mi devoción no está dos dedos de hereje.<sup>142</sup>

El juez, que era christiano temeroso, respondió:

—¡A la Inquisición, chitón!

Y el sastre se salió con lo que quiso. Así todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de la mi provincia de Picardía. Y si los pedís razón, cumplen con un pie de banco y con que les costó su dinero. ¿Qué será lo que tan poco cuesta como escribir uno de su linaje lo que soñó? Como el otro, que dijo haber descendido su linaje de la casa de los reyes de Aragón, y fue porque algunos de sus antepasados, mozos de caballos de la Casa Real, huyendo, de miedo de sus amos, se hicieron descolgar en unos cestos desde la muralla abajo, y esto fue descender de la Casa Real.<sup>143</sup> (pp. 163-165)

Tras aportar más alusiones que cree encontrar en la obra, Oltra (1985:63-66) concluye de todo ello que «*La pícaro Justina* se inscribe en el contexto de las intrigas para derribar al duque de Lerma, socavando primeramente el prestigio de los ministros y satélites de éste, para acabar por cercar al descuidado monarca e imponerle una nueva camarilla política» (p. 66).<sup>144</sup> No en vano, las enemistades de Calderón aumentaban por momentos: está a punto de morir en un atentado en 1604, y abundante literatura antic Calderoniana circulaba en la época, como recoge Pérez Gómez (1955; citado en Oltra 1985:67). Por todo ello, Oltra afirma:

Sea cual fuere la intención de nuestro médico, el primer paso era derribar la camarilla de Lerma, y para ello era preciso comenzar por defenestrar a quienes se presentan más próximos al duque (...) Úbeda escogió, desconocemos los motivos concretos, la figura de don Rodrigo (...) Puesto que *La pícaro Justina* se constituye como una obra antic Calderoniana, resulta loable la forma elegida para ello: destruir o socavar desde una dinámica interna, introduciéndose en el propio sistema del objetivo elegido. Es decir, convertir en “protector” a quien se piensa desprestigiar. Lo ya no tan comprensible es la

<sup>142</sup> Recordemos que Bataillon (1969:70) había mencionado que en el escudo que figura en la *princeps* de *La pícaro Justina* hay elementos procedentes de la Casa de los Ortega, a quienes la familia de Rodrigo Calderón había comprado una casa que mostraba en su exterior tales adornos. Oltra (1985:61) apunta que las tres razones esgrimidas por el sastre pueden superponerse a las de don Rodrigo: el escudo de los Ortega se encontraba ya en una de las propiedades compradas, el soborno para emparentar con tal familia y la romería a Santiago, guiño esta última al afán de Rodrigo por el hábito de Santiago, conseguido en 1611.

<sup>143</sup> O'Connor (1996:122), entre otros, considera que en este fragmento final hay una alusión a un descenso en canasta que pudiera remitir a la manera en que el aún niño Rodrigo Calderón fue rescatado en Amberes desde una ventana, durante una rebelión popular contra los españoles.

<sup>144</sup> Otros ejemplos de posibles alusiones: la mención, a propósito del abuelo gaitero y tamboritero de Justina, de que «verdad es que no eran los matrimonios de aquel tiempo tan campanudos como los de este, en el qual son necesarios muchos arrequives para matrimoniar de modo que aproveche» (p. 186) pudiera aludir al matrimonio interesado, desde el punto de vista «sanguíneo», de don Rodrigo Calderón con Inés de Vargas, Señora de Oliva, o cuando Justina dice que «pensó el bobo que le había hecho los hijos caballeros en mandarle cosas de mi servicio» (pp. 511-512) sería probable que nos halláramos ante un guiño a la «jugada» de Calderón de ennoblecer a sus familiares —en 1602, a un tío de su mujer; en 1605 a su primogénito Francisco y en 1609, a su padre, a su tío materno Juan de Aranda, así como a su propio hijo Juan— para ennoblecerse a sí mismo. De igual forma, la mención de Ruan en el episodio del «pretensor disciplinante», de donde procede una sábana con que este se viste (p. 701), haría referencia al hecho de que la abuela de Calderón, María Sandelín, se instala en la ciudad de Rouen cuando la familia Calderón decide trasladarse a España (véase en Oltra 1985:68 y 69).

torpeza de don Rodrigo, o de sus inmediatos colaboradores —y, por ello, informadores—, para aceptar el patronazgo de una obra que iba a estallar en sus manos. O ¿fue López de Úbeda traidor a la causa de su señor don Rodrigo? No sería de extrañar, por tanto, el sepulcral silencio que se extiende sobre la personalidad de nuestro autor (Oltra 1985:76).

Parte de la crítica ha seguido a Oltra en su orientación:

Rodrigo Calderón favoreció, junto a Lerma, el traslado de la Corte de Madrid a Valladolid, lo cual le premió la ciudad en varias ocasiones, contribuyendo a ello Diego Sarmiento de Acuña, Corregidor de la misma. Este traslado de la Corte no debía estar bien visto por todos los nobles y muchos de los cortesanos se opondrían. Seguramente, uno de ellos fue López de Úbeda, de ahí que se burle de él y de sus títulos en un libro que, en apariencia, está dedicado a Rodrigo Calderón (Bartolomé Mateos 1995: 297).<sup>145</sup>

Pero otros se oponen frontalmente a ella:

Son intuiciones (las de Oltra) que chocan con la lógica más pura, porque el *Libro de entretenimiento* no sólo se publicó expresamente dirigido a don Rodrigo Calderón, sino que también insertó en su portada el escudo falso del supuesto hidalgo (¿a qué fin, si no es el de defender su nobleza?), lo cual, unido a la acelerada impresión del texto, induce a pensar más en la fundada hipótesis de Bataillon, ilustre defensor del sentido literal, que en la de Oltra, quien, para sostener su teoría, se ve forzosamente impelido a defender una osadía provocativa sin límites en el médico bufonesco, escritor temerario, en su opinión, capaz no sólo de burlarse de tan poderoso caballero, sino también de incluirse en su círculo y solicitar su protección precisamente para la novela que ponía en solfa satírica sus anhelos de medro (Rey Hazas 1987:13)

En cualquier caso, y al margen de la verdad, difícilmente comprobable, no deja de resultar significativo a la vez que irónico que, al igual que sucediera con la autoría, sean en ocasiones los mismos aspectos, en este caso la dedicatoria de la obra, los que se conviertan en elementos ambivalentes de doble y antitética lectura, permitiendo asumir, en el ámbito que nos ocupa, tanto la burla como la defensa de un mismo individuo, don Rodrigo Calderón.

### 3.6 EL AUTOR NARRATIVO

#### A) CONSIDERACIONES GENERALES

El autor narrativo, o ficticio, o implícito representado,<sup>146</sup> se atribuye la elaboración del relato desde un punto de vista físico y completo, sin tener por qué convertirse,

<sup>145</sup> Véase también el apoyo a la teoría por parte de Pérez Venzalá (1999:229 n.)

<sup>146</sup> Villanueva (1984) y Pozuelo Yvancos (1994) emplean esta última denominación, oponiéndolo al autor implícito no representado, o imagen que el lector real se forma del autor.



necesariamente, en el locutor inmediato de la narración. En términos más sencillos, podríamos decir que la distancia que va desde «quién escribe» hasta «quién cuenta» es lo que separa al autor narrativo del narrador, respectivamente, con la salvedad de que aquí la escritura no es ya la elaboración empírica y real de la obra, sino la explicación metanarrativa inserta en el relato ficticio.<sup>147</sup>

El autor narrativo es denominado, en ocasiones, autor-editor, o copiador, en la medida en que atribuye a una pura labor de recopilación la elaboración de la obra, descargando así sobre el narrador la responsabilidad de lo narrado, evitándose el compromiso de asumir actos ilocutivos ajenos. Su presencia, en este caso, puede aparecer reflejada en el prólogo, en la introducción, en una nota a pie de página, etc.<sup>148</sup> No obstante, no siempre es localizable, pasando el relato directamente desde el autor aparente a manos del narrador, callándose así las circunstancias materiales de su elaboración. Cuando su presencia es evidente, se convierte en locutor de un enunciado reflexivo, el cual «vuelve» sobre sí mismo, adquiriendo un valor claramente fenoménico, en lo que a la materialidad de escribir se refiere.

Generalmente, la construcción de la autoría narrativa suele ser albergada por el universo representado en los elementos paratextuales que preceden a los relatos, y que suelen adoptar la forma de prólogos, introducciones o presentaciones, no carentes de literariedad, como apunta Álvarez Amell (1999:16): «también el prólogo puede recibir de manera legítima una lectura que interprete su significación literaria, no solo como texto de ficción en sí mismo, sino también como texto de ficción al que precede como metagénero autorizado otro texto de ficción».

## **B) EL ESTUDIANTE DE ALCALÁ Y JUSTINA, AUTORES DE LA *PÍCARA JUSTINA***

---

<sup>147</sup> A pesar de que muchas veces, como sabemos, existe una identidad nominal entre autor aparente y narrativo, es necesario comprender la relación de alteridad que se da entre ambos, puesto que el segundo pertenece ya por completo al universo de la narración (mejor dicho, de la metanarración), al juego de la literatura, siendo el universo referencial del autor narrativo, o ficticio, resultado de la enunciación del autor aparente, independientemente del grado de ficcionalidad que pudieran comportar las explicaciones que aquel diera sobre la elaboración de la obra. En el mismo sentido, no es posible fusionar al autor narrativo con el narrador, a pesar de que parezca ser el mismo individuo, pues la ficticia elaboración física de la obra (enunciación implícita) por parte del primero comprende y abarca la enunciación inmediata y directa (explícita) del segundo.

<sup>148</sup> A pesar de que su presencia predomina en las primeras páginas de las obras, puede ser detectable en cualquier momento, debido a un comentario acerca de la elaboración física del relato, por ejemplo.

Durante el Siglo de Oro la letra impresa ofrecía aún cierta sensación de fraude y ausencia de veracidad (Bouza 1999:33), lo cual se intentaba contrarrestar frecuentemente recurriendo a todo tipo de prólogos o páginas proemiales, siendo habitual, por ejemplo, utilizar el recurso del manuscrito encontrado, o de la correspondencia autógrafa, para conseguir credibilidad. Su distancia respecto a la dedicatoria era evidente:

En la estructura interna de un impreso, la dedicatoria recuerda aquel primer receptor personal a quien se remitían las obras manuscritas; el prólogo, en cambio, añade a su valor de exordio la condición de momento retórico en que el autor se presenta a sí mismo y a su obra a un público de desconocidos, de quien no sabe, ni sabrá, nombre ni condición bajo un desornamentado “A quien leyere” (Bouza 1997:119)

No obstante, la figura del autor, en cuanto representación textual, literaria, no siempre quedaba limitada a su presencia en los preliminares de la obra, pudiendo insertarse dentro del propio desarrollo del relato, si bien con un grado de protagonismo marcadamente inferior al que podía adquirir en los prólogos.

Dentro del ámbito de la novela picaresca, la alusión a la elaboración física del relato está ya presente en el *Lazarillo*:

Y todo va de esta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, de esta nonada que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades.

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona; y también por que consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto (pp. 107-110)<sup>149</sup>

Lázaro retomaba así una larga tradición que asociaba el empleo de la pluma con lo masculino (Montauban 2003:19), la cual tendrá cabida igualmente en *La pícaro Justina* en su *Prólogo al lector*:

Me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá,<sup>150</sup> a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del *Pícaro*, tan

<sup>149</sup> Todas las citas del *Lazarillo* serán por la edición de R. Navarro Durán y M. Rodríguez Cáceres (2003).

<sup>150</sup> Esta afirmación del prólogo, empleada para sustentar la autoría religiosa de la obra, llevó a Chandler (1913:146) incluso a afirmar: «parece ser que *La pícaro Justina* se compuso durante la vida estudiantil del piadoso Pérez de Alcalá».

recibido. Este hice por me entretener y especular los enredos del mundo en que vía andar (pp. 73-74)<sup>151</sup>

El autoproclamado autor del relato insiste en combinar la *admiratio* y el *delectare* con el *docere*, de acuerdo al tópico horaciano:

Pero será de manera que en mis escritos temple el veneno de cosas tan profanas con algunas cosas útiles y provechosas, no sólo en enseñanza de flores retóricas, varia humanidad y letura, y leyendo en ejercicio toda el arte poética con raras y nunca vistas maneras de composición, sino también enseñando virtudes y desengaños emboscados donde no se piensa, usando de lo que los médicos platicamos, los cuales, de un simple venenoso, hacemos medicamento útil, con añadirle otro simple de buenas calidades (p. 74).

Insiste también en aludir a la publicación de una segunda parte, hasta donde sabemos inexistente: «No doy este libro por muestra, antes prometo que lo que no está impreso es aún mejor; que Dios comenzó por lo mejor, pero los hombres vamos de menos a más» (p. 77). Pero hasta aquí llega la mano masculina, en lo que a la elaboración del relato concierne, porque, tras el *Prólogo summario*, de transición, donde la figura autorial aparece difusa e implícita,<sup>152</sup> llegamos a la *Introducción general*, en la cual la actividad escrituraria cambia de género, primero a modo de anuncio, en el encabezamiento —«Introducción general para todos los tomos y libros escrita de mano de Justina» (p. 85)— y en el poema-resumen del primero de los «números» del relato —«Cuando comenzó Justina / A escribir su historia en suma, / Se pegó un pelo a su pluma, / Y al alma y lengua mohína» (p. 87)—, y a continuación como evidencia explícita, asumiendo la protagonista su papel de elaboradora textual: «porque yo, en el discurso deste mi libro, no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Cándida» (p. 125); «y yo me prometo, que con mis escritos, he de curar y desengañar muchos ciegos» (pp. 126-127); «Mil años ha que hice esta obrecilla» (p. 129).<sup>153</sup>

Uno de lo juegos más sugerentes, en relación con la figura ficcional del autor narrativo, surge ya en el primero de los números del relato propiamente dicho, a

<sup>151</sup> «Este escribir en juventud, durante ratos libres o vacaciones es una tradición literaria del prólogo que se utiliza para disculpar la frivolidad de la obra» (Kwon 1993:232). Laurenti (1970:20) también apunta, a propósito de relatos como el que nos ocupa, que «el prologuista no quiere identificarse con las aventuras del pícaro (...) Así ocurre, sobre todo, en *La niña de los embustes* y en *La pícaro Justina*», lo cual probablemente arrancase de la mentalidad misógina imperante entre los escritores de la época.

<sup>152</sup> «Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña (...) La suma destes tomos véala el lector en una copiosa tabla; mas, si con más brevedad quisieras una breve descripción de quién es Justina y todo lo que en estos dos tomos se contiene, oye la cláusula siguiente que ella escribió a Guzmán (...) Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso» (pp. 81-82).

<sup>153</sup> Más ejemplos: «Ahora bien, mal o bien preparado, ya tengo papel sin temor, dedo sin mancha y pluma sin pelos. Puesta estoy a figura para escribir» (p. 130); «creerán que soy escritora descarnada, desocupada de mociles ejercicios, que ni me vierto ni divierto» (p. 108).

propósito de la irrupción de la figura de Perlícaro, quien da origen a un juego metanarrativo que no es sino continuación del de la Introducción, siendo de nuevo la fenomenicidad de la escritura, y en concreto de la elaboración del relato sobre las pretéritas andanzas de Justina, la gran protagonista.<sup>154</sup> Perlícaro, así, no dudará en adoptar una actitud burlesca y desafiante ante las pretensiones de Justina: «—Sora Justiniga, sora pícara en requinta, ¿de cuando acá da en ser chronicona de su vida y milagritos? ¿Escribe la historia de Penélope, de Circe, de Porcia y de otras desta birlada? ¿Su vida guachapea?» (pp. 137-138); «¿Háse tardado toda su vida en hacer cortar plumas, tornear tinteros y bruñir papel, sin haber escrito cosa que sea de provecho, y ahora quiere en el más breve tercio de su vida guachapear historias?» (p. 143). Un detalle de gran interés, como han revelado algunos críticos (Dimitrova 1996:148), es el hecho de que Perlícaro nos permita descubrir la edad de Justina, cuarenta y ocho años, cuando decide ponerse a escribir su vida: «Diráme que es mocita la recién nacida. No medre don Perlícaro, si a buena cuenta, tomada el bisiesto en que estamos, no hace hoy cuarenta y ocho, tan justos como baraja de naipes» (p. 144).<sup>155</sup>

De aquí en adelante, eliminada ya la figura de Perlícaro del relato, será tan solo la propia Justina la que aluda a su labor de escritora, bien para retomar el hilo, al final de un número, tras una larga digresión —«A fe, que he estirado bien la cuerda del ser cuerda. Ya bostezo. ¡Jesús, mis brazos! Entumida estoy, cansada estoy de tanto asiento y enfadada de tanto seso» (p. 238)—, bien para aludir a elementos de la estructura e *inventio* de los distintos fragmentos narrativos —«Holgárame de haber tomado por thema deste número aquel refrán que dice que quien hurta al ladrón gana cien días de perdón, de los concedidos por el obispo de sábado» (p. 335)—,<sup>156</sup> etc. Otras veces Justina asume el papel de autor-transcriptor, en este caso siendo ella corresponsable de los elementos textuales originales, como cuando recoge el cruce de cartas entre ella y Marcos Méndez Pavón (pp. 441-456),<sup>157</sup> al cual aludirá en otras ocasiones,<sup>158</sup> o bien

<sup>154</sup> Este rasgo parece alejar al relato del *Lazarillo* o el *Guzmán*, donde nada encontramos acerca de las circunstancias materiales en que tiene lugar la actividad escrituraria (Ife 1992:91-92).

<sup>155</sup> Precisamente, Dimitrova (1996:148) señala el considerable período de tiempo que ha transcurrido entre sus aventuras narradas, en las cuales es constatable que aún se encuentra en plena juventud, y el momento en el cual decide ponerse a escribir.

<sup>156</sup> Otro ejemplo: «Cuanto dije de mal en la primera entrada fue disimulo, que el que quiere bien una cosa siempre anda por extremos, cuando diciendo mucho bien, cuando mucho mal. Pero siguiendo el picaral estilo que profeso, acudiré a lo uno y a lo otro. Sólo vayan con lectura que lo bueno se tome por veras, y lo que no fuere tal, pase en donaire» (p. 531).

<sup>157</sup> «Este es un traslado bien y fielmente sacado de un scripto y rescripto que pasó entre mí, Justina, y el bachiller Marcos Méndez Pavón, en razón de una burla mayor de marca» (p. 441).

anticipa acontecimientos que sabe que tendrán cabida en el libro más adelante: «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» (p. 494); «El bachillerejo no se fue alabando de la aventura del encuentro, de lo cual daré más larga cuenta en el número siguiente» (p. 504).<sup>159</sup> Otras veces el conocimiento del libro se revela de forma retroactiva, ayudando a su comprensión: «Mas, para memoria del antiguo nombre de Cobana Restona, le hallarás en la suma del número, en lo sobrado de los pies cortados, que soy como sastre hacendoso, que hasta los retacitos aprovecho» (p. 552).<sup>160</sup>

Justina, como autora, aparenta rigor a la hora de justificar su prolijidad: «les quiero contar muy de espacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi, porque he dado en que me lean el alma, que, en fin, me he metido a escritora, y con menos que esto no cumplo con mi oficio» (p. 525). Otras veces finge modestia, en tono burlón: «soy relatera ensarta piojos, y si tomo pluma en la mano, es para hacer borrones. Voy con la pluma retozando con orlas de cortapisas» (p. 615). Pero, en cualquier caso, defiende en todo momento su condición de escritora,<sup>161</sup> deslindable de su papel en cuanto narradora: «¡Hola amigo, avisión!, que por eso te hago avanzo de mis pasadas travesuras, que para sólo decirlas, bien excusado fuera el hacerme yo escritora» (p. 648); «Y créeme que pudiera *hacer una historia* entera de los varios sucesos que (en) mi breve doncellez me sucedieron» (p. 708).

Finalmente el relato, próximo ya a su conclusión, vuelve a adquirir un perfil marcadamente metanarrativo, como testimonian las afirmaciones de Justina: «Adiós, piadosos lectores. Los cansados de leer mi historia, descansen. Los deseosos de el segundo tomo, esperen un poco, guardando el sueño a la recién casada»<sup>162</sup> (p. 739).

---

<sup>158</sup> «Ya que he dado cuenta de lo que me sucedió en León y del retoño que de ahí a nueve años hubo (lo cual puse junto porque se conociese más de próximo la materia de que las cartas trataban), quiero que nos descartemos de cartas para ir adelante con el cuento de mi jornada» (pp. 459-460).

<sup>159</sup> Otros ejemplos de prolepsis o anticipaciones: «Pero guardábame la ventura para serlo in solidum de la morisca de Rioseco, según verás en el tercer libro, que ya asoma la caperuzza como la sota de bastos» (p. 561). En ocasiones se adelantan acontecimientos que no llegan a tener representación textual, como sucede a la futura e inexistente continuación del relato: «Pero dejemos esto de mis malas andanzas y varias aventuras y alojamientos en compañía de mi marido para el segundo tomo siguiente» (p. 736).

<sup>160</sup> Existen casos de analepsis, o «vuelta atrás» en el relato, desde la perspectiva de su elaborador escriturario: «te doy mi palabra que desde el día que mi padre me imprimió el jarro en las cotillas, *como viste arriba*, hasta aquella presente hora, mis ojos no se habían desayunado de llorar» (pp. 668-669).

<sup>161</sup> En este sentido, Justina se jacta de que «la primera pluma que se ha ensillado en Castilla para alabar la vida de el mesón será ésta» (p. 189).

<sup>162</sup> El recurso de la obra inconclusa, presenta, para Montauban (2003:20-22 y 50), cierta analogía con la reproducción biológica. Así, el hecho de que *La pícaro Justina* inaugure la tradición de los relatos picarescos con protagonista femenina, dando lugar, posteriormente, a que Castillo Solórzano o Salas

Justina no esconde sus objetivos crematísticos, tras la elaboración del texto: «Dios nos dé salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen; y a mí para que cobre, y no en cobre, aunque si trae cruces y es de mano de christianos, lo estimaré en lo que es y pondré donde no lo coman ratones» (p. 740). Por último, retomando la actividad previa a la de Justina, el otro autor narrativo, esto es, el estudiante de Alcalá presente en el *Prólogo al lector*, retoma su discurso para despedirse igualmente, si bien con un tono marcadamente más moralizador:

Todo lo que en este libro se contiene, sujeto a la corrección de la Santa Iglesia romana y de la Santa Inquisición. Y advierto al lector que siempre que encontrare algún dicho en que parece que hay un mal ejemplo, repare que se pone para quemar en estatua aquello mismo, y en tal caso, se recorra al aprovechamiento que he puesto en el fin de cada número y a las advertencias que hice en el prólogo al lector, que si así se hace, sacarse ha utilidad de ver esta estatua de libertad que aquí he pintado, y en ella, los vicios que hoy día corren por el mundo. Vale (pp. 740-741).

Desde luego, la gran novedad de *La pícaro Justina*, dentro del discurso picaresco, parte de la importancia que se concede al acto escriturario. La *Introducción general*, en sus tres números, muestra a la protagonista enfrentándose a las dificultades que le ofrecen la pluma (pp. 87-104), la tinta (105-118) y el papel (pp. 119-131) a la hora de escribir: «un pelo tiene esta mi negra pluma» (p. 87); «¡Ay, que me entinté palma, lengua, toca y dedo por quitar un pelo!» (p. 105); «Buena sea la hora que nombré culebra, pues veo con mis ojos la que con la boca nombré. Mas ¿si es dragón? ¿Si me ha mordido? ¿Si me moriré? (...) Mas ¡qué boba soy!, que no es cosa viva, sino culebra pintada en el papel, que llaman de culebrilla» (p. 120).

En los relatos picarescos, hasta la irrupción de *La pícaro Justina*, el proceso de ver al protagonista enfrentándose a las dificultades físicas que surgen de la producción autobiográfica era inexistente; Lázaro, por ejemplo, se limita tan solo a justificar el período que abarca su escrito.<sup>163</sup> Otro rasgo les separaba igualmente: Justina se nos presenta cuando aún no es escritora, es decir, cuando la obra aún está por hacer, y esto se evidencia en la *Introducción General*, que, más que presentar el relato, narra el

---

Barbadillo recogieran el testigo, en obras como *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, o *La hija de Celestina*, plantea la sugerencia de que esta continuidad textual reemplaza a la sexual: no olvidemos que Justina no tiene hijos.

<sup>163</sup> «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba «relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona; y también por que consideren los que heredaron nobles estados (...) cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria (la fortuna), con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto» (p. 110).

Guzmán, por el contrario, asumirá al comienzo de sus memorias un rol más de relator que de escritor: «El deseo que tenía, curioso lector, de *contarte* mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas» (p. 105)

período previo a su redacción, como manifiestan las declaraciones finales de Justina de estas páginas preliminares: «Ahora bien, mal o bien preparado, ya tengo papel sin temor, dedo sin mancha y pluma sin pelos. Puesta estoy a figura para escribir (...) ¡Agua va! Desvíense, que lo tengo todo a punto, y va de historia» (pp. 130-131).<sup>164</sup> De este modo, como ya apuntó Oltra (1985:193), Justina encarna, en la *Introducción general*, un rol que nos recuerda al del «personaje-prólogo» del teatro grecolatino, una especie de «speaking-writing woman» (Zecevic 2001:225), que no le impide, sin embargo, delegar en ocasiones, como puro artificio retórico, la actividad escrituraria en los elementos que utiliza para ello: «mi pluma, aprovechándose de sola la travesía de un pelo, ha cifrado mi vida y mi persona mejor y más a lo breve que el que escribió la *Iliada* de Homero» (p. 103).<sup>165</sup> El retrato de la Justina escritora, realizado por ella misma, no puede ser más desolador: «pícara, pobre, poca vergüenza, pelona<sup>166</sup> y pelada» (p. 104). De este modo, dos son los grandes asuntos de esta *Introducción general* en la que destaca el carácter autorial de la protagonista: su retrato, en absoluto agraciado, y el propio acto de la creación artística.<sup>167</sup> La combinación de ambos inaugurará un nuevo perfil dentro de la literatura española: el de la pícara escritora.

### 3.7 EL LECTOR NARRATIVO

#### A) CONSIDERACIONES GENERALES

El lector narrativo, ficticio, o implícitamente representado,<sup>168</sup> muestra su presencia en el texto en cuanto destinatario del autor narrativo, dirigiéndose este a él, a diferencia

<sup>164</sup> «La escritura consciente como tema de la obra literaria es un fenómeno que adquiere especial importancia durante la primera mitad del siglo XVII español (...) Justina antepone la acción de escribir al relato, es una toma de conciencia *a priori*» (López de Tamargo 1986:198-199).

<sup>165</sup> Véase esta función de los elementos escriturarios como autores retóricos del relato en Calzón García (2002:42-43).

<sup>166</sup> Como explica Rey Hazas en su edición del texto (1977:91 n.), «la *pelona francesa* es la enfermedad venérea llamada ahora sífilis. Se la denominaba *pelona* porque solía dejar calvos a los que la padecían».

<sup>167</sup> Respecto al protagonismo de este último aspecto, que derivará en un monólogo de Justina sobre los problemas que tiene con la pluma, la tinta y el papel a lo largo de toda la *Introducción general*, Torres (2001b:107) señala que constituye una materia de discusión insignificante, la cual contribuye a dibujar a Justina como una de tantas «précieuses ridicules», dadas al lenguaje afectado pero vacío y superficial: «Il s'agit d'un type burlesque associé traditionnellement à la laideur et à la vieillesse» (Torres 2001b:105).

<sup>168</sup> Díaz Arenas (1990) insiste en designar al destinatario de quien se atribuye la autoría en prólogos, notas al pie, etc., con la denominación genérica de «lector implícito», sin detenerse en más explicaciones, a pesar de emplear la misma designación para referirse a la idea que el autor real se hace del lector en el caso de otros estudios suyos (1986). Por el contrario, Villanueva (1984 y 1986:97) y Pozuelo Yvancos (1994) concretarán más, empleando para el primero de los casos el marbete de «lector implícito»

de lo que ocurría en el caso del autor y el lector aparente, de manera más imprecisa, colectiva y no siempre laudatoria. Así, localizamos su presencia a partir de expresiones como «lector», «lectores», «amigo lector», etc. A propósito de la actitud del autor narrativo hacia él (o ellos), Porqueras Mayo (1954, 1957a y 1957b), por ejemplo, analiza las posibilidades ofrecidas por la literatura medieval y del Siglo de Oro, centrándose J. L. Laurenti (1969 y 1971) en el caso particular de las novelas picarescas, comprobando cómo existe toda una gama de actitudes por parte del autor narrativo hacia su destinatario, desde la más incondicional de las admiraciones hasta el desprecio y el escepticismo, en cuanto al aprovechamiento de la lectura, más desoladores. A diferencia de lo que ocurría generalmente con el autor y el lector aparentes, en estrecha conexión con individuos de carne y hueso, el carácter muchas veces literario y ficcional de la instancia del autor narrativo, sumado a la indefinición del destinatario, al que puede referirse tanto en plural como en singular, permiten una mayor libertad de acción por parte del supuesto autor material de la obra, llevándole desde la humildad hasta la vanagloria más absoluta. De igual manera, esta libertad afecta al grado de complicidad que puede surgir entre autor y lector, alternando entre el más frío distanciamiento y la familiaridad, o la ficticia ilusión de cercanía entre ambos, pasando por la suspicacia, las dudas respecto a la pericia intelectual del lector, la esperanza de un óptimo aprovechamiento de la lectura, etc.

## **B) EL LECTOR NARRATIVO DE *LA PÍCARA JUSTINA***

Durante el Siglo de Oro el prólogo fue un elemento paratextual muy recurrente en nuestra literatura. En este sentido, Ife (1992:47) apunta:

El autor debe asegurarse de darle al lector imaginario indicaciones claras, explícitas o implícitas, sobre el significado y el objetivo del libro y del papel que en él le corresponde, si tiene que valorar lo que en el libro se dice. Acaso estas consideraciones contribuyan a explicar la abundancia de prólogos en la literatura del Siglo de Oro español.

Lo cierto es que el tópico horaciano del binomio *docere/delectare* tuvo representación casi inevitable en estas páginas proemiales, frecuentemente, por medio de dos prólogos distintos, que marcaban la diferencia entre los distintos receptores del libro en función de su actitud ante este. Precisamente por ello, no era raro encontrar dos prólogos en una

---

representado» (en correspondencia con nuestro «lector narrativo») y para el segundo el de «lector implícito no representado».



misma obra: uno, despectivo, de raíz horaciana (García Berrio 1980:196), dirigido al «vulgo ignorante», quien presumiblemente buscaría tan solo la delectación entre las páginas que se le ofrecían, y otro, laudatorio, para el «lector atento», dado más a indagar lo que de provecho moral y filosófico se encontrara escondido entre lo narrado (véase, por ejemplo, en Oltra 1983:61). Un magnífico ejemplo de este contraste se encuentra en el *Guzmán*:<sup>169</sup>

No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en difamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los años, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte (...) Eres ratón campestre, comes la dura corteza del melón, amarga y desabrida, y, en llegando a lo dulce, te empalagas (...) No miras ni reparas en las altas moralidades de tan divinos ingenios y sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra. Eso se te pega y como lo leíste se te queda (...) Libertad tienes, desenfrenado eres, materia se te ofrece: corre, destroza, rompe, despedaza como mejor te parezca (pp. 91-91).<sup>170</sup>

No me será necesario con el discreto largos exordios ni prolijas arengas (...) Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía (...) Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo. Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los echés como barreduras al muladar del olvido. Mira que podrá ser escobilla de precio. Recoge, junta esa tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca (pp. 93-94).

De igual manera, en *La pícaro Justina* hay vacilaciones. Así, en el *Prólogo al lector* encontramos tanto escepticismo ante la capacidad intelectual del vulgo:

Mas como sea verdad que el vicio es el más válido y sus defensores más en número y la verdad tan atropellada, ya se han introducido tales y tan raras representaciones, tan inútiles libros, que, en la *muchedumbre del vulgo que sigue esta opinión*, ha anegado y ahogado tan sanctos consejos, cuales son los que referido tengo destos sanctos varones, admitiendo sin distinción alguna cualquier libro, lectura o escrito o representación de cualquier cosa por más mentirosa y vana que sea (p. 73)

Como cierto aprecio por el receptor del escrito: «Quiera Dios que yo haya acertado con el fin verdadero, y *el pío lector* con el que mi buen celo le ofrece, a honra y gloria de Dios, que es el fin de nuestros fines» (p. 79).

Esto llevará al escritor a contraponer las dos lecturas posibles que admite el texto:

<sup>169</sup> Todas las citas del *Guzmán* serán por la edición de F. Rico (1983).

<sup>170</sup> Según Rodríguez (1994:114-116), el motivo de que exista esta oposición entre «vulgo» y el «lector discreto» es la herencia, en parte, de la ideología nobiliaria medieval, según la cual uno de los motivos que llevaba a este colectivo a no publicar nada era su rechazo al juicio público, al juicio del vulgo. Morell Torrademé (1987:18) piensa más bien en la posible influencia de la literatura grecolatina, en la cual se ignora al lector, lo cual supone una forma de desprecio, y Porcheras Mayo (1957a:156) se inclina por creer que se basa en una actitud filosófica de menosprecio a la masa vulgar, que culmina en escritores como Gracián.

Puse dos consideraciones en dos balanzas de mi pensamiento. La una fue que acaso algunos, leyendo este libro, sería posible aprendiesen algún enredo que no atinaran sin la letura suya (...) Puse en otra balanza, que muchos (y aun todos los que leyeren este libro) sacarán dél antídoto para saber huir de muchas ocasiones y de varios enredos que hoy día la circe de nuestra carne tiene solapados debajo de sus gustillos y entretenimientos (p. 77).

Sin embargo, la dicotomía entre el menosprecio al vulgo y la estima hacia el lector prudente parece responder en *La pícaro Justina* a su estructura general, variando tal consideración según el bloque textual en el que nos encontremos, como ya apuntaron algunos críticos (Morell Torrademé 1987:26-28). Así, las actitudes más negativas hacia los posibles receptores del relato tienen cabida fundamentalmente en los elementos proemiales de la obra, esto es, en el *Prólogo al lector*, como ya hemos mencionado anteriormente, y en la *Introducción general*, donde el «ignorante vulgo» es criticado sin la menor sutileza:

El ignorante vulgo es de casta de perro de aldea, que halaga al saphio mal vestido, y ladra y muerde al caballero bien ataviado que pasa de camino, no teniendo otra causa deste mal acierto que su natural ignorancia y el no tener trato ordinario con los de hábito semejante. Así el vulgo ignorante, como no conoce ni sabe qué cosa es una discreción en hábito peregrino, a vulto ladra a la fama del autor, y aun si puede morder, se ceba asaz (pp. 129-130).

Muy distinta será ya la actitud de Justina en el relato propiamente dicho, donde se dirige a los lectores con fórmulas mucho más halagadoras: «lector christiano» (p. 173); «hermano lector» (pp. 183, 207, 216, 235, 298, 336 ó 493),<sup>171</sup> «letorcillo» (p. 564) e incluso «lector amigo» (p. 518) o «piadoso lector» (p. 421).

En cualquier caso, y al margen de esta contraposición de pareceres, deudora de la convención proemial que la determinaba, en parte, la obra, en su *Prólogo al lector*, arranca con la pretensión de alcanzar al mayor número posible de lectores, sean de la condición que sean, quizás intentando así escapar al tópico:

Si este libro fuera todo 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 juntamente parezca bien a los cuerdos y prudentes y deseosos de aprovechar, di en un medio (p. 74)

El autor amplía algo más adelante el perfil del lector que puede acercarse a la obra con el objetivo de obtener provecho de ella, hasta abarcarlos a todos:

---

<sup>171</sup> Para Trice (1971:157) el uso de la fórmula «hermano lector», en *La pícaro Justina*, sería una reminiscencia del estilo discursivo de Sta. Teresa.

En este libro hallará la doncella el conocimiento de su perdición, los peligros en que se pone una libre mujer que no se rinde al consejo de otros; aprenderán las casadas<sup>172</sup> los inconvenientes de los malos ejemplos y mala crianza de sus hijas; los estudiantes, los soldados, los oficiales, los mesoneros, los ministros de justicia, y, finalmente, todos los hombres, de cualquier calidad y estado, aprenderán los enredos de que se han de librar, los peligros que han de huir, los pecados que les pueden saltar las almas. Aquí hallarás todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre; y (si no me engaño) verás que no hay estado de hombre humano, ni enredo, ni maraña para la cual no halles desengaño en esta letura (pp. 76-77).<sup>173</sup>

En consonancia con esta lectura moral de la obra, el autor justifica la presencia de «aprovechamientos» al final de cada número, «porque después de leídos tantos números y capítulos, no se podría percibir bien ni (con) suficiente distinción adonde viene cada cosa. Y por eso me determiné de encajar cada cosa en su lugar, que es a fin del capítulo y número» (p. 79).

Ya en la *Introducción general*<sup>174</sup> volvemos a encontrar alusiones hacia el lector «no idóneo», del que Justina cree que la tachará de soberbia, por escribir sus memorias: «Es, sin duda, que me tienen por tan soberbia los murmuradores destos mis escritos, que han pedido al cielo que, para humillar mi entono, no se contente con haberme echado en remojo a puro hacer saliva» (p. 111). En efecto, uno de los mecanismos que propiciaba el acercamiento entre autor y lector era el recurso del autobiografismo,<sup>175</sup> característico —si no definitorio— de los relatos picarescos,<sup>176</sup> entre ellos *La pícaro Justina* —«he

<sup>172</sup> Según Bermúdez (2001:124), al dividir al auditorio femenino en doncellas y casadas se le asigna a la mujer una función doméstica.

<sup>173</sup> El carácter inclusivo de esta actitud, sin dejar fuera a nadie, parece entrar en contradicción con la primera de las apostillas marginales de la *Introducción general*: «Es tan artificiosa introducción, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos, y con su dificultad despide, desde luego, a los ignorantes» (p. 85).

<sup>174</sup> Previamente, en el *Prólogo sumario* el lector aparece dibujado de forma muy imprecisa, para insistir en la existencia de este bloque como un elemento de transición entre dos partes, el *Prólogo al lector* y la *Introducción general*, en las que se reivindica la autoría de la obra. Así, la única referencia que encontramos es un escueto «lector» en la p. 82: «la suma destos tomos véala el lector en una copiosa tabla».

<sup>175</sup> «La importancia de la forma autobiográfica y en general la narración hecha en primera persona — aunque no esté centrada aquella por la propia vida de quien habla— es el más expresivo rasgo de la búsqueda de la comunicación directa con el lector» (Orozco 1988:163), siendo esta una actitud bastante recurrente en el Barroco (Orozco 1975:104).

<sup>176</sup> Otro aspecto que propiciaba ese acercamiento, no manejado en las aventuras de Justina, es el recurso de la epístola, género este impulsado con Erasmo y Petrarca, a partir de la técnica de la inserción de un receptor aparente concreto que solo encubre al verdadero destinatario, esto es, al público lector, amplio e inespecífico (Rallo Gruss 1988:119-120 y García de la Concha 1981:49-50). Como sabemos, esta técnica late de manera evidente en el *Lazarillo*: «the real author, then, routes his narration to the real reader through a fictional narrator, Lazarillo, and a fictitious reader, Vuestra Merced, whose presence at times shapes the character of the narration and at times is apparently forgotten» (Reed 1984:47). Para consultar algunas de las denominaciones manejadas para designar la relación (o la fuente) epistolar que subyace en la obrita anónima, véanse, por ejemplo, Guillén (1988:54), Lázaro Carreter (1972/1983), Rico (1970/1982) o García de la Concha (1981:47-70).

dado en que me lean el alma» (p. 525); «quiero que me lean el alma» (p. 722)— o el *Guzmán*.<sup>177</sup> Sin embargo, ese afán de comunicación con el lector, buscado supuestamente por Justina, puede verse resquebrajado por la incompreensión del vulgo cruel: «Los dedos, ¿no son con quien escribo mi historia? Pues ¿quién duda sino que e haber caído en ellos mancha pronostica las muchas que han de poner o imponer a mis escritos? (...) ¡Afuera murmuradores cuyas lenguas son acicates de mi intención!» (pp. 114-115); «Así pienso que, cuando yo más me encumbrare en el nido de la altísima elocuencia, cuando más levantara el estilo sobre las nubes de la retórica, entonces el villano y terrestre vulgo hará alas de la envidia y veneno de la murmuración» (pp. 122-123).

Ante estos temores, Justina ha de volver a redefinir al receptor de sus memorias, siendo menos tolerante que el estudiante de Alcalá del *Prólogo al lector*:

Quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar (a) los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado. No hablo con los necios, que para ser oidores de mi sala, a los tales cuéntolos por sordos, y aun ternía a gran merced si para en caso de leer fuesen ciegos, que desta suerte pensaría que, siéndolo, me serían más aceptas las oraciones que me rezasen a cierra ojos (p. 125)

Lo cual no evita la mención de un nutrido listado de posibles lectores:

y yo me prometo, que con mis escritos he de curar y desengañar muchos ciegos; conviene, a saber: madres descuidadas, padres necios, inocentes niñas, errados mancebos, labradores tochos, estudiantes bocirrubios, viejos locos, viudas fáciles, jueces tardos (pp. 126-127)

Justina teme los halagos hipócritas de su obra, y para representarlos mimetiza sus hipotéticas palabras:

¡Oh culebrilla, amiga mía, y qué bien me está remirarme en el espejo que me aclara vuestro catecismo, y aprender en él y en vos cómo me he de defender de los que, so capa de melosas lisonjas, me baldonan! Bien sé que destos sirenos enmascarados me han de salir a cantar y ladrar juntamente.

Unos me dirán:

—Buena está la picarada, señor licenciado.

Otro dirá:

—Gentil picardía.

Otro:

—¡Oh qué pícaro libro!

Otro dirá:

—Buena está la justinada.

Otros:

—Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*.

<sup>177</sup> «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida» (p. 105).

¡Dolor de mí, si yo no supiera que hay mordiladas insertas en unción de casco y pullas envueltas en lisonjas, y aun envidias enroscadas en alabanzas! Hermanitos, a otro perro (pp. 128-129)

Ya en el relato propiamente dicho, y como se ha mencionado anteriormente, las referencias hacia los receptores de la obra son más cautas y consideradas, quizás confiando en que las dificultades de la *Introducción general* hayan echado para atrás a los lectores menos capacitados: «Hermano lector, ruégote que si no te duele la muela del seso, escuches un poco de sermón cananeo» (p. 493). Justina, «guiando» al lector — «Acaba ya, hermano lector. Vete conmigo, que buena es mi compañía» (p. 356); «Vaya conmigo el piadoso lector» (p. 421)— para una óptima comprensión de la obra —«Sólo vayan con lectura que lo bueno se tome por veras, y lo que no fuere tal, pase en donaire» (p. 531)—,<sup>178</sup> optará ahora, con frecuencia, por atribuir palabras y acciones a sus destinatarios, fruto en gran medida del discurso de la pícara: «Yo, hermano lector, ya adivino que en oyendo quién fue mi madre, te has de santiguar de mí como de la Bermuda. ¿Qué quieres? Díerame tú otro molde, y saliera yo más amoldada» (p. 207); «Dirás, hermano lector: —Pues, Justina, ¿adónde apuntan los registros de ese breviario?» (p. 563). El artificio puede llegar al punto de encontrarnos ante una verdadera dramatización:

Paréceme que te leo los labios, hermano lector, y que me preguntas y me mandas que te diga muy en particular el discurso de mi vida y aventuras del tiempo que fui mesonera con tutores y viví con mi madre. ¡Oh necio quien tal preguntas! ¿Qué vida quieres que cuente, sabiendo que bailaba al son que me hacía mi madre? Ea, déjame, no me importunes, ¡gentil disparatón! No pienses que lo dejo porque es de echar a mal, que cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina, pero no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre. ¿Quiéresme dejar? ¡Quita allá tu real de a ocho! ¿Dinero das? Pues si tanto me importunas, habré de pintar algo, aunque no sea sino el dedo del gigante, que por ahí sacarás quién fue Calleja (p. 235).

Recurriendo al tópico clásico de hacer coincidir la conclusión de una obra literaria, o de una de sus partes, con la llegada de la noche, Justina invita al lector al descanso al final de la primera parte del Libro segundo: «Pero no, mejor me será dejarlo, que no es paro sin venta para no dejar descansar las gentes. Yo lo dejo. Duerme, hermano lector, que

---

<sup>178</sup> En esta misma línea del *prodesse*, apuntará más adelante Justina: «en las obras, de las cuales diré algo, no para escandalizar al lector, sino para que fíe poco de viejas ruines que parecen rezaderas y ejemplares y no relucen sino al candil del diablo, y para que te guardes de tales» (p. 652). Sin embargo, esto no impide que deje cabida al lector, en ocasiones, para el *delectare*: «Lo que hay de culpa, Dios lo perdone; lo que hay de donaire, el lector lo goce» (p. 668).

mañana amanecerá y quizá tendrás ganas de leer más» (p. 336).<sup>179</sup> Al final de la segunda parte de este mismo Libro, la fórmula empleada es muy semejante: «Ya te cansará el leer los arrabales de mi leyenda; pues, ¿por qué no me lo decías antes, lector amigo? Quédese aquí, norabuena» (p. 518).

En el género picaresco, uno de los más fecundos a la hora de representar la instancia del lector narrativo, será frecuente, al final del relato, que el autor se despida de este, con un emplazamiento de cara a futuras continuaciones, por medio de fórmulas como «pío lector», «benévolo lector», «vuestra merced» (véase en Villanueva 1986:100-101).<sup>180</sup> Justina también cumplirá con este tópico —«Adiós, piadosos lectores. Los cansados de leer mi historia, descansen. Los deseosos de el segundo tomo, esperen un poco, guardando el sueño a la recién casada» (p. 739)—, confiando en la generosidad de los lectores: «Dios nos dé salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen» (p. 740). Por último, la voz final del autor del *Prólogo al lector* remarca de nuevo las indicaciones para una óptima lectura de la obra:

Y advierto al lector que siempre que encontrare algún dicho en que parece que hay un mal ejemplo, repare que se pone para quemar en estatua aquello mismo, y en tal caso, se recorra al aprovechamiento que he puesto en el fin de cada número y a las advertencias que hice en el prólogo al lector, que si así se hace, sacarse ha utilidad de ver esta estatua de libertad (pp. 740-741).

En resumidas cuentas, a lo largo de la obra vamos contemplando cómo la actitud del autor hacia los lectores narrativos se va modificando progresivamente. En el *Prólogo al lector* y en la *Introducción general*, bien por convencionalismos literarios, bien por su carácter introductorio, encontramos duras y disuasoras palabras para aquellos receptores potenciales que no sean capaces de optimizar la lectura del texto. Por el contrario, ya en el relato propiamente dicho, la actitud cómplice y halagadora de Justina hace ver que solo el lector idóneo ha logrado atravesar la dura criba que suponía la lectura de la *Introducción general*.<sup>181</sup> Por otro lado, es de notar el especial papel que cobra el lector

<sup>179</sup> Lo cierto es que la presencia de la palabra «FIN» al final de este número, así como el hecho de que de aquí en adelante cambie la paginación, empezando de nuevo, elementos ambos localizables en la *princeps*, han llevado en ocasiones a suponer que, en un principio, quizás la obra, o bien uno de sus tomos, verdaderamente concluyese aquí, por lo que el tópico del descanso sería aún más obvio y esperado.

<sup>180</sup> Así, Guzmán se despide del lector: «Aquí di punto y final a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos» (p. 905).

<sup>181</sup> Muestra de ello dan, precisamente, las referencias al lector en los «aprovechamientos», que testimonian la confianza en que este sea capaz de extraer del texto lo que de «provechoso» alberga: «De lo que has leído en este número primero (lector christiano) colegirás que hoy día se precian de sus pecados los pecadores, como los de Sodoma, que con el fuego de sus vicios merecieron el fuego que les

narrativo dentro del relato, a pesar de su pasividad inevitable. Así, Justina le da cabida por medio de la dramatización y de los discursos atribuidos, creando un espacio íntimo entre autora y lector ficticio que contribuye a la riqueza de la obra, y que desvela la pertenencia del texto a un período, el Barroco, proclive a las innovaciones narrativas.

### 3.8 EL NARRADOR

#### A) CONSIDERACIONES GENERALES

La figura del narrador se ha constituido en la fundamental dentro de buena parte de los estudios que intentan profundizar en las distintas enunciaciones llevadas a cabo en las obras literarias. Su papel preferente viene condicionado, en gran medida, por el hecho de tratarse de la voz a la que se le atribuye la veracidad como uno de sus rasgos definitorios,<sup>182</sup> huyendo, en principio, de cualquier actitud contradictoria (Booth 1978).<sup>183</sup> Su presencia, pase más o menos desapercibida, es siempre inevitable, a diferencia de otras instancias. Su enunciación siempre parece llegarnos de manera inmediata, no mediatizada por la acción de otras voces, si bien sabemos que estas suelen existir, de forma implícita, tal y como hemos tratado anteriormente. El narrador, en suma, es el verdadero responsable del relato,<sup>184</sup> tanto por representar, desde una determinada perspectiva, las palabras, pensamientos (a veces) y acciones de los personajes como por incluir, en ocasiones, comentarios personales que condicionan nuestra valoración, tanto de él como de los propios personajes.<sup>185</sup> Díaz Arenas (1988:20) lo define en estos términos:

---

abrasó» (p. 104); «La beodez no sólo impide los buenos intentos y daña a la vida de la razón, pero hace que el que se embriaga peque más y guste menos. En especial, note el lector en qué paran romerías de gente inconsiderada, libre, ociosa e indevota, cuyo fin es sólo su gusto y no otra cosa» (p. 336); «Pondera, el lector, que los males crecen a palmos, pues esta mujer, la cual, la primera vez que salió de su casa, tomó achaque de que iba a romería, ahora, la segunda vez, sale sin otro fin ni ocasión más que gozar su libertad, ver y ser vista, sin reparar en el qué dirán» (p. 368).

<sup>182</sup> Como explica Chatman (1990:245), esta veracidad aumenta en los casos de sincretismo entre el narrador y el autor narrativo. No obstante, su fiabilidad puede verse amenazada cuando el narrador es a su vez un personaje (relato homodiegético o autodiegético). En este caso, Booth (1978) habla de «narrador no fiable».

<sup>183</sup> Booth (1978) considera que el respeto y fiabilidad que inspira la voz del narrador en el lector se debe a nuestra tendencia inconsciente a establecer una relación analógica entre la mente del narrador y la nuestra. Para Reyes (1984:25), la autoridad del narrador es una convención que acatamos sin escrúpulos, porque surge de una necesidad lógica: en alguien hemos de creer.

<sup>184</sup> Tal y como indica Tacca (1985), la voz del narrador constituye la única realidad del relato.

<sup>185</sup> Martínez Bonati (1972) incluye, dentro de la enunciación del narrador, los siguientes elementos: a) narraciones y descripciones de lugares, acciones, etc.; b) representaciones de diálogos y monólogos de los

Instancia relatora o narrativa que tiene como visión mostrarnos (a) o bien hablarnos (de) personajes que en un lugar y con el transcurrir de un tiempo experimentan vivencias de diversa índole, caracterizando (o teniendo la capacidad de hacerlo) un texto literario y el tipo narrativo del mismo.

Como ya se ha dicho, existe cierta tendencia a identificar la enunciación del narrador con la del autor real, lo cual no es planteable desde el momento en el que se parte del carácter ficticio de la enunciación del primero.<sup>186</sup> Por otro lado, a veces la confusión surge a partir de la aparente —solo aparente, puesto que siempre hay relación de alteridad entre ellos— identidad entre narrador y alguno de los personajes, generalmente el protagonista. No obstante, la competencia del lector ha de permitir descubrir, caso de ser posible, a quién pertenece cada una de las voces que llega hasta nosotros.<sup>187</sup>

Las relaciones entre narrador y personaje revisten muchos matices. Bobes (1992:122), por ejemplo, destaca la importancia del narrador, a la hora de ilustrar con referencias morales, sociales, culturales o históricas los diálogos de los personajes. La enunciación del narrador, a diferencia de la de los personajes, se ve revestida, en opinión de Bobes (1992:198), de una mayor seguridad en su conocimiento, de un menor relativismo epistemológico.<sup>188</sup> Esta «fuerza» del narrador aparece reflejada, por ejemplo, en el hecho de que, como dice Lotman (1999:102), cuando un personaje se convierte a su vez en narrador, la novela «marco» en la que este se encuentra inserto es percibida como «real».

Todas estas reflexiones han llevado a establecer una clara relación jerárquica entre narrador y personaje, considerando que la instancia y discurso del segundo están subordinadas al primero. Así, para Gryger (1976), el discurso del personaje estaría subordinado al del narrador, conteniendo este el de aquel (véase en Rojas 1981:20). En este mismo sentido, Martínez Bonati (1972) insiste en que el discurso del narrador se distingue de la palabra de los personajes porque el primero crea el mundo ficticio que

personajes y c) contenido apofántico no mimético, esto es, sentencias del narrador, etc. Respecto a los dos primeros apartados, la veracidad del narrador ha de ser máxima (véase Pozuelo Yvancos 1993:113).

<sup>186</sup> Bobes, en este sentido, define al narrador en cuanto figura fingida que cuenta la historia (Díaz Arenas, 1988:9).

<sup>187</sup> Como subraya Rico (1970/1982), el uso de la segunda persona por parte del narrador, por ejemplo, refleja claramente, cuando se dirige a sí mismo, la alteridad existente entre el yo-narrador y el yo-personaje. Bajtín, en palabras de Domínguez Caparrós (1993), considera inconcebible no lograr distinguir, en cualquier obra, entre la persona que habla y aquella de la que se habla: sus distintas posiciones generan distintas actitudes y distintas maneras de reflejarlas.

<sup>188</sup> Martínez Bonati (1972) suma a esto una mayor uniformidad lingüística por parte del narrador, respecto a los personajes.



incluye también a los personajes. De este modo, los personajes dependerían del discurso del narrador.

No toda la crítica comparte estas reflexiones. Macmurray (1974), en su estudio acerca del «yo» como agente, critica la idea tradicional del yo como sujeto, la cual sería fruto de un enfoque que llevaría a considerar al individuo en cuanto elemento que teoriza, que es «no-acción». Por el contrario, defiende una razón basada en lo práctico, no en lo cognoscitivo: toda filosofía basada en el «yo pienso» como primer principio bloquea la posibilidad de establecer una relación de alteridad, de pensar en un «tú y yo». Por tanto, Macmurray intenta superar el dualismo entre lo práctico y lo teórico, estableciendo una relación unidireccional que vaya desde lo primero hasta lo segundo, integrándolo en un todo unificador.

A la luz de esta reflexión, no parece descabellado afirmar que el origen del «privilegio» del narrador sobre el personaje parece tener una raíz cartesiana: «pienso, luego *soy*». Por el contrario, ante la propuesta de Macmurray del «hago, luego existo», la supremacía del narrador sobre los personajes (independientemente de que pueda identificarse o no con uno de ellos) parece basarse más bien en el hecho de ser un personaje privilegiado por su posición, representado a partir de las enunciaciones implícitas del autor aparente, o del narrativo, y no por su naturaleza ontológica de «ser pensante».<sup>189</sup> El narrador, por tanto, «hace», al igual que cualquier otro personaje, con la peculiaridad de que su acción es su enunciación. Voloshinov (1992) ya había apuntado en esta dirección, al señalar que el narrador, en ocasiones, tiene un habla tan individualizada, tan llena de colorido e ideológicamente falta de autoridad como las palabras de los personajes, lo cual impediría al narrador contraponer a las opiniones subjetivas de los personajes un mundo más objetivo y de una mayor autoridad: esto supondría que sus características apenas distan de las de los personajes, a excepción de por su actividad exclusivamente enunciativa. De este modo, por tanto, el narrador no tendría un status ontológico distinto al de los personajes, sino tan solo con ciertas peculiaridades.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> De este modo, la existencia del narrador no sería más real que la de los personajes, solo relativamente distinta. Desde el psicoanálisis, Lacan (1970c:46) ya había atacado las conclusiones cartesianas, al hacer coincidir conciencia y sujeto: a ello atribuye Lacan la división inaugural entre el «yo soy» de existencia y el «yo soy» de sentido.

<sup>190</sup> En lo que concierne a la transmisión del discurso ajeno, Uspenskij (1973) insiste en que no hay unidireccionalidad, puesto que existen casos tanto de influencia del discurso del narrador en el discurso del personaje como al revés (véase en Beltrán, 1990).

Al margen de estas matizaciones, lo cierto es que la figura del narrador, en cuanto voz que nos descubre el universo de la narración, reviste una especial importancia como instancia enunciativa, influyendo en gran medida en la perspectiva y actitud con las que nos transmite acontecimientos, voces, etc., que nos remiten, en último extremo, al mundo de los personajes. No obstante, su papel puede verse diluido en aquellos casos de sincretismo con otras instancias de la obra literaria, como sucede en las autobiografías, donde el lector se enfrenta a una cierta aparente «no-alteridad»:

La condición de existencia de la autobiografía como género literario exige la igualación de autor = narrador = personaje, y postula su identidad. Sin embargo, la disyunción entre tiempos, espacios y situaciones de la narración y de lo narrado niega la posibilidad de que esa igualdad se dé.<sup>191</sup> (Barrenechea 1981:40)

Las posiciones teóricas y críticas en torno al autobiografismo han comprendido una gama de espectros no solo amplísima, sino antitética.<sup>192</sup> Por un lado está la posición de quienes, como Montaner Frutos (1989:186 y n.), sostienen que toda composición por escrito es un «dictarse a uno mismo», y que esa «voz interior» se proyecta sobre todo lo elaborado por el mismo agente; dicho en otros términos, que todo es autobiográfico.<sup>193</sup> Frente a ellos se encontrarían quienes plantean la «artificiosidad» inherente a la actividad escrituraria, y por tanto la inevitable falta de fidelidad del texto representado respecto a su agente productor, o autor.<sup>194</sup> En cualquier caso, se trata de una polémica de difícil resolución:

La discusión sobre la autobiografía es un campo de batalla donde se enfrentan otras muchas y variadas cuestiones: singularmente la lucha entre ficción/verdad, los problemas de referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etc. (Pozuelo Yvancos 2006:19)

La raíz de esta oposición entre la omnipresencia/ausencia de escritura autobiográfica podría radicar, como sigue explicando Pozuelo Yvancos (2006:52), en su carácter

<sup>191</sup> «La fusión del “yo” narrador y del “yo” actor (...) responde a la exigencia de individualismo y libertad de ver el mundo desde sí mismos. Es un punto de vista doblemente individualista: individualismo social e individualismo estético. El “yo” narrador es un observador e investigador del “yo” actor que analiza el pasado y da su visión de la vida» (Carrillo 1982:84).

<sup>192</sup> Para un breve repaso del surgimiento del género autobiográfico, véase Bajtín (1991:284-297).

<sup>193</sup> Este concepto inclusivo de la autobiografía ha sido defendido, entre otros, por Olney (1972:40 y 1991:34-35), Gusdorf (1991:16-17) o de Man (1991:114), por citar algunos ejemplos.

<sup>194</sup> Entre los partidarios de esta posición encontramos a Bajtín (1982), quien, como explica Domínguez Caparrós (1993:180-181), no diferencia entre biografía y autobiografía, al considerar que protagonista y autor forman parte del todo artístico, diferenciándose siempre en él, independientemente de la coincidencia nominal entre la persona que habla y aquella de quien se habla. De semejante parecer son Eakin (1991:81), Bruss (1991:64), Fernández Cardo (1996:84), Martín González (1993:290) o Villanueva (1993:21), entre otros.

bifronte: «por una parte es un acto de conciencia que “construye” una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación del yo frente a los otros (los lectores), el público». Esta paradoja no se ve afectada por el hecho de tratarse de una autobiografía abiertamente ficticia —por la disociación nominal entre el autor aparente, o el narrativo, y el escritor real— o pretendidamente real; la construcción de un ente autorial dentro del propio relato, o la pretensión de ser este reflejo fiel del verdadero autor remite, en última instancia, a un aspecto puramente semántico, pero que no afecta al eje sobre el que se vertebra el juego de la autobiografía, esto es, el universo confesional que plantea un autor, pretendiendo narrarnos parte de su vida:

La escisión del yo en sujeto hablante y sujeto del discurso siempre se ha considerado un aspecto importante del proceso de maduración y autoconocimiento. Es el equivalente lingüístico de la fase especular del desarrollo durante la cual los niños aprenden a distinguir el “yo” del “tú” y a ver su propio “yo” como el “tú” de otros (Ife 1992:54).

Desde esta perspectiva, la figura del narrador cobra un especial valor, por ser la instancia en torno a la cual pivotan la enunciación implícita del autor —es decir, de él mismo— y el comportamiento del protagonista, estableciéndose entre todos ellos relaciones de alteridad y confrontación. En las obras que «juegan» a la autobiografía, y *La pícaro Justina* será una de ellas, la figura del narrador resultará clave para comprender y analizar la evolución y complejidad de ese «yo-hablante/escribiente» que centra nuestra atención y la de la obra, siendo a la vez responsable y producto de esta.

## **B) LOS NARRADORES: JUSTINA Y LOS PARATEXTOS**

### **1- JUSTINA**

Weintraub (1991:29) planteaba que es imposible entender el concepto de autobiografismo *per se*, sino que es necesario vincularlo al surgimiento de la individualidad en cuanto sentimiento, o inconsciente colectivo, por lo que se hace preciso contextualizarlo:

Esta excepcional forma de concepción de uno mismo como individualidad no salió de la nada sino que fue evolucionando progresivamente en el mundo occidental desde el Renacimiento (...) Cuanto más se debilita el poder de los modelos tradicionales (...) menos seguridad encuentra el hombre en su contexto cultural, en su realidad política y económica, por lo que se verá abocado a responder a las siguientes preguntas: ¿quién soy yo? ¿quién quiero ser?

Los siglos XVI y XVII parecen haber sido especialmente fértiles en lo que al desarrollo del autobiografismo —pretendidamente real o ficticio— concierne: memorias espirituales (el *Libro de la Vida* o el *Libro de las fundaciones* de Santa Teresa), cartas (con cultivadores como Erasmo), autobiografías de criminales (véase en Zahareas 1979 o Barchino Pérez 1993), relatos bizantinos como la *Isea* de Núñez de Reinoso, el *Viaje de Turquía* (véase en Lázaro Carreter 1972/1983:36-37) o, desde luego, la novela picaresca. Como puntualiza Maravall (1986:297), «desde fines del siglo XIV y sobre todo en el XV se descubre que lo que interesa no es la acción, sino la conducta: ésta es la que singulariza la acción. Y es así como el relato puede convertirse en biografía». El hecho de que individuos de extracción social baja, como los pícaros o los criminales, tengan el mismo derecho que hombres de más alta alcurnia<sup>195</sup> a representar por escrito y a publicar su vida y andanzas parece haber supuesto un cambio dentro de los paradigmas literarios.<sup>196</sup> Toda cultura admite, como plantea Lotman (1998:213), a una «gente con biografía» y a otra «gente sin biografía», y el pícaro, integrante, por su perfil socio-biológico, del segundo colectivo, solo contaba consigo mismo para narrar su en absoluto encomiable historia.<sup>197</sup> Solo a partir de esta traba podemos entender lo revolucionario de la siguiente formulación narrativa, aparecida en 1554: «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca» (p. 111). Un don nadie, por tanto, decidía narrar su vida, como si de un santo o un príncipe se tratara.

Pero la novedad narrativa no parecía limitarse a que un sujeto de ínfima condición social sacara a la luz su vida, con un desparpajo insólito hasta entonces en nuestras letras, sino que se extendía hasta otra cuestión aneja a esta: la focalización, sobre el propio narrador, del interés del relato. Lázaro, más que Lazarillo, se convierte así en el centro de gravedad de la obra (Rico 1988:22 y ss.),<sup>198</sup> y esto solo era comprensible a partir de la asunción del valor nuclear que adquiriría el «caso» en la novelita, el cual

<sup>195</sup> Precisamente, la presencia de la realidad cotidiana marcará un ámbito literario nuevo, hasta entonces perteneciente en exclusiva al cuento popular y a la *novella* (Lázaro Carreter 1972/1983:208).

<sup>196</sup> Para Rodríguez (1994:140), es la existencia del objeto «vida propia» lo que hace posible la específica estructura narrativa que se establece en los textos picarescos. Rico (1988:156-170), por ejemplo, desarrolla las dificultades semánticas que para un lector del siglo XVI debía de suponer enfrentarse a un texto como el *Lazarillo*, que parecía real —y más próximo al lector, por la naturaleza de los personajes, de lo que este estaba acostumbrado normalmente—, pero que en realidad no lo era.

<sup>197</sup> Como explica Bobes (1992:183-184), el sincretismo narrador-personaje de la novela picaresca ha de interpretarse como un signo que remite a una determinada situación social, en la cual el pícaro, a diferencia del héroe, no tiene a nadie que cuente su vida.

<sup>198</sup> Esta consideración, la de la primacía del interés del narrador sobre el del protagonista, en obras como el *Lazarillo*, ha empezado a adquirir relieve en las últimas décadas, sobre todo a partir de la obra crítica de estudiosos como Rico (1970/1982), Lázaro Carreter (1972/1983) o García de la Concha (1981).

justificaría por sí solo el relato,<sup>199</sup> remitiendo este a la dudosa relación que mantendrían el arcipreste de San Salvador con la mujer del protagonista, sugerida en el último de los tratados.<sup>200</sup> La pícaro actitud del arcipreste, aconsejando a Lázaro que mire por sus intereses,<sup>201</sup> y la enconada respuesta de Lázaro,<sup>202</sup> invitan a pensar que solo el autoengaño ante una relativa mejoría socio-económica, con la ayuda del arcipreste, llevaron a Lázaro a aceptar con resignación la infidelidad de su mujer, y por tanto a ilustrar con su vida, mediante el relato, la necesidad de aceptar este humillante «acuerdo» con el arcipreste. Esta reflexión, expuesta por Lázaro Carreter,<sup>203</sup> lleva a García de la Concha a contemplar toda la complejidad y evolución del protagonista de la obra: «El inocente Lazarillo del comienzo del relato se convierte en el desengañado Lázaro del tratado VII y en el aún más cínico narrador autobiográfico, porque la vida le ha enseñado cómo los *valores que se ostentan* —religión, honor, virtud— son muchas veces pura apariencia» (García de la Concha 1981:167).

Algo parecido ocurre con Guzmán. Condenado a galeras, la traición a sus compañeros,<sup>204</sup> así como su supuesta conversión religioso-moral,<sup>205</sup> proporcionarán suficientes argumentos como para explicar la evolución psicológica del personaje<sup>206</sup> y su deseo por convertir el relato de su vida —«el deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida» (p. 105)— en un acto expiatorio.

<sup>199</sup> «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el *caso* muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona» (pp. 109-110).

<sup>200</sup> «Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer irla a hacer la cama y guisalle de comer» (p. 207).

<sup>201</sup> «—Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará (...) Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo a tu provecho» (p. 207).

<sup>202</sup> «Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él» (pp. 336-337).

<sup>203</sup> «La biografía de Lázaro es, por un lado, la verificación sarcástica de una herencia de hábitos, según apuntábamos, y, por otro, la historia de un “proceso educativo” que entrena el alma para el deshonor» (Lázaro Carreter 1972/1983:103).

<sup>204</sup> «Cuando vi el motín y que pudiera justamente hacerme a mí más cargo, por de más entendimiento, dije: —Señor Comisario, aquí tiene Vuestra Merced el mío a su servicio. Si gustare dello, pues hay tanta gente de guarda, mande Vuestra Merced que me deshieren, que yo lo aderezaré de mi mano, que aún reliquias me quedaron de tiempo de un buen cocinero (...) Pues como ya estábamos en la víspera y un soldado viniese a dar a la banda, cuando me levanté a quererle dar el estoperol, díjele secretamente: — Señor soldado, dígame Vuestra Merced al capitán que le va la vida y la honra en oírme dos palabras del servicio de Su Majestad. Que me mande llevar a la popa. Hízolo luego y, cuando allá me tuvieron, descubrióse toda la conjuración» (pp. 877 y 904).

<sup>205</sup> «De donde vine a considerar y djeme una noche a mí mismo: “¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo (...)” Di gracias al Señor y supliquéle que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia, con que corrí algunos días» (pp. 877 y 890).

<sup>206</sup> «Porque verdaderamente ya estaba tan diferente del que fui, que antes creyera dejarme hacer cien mil pedazos que cometer el más ligero crimen del mundo» (p. 900).

Pero, ¿qué es lo que sucede con Justina? Francisco Rico, quien, con detenimiento, ha estudiado la complejidad y función de los narradores en las novelas picarescas, entiende que solo la verosimilitud de su presencia, así como su consistencia psicológica, son los garantes de la calidad del texto, planteando así que en las grandes novelas picarescas se someten «todos los ingredientes del relato a un punto de vista singular (...) uno de cuyos asuntos esenciales es justamente mostrar la conversión del protagonista en escritor, justificar la perspectiva del pícaro en tanto narrador (vale decir, *novelizar el punto de vista*)» (Rico 1970/1982:10). Por el contrario, el autobiografismo en *La pícara Justina* sería un «absurdo postizo» que «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*» (p. 118).

Lo cierto es que un análisis detallado del papel de Justina en cuanto narradora, esto es, en cuanto relatora de su propia vida, parece resistirse a una conclusión tan reduccionista, al menos en lo concerniente a su presencia, en cuanto rol asumido por la protagonista. Así, localizamos aproximadamente un centenar de referencias, a lo largo del texto, que remiten, de forma más o menos directa, al narrador de la obra,<sup>207</sup> siendo asumido este papel en un primer momento, como puro juego retórico, por los elementos escriturarios de los que la protagonista se sirve para redactar sus memorias (véase Calzón García 2002:42-43): «Mirad, pues, ¡oh pelos de mi pluma!, cuánto me honráis y cuánto os debo, pues, para decir mis yerros, mis tachas y mis manchas, hacéis lengua de vuestros pelos» (pp. 89-90); «Al arma, señora pluma. Aquí estoy, y resumo fielmente lo que me decís» (p. 90); «así vos, con ese pelo, queréis publicar mi pelona antes que yo la escriba» (p. 92); «De manera que mi pluma, aprovechándose de sola la travesía de un pelo, ha cifrado mi vida y persona mejor y más a lo breve que el que escribió la *Ilíada* de Homero» (p. 103); «Mas creedme, señora tinta, que aunque más ufana estéis de haber manchado mis dedos, toca y lengua (...) por lo menos no podréis negarme que habéis calificado mi historia» (p. 107).

La caracterización de Justina como narradora tiene lugar, igualmente, a lo largo de esta *Introducción general*, aludiendo al paso del tiempo, y a la triste estampa que la

---

<sup>207</sup> Véanse, para ello, las pp. 88-92, 99, 103, 104, 106-107, 143, 144, 152, 171, 234-236, 238, 244, 271, 273, 274, 300, 311, 114, 315, 330, 354, 355, 358, 368, 372, 380, 381, 383, 384-386, 394, 404, 410, 414, 419, 426, 438, 459, 463, 467, 472, 480-482, 487, 489, 493, 494, 499, 500, 501, 503, 510, 518, 525, 527, 529, 530, 534, 542, 545, 558, 563, 564, 568, 574, 578, 589, 596, 612, 615, 642, 646-647, 652, 654-656, 658, 674, 695, 698, 708, 712, 714, 717, 722, 723, 736-739.

relatora ofrece, en contraste con el pasado:<sup>208</sup> «Pasó aquel tiempo, vino otro. (...) parte de culpa tienen unos sulquillos que me han salido a la cara, que algunos los llaman rugas» (p. 106);<sup>209</sup> «tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia, alegre o triste, hermosa o fea, diosa o sin días» (p. 107). Esta imagen se verá consolidada en el metanarrativo número inicial,<sup>210</sup> donde Perlícaro le reprocha su esterilidad —«después que la experiencia le enseña que no es prolífica» (p. 143)—, así como su avanzada edad: «Diráme que es mocita la recién nacida. No medre don Perlícaro, si a buena cuenta, tomada el bisiesto en que nació hasta el presente en que estamos, no hace hoy cuarenta y ocho» (p. 144).

De este modo, Justina comenzará el relato de su vida, remontándose para ello primero a la de sus antepasados, y asumiendo desde el primer instante su papel rector como relatora: «Nació mi padre en un pueblo que llaman Castillo de Luna, en el condado de Luna, y mi madre era natural de Cea. Y si no saben dónde es Cea, *yo se lo diré*» (p. 171).<sup>211</sup> De aquí en adelante, Justina no desaprovechará ocasión de contraponer el ámbito del pasado, esto es, el de la Justina-personaje, con el del presente, reflejando cambios psicológicos de cierta consideración, basados fundamentalmente en su conocimiento del mundo real y en las experiencias vividas. Como consecuencia de ello, Justina:

1) Refleja más valor y decisión que durante su juventud:

El llorar de veras fue cuando vinieron de Italia mis hermanos, rompidos de vestido y de vergüenza, y sin ninguna, nos tomaron a mí y a mis hermanas los cetros del imperio, que eran las llaves de casa, y nos ganzuaron arcas y buchetas (...) ¡No fuera ello ahora,

<sup>208</sup> Como indica Maravall (1975:380), «los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo», por la circunstancialidad, por los cambios debidos al transcurrir de los años.

<sup>209</sup> La creencia fisiognómica, muy extendida en el siglo XVII, se fundamentaba en el principio de que la apariencia exterior reflejaba las interiores virtudes del ánimo (Bouza 1999:56). La imagen de una Justina envejecida y fea contribuye, de este modo, a perfilar desde el punto de vista moral al narrador.

<sup>210</sup> El «nacimiento» de Justina, al comienzo de este número —«¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda! Tórnome al vientre de mi señora madre, que no quiero que mi nacimiento sea de golpe, como cerradura de loba» (p. 136)— tiene un doble valor, remitiendo al nacimiento de Justina en cuanto personaje y en cuanto relator: «the dense series of lines that announce her biological birth simultaneously proclaim her discursive birth as narrator of the book we read» (Davis 1996:142).

<sup>211</sup> Otros ejemplos de menciones explícitas de su actividad como enunciativa: «*Oyan*, pues, mi traza; *escuchen* la victoria alcanzada de una invencible novicia» (p. 300); «concluyo a mi propósito con *decirte* adviertas cómo estos bellacones» (p. 315); «Esto (he) *dicho* a propósito de las que, de pura envidia, comían con sus ojos mis sayas» (p. 368); «Ya que *he dado cuenta* de lo que me sucedió en León» (p. 459); «Mil cosas *podría decir* del sueño muy a propósito» (p. 467); «Quiero, pues, contarles una desgracia que entre mis fortunas buenas me sucedió» (p. 472); «Ya te estará silbando la lengua, como a rezadora escrupulosa, porque te *diga* cómo me hube y cómo despaché la vieja que me dio el manto» (p. 489); «*Helo dicho* a propósito del» (p. 510). Véanse también pp. 518, 525, 530, 542, 558, 564, 568, 578, 596, 612, 615, 642, 646, 647, 652, 656, 695, 698, 708, 712, 722, 723, 736.

que pudiera yo poner en campo unos doce pares, que ni por otros más necios diera un garbanzo, ni por más determinados un comino (p. 234)

2) Muestra una actitud abiertamente moralizadora, de aparente arrepentimiento, usando con frecuencia su vida pasada como elemento contrastivo:

Una cosa vi de que se consoló mucho *esta alma pecadora* (p. 404)

Bájome con decir que no se espanten que *las pecadoras* sepamos fingir y disimular (p. 414)

Dicho esto, sacó de un zurrón seis escudos y me los puso en *estas manos pecadoras* (p. 438)

Concluido mi centenario de reverencias, besé la cruz de mi rosario, como es uso y costumbre, y tomé agua bendita, y hice como fiel christiana, aunque *en todo conozco mis faltas*, si va a hablar de veras (p. 503)

Otras dirán que quieren su alma más que sesenta panderos, mas yo digo de mí que en el tiempo de mi mocedad quise más un pandero que a sesenta almas, porque muchas veces dejé de hacer lo que debía por no querer desempanderarme. Dios me perdone (pp. 243-244)

Una cláusula tenía yo ordenada para dejar en mi estamento en favor de una discípula; esa quiero poner aquí, y sea donación entre vivos en favor de las plateras del mesón, y *serviráles de ejemplo, de espejo y de aviso*, pues ella es una summa en que se suma y cifra lo que toca y pertenece a cuáles y quiénes, *cuándo y cómo y para cuándo han de ser cual fui yo* (p. 235)<sup>212</sup>

3) Reflexiona acerca de su pretérita inocencia, lamentando su credulidad o su ignorancia de antaño:<sup>213</sup> «El mayor presente que por entonces pensaba yo que se podía hacer a una mujer era una sortija de latón morisco y, a lo sumo, de plata» (p. 355); «Si cuando esto oí supiera lo que ahora sé de granuja y chronicones, yo le dijera al páparo que no se entendía» (p. 358); «No denuncié della porque, como ignorante, se me escapó la obligación que yo tenía de decirlo a los señores inquisidores, y si la hice bien, fue por la natural obligación que tiene cada cual a querer bien a quien le hace bien» (p. 658). Otro ejemplo:

Verdaderamente la ufanía de un vencimiento es ciega. Dígolo por mí, que no miré que al paso que iban riendo mis agudezas, iban envidiando mi buen entendimiento, y así

<sup>212</sup> Más muestras: «Devota contemplación, por cierto, pero a mí no me cuadró, porque si esto pretendieran, no habían de haber puesto, entre otras santas imágenes, algunas medallas que allí hay de *mozas tan pecadoras como yo* y otras como yo» (p. 527); «que, aunque *pecadora*, bien sé la historia de Salomón» (p. 529); «como si hubiera jurado a Dios de convertir esta *mi ánima pecadora*» (p. 534); «pero como a los ojos tiernos es la luz ofensiva, también esta grandeza lo era para mí en el tiempo que mis mocedades me traían como corcho sobre el agua» (p. 545); «Muchas veces me he acusado de esta gatada que hice a Sancha» (p. 574).

<sup>213</sup> En este sentido, Tacca (1985) insiste en subrayar que uno de los atractivos de la picaresca consiste en acentuar un punto de vista inferior y restringido, pero auténtico y legítimo, una conciencia que no alcanza a comprender primero, y que cree comprender después en términos de gratificación, desprecio o crueldad.



iban resfriando la risa (...) Pero mi orgullosa pujanza tenía vendados mis ojos para no echar de ver que ya el placer había reconocido las riberas de su fin (pp. 273-274)<sup>214</sup>

4) Recurre a la paremiología para ilustrar su sabiduría: «Captó (Pero Grullo) la benevolencia, pidió atención; estaban boquiabiertos (...) ¡Oh, qué bien dijo el refranista español!: “En consejo de bellacos, razonamiento de trapos”» (p. 311); «y lo sintió él como si le quitaran algún verdadero obispado, que, en fin, siempre fue verdadero el refrán que dice: “Lo que más se quiere, más se siente”» (p. 330).<sup>215</sup>

5) Inserción de reflexiones morales ajenas a la mera narración de los acontecimientos: «Cosa donosa es ver cuán de gana obedecen los bellacos a quien gobierna su bellacada, y cuán de mala a sus legítimos superiores» (p. 314); «Decía un papalista de aquí de Salamanca que, como no hay sermionario que no tenga junto con la Pascua la Cuaresma, tampoco hay placer carnal que junto a un hoy no tenga un ay, y junto a un pequé un pené» (p. 386); «que el oro tiene este efecto en las mujeres, que a las quietas las hace corredoras, por cuanto el oro se labró con azogue vivo, y a las corredoras las para y detiene» (p. 410); «Bien dicen que el amor es ciego, no sólo porque ama feo, sino porque aquello en quien él pone su blanco le ciega, para que piense que el engaño es gozo, la traición servicio, el daño obligación y el mal bien» (p. 426); «Miren quién y cuán traidor es el sueño, que aquel a quien yo hice la burla estaba quieto y sin acordarse de pedir justicia, y mi traidor sueño me desterró, y por un año, y sin oírme de justicia» (p. 467).<sup>216</sup>

6) Evalúa sus propios estados psicológicos como personaje: «Así yo, como de la pasada y referida empresa salí tan lozana cuan triunfante, no sólo me ensanché, pero en mi misma opinión crecí; crecieron mis humos, mis desdenes, mis pensamientos» (p. 354); «¿qué se puede imaginar sino que, como codiciosa, había de ser inventiva y

<sup>214</sup> El desengaño parece ser un denominador común en las obras picarescas, al menos como recurso formal: «No cabe duda de que la forma autobiográfica es esencial a la picaresca: ello permite que la vida narrada, naturalmente *a posteriori*, esté concebida *a priori* como ejemplo de desengaño. En cuanto técnica de novela, esto es lo más significativo de la picaresca» (Blanco Aguinaga 1957:326).

<sup>215</sup> Para un estudio de los distintos inventarios o valoraciones en relación a la utilización de refranes en *La pícaro Justina*, consúltese Gella Iturriaga (1979:237-250), Morell Torrademé (1987:77-99) o Torres (1998 y 2001b:358-369 y 515-538).

<sup>216</sup> Otros ejemplos: «Y crean que las mujeres, en orden a cumplir un antojo de galas, somos extrañas, y si nos determinamos a comprar una gala, nos ha de venir a las manos, aunque nos cueste lo que la manzana de Paris» (pp. 480-481); «Míralo tú; los bienes son de tres maneras: honesto útil y deleitable» (p. 481); «¿No echas de ver cuánto puede la virtud? Cree que es omnipotente, a manera de decir» (p. 493); «Los hombres, como son sólidos y macizos, en echando una palabra de la boca de uno a otro, se les torna a ella la injuria, que como se encuentra en duro, torna de rebote; más las mujeres diz que andamos muy barrenadas, y así, las palabras que nos decimos no han llegado de una para otra cuando colan tierra» (p. 499). Véanse también pp. 500, 501, 510, 589, 654, 655, 674, 714, 723, 737, 738.

enhilar mil trazas y dar mil cortes, y como deseosa de gusto y fau fau, había de andar solícita, viento en popa y volando, para poner mis deseos en ejecución?» (p. 482).

7) Se burla irónicamente de su comportamiento pasado: «Quise entrar a hacer oración, mas vi unos altarcitos y en ellos unos santitos tan mal ataviados, que me quitaron la devoción, y yo había menester poco» (p. 381); «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» (p. 494).

Finalmente, Justina concluirá su relato asumiendo la excesiva elongación que este estaba adquiriendo: «Y si todo cansa, aunque sea el sumo gusto, justo es que piense yo que la larga historia de mi virginal estado te dará fastidio» (p. 739).

A la luz del repaso a las menciones que localizamos, es posible detectar: a) abundantes referencias al papel de Justina como narradora; b) la presencia de elementos contrastivos por medio de los cuales se contraponen el perfil del personaje con el del relator.<sup>217</sup> De todo ello podríamos concluir, por tanto, no solo que la presencia explícita de la narradora es recurrente, a lo largo del texto, sino que esta cuenta con una caracterización específica, contrapuesta a la de la Justina personaje. Como señala Cros (1997:106), «la gran ley estructural de la autobiografía picaresca hace enfrentarse al Yo-actante-pícaro cegado por sus vicios con el Yo-que-cuenta devuelto a la lucidez». Desde luego, la contraposición entre la Justina-personaje y la Justina-narradora responde a este esquema, al margen de lo sería que nos pueda resultar o no la actitud moral de la Justina relatora. Ahora bien, quedaría por plantear otra cuestión crucial: ¿qué es lo que lleva a Justina a narrarnos su vida? Como hemos mencionado anteriormente, no se suele poner en entredicho la verosimilitud del rol como relatores de Lázaro o Guzmán. Del primero se sostiene que la relación, por él mismo, de su propia vida, es comprensible a la hora de intentar autojustificarse, respecto a su condición de «cornudo consentido», intentando llevar al lector a la conclusión de que esta situación se le ofrece, a la luz de las penurias sufridas, como el más llevadero de los males, al conllevar cierta tranquilidad económica, comprensible por la «incómoda» situación del arcipreste. Por

---

<sup>217</sup> Entre quienes no están de acuerdo con este punto podemos mencionar a Soguero (1997:297-298), por ejemplo, quien considera que en *La pícaro Justina* no hay distancia entre narrador y personaje, insistiendo también en la poca fiabilidad de Justina como narradora, especialmente a propósito del episodio de su noche de bodas: «Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales; pero sabiendo algunos engaños y malas suertes que han sucedido a mozas honradas, me previne» (p. 738). Para Soguero, la seguridad sobre su virginidad es incompatible con la «prevención» que adopta.

otro lado, respecto a Guzmán, su conversión final parece sugerirle la idoneidad de ofrecer el relato de su vida, con sus errores, a modo de espejo con el que podrá el lector encontrar puntos de reflexión para dirigir acertadamente su propia existencia.

Nada de esto hallamos en *La pícaro Justina*. Nada, en la situación final del relato, con la protagonista casada y viuda, alternativa y sucesivamente,<sup>218</sup> nos invita a pensar que esta haya llegado a un estado que justifique su actividad como narradora. Tal y como concluye Friedman (1987:94), a propósito de esta cuestión en *La pícaro Justina*, «There is no interplay between an unreflective past and a reflective present nor a dialectic of experience and contemplation». La explicación, sin embargo, podría venir por otro lado, no tanto a partir de un *proceso*, sino de un *estado* o condición, no surgida por el propio relato, sino inherente a la caracterización inicial del personaje. Así, Justina insiste una y otra vez en su condición de habladora y parlanchina, por medio de dos mecanismos:

A) Indirectamente, aludiendo al tópico misógino de la afición desmedida de las mujeres por hablar constantemente:

El día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que sólo probamos con el antojo; *parlar de gana, aunque sea con serpientes*, como quiera que tengan cara y hablen gordo (pp. 181-182)

Tuve envidia como Blandina, y por no tener que pedir a Júpiter ni a otro beodo como él, y por tener juntamente galas y colores de papagayo y libertad de andar y *parlar como mujer* (p. 360)

Otros llamaron a la mujer tierra, otros agua, otros aire, otros fuego y otros cielo, y aunque esto fue dicho a diversos propósitos, conviene a saber: que por su bajeza y menoría, la llamaron tierra; *por su parlería, ola* (p. 718)

Al principio de comer, no corría la vena, y así callábamos como en misa, y aún más, que *para las mujeres que contrapunteamos una misa a lo jirguero*,<sup>219</sup> no es mucho encarecer (p. 271)

Yo pensé que era verdad lo que maldicientes dicen, que las mujeres tenemos correo ordinario y posta que marcha del corazón a la lengua y *de la lengua a todo el mundo* (p. 395)

Eso creo yo, que mujeres no saben callar cosa, aunque sea la caca y el coco y el cucu (p. 444)<sup>220</sup>

Otro mecanismo indirecto, también de tipo biológico, atañe a la ascendencia de Justina, igualmente parlera, lo cual pudiera influir sobre la protagonista. Así, en relación con su

<sup>218</sup> «no sólo en el tiempo que estuve casada con Lozano (...) pero en el que lo estuve con Santolaja, que fue un viejo de raras propiedades (...) Era único el mi Santolaja, cuya muerte dio principio a más altas empresas, las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando casada con don Pícaro Guzmán de Alfarahe, mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna» (p. 739).

<sup>219</sup> La apostilla marginal indica, al respecto: «Mujeres parlan en misa».

<sup>220</sup> Hay que puntualizar respecto a este ejemplo que las palabras son en realidad de Marcos Méndez Pavón, no de Justina.

abuelo titerero, dice: «Daba tanto gusto el verle hacer la arenga titerera, que por oírle se iban desvalidas tras él fruteras, castañeras y turroneas, sin dejar en guarda de su tienda más que el sombrero o calentador» (p. 175); «¡Ay, el mi bendito, al pie de la cruz murió hablando con ella!» (p. 176). A propósito de su abuelo tropelista, indica: «El pobre tropelista (como aun para hablar entre dientes no tenía resto), viendo que no le podían entender palabra de las arengas, más que si las tropelías fueran arábigas, se fue» (p. 177). Tras esto, se muestra concluyente: «Ves aquí el abolengo parlón de quien nació Justina parlon. Sólo les hago ventaja a mis abuelos, que ellos parlaban cuando el oficio lo pedía, pero yo a los oficios mudos hago parleros» (pp. 178-179).

**B)** De forma directa, mencionando explícitamente su condición de habladora impenitente: «Con todo eso, quise dar vado al virotismo y soltar el chorro a la vena de las gracias y apodos, que es sciencia de entre bocado y sorbo» (pp. 270-271); más adelante, una prima le dirá: «Ya no quiero callar como hasta aquí he hecho, mas por ver que no dejas hacer baza y que hablas a destajo, quiero decirlo. Y porque entiendas que si queremos hablar, podemos, y que nuestro callar es de discretas y tu mucho hablar es de necia, mira» (pp. 274-275). Su afán por contar cosas es constante y evidente: «Mas porque después de un reventón subido, da gusto el mirar atrás por ser trabajo pesado, así me la da el referir unas octavas que compuso un gran poeta a quien yo comuniqué esta historia» (p. 294); «las palabras son aire, quien las guarda, guarda aire» (p. 500). Su palabra parece estar dotada de un gran poder: «Con las razones que le dije al obispote, puse su señoría de cera y más obediente a mi mandato que si yo fuera la papasa. Queriendo, pues, poner en ejecutoria mis ordenanzas, dio un silbo» (pp. 306-307). Hay cierto impulso incontenible en Justina, que parece obligarla a hablar:

Yo no le dije sí ni no, porque pensaba, en cobrando el cuatrín, no dejar persona escolar ni lega a quien no dijese el chiste (...) Ya que vi que no tenía más que dar sino palabras tuyas, que para mí eran tan enfadosas, comencé a darle matraca, avisándole que si allí no desfogaba, no me podría contener en Mansilla y que mejor era que allí descargase la nube. Con este presupuesto estuvo un poco quedo, lo que bastó para decirle galanas cosas (p. 608).

En este episodio se refiere Justina al bachiller, de quien dará cuenta públicamente un poco más adelante: «De aquí fui diciendo bellezas, que después que una pícara desprende tres alfileres del secreto, no hay tal bohemio del gusto. Furiosa fue la avenida de vayas que le di y la que le dieron los de mi pueblo, que había en él muchos de vaya» (p. 610).

De igual manera, los poemas introductorios se hacen eco también de esta tendencia

verborreica de la protagonista: «Sentóse a comer / La hermosa aldeana, / La que come ojos, / Corazones y almas. / *Dice mil apodos, / Lindezas y gracias;* / Fortuna invidiosa / Las trueca en desgracias (...) *Con boca de perlas / Mil perlas derrama / Pero los villanos / Nada bueno alaban*» (p. 269).

A la luz de estos comentarios, creemos que el papel de Justina como narradora es perfectamente sostenible, no ya como fruto de un determinado estado o actitud que adopte la protagonista en un determinado momento, sino como reflejo fiel de su idiosincrasia. A la Justina-personaje parlera sucederá la Justina-narradora digresiva, plomiza incluso en ocasiones, mostrando de este modo continuidad entre los dos roles. Justina necesita seguir *hablando*,<sup>221</sup> se trata de un rasgo consustancial al individuo, no solo a su rol como personaje, y es por ello que, acabadas sus peripecias, casada y entrada en años,<sup>222</sup> solo tendrá el recurso del relato retrospectivo para seguir dando rienda suelta a su incontrolable verborrea, sin que ello resquebraje en absoluto, creemos, la verosimilitud del entramado narrativo.

## 2- LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES

A lo largo de *La pícaro Justina* localizamos la constante presencia de elementos paratextuales —esto es, poemas, notas marginales o «aprovechamientos» finales— que preceden, acompañan o concluyen cada uno de los números y que, entendemos, desempeñan una función narrativa parangonable a la que ejerce la propia Justina. La naturaleza y características particulares de cada uno de estos elementos contribuyen a dotar de mayor riqueza y complejidad al texto, lejos de ser una mera repetición de los aspectos más reseñables:

Toda repetición, aunque sea de elementos formales idénticos, expresa en su segunda aparición una variante semántica, pues su significado es siempre el del elemento anterior

<sup>221</sup> Así, como subraya Cabo Aseguinolaza (1992:103), «la narración del pícaro tiene, en efecto, muchos de los rasgos que se han venido identificando últimamente por la crítica con la oralidad, tanto desde un punto de vista estructural como estilístico».

<sup>222</sup> Podemos calcular que han pasado unos treinta años desde que empieza sus andanzas con la Bigornia —«¿páreceme que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años (que tantos hago a las primeras hierbas), es bien que se consuma a humo muerto (...)?» (p. 302)— hasta que decide narrar su vida, momento en el que tendría cuarenta y ocho años, como afirma Perlícaro: «Diráme que es mocita la recién nacida. No medre don Perlícaro, si a buena cuenta, tomada el bisiesto en que estamos, no hace hoy cuarenta y ocho, tan justos como baraja de naipes» (p. 144).

más el que le corresponde al hecho de haberlo repetido y las diversas sugerencias que ello desencadena<sup>223</sup> (Barrenechea 1981:41)

Lo cierto es que la *dispositio* de estos elementos, a lo largo de la obra, parece admitir cierta relación analógica con el discurso, desde el punto de vista de la retórica tradicional. De este modo, puesto que, de acuerdo a la preceptiva retórica (véase Artaza 1989:123), el lugar que le corresponde a la narración en el discurso es el intermedio entre el exordio y la confirmación, cabría concebir a los poemas como el elemento proemial que prepara el ánimo de los oyentes para una óptima recepción de la parte nuclear del relato, al texto propiamente dicho como la narración<sup>224</sup> pormenorizada de lo que ya ha sido anunciado en los poemas, y a los «aprovechamientos» como el elemento conclusivo que aplica a la concreción de lo expuesto alguna reflexión filosófico-moral de carácter más universal.

De igual manera, otro aspecto remarcable a propósito de esta especial profusión de elementos paratextuales es su posible relación con la pervivencia del elemento visual en los textos durante los siglos XVI y XVII, la cual evolucionará hacia lo que Chartier (1994:31) denomina el «triunfo definitivo de los blancos sobre los negros»:

La ventilación de la página por obra de la multiplicidad de los párrafos que quiebran la continuidad ininterrumpida del texto y la de los apartados que hacen inmediatamente visible, por medio de los cortes y los puntos aparte, el orden del discurso. Así, los nuevos editores sugieren una nueva lectura de las mismas obras o de los mismos géneros, una lectura que fragmenta los textos en unidades separadas y que reencuentra, en la articulación visual de la página, la articulación intelectual o discursiva del argumento.

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, el fragmentarismo y la polifonía que genera la interrelación entre los elementos paratextuales y la narración propiamente dicha pueden ser planteados en términos del relativismo epistemológico que sugiere la obra como totalidad. De este modo, el autobiografismo de la narración llevada a cabo por la propia Justina alterna con las voces de los narradores, ajenos al relato, de los poemas, las notas y los «aprovechamientos», planteando así una multiplicidad de puntos de vista sin precedentes en el ámbito picaresco. La situación ambigua de los elementos paratextuales, aparentemente impersonales pero al mismo tiempo complementarios

---

<sup>223</sup> También Kristeva (1970:82) subraya, a este respecto, que en la literatura medieval y renacentista europea la repetición ha sido uno de los procedimientos para crear verosimilitud en una obra.

<sup>224</sup> Para estudiar la polisemia del término «narración» durante el Siglo de Oro, véase Artaza (1989:153-172)

respecto al relato propiamente dicho, es enunciada de forma sintética por López de Tamargo (1986:199) a propósito del libro que nos ocupa:

El sujeto hablante de los títulos, los comentarios al margen y los aprovechamientos, nos hacen pensar en un editor, quizá publicista de unas memorias. Sin embargo, no hay esfuerzo por parte del autor por dramatizar dicho editor, y al mismo tiempo se pone de manifiesto la distancia entre éste y el autor. Es la distancia irreconciliable entre el marco y lo narrado.

Al margen de la pluma a la que debamos la elaboración de los paratextos, lo cierto es que todos ellos aparecen ya en la *princeps* de 1605 y, a priori, no hay indicios que nos permitan afirmar que proceden de una fuente distinta que la del relato de Justina, motivos todos ellos suficientes como para analizar su presencia y características dentro de la obra como una voz más.

## LOS POEMAS

Precediendo a todos y cada uno de los *números*<sup>225</sup> en que está dividida *La pícara Justina* encontramos una composición poética, de métrica variable, que compendia, de forma sumaria, algunas de las acciones narradas más significativas del fragmento que encabeza. Todas ellas aparecen compendiadas en una *Tabla poetica* que aparece justo tras la portada en la primera edición, y en la que aparecen recogidas todas y cada una de las variantes métricas utilizadas a lo largo de la obra.

La mayor parte de estas composiciones introductorias optan por adoptar un tono desenfadado —Friedman (1985:119) incluso alude al «touch of humor» que cree que las caracteriza— a la hora de presentar la materia del fragmento que introducen. Uno de los elementos que ha suscitado más interés en estos poemas es el empleo de los versos truncados, con la omisión,<sup>226</sup> o anteposición,<sup>227</sup> de la última sílaba al final del verso, o de cada uno de los sustantivos, adjetivos y verbos que figuran en él.<sup>228</sup> Así, Bataillon (1969:81) señala que los primeros modelos de este tipo de composición poética fueron

<sup>225</sup> No siempre los capítulos de la obra aparecen divididos en *números*. Hay 13 casos (pp. 441, 577, 625, 637, 651, 661, 671, 677, 687, 697, 707, 717, y 729) en que el capítulo no se fragmenta en unidades menores, lo que no impide que aparezca igualmente precedido por un poema.

<sup>226</sup> «Cual mercader codicio- / Que de Indias viene ri- / Cuya galera o navi- / Trae el dulce viento en po- / Ni más ni menos, Justi- / Rica, ligera y gozo- / De Rioseco va a Mansi-» (p. 677).

<sup>227</sup> «na, Los padres de la Pícara Justi / ros, Que fueron en Mansilla mesone / ja, Siendo, como son, padres y ella hi / jos. La enseñan y la dan sanos conse» (p. 189).

<sup>228</sup> «En el capítu- sigüent- / Se cuent- un cuent- admira- / De un bachill- disparata- / Neci-, bo-, loc-, imprudent-, / En quie- se cumpli- el refrá- / Que tras cornu-, apalea-, / Y tras los cuern-, peniten-» (p. 599).

utilizados por el poeta sevillano Alonso Álvarez de Soria, si bien su primera irrupción en los libros habría sido en *La pícaro Justina*.<sup>229</sup> Trice (1971:29) incluye en la nómina de los precursores a Cervantes, quien en varios de los poemas introductorios a la primera parte del *Quijote* habría empleado igualmente esta pauta versal, sin atreverse a señalar al inventor.<sup>230</sup> No obstante, no parece que a la crítica le haya resultado este aspecto relevante en absoluto, y ya Puyol en su edición de *La pícaro Justina* (1912:III, 40-41) señalaba que «el esclarecimiento de este asunto (el concerniente a la invención de los versos de cabo roto) no merece el trabajo que costaría la investigación». En cualquier caso, los versos del relato que nos ocupa jamás han contado con los elogios de la crítica: Trice (1971:169) ya había indicado que solo servían como muestra métrica, carentes casi siempre de inspiración poética, y Ferreras, en su edición de la obra (2005:24), señala que se trata de versos con «aliteraciones, cacofonías y otras faltas imperdonables en un tiempo que todos, hasta Cervantes que confesó sus carencias, practicaban la poesía con más decoro».

La mayor parte de estos poemas resumen, con un amplísimo grado de libertad, las acciones transcurridas a lo largo del fragmento textual que introducen: «Cuando comenzó Justina / A escribir su historia en suma / Se pegó un pelo a su pluma» (p. 87); «Al comenzar Justina, entró Perlícaro, / Llamado el matraquista, semi astrólogo, / Miró a medio mogate, al uso pícaro, / Y viendo un libro sin título ni prólogo, / Hizo el columbrón y pino de Icaro, Tosió, sentóse y dijo» (p. 135); «La Bigornia ladina / Ordena una danza, máscara y canción, / Con que coge a Justina / Cantando en fabordón / Su presa, su tropheo y su traición. (...) Cogen en volandina / Con este embuste a Justina descuidada» (p. 285); «Después que la carreta apresurada / Quedó emboscada y lejos de la gente, / La Bigornia insolente alborozada / Saltó en una llanada, y su regente / Quedó muy prepotente en la emboscada» (p. 297); «A un jugador famoso, gran fullero, / Justina, jugadera más fullera, / (Con ser estético y más duro que un madero) / Le hizo derretir cual blanda cera. / Trocóle el oro aparente en verdadero, / Purgóle la indigesta faltriquera» (p. 409).<sup>231</sup>

<sup>229</sup> Para un estudio detenido sobre la métrica de los poemas de *La pícaro Justina*, véase Torres (2000b:104 n. y 2001b:232-242 y 486-490), quien sugiere que la variedad versal de la obra pudiera tener relación con las licencias estilísticas que permitieron las academias y los certámenes poéticos, como testimonian algunas relaciones de 1600 sobre la venida de los Reyes Católicos a Valladolid (Torres 2000a:785)

<sup>230</sup> Así, el poema de «Urganda la desconocida» se sirve ya de este esquema: «Si de llegarte a los bue-, / libro, fueres con letu-, / no te dirá el boquirru- / que no pones bien los de-» (p. 14).

<sup>231</sup> Otras muestras: «Un bachiller, graduado / De importuno y porfiado, / Se pegó a Justina al lado» (p. 507); «Pusieron en Justina sus hermanos / Manos, lengua, y tras esto, una demanda» (p. 625); «Casó



En otros versos, lo que el narrador representa son los discursos de los personajes presentes en el pasaje: «Púsose a escribir Justina (...) / Diciendo: ¡Ay, que es culebra, y me mordió! / Mas ¿si es pintada? Sí es. Mas bien se yo / Que la culebra es símbolo cruel» (p. 119); «Tosió, sentóse y dijo: Yo, el theólogo, / Condeno por nefando ese capítulo, / Pues va sin nombre, prólogo ni título. / ¡Ah, sora chronicon! ¿Ya es deífica?» (p. 135); «Y al son de un adufe / Esto dice y baila: / No hay placer que dure, / Ni humana voluntad que no se mude» (p. 270); «La Boneta cantaba: / Soy palma de danzantes, / Ay, ay, que me llevan los estudiantes (...) / Decía muy penosa: / Ay, ay, que me llevan los estudiantes» (p. 285); «Y a sus oídos canta esta canción: / Hurté al ladrón, gané ciento de perdón» (p. 409).<sup>232</sup>

En ocasiones se opta, más que por la reproducción del discurso verbal de los personajes, por el interior, mimetizando sus pensamientos: «Ya que vio la figura sin temor, / Discurre así: ¿Acaso este animal / Anuncia sólo mal? No. Pues ¿qué más? / Bienes. ¿Cuáles son? Fuerza y valor, / Prudencia, sanidad. ¡Oh pesia tal! / ¿Qué me detengo, pesar de Barrabás?» (p. 119); «Pensó tan conveniente modo y traza, / Que el carro le sirvió de red de caza» (p. 297).

Sin embargo, lo cierto es que un número relativamente considerable de estas composiciones poéticas reflejan una escasa o inexistente relación con los acontecimientos desarrollados en el número o en el capítulo, sirviéndose de ellas el autor para la elongación innecesaria, la divagación o el puro juego estilístico, a partir de un tópico, alejando así a estos poemas de su aparente función de narrador: «Nunca de rabo de puer, / Se pudo hacer buen viro, / Ni para vihuela, cuer / De palo, leña o garro. / Cual el árbol, tal la fru, / Pu la ma y pu la hi, / Pu la man que las cobí, / Y el pobre yerno cornu» (p. 207); «El gusto y libertad determinaron / Pintar una bandera / Con sus triumphos, motes y corona, / Y, aunque varios, en esto concordaron: / libertad saque a Justina por romera, / El gusto saque a la misma por bailona. / Sea el mote: En Justina, / De gusto y libertad hay una mina» (p. 243); «Hácese bobilla / La del penseque, / Y no mira cosa / Que no penetre» (p. 393); «Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece, / Que hoy día todo a él se rinde y todo le obedece» (p. 717). A veces el carácter metanarrativo del poema le lleva a alejarse por completo de su función representativa,

---

Justina en Mansilla, / Y tañérone y cantárone / Y bailoren y danzárone» (p. 729). Véanse también pp. 105, 119, 219, 257, 269-270, 309-310, 326, 353, 369, 393, 429, 459, 469-470, 479, 497, 541, 551, 563, 577, 587, 599, 637, 661, 677, 687 ó 697.

<sup>232</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 87, 189, 257, 269, 309-310, 353, 369, 379, 393, 441, 470, 497, 507, 599, 611, 625, 661, 671, 687 ó 729.

respecto a la acción transcurrida:

¡Que no viera yo un barbero acaso,  
O siquiera un albeítar no se hallara,  
Que con ballestilla o mano de mortero,  
De la vena poética sangrara  
Un triste rozayerbas del Parnaso!  
¿No basta media vez decir no quiero,  
Sino que a fuer de fuero,  
Me pidas, Musa mía,  
Que con mi talante  
Los hechos de una vieja en verso cante?  
Que doña Lucía,  
Si no una parca, una arpía en el alma y gesto,  
Vaya en prosa, que de verso sobra aquesto (p. 651).<sup>233</sup>

El narrador de los poemas coincide con la Justina narradora en mostrar un perfil teñido de una actitud marcadamente moralizadora, en ocasiones, por medio de reflexiones personales ajenas a su función aparentemente narradora:

Que no hay más justo recelo / Que temer manchas de lengua, / Pues no hay jabón en el suelo / Que, si te manchan un pelo, / Te pueda sacar la mengua (p. 105)  
dre, Que ya no hay quien se humille a madre o pa / dre. Si no es que al justo con su gusto cua (p. 189)  
Que lo amargo es dulce, / Si hay voluntad sana, / Pero si está enferma, / Lo sabroso amarga (...) / La envidia es arpía, / Tigre y fiera hircana, / Que en ajenos bienes / Halla muerte y rabia (pp. 269-270)  
Mas no aprovechó nada, / *Que fortuna, si sigue, da mazada* (p. 285)  
Mas, como el que peca / Siempre paga pena (p. 369)  
Que quien hace bien a rui- / Jamás espera otra pa- (p. 563)  
¡Oh, omnipotentísima lisonja, / Cuánto vales, cuánto puedes, cuánto enseñas, / Y más si te encastillas en mujeres! / Allí del bien ajeno eres esponja, / De allí vences durezas, rompes peñas, / Lo que quieres puedes y puedes lo que quieres (p. 587).<sup>234</sup>

Otras veces esta actitud crítica se concreta sobre la protagonista: «Pu(ta) la ma(dre) y pu(ta) la hi(ja)» (p. 207)<sup>235</sup>; «La fama, con sonora y clara trompa, / Publique por princesa de la trampa / La gran Justina Díez» (p. 325); «A un jugador famoso, gran fullero, / Justina, jugadera más fullera» (p. 409); «En mañas y hacienda hereda (Justina) a la muerta» (p. 661); «*Cual mercader codicio-* / Que de Indias viene ri- / Cuya galera o navi- / Trae el dulce viento en po- / Ni más ni menos, Justi- / Rica, ligera y gozo- / De Rioseco va a Mansi-» (p. 677).

En resumidas cuentas, la lectura de los poemas de *La pícaro Justina* transmite la

<sup>233</sup> Véanse otras muestras en las pp. 181, 325-326, 379, 457, 523, 541, 563, 577, 599, 637, 661, 671, 677, 697, 707 ó 729.

<sup>234</sup> Véanse otros ejemplos: pp. 479, 497, 577, 707 ó 717.

<sup>235</sup> En este caso, la hija es Justina: el número repasa la relación de Justina con sus progenitores.

impresión de que, por lo general, su narrador busca más seducir al destinatario por medio del artificio literario, a través de alusiones más o menos alejadas de la materia a tratar, que una representación fiel de los acontecimientos a los que asistiremos durante la lectura del relato propiamente dicho, si bien no se puede negar su valor, aunque solo sea como muestrario métrico.<sup>236</sup>

### LAS NOTAS MARGINALES

A lo largo de *La pícaro Justina*, y comenzando ya en la *Introducción general*, encontramos dispuestas con cierta regularidad y de forma ininterrumpida —salvo en el capítulo que inserta el cruce de cartas entre Justina y Marcos Méndez Pavón (pp. 441-457), donde solo figura una al comienzo del número y otra al inicio de la carta-respuesta de Justina— una serie de notas en los márgenes que pretenden condensar o resumir, bien fragmentos concretos del texto narrado por Justina, bien el resumen que efectúan de este los poemas iniciales —en cuyo caso se incluye al comienzo la frase «suma del número» y en ocasiones un breve sumario del episodio—,<sup>237</sup> o incluso, en una ocasión, el contenido del «Aprovechamiento» final (pp. 149-150). Estas notas, como señala López de Tamargo (1986:195), «toman, en su conjunto, un valor de resumen, de texto paralelo, de contraposición o pregunta», permitiendo así contrastar el perfil del narrador de las notas, y el planteamiento general de estas, con Justina y su relato. Oltra (1985:121) se ha extendido algo más a la hora de valorar su relevancia:

Apenas tienen función de informar sobre una pedante erudición, sino que son breves mensajes concentrados de lo que espera al lector en el texto, siempre anticipadores y redundantes. En algunas ocasiones, estas anotaciones tienen la función de lemas que encabezan un *hieroglífico*, encontrándonos con el “dibujo” descrito y la explicación posterior en el hilo narrativo. En contadas ocasiones sirven para ampliar datos no narrados o difusamente mencionados, o bien para formular anticipaciones extranovelísticas. Dado que el carácter general de estas anotaciones es el de facilitar la metafórica lectura del texto, esto es, son denotativas y contrapuntean el texto constantemente, ajenas a la narración que nos hace Justina, hemos de tener en cuenta su valor prosaico y desbrozador.

No toda la crítica ha evaluado de igual forma la presencia de las notas marginales. Mientras López de Tamargo y Oltra plantean, como se ha señalado, el valor contrastivo

<sup>236</sup> No obstante, ni siquiera como inventario versal triunfaron los poemas de *La pícaro Justina*: como indica Puyol, en su edición de la obra (1912:III, 40), la mayor parte de las formas métricas utilizadas por el autor no han vuelto a usarse.

<sup>237</sup> Véase, por ejemplo, las pp. 105, 119, 135, 151, 189, 207, 219, 243, 507, 523, 541, 551, 563, 577, 587, 599, 611, 637 ó 651, en las cuales la nota que acompaña al poema pretende resumir el número.

y complementario que estas ofrecen respecto al relato de Justina, Ferreras Tascón (2005:11 y 57), en el estudio preliminar a su edición de *La pícaro Justina*, insiste en que estas anotaciones «van indicando con mucho acierto, por no decir precisión, el contenido de la obra»:

Sólo hay que seguir las apostillas marginales y no exactamente el texto: siguiendo estas apostillas el lector puede siempre, a partir de las mismas, buscar el discurso al que aluden y leerlo o no leerlo, pero si escoge uno, habrá de leerlo con independencia del resto, y gozará así, es de esperar, de toda la riqueza retórica que encierra la prosa aludida y circunscrita por la apostilla.<sup>238</sup>

Quizás la actitud más cauta probablemente tienda a encontrar un punto intermedio entre ambos posicionamientos, reconociendo, por un lado, el papel mimético de las notas respecto al relato de Justina, si bien adecuado a las pautas formales a las que obliga su ubicación dentro de cada página, pero admitiendo, a la vez, que su existencia, la de las apostillas, está dotada de unas características propias que le confieren una voz particular dentro de la obra.

Lo cierto es que la inmensa mayoría de las notas marginales se destinan a resumir, de forma más o menos mimética, el discurso que localizamos a lo largo del texto, si bien en ocasiones este pertenece al narrador, y en otras a los personajes, habiendo ejemplos de ello prácticamente en todas y cada una de las páginas de la obra:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
dando en ellos con tal prisa y furia, que se podía decir con toda propiedad que era la <i>batalla naval</i>	Batalla naval (p. 100)
Y de ahí ha venido que a algunos <i>pobres hidalgos</i> , que de ordinario traen la bolsa tan llena de soberbia cuan vacía de moneda (...) Esos se podrán correr del titulillo, pues son <i>pandorgos</i> pelados;	Pobres hidalgos son pandorgos (p. 103)
Mas como el cielo es enemigo de soberbios	El cielo enemigo de soberbios (p. 110)
Yo he leído que es cosa muy natural que, <i>si las ovejas</i> poco antes de concebir <i>miran</i> con intensión varas descortezadas, <i>saldrán los corderos manchados</i> .	Cosa natural el salir corderos manchados, cuando las ovejas miran cosas varias (p. 182)
A lo que <i>empanáredes</i> , hacelde el vestido holgado para que crezca	Empanadas (p. 202)
Hice paraje en un mesón que está pegante con la misma <i>puerta de Santa Ana</i> (...) porque vi una <i>fuelle</i> apacible allí junto a la puerta del mesón.	Fuelle de la puerta de Santa Ana (p. 388)

<sup>238</sup> El valor de las notas en cuanto resumen del texto podría haber sido remarcado por una hipotética tabla inicial, hoy perdida, en la cual, según sugiere Puyol (1912:III, 20), vendrían inventariadas alfabéticamente todas las notas de la obra. La alusión que permite hacer pensar en esta posibilidad la encontramos en el *Prólogo sumario*: «La suma destes tomos véala el lector en una copiosa tabla» (p. 82).

Descansé, y aunque el sueño fue poco más de hora y media, con todo eso me satisfizo, <i>porque las mujeres, como vivimos depriosa, dormimos poco</i>	Por qué las mujeres duermen poco (p. 466)
que, en fin, <i>entre aves de caza primas y oficialas, en el primer vuelo se adivina el alcance y se ven las ventajas.</i>	Entre aves de caza, cuándo se adivina la ventaja (p. 560)
No niego que pueda haber y haya muchos <i>moriscos</i> buenos christianos, mas cosa notable es que <i>los más</i> no quieran casarse con christianos viejos. Quién duda sino que <i>dan sospecha</i>	Algunos moriscos, sospechosos (p. 653)
Yo, para reír, había mandado hacer unos <i>buñuelos con tripa de estopa</i>	Buñuelos con tripas de estopa (p. 734)

En ocasiones las notas marginales inciden, de forma más o menos directa, en las acciones transcurridas en el relato:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Sólo <i>un pelo de mi pluma</i> ha hablado (...) Mas antes que nos pope, <i>quiero soplarle</i> , aunque me llamen soplona.	Sopla Justina la tinta para quitar el pelo de la pluma (p. 104)
Sólo quedó en casa Nicolasillo, mochacho hábil, que le enviaban por ocho de vino y <i>sisaba doce</i> ;	Sisas del muchacho (p. 193)
Ella, por no ser sentida, <i>metió</i> sin mazcar más de dos varas de <i>longaniza</i> (...) <i>Entró el tocinero</i> y pedíale razón de sí y de su gente, mas a esotra puerta, que aquella estaba cerrada de <i>longaniza</i> .	Cogióla el tocinero engullendo de su <i>longaniza</i> (p. 230)
A Arenillas llegué a las doce del día	Llega a la romería (p. 252)
<i>Dejáronme</i> con él y sin mí, tan <i>sola</i> cuan mal acompañada (...)	Justina queda sola (p. 315)
Después que se juntaron y trataron de lo pasado, <i>quitaron al Pero Grullo la presidencia y obispado</i> de la Bigornia	Deponen a Pero Grullo (p. 330)
Tanto le porfié, que por mi ruego <i>trajo un platero</i> amigo	Trae el platero (p. 422)
unas mujeres que allí estaban en un corrillo, que <i>las de mi pueblo</i> a cabezadas me huyeron (...) También es verdad que <i>las busqué</i> con el candil de la luna, mas <i>no las hallé</i>	Busca a sus compañeras y no las halla (p. 465)
<i>El mocito</i> (...) íbasele acercando, mas <i>ella, asiendo del látigo, tornó a hacer segunda impresión</i> de Palude y <i>Palazos</i> sobre el cuarto derecho delantero	Da a palos tras el bachiller (p. 516)
<i>con dos deditos eché mano a la bolsa</i> de Judas que tenía colgada a la cabecera (...) y <i>saqué a discreción cuartos</i>	Coge cuartos a Sancha (p. 573)
Una cosa muy calificada tuvo la boda, y fue que <i>bailaron corregidor y corregidora</i> y los <i>corregidoricos</i> y todo.	Bailan corregidor y corregidora (p. 734)
Acabóse la fiesta y <i>fuéronse a sus casas los bodeantes</i>	Vanse los huéspedes (p. 736) <sup>239</sup>

<sup>239</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 88, 103, 120, 124, 137, 147, 158, 178, 185, 187, 188, 194, 201, 203, 209, 210, 216, 221, 223, 225, 228, 234, 250, 251, 253, 261, 265, 271, 279, 282, 288, 289, 290, 291, 298, 317, 319, 321, 322, 327, 328, 329, 332, 334, 354, 356, 359, 360, 361, 362, 363, 373, 375, 381, 383, 394, 400, 404, 412, 423, 424, 427, 431, 460, 461, 467, 468, 470, 471, 472, 480, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 504, 508, 512, 513, 514, 517, 546, 548, 552, 554, 559, 560, 561, 564, 568, 570, 571, 573, 577, 579, 582, 588, 589, 593, 594, 595, 596, 599, 600, 602, 605, 607, 608, 620, 625, 628, 629, 631, 635, 637, 638, 645, 646, 648, 649, 654, 658, 663, 665, 666, 672, 674, 677, 680, 693, 701, 702, 703, 704, 705, 708, 712, 725, 727, 730, 731, 732, 734, 737 ó 739.

Otras veces el ámbito concreto representado y aludido es el de los pensamientos:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Este amargo trago, <i>aquesta memoria triste debo yo a la mancha y fealdad</i> que la tinta ha querido poner en los dedos con que yo solía hacer estas maravillas	De qué se acuerda, y con qué ocasión (p. 107)
<i>Yo comencé a pensar cómo diría al entrar</i> con ellos por medio de mi pueblo. Ofrecióseme si diría: ¡Guarda las zorras! O si diría: ¿Quién compra cueros?	Trazas de Justina (p. 327)
Mira qué envidiosas somos las mujeres, que aun <i>de la burra tuve envidia</i> de verla venir tan galana.	Envidia Justina a su borrica (p. 359)
Estas cantaderas eran buenas niñas (...) que <i>no tuve yo poca gana de entrar en la danza</i>	Desea Justina ser cantadera (p. 401)
Verdad es que <i>los pies me comían por bailar</i> , como si en ellos tuviera sabañones, <i>mas vencí la tentación acordándome que Herodías murió bailando</i> .	Justina desea bailar, refrénase con la memoria de Herodías (p. 471)
Fue el caso que como los <i>pisaverdes</i> husmeadorcillos de ojeo que por allí andaban <i>vían una mujer sola</i> con buen manto de soplillo y abalorio (...) <i>pensaban que había caza</i> .	Pisaverdes pasean la vieja cubierta pensando que era dama (p. 490)
Yo (como no sabía el uso de la tierra y oí que me querían llevar al <i>humilladero</i> ) <i>pensé que era pulla</i>	Justina piensa que ir al humilladero es pulla (p. 498)
y no me espanto, que <i>como yo decía ce, ce, el Berol pensó que era el ce, ce de marras</i> , cuando le dije: ce, ce, téngase (...) Y el bachiller, oyendo ce, ce, <i>se acordó del cesto</i>	Un ce, ce, entendido de dos, a dos propósitos (p. 609)
<i>El me dijo</i> : —Por cierto, señora, cuando más razón no hubiera que haber criado a v. m. <i>su abuela</i>	El primero que piensa que la vieja era abuela de Justina es el sacristán (p. 664).
<i>La morisca</i> era astuta y entendióme, y <i>hízose esta cuenta</i> : si yo descubro que esta no es heredera, entrará la justicia en la hacienda (...) Visto esto, determinó callar	La cuenta de la deudora (p. 678)
<i>Vime confusa</i> , porque si iba luego, mal; si tardaba, peor	Confusión de la novia (p. 737) <sup>240</sup>

Quizás uno de los aspectos más significativos de una parte de las notas marginales es su papel a la hora de intentar facilitar la comprensión del texto, por medio de diversos procedimientos que contribuyen a estructurar el relato de Justina, farragoso y difícil de seguir en más de una ocasión. Entre los mecanismos utilizados para ello localizamos los siguientes:

A) Sumario del texto, destacando la pertinencia y motivo de una interpolación, mediante dos procedimientos:

A1) Fusión de ambos elementos (idea principal + idoneidad de la interpolación) en una única oración:

<sup>240</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 96, 125, 127, 208, 228, 291, 581, 593, 600, 603, 607, 642, 665, 666, 667, 701 ó 732.

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
La prudentísima reina doña Isabel, prez y honor de los dos reinos, queriendo persuadir al rey don Fernando que cierta derrota	Cuento a propósito que los pelos hablan (p. 88)
El león, como padre (...) mandó que la gata pidiese perdón a la zorra y no hubiese pleito entre personas de una profesión. A propósito, yo no digo que quien tiene por oficio el fisgar no viva de matracas	Aplícase a propósito que las burlas fuera de tiempo no son buenas (p. 148)
La paloma enseña a sus pichones a barrer y limpiar el nido (...) Pues ¿qué mucho que la palomita de mi madre me enseñase a barrer y limpiar, no sólo la casa (...)?	Propiedad de la paloma aplicada a la madre de Justina (p. 214)
Y en el libro de Jauja se refiere que cierta gata era bodegonera y tenía a su servicio otra gata a quien encargó ciertas varas de longaniza para que las vendiese a palmos	Fábula de la gata bodegonera, a propósito de que el avaro cuando se suelta a hacer amistad, da mucho (p. 595)
La tierra (...) procura, como villana (...) tupir el aire y ofuscar y enturbiar la clara y hermosa luz de el sol; mas él, como hidalgo, trueca estos vapores en agua, con que se fertiliza la tierra villana	Símil de la tierra y el sol a propósito de la enemiga entre villanos e hidalgos (p. 726)

**A2)** Disposición paratáctica de ambas informaciones (idea + interpolación), deslindando sintácticamente la idea principal de su interconexión con el cuerpo narrativo:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
—No os espantéis, señor, de que las malvas hablen tan bien, porque los yerros de los reyes (...) por secretos que sean, las piedras los murmuran (...) Dijo la reina por extremo bien.	Los hechos de los reyes las piedras los pregonan. Cuento a propósito y una fábula (p. 89)
Y entended que las manchas de la vida picaresca (...) son como las del pellejo de pía, onza, tigre (...) que son cosas las cuales con cada mancha añaden un cero a su valor.	La vida picaresca préciase de sus tachas. Símbles a propósito (p. 91)
Si juntamente con ser yo pobre fuera soberbia, tuviera por gran afrenta el llamarme pelona, como también la misma diosa tuvo por afrenta que se lo llamasen, cuando (...) la desplumaron y pelaron	Pobreza con soberbia es cosa afrentosa. Ejemplo (p. 101)
Cuando las necesidades son repentinas, las mejores trazas y remedios son los que las mujeres damos (...) Es el discurso y traza de las mujeres como carrera de conejo (...) o como enviñ de francés	Trazas repentinas, las de las mujeres las mejores. Símbles de las trazas de las mujeres (p. 326)
mientras menos me miraban, más crecía en mí el pesar y el deseo. Somos, sin duda, las mujeres como puentes (...) Somos las mujeres como mosquitos (...) Somos como rabos de pulpo	Mujeres, mueren por quien las aborrece. Trae símbles a propósito (p. 370)
Mas no me espanto que nos teman los hombres (...) Una vez oí en casa de unos caballeros (...) aquella pregunta común de por qué causa a la fortaleza la pintan como mujer	Mujeres, temidas y por qué. Jiroglíficos varios a este propósito (p. 694)

la mujer (...) cuán natural cosa le es buscar marido (...) Unos, la dibujaron en la paloma, porque esta ave sin hembra conocida, jamás está en palomar ni la hembra sin el macho.	Natural deseo del matrimonio. Varios símiles (p. 717)
---	---

**B) Designación de la interpolación, aunque sin secuenciarla con el hilo narrativo:**

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Herodes se ensoberbeció tanto un día que se vio adornado con ricas ropas de tela	Historia de Herodes ensoberbecido con sus vestidos (p. 110)
Es Cea un pueblo que está en dos tercios, como lío de sardina (...) Finalmente, es Cea una villa llana como la palma	Descripción de Cea (p. 172)
Despedida aquella fantasma tocinera, aquel galán de ramplón, aquel amante inserto en salvaje	Epítetos del tocinero enamorado (p. 270)
Queriendo, pues, poner en ejecución mis ordenanzas, dio un silbo como de cazador o ladrón (...) y al reclamo acudió la Bigornia, pensando que ya había, como ladrón, embolsado el hurto, y, como cazador	Símil (p. 307)
Preguntó uno a un caballero: —Señor, ¿por qué pagáis tan mal a vuestros acreedores (...)? Respondió el caballero: —Porque el pagar con obligación es de pecheros	Cuento de un mal pagador liberal (p. 314)
lobo, que pidió en parias las ovejitas más bobas, y era el bobo él.	Fábula del lobo (p. 402)
Jamás nuestro enojo es niño (...) pintó el otro nuestra cólera dibujando una fuerte amazona que nacía de un colchón de lana; y otro lo volvió al revés y pintó un hombre de borra	Jirolífico (p. 498)
que el hombre solo y con mujer fue simbolizado en un nogal junto a la hortaliza, la cual con su sombra se enflaquece y con sus nueces se deshace.	Nogal junto a hortaliza, jeroglífico de la mujer junto a hombre solo (p. 578)
Cual suele la tierra con agua amasarse / Y como el rocío sin sentir descende / Como suele el aire por lo hendido entrarse / Y como a lo sordo el fuego se prende / Cual suelen las plantas en tierra entrañarse	Símil hecho de todas las cosas naturales, por su orden referidas (p. 661) <sup>241</sup>
¿Saben a qué los comparo yo estos amantes campanudos que hacen apariencias y no ofrecen? Parécenme que son como afinadores de órgano (...) son como hombres de reloj (...) son como truenos	Símiles de los amantes campanudos (p. 713) <sup>242</sup>

**C) Sumario incidiendo en los procesos argumentativos llevados a cabo por el narrador, así como en su propósito:**

<sup>241</sup> En este caso el texto de referencia no es el relato de Justina, sino uno de los poemas iniciales, si bien la función de la nota respecto a él es exactamente la misma.

<sup>242</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 124, 138, 145, 146, 152, 153, 162, 182, 191, 192, 214, 220, 229, 230, 252, 258, 260, 272, 275, 287, 288, 304, 305, 311, 328, 333, 366, 368, 370, 382, 384, 510, 555, 574, 629, 651, 658, 659, 678, 679, 694, 714, 717, 726, 727 ó 738.



TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
No me corro de eso, señora la de los pelos, antes pretendo descubrir mis males, porque es cosa averiguada que pocos supieran vivir sanos si no supieran de lo que otros han enfermado	Prueba convenir manifestar sus enfermedades (p. 95)
¿Ello es, en resolución, que los pícaros somos pobres, mendigones, menesterosos? Pues ¿no sabes, pluma mía, que la diosa Pandora fue pobre, y por serlo tuvo ventura y aun acción (...)?	La pobreza tiene acción a todo. Pruébalo (p. 101)
porque, con atravesármeme en la pluma y discurrir los símbolos de el pelo y de los pelones, he tenido buena ocasión para pintar mi persona y cualidades, lo cual es documento retórico	Aplícase el atravesar el pelo al hacer el autor su introducción rethórica (p. 103)
Ciertamente, que no hay cosa más penosa que uno destos caimanes enamorados (...) Miren qué aliño de dárseme a entender un hombre que, en vez de ardientes suspiros, despachaba por instantes rebueldos	Contrapone las necesidades de un necio amante a los hechos de un discreto (p. 264)
¿Qué querías que hiciese?, ¿correr? No podía (...) ¿Había de llorar? No (...) ¿Habíame de echar? Menos me convenía (...) En resolución, como vi sola (...) determiné de irme al baile	Prueba que lo más que le convenía fue irse a bailar (p. 281)
Vaya conmigo el lector piadoso y no me tenga por boba, que yo me entendía. ¿Quieres saber por qué lo dije esto del platero? Hícelo y dájelo, porque pudiese yo decir que el truco	Adviértese su traza (p. 421)
cuán traidor es el sueño, pues igualmente abre las puertas a el gusto y al daño nuestro (...) Miren quién y cuán traidor es el sueño, que aquel a quien yo hice la burla estaba quieto	Aplica lo dicho (p. 467)
Las santas vírgines confieso que están mal puestas, mas eso es confusión de nuestra corta devoción y argumento de su pobreza, cuanto y más que es grandeza	Excusa la pobreza de las reliquias (p. 536)
Así como en cuerpo humano vemos que su hermosura no consiste toda en ojos (...) ni toda en brazos (...) así el conocer el honor de haber sido pretendida no consiste en que se conozcan loa amantes admitidos	Aplícase a propósito (p.708)
¿cómo Justina, la tan guardada, la astuta (...) se había de dejar engañar (...) en materia de casamiento, que es nudo ciego? A esto pudiera yo responder que quien quiere bestia sin tacha, a pie se anda	Excusa de casamiento errado (p. 722)

Otras veces la nota describe los propósitos, actitudes o intenciones más o menos disimuladas, no del discurso del narrador, sino de los personajes:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
algunos de los que me veían me preguntaban si era yo cantadera (...) —(...) Yo no canto ni soy cantadera por todo este mes, y si algo canto es cluenco, como gallina, y es cuando pongo, y entonces soy cantadera	Preguntan a Justina si es cantadera. Responde en pulla (p. 401)

No se fue riendo, que yo le dije a él: —Si yo soy encantadera, tápate con la cola, pues te sobra, asnazo.	Alusión a las colas de las serpientes (p. 402)
—Podría ser, señor Araujo, que con el favor que v. m. hace a mi burra se entone, y creo que hay algo entre los dos (...) El se comenzó a echar maldiciones, afirmando que no me tenía cosa secreta.	Justina echa pullas al barbero bobo y él no las entiende (p. 505)
—Hermana, si estos padres no tienen gran puerta de iglesia, es porque ni han menester mucha puerta para salir ellos, ni para que vos entréis	Loa un cura los religiosos de cuya casa fisgó Justina (p. 535)
diré a voarced de lo que me había de servir si matrimoniáramos (...) Habíame de hacer cordeles de cerro y amolar las puntas a los clavos de trompos y peonzas, porque los chicos dejaran toda la ganancia en casa.	Responde sin vergüenza y echa pullas a Justina (p. 693)
—Mi hijita, pues, en verdad, que habiéndote encerado el rostro de antemano con esa cera que se te derrite por el rostro, que fue mucho pegarse tanto a él el agua de amapolas y su color, que no suele el agua detenerse tanto sobre cosas enceradas.	Fisga del afeite (p. 364) <sup>243</sup>

**D)** Sumario aclarando el texto, explicándolo, debido frecuentemente a juegos estilísticos que pudieran entorpecer su lectura:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
En esta sazón venía ya el hermoso Apolo corriendo presurosamente por los altos de un cerro, siguiendo el alcance de los alojados infanzones para descubrir los hurtos y emboscadas de que siempre fue tan enemigo.	Pinta que nacía el sol de la parte de donde venían los de la Bigornia (p. 316)
y con esto se recogieron todos derechamente al carro, aunque no tan derechamente ni tan por nivel, que no hicieran algunas digresiones de cabeza, paréntesis de cuerpo y equis de pies.	Andar de borrachos (p. 322)
no había hombre dellos que me osase encarar más que si yo fuera hosquillo jarameño y ellos volteados, yo el perro de Alba y ellos Jerosolimitos, yo el león, disfrazado en traje de cordero, y ellos los zorros	No hablan a Justina los estudiantes (p. 369)
Junto a esta puente por do entré está el arrabal de Santa Ana, que si como iba a ver fiestas, fuera a buscar la muerte civil, yo escogiera el ir por allí a buscarla, como el otro que escogió morir sangrando de los tobillos.	Arrabal de Santa Ana, largo (p. 380)
Aquí detuvo el portante, porque topó en la piedra del rubí de mi vergüenza, lo cual me cubrió de una hermosa púrpura sembrada de escarlates, cuando me alababa.	Pónese Justina colorada (p. 416)
Yo no por eso perdía tiempo ni perdoné algún jo a la burra, antes decía el jo doblado, con presupuesto que el un jo era para la burrica y el otro jo para el bachiller melado, aunque no melifluo.	Llámale asno (p. 603)

<sup>243</sup> Véanse más ejemplos sobre alusiones a la intencionalidad o al proceso argumentativo desarrollado en el texto en las pp. 105, 106, 11, 116, 130, 250, 375, 393, 415, 417, 420, 424, 430, 434, 436, 447, 482, 484, 489, 492, 504, 525, 529, 537, 542, 563, 703, 704, 717, 725, 737 ó 738.

esto de negociar, como sale tan del corazón, siempre camina con alas	Presteza de negociantes (p. 638)
no veían que el fuego corporal de las minas quita la gravedad a las rocas y peñas y las levanta (...) y ellos, siendo de pluma, presumen que el fuego interior de su amor los vuelve en piedras, peñas y rocas de gran peso.	Es necedad pensar que caben juntos gravedad y primor (p. 709)
Sin duda es que diz que el dios de amor condena a los parleros a que les saquen la lengua por los ojos y el corazón por las manos (...) el amor tiene dos tiros: el uno al corazón y el otro a traspasar la lengua.	Amor tiene pocas palabras (p. 719) <sup>244</sup>

En resumidas cuentas, y en lo que a las notas marginales concierne, el carácter obligadamente sintético de estas, pero al mismo tiempo con un referente textual no tan amplio como el de los poemas iniciales o el de los «aprovechamientos» —los cuales remiten a un número o a un capítulo completo—,<sup>245</sup> les confiere unas características muy peculiares. Por un lado, se muestran fieles al fragmento textual resumido pero, por otra parte, lo complementan, por medio de orientaciones que guían al lector para una mejor comprensión del discurso de Justina, excesivamente largo y complicado en ocasiones, permitiendo detectar los mecanismos que imbrican las distintas partes de la obra, y especialmente los elementos digresivos, o los alardes estilísticos, que dificultan la comprensión de la secuencia narrativa. Igualmente, las notas marginales también aportan en ocasiones indicaciones para una mejor comprensión de las intenciones o propósitos que se esconden detrás de las palabras del narrador o de los personajes. De este modo, la lectura complementaria y, en la medida de lo posible, simultánea de las notas y del fragmento al que remiten permite comprobar cómo la inserción de este elemento paratextual enriquece y da mayor complejidad a la obra.

### LOS «APROVECHAMIENTOS»

Los «aprovechamientos» ponen el punto y final a cada uno de las divisiones textuales —números o capítulos— encabezadas por un poema. Ya la retórica clásica, con Quintiliano o Hermógenes, había planteado la necesidad de concluir o rematar la

<sup>244</sup> Es posible incluso encontrar la situación inversa, es decir, que sea la nota la que entorpezca la lectura de un fragmento que explica con mayor claridad una determinada situación. Así, un fragmento de la p. 709 —«Otros daban en quererme enamorar por galas, y estos ponían todo su fin en ir muy entablados de espalda, a puro papel y engrudo; sobrepuestos de pantorrilla, a puro embutir calzas estofadas; asentados de planta, a costa de tacón delantero (...) y finalmente, nunca contentos del asiento del vestido»— adquiere una lectura más crítica en la nota maginal: «Galanes sólo galanes. Píntalos bien».

<sup>245</sup> La excepción aquí serían, como ya se ha mencionado, las notas que acompañan a los poemas, y que constituyen a su vez resúmenes, como estos, de todo el número o capítulo.

narración —eso sí, referida a la oratoria— con una referencia o un resumen final del hecho relatado (Artaza 1989:119). Lo cierto es que la presencia de estos «remates» en *La pícaro Justina*, por medio de los «aprovechamientos», ha sido vista como un desacierto por la mayor parte de la crítica: Alfaro (1977:71) las denomina «unidades antinovelísticas», antitéticas respecto al contexto en que se insertan y Hanrahan (1967:75) insiste en que frecuentemente no tienen ninguna conexión con el capítulo, aspecto este ya indicado por Puyol en su edición de la obra (1912:III, 27-28). Torres (2001b:252), por otra parte, señala el contraste estilístico existente entre estas conclusiones morales y el texto que las precede:

Les *Aprovechamientos* ou moralités qui concluent chaque *Número* ou *Capítulo* se caractérisent par la platitude de leur énoncé. Ce dernier contraste fortement avec la richesse lexicale et stylistique émaillant le “roman” des mille fleurs d’une luxuriante rhétorique.

Lo cierto es que uno de los aspectos que peor ha resistido los ataques de la crítica ha sido precisamente su relación con el número o capítulo al que hace referencia. Un análisis detallado de esta cuestión permite observar una serie de posibilidades, en lo que la representación sumaria del relato de Justina se refiere:

A) Referencias concretas y explícitas al universo representado en el número:

De lo que has leído *en este número primero* (lector christiano) colegirás que hoy día se precian de sus pecados los pecadores, como los de Sodoma, que con el fuego de sus vicios merecieron el fuego que les abrasó (p. 104)

Especial vicio es de gente perdida no llorar los graves desastres de su alma y lamentar ligeros daños del cuerpo. Tal se pinta *esta mujercilla*, la cual llora la mancha de una saya como su total ruina, y de sus inormes pecados no hace caso (p. 117)

No dice mal *esta libre mujer* en que todas las cosas tornan a su principio, pero es culpable ella y otras de su jaez en no inferir deste punto (p. 239)

Pondera, el lector, que los males crecen a palmos, pues *esta mujer*, la cual, la primera vez que salió de su casa, tomó achaque de que iba a romería; *ahora*, la segunda vez, sale sin otro fin ni ocasión más que gozar su libertad (p. 368)

Personas mal intencionadas son como arañas, que de la flor sacan veneno, y así, *Justina*, de las fiestas santas no se aprovecha sino para decir malicias impertinentes (p. 407).<sup>246</sup>

Es este procedimiento, sin embargo, minoritario dentro de *La pícaro Justina*. Lo más frecuente es que la referencia al texto se produzca de forma indirecta, por medio de alusiones basadas en la generalización, más o menos alejadas del relato, a las que se suman breves reflexiones morales en relación con el pasaje aludido, con lo que se pretendería así, en teoría, lograr el predominio del *docere/prodesse* sobre el *delectare*,

<sup>246</sup> Véanse, también, pp. 131, 150, 239, 256, 336, 478 ó 740.

tal y como sería de esperar en un paratexto inserto bajo el marbete de «aprovechamiento». No obstante, la generalización y la reflexión moral distancian, por lo general, a estas moralejas del universo ficcional, el de Justina, que sirve como punto de referencia, por lo cual no siempre encontramos una relación directa y sólida entre el «aprovechamiento» y el relato, dando lugar a varias posibilidades igualmente:

**B) Reflexiones morales que sí guardan un considerable grado de relación con el episodio previamente relatado, a pesar del planteamiento generalista que ofrecen:**

Algunas mujeres hay de tan poco peso, que les pesa de que las llamen viejas (...) Y no sienten otras injurias, y sienten que les digan la verdad más cierta de cuantas hay (p. 159)<sup>247</sup>

Hay mesoneros tan mal inclinados y disolutos, que hallarás en sus casas aposentados más vicios que personas. En ellas se aposenta la codicia, la sensualidad, el ocio, la parlería y el engaño, y, sobre todo, el mal ejemplo y libertad (p. 205)<sup>248</sup>

La modestia y vergüenza, aunque sea fingida, es agradable y muy decente a las doncellas, y gran pecado el aprovecharse mal de una cosa, de suyo tan buena y loable, para fines malos (p. 428)<sup>249</sup>

La mujer viciosa fácilmente se precipita a poner los hombres en peligro, que quien no teme el suyo, tampoco teme el ajeno (p. 519)<sup>250</sup>

Mujeres viejas que son indevotas dan indicio que son un abismo de mil miserias y hechicerías (p. 659)<sup>251</sup>

El loco amor vuelve los hombres locos y hace que con vergüenza y deshonor sea castigado quien le admite en su alma (p. 706).<sup>252</sup>

**C) Reflexiones perogrullescas, gratuitas, que no aportan ningún tipo de información:** «Los malos, como tienen dada la obediencia al demonio, sujétanse de mejor gana a sus ministros que a los de Dios, mas cual es el dueño a quien sirven, tales son los gajes que tiran» (p. 324: evidente tautología, parafraseable por ‘los malos son malos’); «Traza del demonio es que las mujeres libres, a primera vista, encuentren ocasiones con las cuales se conserven y continúen sus libertades, porque toma él muy a su cargo fomentar la perdición que una vez persuade» (p. 377: parafraseable por ‘las mujeres libres encuentran ocasiones para serlo’); «Ánimos libres y holgazanes sólo ponen su fin en cosas vanas y de poco momento, olvidándose de las cosas sólidas e importantes» (p.

<sup>247</sup> El número reproduce la contestación de Justina a las descalificaciones de Perlúcaro (pp. 151-159), destacando, entre estas, las alusiones a su edad avanzada.

<sup>248</sup> En referencia a la actitud y consejos poco edificantes del progenitor de Justina (pp. 189-205).

<sup>249</sup> Alusión al recato que finge Justina para engañar al fullero con el agnusdei (pp. 409-428).

<sup>250</sup> El «aprovechamiento» remite a la burla que hace Justina del bachiller (pp. 507-519).

<sup>251</sup> El número al que se refiere describe a una morisca aficionada a la brujería (pp. 651-659).

<sup>252</sup> El episodio aludido retrata la actitud ridícula e hiperbólica de un hidalgo enamorado de Justina (pp. 697-706). Véanse otros ejemplos también en las pp. 150, 188, 216-217, 256, 267, 495, 538-539, 561, 585, 650, 670 ó 695.

622: muy inespecífico);<sup>253</sup> «Los malos no saben tener paz aun entre sí mismos, que lo heredan del demonio, que es príncipe de las discordias» (p. 635: parafraseable por ‘los malos son malos entre sí’).

**D)** Reflexiones morales que remiten a un tema, o tópico, desarrollado o representado en el episodio, pero que no son extraíbles de lo referido en el relato: «La libertad y la demasía del gusto entorpece el entendimiento, de modo que aun *en los tristes sucesos* no se vuelve una persona a Dios, mas antes procura alargar la soga del gusto, con que al cabo ahoga su alma» (p. 283);<sup>254</sup> «En achaque de máscaras y disfraces se cometen hoy día temerarios pecados, *por lo cual los padres cuerdos y christianos deben guardar a sus hijas de semejantes ocasiones*, en las cuales está solapado el anzuelo del peligro» (p. 296);<sup>255</sup> «La hacienda mal ganada *siempre paga censo a malos y a buenos*, que contra el ladrón, los unos sirven de verdugos y los otros de jueces» (p. 597);<sup>256</sup> «La mujer vana es terrero de necios en quien hacen suerte los locos y de poco seso, y el vano amante es vil esclavo (...) Y, finalmente, *no hay quien no compre el amor a dinero*» (p. 715).<sup>257</sup>

**E)** Conclusiones morales que no sacan a relucir los aspectos más negativos y reprochables del número: «Las mujeres libres, aun *los nombres de los santos lugares ignoran*; tal es (el) descuido que tienen de las cosas santas» (p. 506);<sup>258</sup> «Una mujer

<sup>253</sup> El número al que remite describe a un grupo de asturianos con los que se encuentra Justina (pp. 611-622).

<sup>254</sup> Da la impresión de que lo largo del número deberíamos encontrar esos «tristes sucesos» a los que parece remitir el «aprovechamiento», pero nada de ello hallamos, si no es el poco éxito que tienen los acertijos de Justina (pp. 275-278), y el hecho de que su mula se escape y se quede la protagonista sola en la romería (pp. 279-281). En cualquier caso, se nos sigue antojando como desproporcionado el calificativo de «tristes sucesos» para estos acontecimientos, máxime teniendo en cuenta la actitud de Justina: «En resolución, como me vi sola y a peligro de dar en la secta de la melancólica, que es la herejía de la picaresca, determiné de irme al baile, dando dos higas al tiempo y otras tantas a la mudanza, y cuarenta mil a quien mal le pareciese» (p. 281).

<sup>255</sup> El consejo a los padres, pudiendo ser siempre apropiado, no admite representatividad en el episodio (pp. 285-296), teniendo en cuenta el fallecimiento de los progenitores de Justina.

<sup>256</sup> Nada hay en el número (pp. 587-597) que invite a pensar que Justina es castigada por los mal obtenidos «regalos» de Sancha, a no ser que tomemos en sentido literal el fragmento final del episodio: «Sólo te digo que harto bien pagué su liberalidad, pues sufrí que me abrazase, o, por mejor decir, me cinchase (...) También sufrí derramarse sobre mi albanega ciertos lagrimones de oveja vieja, y me retocase con sus claras, olor y estopas, que tuve bien que hacer en sacudir de mí tascos y pegotes» (p. 596).

<sup>257</sup> Desde luego, dos de los temas tratados en el número (pp. 707-715) son el amor y el dinero, pero ninguno de los pretendientes de Justina del episodio intentan seducirla por medios que evidencien una interrelación clara entre ambos elementos: ni los que se muestran «graves» (p. 708), ni los que andaban engalanados (p. 709), ni los que «daban en presentarse enamoradísimos y derretidos» (p. 710), ni los que «pasaban por mi puerta con espadas de a más de la marca» (p. 711).

<sup>258</sup> Probablemente fuera más criticable el poco respeto de Justina hacia las prácticas religiosas: «Como supe, me encomendé a la Santa Virgen, aunque si va a hablar de veras, fui tan sin acuerdo, que me fui a casa sin verla, y para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias (...) ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! No faltó quien se rió de mí» (p. 503).

libre a la misma Iglesia santa pierde el respeto y en ella se decompone, (...) de casa de Dios, la hace pocilga de demonios, tampoco atiende cuán digno es de suma reverencia aquel divino templo en que Dios está real y verdaderamente» (p. 728).<sup>259</sup>

F) Implicaciones y procesos argumentativos injustificados, e incluso antitéticos, respecto al relato: «*Pondera el gran descuido de tomar santas devociones para encaminar a Dios el matrimonio santo, por lo cual hoy día tienen los matrimonios fines tan aviesos y desgraciados*» (p. 683).<sup>260</sup> Otro caso muy evidente lo localizamos en el último de los «aprovechamientos»:

Generalmente, en el discurso de este primer tomo y en el de la mocedad de esta mujer, o, por mejor decir, desta estatua de libertad que he fabricado, *echarás de ver que la libertad que una vez echa en el alma raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice, siendo así que sin Dios no hay cosa que merezca nombre de gusto, sino de pena mayor que los mil infiernos* (p. 740).

No deja de resultar irónica la inserción de estas reflexiones en el momento en el que Justina parece precisamente que está sentando la cabeza, contrayendo matrimonio (pp. 730-738) y asumiendo así pautas sociales esperables de acuerdo a los convencionalismos existentes. Mal momento para transmitir la sensación de que la libertad, o el libertinaje, de Justina están yendo *in crescendo*...

Frente a los otros elementos paratextuales que acompañan a Justina en su función de narradora —esto es, los poemas y las notas marginales—, los «aprovechamientos» desempeñan, como se ha mencionado, una función relatora muy cuestionable, condicionada tanto por su aparente función moralizadora, la cual hace que la

<sup>259</sup> El «aprovechamiento» remite a la interrupción que lleva a cabo Justina durante un servicio religioso [«Y parecióme mucha miradera, y, pardiez, no lo pudiendo sufrir, aunque estábamos en la iglesia, afirmé mis manos sobre las sobre arcas y la cabeza sobre el cuello, y en buen tono les dije: —¡Yo soy! ¿No me conocéis? ¿Qué me miráis? (...) Riñóme el cura» (pp. 727-728)], la cual ocupa un espacio muy limitado, en el fragmento final del episodio. Por el contrario, no hay ninguna referencia en la moraleja a la frialdad, basada en intereses económicos, con la que Justina razona largamente la idoneidad de llevar a cabo el sacramento del matrimonio, sin elementos sentimentales o religiosos que lo justifiquen: «Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija» (p. 719). El retrato, terrible desde el punto de vista moral, del marido (p. 721), probablemente hubiera vuelto más comprensible y obvio centrar en la actitud de Justina ante el matrimonio las críticas que hacia ella se realizan, aunque de forma indirecta, en el «aprovechamiento».

<sup>260</sup> Precisamente la actitud de Justina es opuesta a mostrar predisposición hacia las devociones para el matrimonio —«Algunas amigas mías me daban modos de devociones para casarme, mas viendo que eran muchas dellas de risa, las dejaba. Hallé por mi cuenta que son más las recetas de devoción para casarse, que las que hay para dolor de muelas» (p. 682)—, todo lo contrario de lo que trasmite el «aprovechamiento», que parece remitir a Justina y a su comportamiento.

preocupación por la representación mimética pase a un segundo plano, como por la evidente inconexión entre los acontecimientos aludidos en estas moralejas y el episodio leído instantes antes por el receptor. No obstante, entendemos que el valor presentador corresponde a los poemas, o incluso a las notas marginales, pero no a los «aprovechamientos», por su sentido conclusivo, lo cual los descarga en cierto modo de la responsabilidad semántica que supone la fidelidad al universo retratado o aludido.

### **C) MECANISMOS DE REPRESENTACIÓN DEL DISCURSO AJENO EN LA VOZ NARRATIVA**

#### **1- CONSIDERACIONES GENERALES**

Voloshinov (1992) plantea el discurso ajeno como aquel enunciado dentro/acerca de otro enunciado, todo discurso en/sobre otro discurso. La raíz de la existencia del discurso ajeno se basa en el fenómeno de la polifonía, que genera una constante imbricación entre la producción de distintos emisores. De este modo, toda enunciación resquebraja la idea de la unicidad del sujeto hablante. Así, Ducrot (1986:157) dividía, por ejemplo, entre locutor, o autor de la enunciación, y enunciador, o responsable de las enunciaciones originales, asumidas por el locutor.<sup>261</sup> Esto genera, en cierto modo, una «doble enunciación», fruto del entrecruzamiento de dos voces: por un lado, se menciona el discurso de otro; por otra parte, ese discurso es usado y asumido dentro de un nuevo discurso (Reyes 1984:37). Tal y como apuntaba Voloshinov (1992), en las formas de transmisión del discurso ajeno se expresa una actitud activa de un enunciado respecto del otro: el enunciado ajeno se enmarca en un contexto existente de comentario, desde el cual se va preparando la réplica a este enunciado. En este sentido, Martínez Bonati (1972) distingue entre frase real auténtica, esto es, la que dice alguien directamente, frase real inauténtica, o pseudofrase, que consistiría en la «reutilización» de un discurso ajeno, y frase auténtica imaginaria, esto es, aquella a la que remitiríamos al servirnos de un discurso ajeno; la aparición de frases icónicamente representadas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa, tendría cabida en el fenómeno literario, donde son múltiples y variados los enunciadores y los locutores imaginarios. Pozuelo Yvancos (1993:110) indica, en relación con esto, que toda obra de ficción

---

<sup>261</sup> Enunciador: «los sujetos de actos ilocutorios elementales, entendiendo por ello esos pocos actos muy generales marcados en la estructura de la frase (afirmación, repulsa, interrogación...)» (Ducrot 1986:209).



consiste en una sucesión de pseudofrases que representan frases auténticas pero imaginarias: son citas<sup>262</sup> del hablar de otro. Como señala Graciela Reyes (1984:38 y 40), todo discurso literario consiste en un mundo entre comillas, donde el autor enajena su yo, declina su responsabilidad de hablante y atribuye el discurso a otro, cita.

El estudio del denominado discurso ajeno ha partido de objetivos y presupuestos metodológicos muy diversos. Beltrán Almería (1990), quien ha estudiado estas cuestiones en profundidad, considera que, en lo concerniente al siglo XX, el objeto de estudio ha determinado dos períodos de análisis: 1) años 1912-1926, durante el cual los teóricos se centrarían fundamentalmente en el denominado estilo indirecto libre, y 2) años 1972-1984, donde se estudiaría el discurso ajeno en general, siguiéndose, desde, entonces, una línea neorretórica estructuralista. Tal y como subraya el propio Beltrán (1990 y 1992:13-72) ha habido dos grandes corrientes, en lo que a los presupuestos metodológicos para el análisis de este aspecto se refiere. Por un lado, la línea estructuralista, preocupada por saber cuántas posibilidades sintácticas caben en una lengua para expresar el discurso ajeno. Esta corriente seguiría una concepción gramaticalista que aísla el discurso ajeno del contexto y borra la relación dialógica que se establece entre la voz del locutor y la del enunciador.<sup>263</sup> Es la línea más frecuentemente utilizada, y a ella pertenece terminología del tipo de: estilo directo, indirecto libre, etc. Por otro lado, tendríamos la escuela psicologista de raíz vossleriana, cuyo más destacado representante sería Voloshinov (1992), quien incidiría especialmente en los mecanismos perceptivos que desata todo acto de enunciación de un discurso ajeno. No obstante, el pensamiento de Voloshinov fue acercándose progresivamente al del análisis historicista con el transcurrir del tiempo, lo que le llevó a polemizar con los vosslerianos en los años 20.<sup>264</sup> El planteamiento de Voloshinov ha

---

<sup>262</sup> Citación: «representación de un enunciado en otro enunciado» (Reyes 1984:58).

<sup>263</sup> Para Voloshinov (1992), el hecho de que los estructuralistas sigan el modelo sintáctico a la hora de clasificar los distintos tipos de discurso ajeno le lleva a la conclusión de que las distintas modalidades que establecen intentan transmitir enunciados ajenos incluyéndolos en cuanto enunciados de otros en un contexto monológico coherente. La corriente estructuralista, por tanto, no estaría especialmente atenta a la relación dialógica que surge en toda interacción comunicativa.

<sup>264</sup> Voloshinov cree que, históricamente, ha habido cuatro estilos predominantes, en lo que al tratamiento del discurso ajeno se refiere: 1) Autoritarismo dogmático: estilo desindividualizado y lineal en la reproducción del discurso del otro (Edad Media); 2) Dogmatismo racionalista: estilo más lineal (ss. XVII y XVIII); 3) Individualismo realista y crítico: estilo pictórico y réplica autorial en el discurso ajeno (siglos XVIII y XIX) y 4) Individualismo relativista: desintegración del contexto autorial. Este planteamiento historicista se basa en la idea de que la sociedad selecciona y gramaticaliza (esto es, inmoviliza, convierte en fórmula) aquellos aspectos de la percepción activa de un enunciado ajeno que sean socialmente importantes y constantes. El discurso ajeno manifestaría, por tanto, las transformaciones socio-económicas de una época. Como indicaba Bajtín (1988:283), cada época posee su propia percepción de la palabra ajena.

sido continuado por autores como Beltrán (1990 y 1992:13-72), quien reprocha a los estructuralistas el empleo de las mismas reglas y clasificaciones para analizar la enunciación y el discurso ajeno tanto en las manifestaciones lingüísticas cotidianas, «reales», como en las literarias/ficticias. Beltrán insiste en subrayar que la ruptura con la gramaticalización es la tarea pendiente del estudio del discurso ajeno. Según él, la concepción enunciativa, histórica y artística sería la vía para afrontar esta tarea, partiendo del hecho de que es imposible dar una respuesta lingüística (formal) universal a la aparición en el texto literario del discurso del personaje, por ejemplo, aspecto este, para Beltrán, fundamental para analizar la poética de un autor.

Como se ha dicho, la línea estructuralista es la más habitual y conocida, la cual se basa fundamentalmente en aspectos sintácticos. Así, Rojas (1981:23 y ss.), por ejemplo, muestra el esquema de divisiones que plantea Strauch (1975), en lo que a las posibilidades de tratamiento del discurso ajeno se refiere. Este vendría determinado por dos relaciones antitéticas: oblicuo/no oblicuo y regido/no regido. Así, en lo concerniente a la primera de las oposiciones, entenderíamos por enunciación oblicua aquella en la que los signos indicadores del acto de habla son transpuestos, gramaticalmente, de acuerdo al eje de referencia que marca el locutor, tal y como refleja la deixis. Sería característico del llamado estilo indirecto, frente al directo.<sup>265</sup> Por otro lado, nos encontraríamos ante una transmisión de discurso ajeno de tipo regido cuando localizamos la existencia de uno o varios elementos lexicales de los llamados «verbos *dicendi*» o «*sentiendi*», insertos en frases parentéticas.<sup>266</sup> La situación contraria, la del discurso no regido, sería la existente en los estilos directo e indirecto libre.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> García Negroni y Tordesillas Colado (2001:164-165) definen el discurso directo como aquel en el cual «los dos actos de enunciación correspondientes se encuentran disjuntos, y remiten a sus situaciones de enunciación respectivas», mientras que en el discurso indirecto no habría autonomía sintáctica, y el locutor da su versión de las palabras de otro enunciador.

<sup>266</sup> Strauch (1975) establece cuatro tipos de verbos introductores circunstanciales: 1) contextuales, los cuales relacionarían el discurso con enunciados anteriores o posteriores; 2) elocutivos, que indican la manera de transmisión (tartamudear, etc.); 3) nocionales, que designan la naturaleza del discurso (informar, recordar) y 4) afectivos, con una carga más claramente afectiva (jurar, confesar). Aparte estarían los considerados verbos sintéticos, que participarían de la estructura semántica del enunciado reproducido (prohibir, negar). Citado en Rojas (1981:23 y ss.).

<sup>267</sup> El discurso indirecto libre ha dado muchísimo que hablar. Como señala Beltrán (1990:26), para muchos críticos es la forma que mejor refleja la completa fusión de dos voces dentro de un discurso: «filtración» de los discursos o experiencias interiores de otro locutor a través de otra conciencia perceptiva, comunicado por una voz que corresponde a esta conciencia, pero que acoge la voz del otro de forma simbiótica, «mezcla las huellas del discurso del locutor citado y el punto de vista externo del locutor que reproduce sobre el discurso del locutor citado» (García Negroni y Tordesillas Colado 2001:167). La superposición de las referencias deícticas procedentes de dos voces distintas surge de una situación de pretendida omnisciencia por parte de quien asume el discurso ajeno, lo cual lo convierte en un procedimiento muy usado en la literatura para describir la conciencia de un personaje (Reyes 1984:242). Bobes (1985:274-277), por ejemplo, señala su uso frecuente por parte de autores realistas

Otra clasificación, apoyada en criterios semánticos, es aquella que plantea el grado de mimesis respecto al discurso ajeno representado como criterio taxonómico. En esta línea se encuentra la clasificación establecida por McHale (1978) —expuesta posteriormente, entre otros, por Pozuelo Yvancos (1994:219-240) o Garrido Domínguez (1993:254-255)—, donde se reconocen siete categorías: 1) sumario diegético (se indica simplemente que se habló, se alude de forma genérica a un acto comunicativo, sin especificar forma o contenido); 2) sumario menos puramente diegético (es más específico, dentro de su carácter genérico, respecto del objeto del enunciado); 3) discurso indirecto de reproducción puramente conceptual (apunta directamente al objeto del enunciado, aunque existe una referencia general al fenómeno de enunciación original, no a sus elementos discursivos); 4) discurso indirecto parcialmente mimético (además del contenido, se constata un esfuerzo por reproducir algunos elementos del discurso original); 5) discurso indirecto libre (a medio camino entre los discursos directo e indirecto, no solo en su capacidad mimética, sino también discursivamente); 6) discurso directo (convencionalmente, la forma de reproducción más mimética) y 7) discurso directo libre (variante del estilo directo, cuyas notas distintivas son la carencia de signos formales indicativos de su aparición).<sup>268</sup>

Frente a estas taxonomías, Voloshinov (1992) opone un planteamiento predominantemente psicologista, estableciendo la siguiente clasificación, determinada por la percepción que del discurso ajeno asumido tiene el emisor: 1) tendencia objeto-analítica, en la cual se atiende fundamentalmente al objeto temático del discurso referido; 2) tendencia verbal-analítica, en la cual el interés prioritario se centra en las peculiaridades lingüísticas del discurso referido; 3) tendencia particularizadora o mixta, donde el locutor busca el apoyo del discurso del enunciadador para corroborar su relato; 4) tendencia objeto-sintética, de actitud aparentemente objetiva, la cual, en el terreno de la literatura, es reconocible cuando el narrador limita su cognición a la de los personajes; 5) tendencia verbal-sintética, donde los enunciados con elementos cognitivos del locutor

---

como Leopoldo Alas, con el objetivo de mostrar la libertad de elección de los personajes, al ser vistos desde dentro.

<sup>268</sup> El esquema de McHale supone un mayor desarrollo en la taxonomía, aunque basándose en el mismo criterio (mimético/diegético), que el de Genette (1989a:227-232), quien plantea tres posibilidades: 1) discurso narrativizado, que sería el más manipulado por el narrador, el menos mimético y el más distante del discurso original, de gran concentración semántica; 2) discurso transpuesto, o estilo indirecto, donde el narrador reproduce el discurso original, acomodándolo a sus propios términos, y 3) discurso restituído, el más mimético, donde el narrador se limita a introducir el discurso del personaje, o simplemente desaparece, como sucedería en el estilo directo o en el monólogo interior.

se entremezclan con enunciados orientados hacia la conciencia del enunciador y 6) tendencia consonante, la cual reduce el discurso referido a proporciones mínimas, porque el sentido del discurso ajeno es fundamentalmente una individualización emotivo-moral, que no alcanza la caracterización lingüística. Es lo que ocurriría en una obra cuando todos los personajes hablan el mismo lenguaje sobre los mismos temas.

Lo cierto es que las clasificaciones de Voloshinov no siempre resultan esclarecedoras. Su excesiva terminología (estilo predeterminado, reificado, anticipado y disperso, etc.) y la aparente ausencia de claridad, en ocasiones, en lo que a su propuesta taxonómica se refiere, han vuelto sus divisiones farragosas, difíciles de entender y poco prácticas para el crítico actual. No obstante, su orientación psicologista se presenta como una alternativa a las habituales clasificaciones basadas en el estructuralismo, al tiempo que tiene más presente que estas el carácter dialógico que implica toda relación enunciativa con un discurso ajeno, lo cual vuelve sus propuestas más versátiles de cara a fenómenos como el de la intertextualidad.<sup>269</sup>

Hasta aquí nos hemos ocupado fundamentalmente del denominado discurso exterior, esto es, aquel verbalizado ante interlocutores, el cual refleja un acto de enunciación, tal y como la hemos definido. No obstante, existe otro tipo de discurso, el interior, el cual transcribiría, frente a aquel, un acto de pensamiento (véase Bobes 1985:254).<sup>270</sup> Al basarse en el conocimiento, bien de la conciencia del sujeto, bien de su

---

<sup>269</sup> El listado de las propuestas existentes, a lo largo de la historia, para clasificar los discursos ajenos, sería interminable. Apuntemos algún otro ejemplo. Así, ya Hermógenes (1969:23-122; citado en Artaza 1989:194) insistía especialmente en que deben aparecer en la narración las deliberaciones de los personajes, con el objetivo de que los oyentes conocieran el ánimo de estos. En la primera mitad del siglo XVI, Vives (1536; citado en Artaza 1997:92) distinguía dos tipos de discurso: directos, en primera persona, o indirectos, en tercera, para representar la prosopopeya o *sermocinatio*, esto es, la voz de los personajes. A finales del siglo XVI, Pedro Juan Núñez (1593; citado en Artaza 1997:61) contemplaba tres mecanismos para imitar el discurso: etopeya (fingimos lo que dirían los vivos), idolopeya (fingimos lo que dirían los muertos) o prosopopeya (se introduce a las cosas hablando). Mucho más recientemente, Berrendonner (1981; citado en Torres Sánchez 1999:66) establecía seis posibilidades para las «menciones», incluyendo así tanto las fórmulas de reproducción habituales para referirse al discurso ajeno como los mecanismos de la llamada «intertextualidad»: 1) menciones explícitas o directas; 2) menciones evocadas o indirectas; 3) autoevocadoras, las cuales son introducidas por un adverbio de enunciación como «a propósito», «por cierto», etc.; 4) enunciaciones-eco indirectas, actualizadas al mencionar un proverbio o frase hecha; 5) ecos indirectos, donde el supuesto enunciado previo es asumido sin modificación alguna de sus referentes deícticos o 6) mención irónica, en la cual «la mención cuestiona (...) su propia enunciación». Por otra parte, Garrido Domínguez (1993: 258-283), asumiendo terminologías previas, establece, para la reproducción del discurso ajeno en la novela, dos grandes grupos: narrativa impersonal (con narrador en tercera persona) o personal (relato en primera persona), teniendo estos a su vez otros dos subgrupos, el primero compuesto por las categorías «reproducción directa» (mimético) y «reproducción indirecta» (diegético), y el segundo por los mecanismos de reproducción de palabras y del pensamiento. En cualquier caso, remitimos a las obras de Beltrán (1990 y 1992) para un estudio más completo de la cuestión.

<sup>270</sup> No sería del todo exacto oponer discurso interior y exterior. Si bien aquel presenta ciertas peculiaridades, en ocasiones, en lo concerniente a su formulación verbal, al tiempo que se ve

actividad enunciativa, en ausencia de receptores, precisa de una omnisciencia por parte del locutor característica de la elaboración literaria. Beltrán (1992) ha sido uno de los teóricos que ha analizado estas manipulaciones del discurso «no comunicativo», estableciendo dos grupos: uno donde incluiríamos distintos tratamientos del «discurso interior» o mental, y otro referente al «discurso personal» o solitario, si bien en ocasiones aparecen entrelazados. Dorrit Cohn, en *Transparent minds* (1978), ha intentado ofrecer una clasificación que ayude a entender sus diversas manifestaciones (véase también Beltrán 1990 y 1992, y Garrido Domínguez 1993:267, 277, 281 y 283). En dicha obra, Cohn establece una serie de categorías para designar los distintos procedimientos de reproducción del pensamiento basándose sobre todo en criterios miméticos. De este modo, las posibilidades que contempla son las siguientes: 1) psiconarración, donde la referencia al pensamiento se construye con materiales enteramente narrativos, tratándose de un relato diegético del pensamiento; 2) monólogo narrado, vertiente esta del discurso indirecto libre, en cierto modo, cuyo contenido es el pensamiento del personaje, en contextos de narración impersonal;<sup>271</sup> 3) monólogo citado, o expresión aparentemente mimética del pensamiento del personaje, en un relato, en contextos también de narración impersonal, y con un grado de orden suficiente como para volver el discurso interior inteligible;<sup>272</sup> y 4) monólogo autónomo, el cual se plantea como la autocomunión silenciosa de una mente de ficción, siendo un monólogo que no depende de ningún marco narrativo. Cohn incluye en este ámbito tanto el monólogo autobiográfico o rememorativo como lo que entendemos por «corriente de conciencia», en la cual el esfuerzo por reproducir con el mayor grado de fidelidad

---

condicionado por el hecho de que enunciatador y receptor inmediato sean el mismo individuo, lo cierto es que los procedimientos de manipulación de este discurso por parte de un nuevo locutor no varían demasiado respecto a los del discurso exterior. Como indica Beltrán (1990), a propósito de los relatos literarios, la representación, por el narrador, de sucesos verbales, proporciona un método adecuado de evocar lo que ocurre en la mente de los personajes, porque lo que sucede en el interior de las mentes son operaciones cuasiverbales.

<sup>271</sup> Chatman (1990:218) lo define en estos términos: “el pensamiento o habla del personaje se comunica con palabras que son de forma reconocible las del narrador”.

<sup>272</sup> Este caso se corresponde con lo que habitualmente conocemos como monólogo interior. Según Chatman (1990:196) presentaría cuatro características: 1) referencia del hablante a sí mismo, en primera persona; 2) el momento del discurso y el de la historia coinciden; 3) el lenguaje es el del personaje y 4) no se suponen más receptores que el propio pensador. Para Silvia Burunat (1980), el monólogo interior se convierte en un vehículo expresivo del vacío interior humano (vid. Beltrán, 1990:47). Tal y como señala Ynduráin (1968:180) no ha de ser confundido con el llamado “flujo de conciencia”, consistente, como indica Bobes (1985:255 y ss.), en la expresión de un proceso mental con el mayor grado posible de fidelidad, lo que supone la ruptura de la sintaxis, las repeticiones obsesivas, etc. Chatman (1990:200) considera que el flujo de conciencia no consiste en la verbalización interna de pensamientos, como el monólogo interior, sino en la citación directa de la mente. Su irrupción en el siglo XX puede concebirse como expresión artística de la soledad del hombre en la ciudad, atribuyéndose su desarrollo al estudio de la psicología del sueño.

posible el discurso interior lleva con frecuencia a la ruptura de la sintaxis o a las machaconas repeticiones.

Otra clasificación, expuesta por Beltrán (1992), desarrolla fundamentalmente las diversas variantes de monólogos autónomos, los cuales, como ya había planteado Cohn (1978), no irían precedidos de un marco narrativo, o bien este perdería relevancia, contemplando cuatro posibilidades:<sup>273</sup> 1) monólogo autobiográfico, donde un hablante solitario recuerda su propio pasado, y lo narra para sí mismo, en orden cronológico; 2) monólogo memoria, en el cual el momento de la locución está vacío de experiencia simultánea y contemporánea, donde el enunciador existe solo como espíritu despersonalizado, memoria pura sin localización (no presenta grandes diferencias respecto al monólogo autobiográfico, salvo por la inasibilidad del narrador); 3) monólogo autorreflexivo, variante del monólogo autónomo en el que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, dirigiéndose a un «tú» que es él mismo y 4) monólogo inmediato, el cual reproduce de la forma más mimética posible el discurso interior desde la perspectiva del «yo», sin forma autorreflexiva.

Hasta aquí, por tanto, el breve resumen de algunas de las múltiples clasificaciones existentes acerca del discurso ajeno. Al margen de lo que sería el enunciado retransmitido, esto es, el *dictum*, o contenido del discurso ajeno, con un mayor o menor grado de condensación semántica, el locutor refleja su percepción y comprensión de ese *dictum* por medio de un *modus*, que es el que verdaderamente refleja su posicionamiento respecto a la palabra ajena. En este sentido, Beltrán (1992) señala dos posibilidades: a) interpretación fáctica, la cual da cuenta de la identificación lingüística con las palabras y el sentido que parece otorgarles su enunciador original, y b) réplica interna, que supone una disposición activa y valorativa del sujeto receptor del discurso ajeno, que se dispone para una respuesta a la palabra ajena. Esta segunda posibilidad es, sin lugar a dudas, la más sugerente, en lo que a la relación dialógica entre locutor y discurso ajeno se refiere.

En cualquier caso, a la hora de analizar el tratamiento que del discurso ajeno se hace en una obra literaria, la asignación de etiquetas a los distintos casos encontrados de discurso ajeno plantea tan solo un análisis fenomenológico de estos. Lo verdaderamente relevante, es, como indica Bobes (1992:179), superar los aspectos puramente lingüísticos y atribuir consideraciones verdaderamente literarias al uso de unas u otras

---

<sup>273</sup> Como explica Oleza (1979), el monólogo es un caso particular de diálogo, con alocutario en grado cero, o bien con desdoblamiento del locutor en locutor y alocutario.

modalidades. Tal y como subraya en otra ocasión (Bobes 1985:290), la valoración que implica la transcripción del discurso ajeno de una u otra manera ha de ser considerada desde un punto de vista semiológico. Este análisis, que no siempre es fácil de conseguir, es el que verdaderamente dota de significado al estudio del discurso ajeno en la literatura.

## 2- LA UTILIZACIÓN DEL DISCURSO AJENO EN *LA PÍCARA JUSTINA*

La riqueza discursiva que puede contemplar cualquier relato tiene igualmente una gran cabida a propósito de *La pícaro Justina*. Como apunta Garrido Domínguez (1993:239), «el relato no sólo es un género enciclopédico desde el punto de vista compositivo, sino también discursivamente. En efecto, en su interior caben todas las variedades de comportamiento verbal del hablante», y estas variedades se reflejan en el discurso de los personajes, mediatizado, con un mayor o menor esfuerzo de mimetismo, por el narrador. A la hora de analizar las fórmulas de representación de los discursos ajenos,<sup>274</sup> emplearemos fundamentalmente las categorías ya expuestas, empleando la clasificación de McHale (1978) para referirnos al discurso exterior, según los distintos grados de mimetismo que ofrezca, y los planteamientos de Cohn (1978) y Beltrán (1992) para el discurso interior. En aquellos casos en que sea conveniente introducir alguna otra categoría, para perfilar con más nitidez la fórmula de representación de la voz ajena, esta será convenientemente explicitada.

### FÓRMULAS DE TRATAMIENTO DEL DISCURSO EXTERIOR

Sumario diegético: el sumario diegético alude de modo genérico a un acto comunicativo sin especificar sobre su forma y contenido. Sin ser una fórmula excesivamente empleada en *La pícaro Justina*, podemos encontrar frecuentes ejemplos, los cuales en no pocas ocasiones remiten a burlas, gracias y riñas:

Daba tanto gusto el verle *hacer la arenga titerera*, que por oírle se iban desvalidas tras él fruteras, castañeras y turroneas (p. 175)

*Hubieron palabras*; mi padre, de corrido, arrojó la soga tras el caldero (p. 221)

---

<sup>274</sup> La naturaleza autobiográfica de *La pícaro Justina* hace que, en ocasiones, el discurso ajeno referido por la narradora sea el suyo mismo, en calidad de personaje. Entendemos que, por la relación de alteridad que se establece entre ambos roles, bajo la etiqueta de «discurso ajeno» caben igualmente esas pretéritas producciones lingüísticas o formulaciones mentales.

Donde asentamos real yo y la parentela de Mansilla, donde comimos a dos carrillos lo que teníamos (y aun lo que no teníamos) y *pasaron lindos chistes* (p. 267)

Ya que tuvieron rehechas las chazas y hechas las rechazas, los buenos de los mozalbetes *decían donaires* (p. 321)

Todo el pueblo y muchachos se llegó al ruido, y todos les silbaban y *gritaban* (p. 329)

Duró buen espacio *la rociada de palabras* sin reconocerse victoria de una ni otra parte (p. 499)

*Llevaba un pujo de decir necedades* como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de *Calepino* de ocho lenguas y dieciséis onzas de disparates de Pero Grullo y trecientas cosas más (p. 508)

Como cuando yo oía esto iba *diciendo algunas gracias* (p. 534)

No me alabo de lo que *canté*, porque no falta quien diga que en las mujeres, en cuanto crece la dulzura del canto, mengua la inclinación a las virtudes (p. 601)

Por esta causa se lo encubrió a los demás, hasta que un domingo fuimos mi esposo y yo y mis hermanos juntos a la iglesia, y allí nos *amonestó* el cura (p. 727).<sup>275</sup>

El valor de resumen, lo más breve posible, de los actos enunciativos llevado a cabo por este mecanismo de representación lo vuelve especialmente aprovechable en aquellos elementos paratextuales caracterizados por su naturaleza sintética, como los poemas iniciales:

Ja, Siendo, como son, padres y ella hi / jos. *La enseñan y la dan sanos conse* (p. 189)

*Dice mil apodos, / Lindezas y gracias; / (...) / Con boca de perlas / Mil perlas derrama* (p. 269)

Fuéronse con tabaola, y quedó sola / *Justina en conversación con su obispón* (p. 310)

Las romeras que esto oyeron, / De tal suerte se enojaron, / (...) / Que sus bordones alzarón / (...) / *Mas de palabra chocaron, / Aunque al cabo amigas fueron* (p. 497)

Así, Justina, hecha un blando céfiro, / Con pies, ojos y lengua hace mil círculos, / *Apodos da*, que penetra hasta lo íntimo (p. 523)

Justina, hecha nieta de la muerta vieja, / (...) / Se pega a la sangre, pecunia y hacienda. / Y sin tener gana, *a gritos se queja* (p. 661).<sup>276</sup>

Igualmente, también los «aprovechamientos» finales se hacen eco de esta fórmula para sintetizar actos enunciativos, aunque con un sentido menos específico, en lo que a sus enunciadores atañe: «A los santos templos, que para el santo son un despertador del alma y un incentivo de devoción, hacen la gente libre y disoluta *casa de conversación* y blanco de entretenimiento» (p. 538); «Débense guardar las viejas sencillas de *mozuelas que con halagos* conquistan, no tanto su amistad, cuanto su hacienda» (p. 561); «En las hilanderas hay muchas marañas y *embustes* para hurtar lo que se les encarga, y deben restituirlo, porque en tanta cantidad de menudos, vienen a defraudar notablemente» (p. 650); «Nota las falsas lágrimas de una mujer, las astucias de una doncella, la codicia de una mozuela, *sus embustes y mentiras*, y todo te sirva de escarmiento y aviso» (p. 670).

<sup>275</sup> Véanse también las pp. 222, 261, 273, 278, 316, 332, 373, 376, 397, 448, 450, 452, 490, 501, 502, 504, 509, 510, 556, 575, 602, 610, 618, 626, 631, 634, 664, 728 ó 732.

<sup>276</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 369, 379, 393, 524 ó 688.



Sumario menos diegético: como se ha mencionado, el sumario menos diegético es más específico, dentro de su carácter genérico, respecto del objeto del enunciado. Al remitir al contenido nuclear del discurso referido, su presencia delata, bien que el enunciado aparece formulado con mayor detalle en otro fragmento de la obra, bien que su relevancia solo cobra sentido en cuanto apoyo secundario para el desarrollo de la acción. El número de ocasiones en que podemos localizarlo no se aleja excesivamente del de los sumarios diegéticos:

Mi pluma *ha hablado que soy pobre, pícaro, tundido de cejas y de vergüenza* (p. 104)  
*Y me dijo dos o tres razones pavonadas, en que me apuntó algo tocante a la saya* (p. 112)  
 Te quiero referir una glosa que hizo un pisaverde a quien *yo di cuenta muy de raíz del caso* (pp. 226-227)  
*Di orden cómo se guisase de comer* (p. 319)  
 Ya después que tornaron sobre mí, *alababan mi traza* (pp. 329-330)  
 De veras puedo decir que no fui a León tanto con espíritu de holgazana, cuanto de curiosa de ver cuántos grados de verdad me trataban los leoneses que posaban en mi mesón, los cuales noche y día *se estaban contando las grandezas de León* (p. 357)  
*Habíanme dicho que en las fiestas de León salen unos que llaman Apóstoles* (p. 403)  
 En fin, el mochacho sediento, boquiabierto como un pato, se fue a un pozo que estaba junto a la ermita, donde *pidió de beber* a una medio samaritana (p. 472)  
 Tras esto, *le dije en cifra la burla que tenía pensado hacer a nuestra huéspeda* (p. 566)  
 Antes, por esta misma razón, *enviamos a pasear el muchacho* mientras anduvimos de botica (p. 572)  
 Era gusto oírme *las simplezas de niña inocente y tierna que yo decía en la iglesia*, cuando, como tórtola cuitada, lloraba la muerte y ausencias de mi querida abuela (p. 669)  
 Y fue donoso cuento, que cuando *mis hermanos me preguntaron la primera vez lo del borrico*, estaba delante un clérigo (pp. 680-681)  
 Fue tal la prisa de tocarme, que *riñeron sobre mis toquijos*, que en todo hay opiniones, hasta en tocar una novia (pp. 730-731).<sup>277</sup>

También localizamos algún ejemplo entre los poemas iniciales, remitiendo de forma general al contenido de lo enunciado en el texto en prosa:

Y con aquesta ocasión / *Dice símbolos del pelo* (p. 87)  
*Envióle por cierta miel, / Pero volvióse en yel* (p. 507)  
 Oyóla un necio y hizo tal estrépito, / Cual si resonar oyera rumor bélico, / Mas *ella prueba ser cosa utilísima* (p. 524)  
 En el capítu- sigüent- / *Se cuent- un cuent- admira- / De un bachill- disparata-* (p. 599)  
 Escuch- que *quier- pintá- / Un mapamund- generá- / De montañé- y asturiá-* (p. 611)  
*Fingióme ser, cuando menos, / Mendoza, Guzmán y aun más* (p. 687).

<sup>277</sup> Véanse también las pp. 165, 220, 250, 282, 333, 366, 374, 419, 444, 456, 460, 474, 475, 479, 490, 491, 494, 501, 560, 568, 588, 603, 627, 631, 644, 646, 653, 655, 656, 658, 662, 673, 682 ó 720.

Igualmente parece haber casos en los «aprovechamientos», con idéntica finalidad: «Personas mal intencionadas son como arañas, que de la flor sacan veneno, y así *Justina, de las fiestas santas no se aprovecha sino para decir malicias impertinentes*» (p. 407); «El malvado, como por burla, obra la maldad. Ansí se ve en *Justina, que celebra sus hurtos como si fueran virtudes heroicas y excelentes hazañas*» (p. 478).

Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual: apunta directamente al objeto del enunciado, aunque existe una referencia general al fenómeno de enunciación original, no a sus elementos discursivos. Su presencia es algo mayor que la de los sumarios, siendo la información que contienen más significativa, lo que hace que en ocasiones recaiga sobre estos discursos la atención del lector:

*Díceme mi pelo que me llamó pelona, no por bubosa, sino por pobre* (p. 99)

Y con esto, *nos obligaron* (él con su dinero y mi madre con su mandato) *a decir a la justicia que nadie le había hecho agravio a nuestro padre ni tocado al pelo de la ropa* (pp. 221-222)

Mi madre no chistó más que si ella fuera la muerta, y aun *el caballero la dijo que si hablaba, la acusaría de que había echado a su marido a los perros* (p. 224)

A un comediante oí yo una vez *apostar que nadie acertaría cómo es posible tapar siete agujeros con uno o uno con siete* (p. 244)

*Henchíanlo de necio, cobarde y pusilánime* (p. 332)

*La justicia*, sabido el caso, me adjudicó el despojo de la batalla y *mandó que el dueño de la hurtada me pagase muy buen hallazgo* (p. 335)

Quien le oyera *decir cómo antes que se recogiera había servido al rey en Orán, en Malta y otras fronteras*, pensara que era gallo de cien crestas (pp. 430-431)

*Mandé a mi mochilero que ensillase mi hacanea y que me la sacase al Prado de los Judíos* (p. 460)

Esta misma cuestión se movió estando yo presente, y *sobre cuál hubiese sido la ocasión de traza semejante, daban mis compañeros los romeros varios pareceres* (p. 526)

Antes de tomar posada, *le pregunté a mi camarada qué pensaba hacer y cuándo se pensaba ir a Mansilla* (p. 549)

Mil gracias me dijo el asturiano. *Preguntéle que por qué los de su tierra no tenían cocote* (p. 618)

*Preguntéle que por qué hablaban siempre en tonillo de pregunta* (p. 619)

Mis hermanos siempre salían con *decirme que yo era libre y pieza suelta* (p. 626)

*Y me prometieron dar a mí que hilar sin llevar padrinos ni intercesores, ni más fiadores que mi persona y mi cara* (p. 645);

No me cato, cuando desde allí a otros veinte días tornó con la misma demanda, tomando por tema el *preguntarme si quería hacer el cabo de año de mi abuela* (p. 674)

*Ella le pidió una cabeza de ternera y una caja de carne y unas medias lagartadas* (p. 735).<sup>278</sup>

<sup>278</sup> Véanse también las pp. 76, 100, 110, 153, 172, 230, 272, 282, 287, 294, 295, 315, 317, 330, 334, 360, 388, 390, 391, 395, 401, 404-405, 432, 441, 445, 448, 449, 451, 453, 454, 471, 472, 475, 482, 500, 505, 517, 544, 545, 547, 548, 555, 556, 558, 559, 567, 571, 574, 575, 583, 607, 608, 628, 634, 635, 638, 640, 644, 646, 649, 664, 672, 680, 681, 682, 689, 694, 727, 734 ó 737.

A pesar de ser escasos también encontramos algún ejemplo entre los poemas introductorios —«Y concluye que las gracias son antídoto / Contra el daño, y en las penas ponen ánimo» (p. 524)— o entre los «aprovechamientos»: «No dice mal esta libre mujer en *que todas las cosas tornan a su principio*» (p. 239).

Discurso indirecto parcialmente mimético: además del contenido, se constata un esfuerzo por reproducir algunos elementos del discurso original. Su frecuencia es algo menor que en el caso del discurso indirecto de reproducción puramente conceptual, y viene manifestada fundamentalmente por el manejo de determinado vocabulario, así como por el uso de juegos de palabras y recursos estilísticos que, en principio, no parecen atribuibles a la narradora, lo cual testimonia cierto esfuerzo de mimetismo respecto a la formulación lingüística original:

Y decía el buen viejo (...) que no descolgaba aquel tamborino porque era vínculo heredado de su padre (...) y que le tenía por consuelo de su memoria, y que el día que no le viese, no estaría en sí, y *que quería más aquel tamborino roto y remendado que cien sanos* (p. 187)

Otro trajo una sobremesa de unos que se había quedado dormidos, después de haber jugado sobre ella a los naipes, y aun *dijo el estudiantico bigornio que, como vio los jugadores dormidos, hizo al uno la mamona hacia la faltriquera* (p. 317)

Queríanme subir los galanes, mas *yo les dije que era ligera y saltaría sin ayuda de burreros encima de la burra* (p. 362)

Esto del disimular, según yo oí a un predicador (...) trajo a propósito que Esther fingió delante del rey Asuero estar tan flaca que no podía tenerse en pie (...) y trajo de Judit, que fingió no ser viuda (...) *Paréceme que dijo que habían fingido sin mentir* (p. 414)

Allí oí que alababan a un negro que esgrimía bien con dos espadas y montante, en especial, decían que jugaba por extremo un tiempo que *llaman*<sup>279</sup> *los esgrimidores tajo volado* (p. 470)

En este sentido, yo quedé cargada, porque como vi que eran tres a una, *siempre que les decía injurias era con veinte conquies y cincuenta peros* (p. 499)<sup>280</sup>

También me dijeron que les mostraron seis cabezas de vírgines, las tres bien puestas, bien labradas y aderezadas, *con unas piedras que fueran preciosas si todo lo que reluce fuera oro* (p. 534)

*A lo cual me respondió que él había de comprar unas ventosas de vidrio y dos lancetas, y no sé qué listones y algunas monas, muertes y gatos para la tienda, y que comprado aquello, se pensaba partir de mañana* (p. 549)

Preguntéle que por qué hablaban siempre en tonillo de pregunta. *Y dijo que, como tienen fama de que yerran mucho, preguntando siempre pueden decir que quien pregunta no yerra* (p. 619)

Me apuntó cierta vereda y camino para abreviar mi negocio, *diciéndome que por el camino que él me apuntaba había tanta diferencia para negociar como había diferencia en andar un camino a caballo y con acicates a las quince, o andallo a pie y con muletas* (p. 639)

<sup>279</sup> A pesar de la referencia deíctica al momento de la narración, por la utilización del presente, entendemos que resulta de mayor relevancia el esfuerzo por reproducir elementos del discurso original.

<sup>280</sup> En este caso, quizás pudiera hablarse también de una formulación discursiva que se adecúa a lo que Voloshinov (1992) denominaba tendencia verbal-analítica, en la cual el interés prioritario se centra en las peculiaridades lingüísticas del discurso referido.

*Yo dije que aquel hombre me había dicho que yo era un ángel y que aquella casa era cielo y cosas de ese tono (...) y así mandé que se le echase porque no fuese corrido de que con tan recios azotes no sacaba agua del cielo de mi casa (p. 705).*

Discurso indirecto libre: a medio camino entre los discursos directo e indirecto, no solo en su capacidad mimética, sino también discursivamente. Sin la utilización de verbos *dicendi*, ni la explicitación del agente emisor del discurso original referido, supone la incorporación del habla, o el pensamiento del personaje, mezclándose las formulaciones lingüísticas de este con referencias deícticas procedentes del narrador. Característico de la narrativa contemporánea, y en concreto de la novela realista del siglo XIX, no localizamos posibles casos en *La pícaro Justina* donde la narradora remita mediante esta fórmula a discursos de otros personajes.<sup>281</sup>

Discurso directo: convencionalmente, la forma de reproducción más mimética, donde el enunciador reproduce con fidelidad el discurso ajeno, mencionando a su agente, y explicitando su acción enunciativa mediante la utilización de algún verbo *dicendi*. Sus muestras son abundantísimas en *La pícaro Justina*:

*Me dijo lo siguiente el medroso fisgón, entonando en ut: —Perdone sarcé, sora Justísima, que no entendí que tenía calafateada esa ánima de tan varia historia, ni entendí que voarced había acusado a la verdad por somética (p. 158)*

*Y después de hechas algunas suertes en su camisa y en otra de la hospitalera, embistió con la cruz de piedra, diciendo: —¡Apera, que te aqueno! (p. 175)*

*Y porque veas la crianza de mi padre, te quiero contar la plática que nos hizo el día que dedicó su casa a los huéspedes, que es la siguiente: —Hijas: la carta del mesón y la cédula de la postura pública de la cebada esté siempre alta y firme. No haya junto a ella arca (pp. 194 y ss.)*

*Y esto era verdad, y tanta, que una vez se quejó de un cucharetero (...) dijo: —¿Mano de mortero a mí para caer, hidarruín? ¿He yo menester mano de mortero ni otro apeteite semejante para rodar cincuenta pasos de una espalera? (p. 222)*

*Estaba allí una prima mía (...) y con gran desprecio (...) me dio un mandoble y dijo: — ¡Por cierto, sí! ¡Gran sabiduría! Ya no quiero callar como hasta aquí he hecho, mas por ver que no dejas hacer baza, y que hablas a destajo, quiero decirlo (pp. 274-275)*

*Con esto, deshizo la mamona, y mirándome de otra guisa, con más respecto y menos vergüenza, me dijo: —Picarona, si es que me había de responder al uso de la mandilandinga, hablara yo para la mañana de San Junco. Por Dios, que me encaja (p. 301)*

*Trajéronme una borrica donosamente aderezada, porque venía ensillada (...) Como vi mi burra disfrazada, dije: —Por mi fe, que pues vos vais a lo húngaro, que he de ir yo a lo del diablo y que me he de vestir a mí y a mis mejillas de grana de polvo (p. 359)*

*Yo le dije: —Leonardillo, come este pan poco a poco, que está como unos bizcochos (...). Mira, no te duermas, y en pago te prometo para almorzar el mayor pepino que traemos, y si algún hombre llegare junto a nosotros, recuérdame (p. 465)*

*Yo respondí: —No, señores, que soy coja (p. 471)*

<sup>281</sup> De igual manera, tampoco son localizables testimonios de estilo directo libre, igualmente adscrito a la narrativa actual, siendo sus notas distintivas la carencia de signos formales indicativos de su aparición: ni explicitación de su emisor ni utilización, para su inserción, de verbos *dicendi*.

*Díjete: —Primo, mire que me importa mucho que se adelante y vaya con mucha prisa al mesón donde yo posé ayer y anteayer, porque ahora se me acuerda que por olvido se me quedó debajo de mi cama un cesto con unos favos de miel que yo traje* (p. 511)

Yo, cuando lo oí, *las dije: —Según eso, cuando ese selvaje y selvajicos estuvieren colgados, al menearse el candelero, parecerá danza de títeres o matachines gobernada por el gran selvaje* (p. 533)

Aguardé al punto concertado, y poco antes que pasase, arrojé desde la ventana dos piezas de plata, una taza y un copón, y *comencé a dar voces: —¡Al ladrón, al ladrón, que nos lleva robada la hacienda!* (p. 633)

Y así decía esta bruja: *—¡Ay, hija! Las matronas (...) no temen ruda ni salvia, poleo ni yerbabuena, sino conjuros de abad* (p. 658)

Yo no pude tener la risa; soltéla, salió, y queriendo mi risa retozar, con el disciplinante desnudo, enfrióse y tornóseme al cuerpo. Con esto tuve lugar de hablarle y *díjete: —Por cierto, señor hidalgo nuevo, yo tenía lástima de ver sus carnes tan desangradas* (p. 703)

Aunque estábamos en la iglesia, afirmé mis manos sobre las sobre arcas y la cabeza sobre el cuello, y en buen tono *les dije: —¡Yo soy! ¿No me conocéis? ¿Qué me miráis?* (p. 728).

Su presencia es bastante frecuente entre los poemas introductorios, con el objetivo, generalmente, de recrear, volviéndolas más «vivas», determinadas escenas: «Púsose a escribir Justina, y vio / Pintada una culebra en el papel. / Espantóse y llamó al ángel San Miguel, / *Diciendo: ¡Ay, que es culebra, y me mordió!*» (p. 119); «Sacó un hueso de tocino / Y una botilla de vino, / *Diciendo: vida, bebeldo*» (p. 257); «Hizo sceptro de un garrote el obispote / Y a guisa de rey Mono, hizo su trono, / Y para más abono, *dijo* en tono: / *Amigos, cese el cote y ande el trote*» (p. 309); «A un jugador famoso, gran fullero, / Justina, jugadera más fullera / (...) / Purgóle la indigesta faltriquera, / Y a sus oídos *canta esta canción: Hurté al ladrón, gane ciento de perdón*» (p. 409).<sup>282</sup>

Al margen de estas representaciones, en las cuales el discurso referido pertenece a algún personaje del relato, es bastante habitual también la utilización del estilo directo para relatar cuentos, dichos populares, etc., contribuyendo así a aproximar el hecho relatado al lector, proporcionándole mayor credibilidad: «La prudentísima reina doña Isabel (...) queriendo persuadir al rey don Fernando que cierta derrota y jornada que intentaba era tan contra su gusto (...) *le dijo: —Señor, si el camino donde están malvas, y no otra cosa, nos hubiera de hablar en esta ocasión*» (p. 88); «El Júpiter oyó benignamente su petición, y *la dijo: —Hermana rana, haráse lo que me pedís; mas para conseguir el efecto que pretendéis, es necesario que os pelemos* (...) Pelóse la rana, y el pelarse le valió conseguir su gusto y su petición» (p. 97); «Acuérdome haber leído que, tomando *Aristóteles* la pluma en la mano para escribir ciertas cosas contra Platón, cayó una china de lo alto, la cual le hirió en el pulgar y, aunque no era nada agorero,

<sup>282</sup> Véanse también las pp. 135, 270, 285, 470 ó 497, por ejemplo.

*dijo: —Dedo apedreado, no puede apedrear bien»* (p. 114); «Más me holgara que dijera mal de mí, como el otro caballero que riñó con un gran murmurador, y *le dijo: —Señor fulano, hanme dicho que todos los hombres honrados deste lugar os parecen mal (...)* Así que estoy corrida de haber parecido bien a este burrihombre» (p. 266); «aquella burra, como era ciudadana y reconoció tierra de villa al caer, hizo lo que Julio César, que cayendo *dijo: —Téngote, África, no te me irás»* (p. 601).<sup>283</sup> El «aprovechamiento» de la p. 117 recoge también un ejemplo: «Deste género de gente *dijo el Proheta: tienen manchas desde la cabeza a los pies, y (siquiera) no cuidan del fin en que vendrán a parar males tamaños»*.

Dentro del estilo directo, es habitual, igualmente, que la interacción entre varios personajes acabe desembocando en diálogos, los cuales, con frecuencia, dan cabida a las muestras de ingenio de los interlocutores, tanto por parte de Justina como de otros personajes que encuentra durante sus aventuras:<sup>284</sup>

Y para untarme el caso me decía: —A tus hermanos quiérolos como a los ojos de la puente, y a ti como a los de la cara. Oyólo una hermana mía cierta vez, y dijo: —Pagadas estamos, madre, que no faltarán ojos que sean tan cosa de aire, a cuyo amor la compare. Entonces ella, que era astuta, dijo: —Calla, boba, que quien pasa por un río, tanto quiere que la puente tenga los ojos en pie, como que lo estén los de su cara, pues le va la vida (p. 208)

Y con más envidia de la fruta de mis granadas, que deseo del buen suceso de mis flores, me dijo: —Señora Justina, muy sonrosada vas. Yo, que siempre envido en las primeras cartas; la respondí luego (...) en fin, la dije: —Señora Brígida Román, no es lo que piensa, sino que me lavé con agua de agavanzas y amapolas (...) La muy matrera, como vio que me llevaba de vencida, me dijo: —Mi hijita, pues, en verdad, que habiéndote encerado el rostro de antemano con esa cera que se te derrite por el rostro, que fue mucho pegarse tanto a él el agua de amapolas y su color, que no suele el agua detenerse tanto sobre cosas enceradas (p. 364)

Yo, aprovechándome del nombre de cantadera y de la ocasión de fisga, le respondí: —No, hermanos, que estoy en muda como colorín. Yo no canto ni soy cantadera por todo este mes, y si algo canto es clueco, como gallina, y es cuando pongo, y entonces soy

<sup>283</sup> Véanse más ejemplos de utilización del estilo directo en las pp. 82, 112, 115, 116, 128, 147, 163, 164, 176, 177, 187, 197, 204, 209, 211-213, 215, 223, 224, 226, 237, 246, 248, 249, 253, 260, 278, 279, 287-290, 295, 298, 300, 302, 307, 311, 317, 321, 323, 327, 332, 335, 358, 364, 372, 375, 382, 386, 388, 390, 401, 415-426, 428, 433-438, 464, 473-475, 483, 485, 486, 490-494, 498, 501, 502, 504-506, 509, 512, 516, 526, 527, 534-537, 541, 543-545, 547, 549, 554, 555, 565, 567-575, 579-581, 584, 588, 589, 592-594, 603-606, 609, 613, 616-618, 626-627, 633, 634, 639, 644-646, 649, 653, 654, 664-666, 672-674, 677, 680, 681, 689, 691-693, 695, 699, 702, 712, 732 ó 735.

<sup>284</sup> Justina, mediante la utilización del estilo directo, puede llegar a confundir, intencionadamente, diversas instancias enunciativas, transmitiendo la sensación de que nos hallamos ante un diálogo, cuando en realidad los agentes enunciativos no interactúan, al no encontrarse al mismo nivel de la narración. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la p. 171: «Dijo un labrador de Campos, de los del buen tiempo, a mi padre: —Señor Díez, acá, entre los labradores, tenemos por nosotros, que el macho, para ser buen macho, ha de ser bien amachado (...) Aquí entró mi padre, y dijo: —Y el mesonero bien amesonado. Aquí entra Justina, y dice: —Y la pícara bien apicarada». La última de las intervenciones remite a Justina en su papel, no de personaje, sino de narradora, quien previamente (p. 170) había insistido en su intención de que, con su relato, «vean que sois pícara de ocho costados».

cantadera para lo que les cumpliere. Con esto conjuré algunos nublados, con esto desaparecían como trasgos los mancebos pescudadores, aunque alguno dellos hubo que dijo: —A lo menos, si vos no sois cantadera, tenéis gesto de encantadera. No se fue riendo, que yo le dije a él: —Si yo soy encantadera, tápate con la cola, pues te sobra, asnazo (pp. 401-402)

La mayor gracia que halló a mano para entretenerme fue decirme: —Señora Justina, ¿sabe que voy mirando? Respondíle: —¿Qué, señor Araujo? —¿Qué? (replicó). Que esa su burra me mira mucho, y no sé si lo hace porque la dé el parabién de que va galana. Yo le dije entonces: —Podría ser, señor Araujo, que con el favor que v. m. hace a mi burra, se entone, y creo que hay algo entre los dos, sino que v. m. no lo dice todo. Él se comenzó a echar maldiciones, afirmando que no me tenía cosa secreta. Yo le hablé a la mano y dije: —Tenga, que sin duda le diré en qué prende mirarle tanto mi burra. Sepa, señor maeso, que la sangre sin fuego yerve (pp. 505-506)

Así, con toda mi inocencia, pregunté a un asturiano lo siguiente: —Hermano, decidme, ¿cuánto hay desde aquí a la Isla de los Sombreros donde segáis, y desde aquí a la Isla Pañera donde os habéis empañado? El bellacón del asturiano debía de ser hijo de la Pernina y tener la redoma llena. Respondió: —Señora, los sombreros se siegan en Badajoz y el paño en Putasí, digo en Potosí. A esto le repliqué luego: —Yo entendí que me habían engañado. ¡Bien haya el que es llano y dice las verdades a las gentes! Y diga, hermano, y estas espadicas, ¿para qué son? A esto me dijo él: —Vamos contra unas mujeres que están rebeladas contra don Alfonso el Casto, y porque no es honra pelear con hierro contra gente de corcho, llevamos armas de madera. (...) Mil gracias me dijo el asturiano (pp. 616-618)

—Señora, véngola a preguntar si ha de hacer honras a su abuela. Yo entonces, hice el ademán del piojoso y, concomiéndome toda, le dije: —¿Y de qué, señor sacristán? Las mayores honras que v. m. y yo la podemos hacer a mi honrada abuela es no hablar juntos, que yo sé della que disgusta mucho que yo hable con sacristanes. Eso de honras guárdese para los caballeros y ricos, que yo no tengo sino tres sillas y dos tornos, un jarrillo, u cántaro y dos cestos (...) ¡Mire si terné bien que hacer para ganar para pagar el entierro, cuanto y más hacer honras! (p. 673)<sup>285</sup>

Un Maximino de Umenos, / Por ir de menos a más, / Quiso, ni poco menos, / Poseer en mí lo más. / (...) / Yo le dije: no haya más, / Señor mínimo de menos, / Que ni tengo amor de más, / Ni tengo seso de menos / (...) / Dijo umenos: a lo menos, / No me quitarás jamás / Que te quiera mucho más, / Cuanto me quisieres menos. / (...) / Aquesto me dijo Umenos, / Y trecientas cosas más, / Y aunque nunca me amó menos, / Nunca yo le quise más (pp. 687-688).

En ocasiones, los diálogos son fruto de un artificio puramente retórico, atribuyendo Justina a un receptor pasivo, inexistente, el papel de interlocutor, recurriendo en estos casos tanto al estilo directo como al indirecto:

*Mas, ¿a qué propósito se ha enfrascado Justina en el miércoles de ceniza, no habiendo pasado Carnestolendas? Yo te lo diré, amigo preguntador (p. 111)*

*¿Qué sería bueno que hiciese en este caso una matrona como yo? Enojarse a todo reventar. Y dirán: ¿de qué? Yo te lo diré, amigo preguntador, si me dejas tomar huelgo para el salto (p. 144)*

*Pues dirás, ¿De qué se enoja Justina? Dirélo. Cómeme el pelo. Ahora bien, yo lo diré a sorbitos, que los que enfermamos de corrimientos no podemos estar a punto como los otros (p. 145)*

<sup>285</sup> Véanse más ejemplos de diálogos en las pp. 137 y ss., 246-247, 254-255, 261-263, 323, 375, 382, 386, 415-417, 419, 420-425, 433, 434, 436-438, 464, 473, 490-493, 509, 512-516, 554-555, 569-570, 584, 592-594, 605-606, 639, 653, 664, 687, 689-695 ó 712.

Ya te veo estar gorjeando por *decirme que ninguno destos símbolos cuadran con el mesonaje porque ninguna destas aves mesoneras pide dinero de cama ni de posada. ¡Oh, pues si todo lo quieres tan guisado, hazte preñada!* (...) El mesonero es como la tierra (p. 191);

*Dirásme —¿A qué propósito tan larga arenga? No te espantes, que para gran salto es menester tomar muy de atrás la carrera (...)* Digo, pues, que no te espantes de mi yerro, porque si alguno tuvo excusas, fue el mío (p. 725).<sup>286</sup>

A veces, la reproducción del discurso ajeno mediante la fórmula del estilo directo parece pretender llamar la atención más sobre las peculiaridades lingüísticas del discurso referido que sobre el contenido de este, recordándonos, en cierto modo, la tendencia verbal-analítica de la clasificación de Voloshinov (1992). Es lo que ocurre cuando la narradora pone especial interés en reproducir determinados registros característicos de grupos o etnias prestados tradicionalmente a la parodia, como los borrachos («Justina, por ti *ranso*», en la p. 323; «*Carren, carren. Murria perra* es esa en dar vayas al rasante», en la p. 331) o los portugueses («si no es que sean los vestidos del otro portugués, que se vistió para morir, y dijo: —*Ahora, máteme Deus, con condezaon que el día do juicio no me tire este vestido o truque, que eo quiero que co o meo me faga Deus ben*», en la p. 698). Lo mismo sucede con los moriscos:

Ella era morisca inconquistada, y aun tengo por cierto que sabía mejor el Alcorán que el Padrenuestro (...) Si la quería enmendar, respondía: —No querer *máx persino*, que no ser santiguadera. Preguntábala si sabía el Ave María. Respondía: —*Ben saber Almería, e Serra de Gata e todo* (pp. 652-653)

O con los gitanos:

Parece ser que mi burra hubo palabras con otra algo revoltosilla (...) debió de encontrarlas algún condestablo —que es prebenda de gitanos— (...) Pregunté por ella a su guardián. Mas él, con una cara de risa, respondió: —Los gansos *avoloron* y la burra *huse*. Yo comencé a reírme, porque entendí que el pícaro quería regodearse, que también calzaba buen humor (pp. 473-474).

Ante todas estas múltiples y variadas representaciones de discursos ajenos, Justina, en lugar de encarnar al narrador objetivo que busca la reproducción «aséptica» de las palabras de otros, se implica frecuentemente con comentarios, con réplicas internas, que evidencian una actitud activa ante la recepción y asimilación de voces con las que disiente en no pocas ocasiones:

---

<sup>286</sup> Un procedimiento muy parecido se utiliza, en ocasiones, al personificar objetos, atribuyéndoles palabras, para justificar un determinado comportamiento de la protagonista (Trice 1971:135-136): «Ya que me fue forzoso deliberar sobre el medio para tener dinero, imaginé si sería bueno vender las joyas (...) pero, si no me engaño, pareceme que me dijeron que no querían salir de mi casa, porque no esperaban tener otra tal ama» (p. 641).



Una, la más boba, dijo: —Quiero poner ese espejo a la boca de padre, por ver si echa vaho y cubre el espejo. *¡Qué aliño para quien, sobre muerto, estaba atenazado con dientes de perro!* No se admitió su voto, ni sirvió de más que de desenlutar un poco mi risa (p. 226)

Y viniendo a tratar del Evangelio de aquel día, dijo: —Hermanas, el Evangelio que se ha cantado en la misa de hoy dice que el día que ayunáredes untéis la cabeza y lavéis la cara (...) *No me descontentó el puntillo de este padre ceniciento* (pp. 237-238)

Captó la benevolencia, pidió atención; estaban boquiabiertos (...) Pero vaya de parlamento episcopal: —Charos infanzones míos, conocidos en nuestra región campesina por vuestras hazañas (...) *De la presteza con que habló me espanto* (pp. 311-314)

Y aun me dicen que no sólo ofrecen esto en aquella iglesia, pero que pocos días después, las mismas cantaderas llevan en un carro de bueyes un cuarto de toro y le ofrecen a nuestra señora. *¡Ay Dios, qué llaneza!* (p. 405)

A esta razón (...) él se hizo de nuevas, y dijo: —Por cierto señora, en lo que toca al ofrecerme el empréstito, v. m. me ha echado una ese y un clavo (...) y una amarra (*mejor dijera: y una albarda*), para todos los días que yo viviere (p. 418)

La mesonera, como reconoció ser suyo el cestillo, que era nuevo y bien labrado, le dijo (*un disparate que suele pasar por gracia*): —No muy bendito, galán, que es mío el cesto (p. 514)

Solía ella decirle al Bertol: —¡Hola Araujo! No me hinchas las narices, que por esta señal que Dios aquí me puso (...) y por el pan, que es cara de Dios, que esa tu cara te sarge. *¡Miren quién no la temiera!* (pp. 564-565).<sup>287</sup>

## FÓRMULAS DE TRATAMIENTO DEL DISCURSO INTERIOR

La construcción de *La pícara Justina* se articula a partir de la elaboración de un monólogo autobiográfico,<sup>288</sup> donde Justina, como hablante solitaria, recuerda su propio pasado, y lo narra para sí misma, en orden cronológico, a partir del capítulo segundo, donde comienza a repasar los aspectos más significativos de sus antepasados, para dar luego lugar al repaso de su propia existencia: «Nació mi padre en un pueblo que llaman Castillo de Luna, en el condado de Luna, y mi madre era natural de Cea» (p. 171). Los posibles interlocutores, o destinatarios inmediatos, del discurso de Justina narradora tienen un papel casi exclusivamente retórico a lo largo de la obra, y su presencia adquiere mayor relevancia en los fragmentos que anteceden al relato propiamente dicho, esto es, en la *Introducción general* (pp. 87-131), donde Justina aparenta dialogar con los

<sup>287</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 222, 247, 248, 276, 277, 279, 389, 404, 423, 428, 434, 506, 509, 517, 527, 537, 570 ó 731.

<sup>288</sup> Una excepción encontramos de relevancia a ese monólogo de Justina, y viene constituido por las cartas que se cruzan Marcos Méndez Pavón y la protagonista (pp. 441-457), siendo la segunda respuesta a la primera, y a las cuestiones que en aquella se planteaban. La técnica recuerda en parte a la del monólogo dramático (Garrido Domínguez 1993:266), en la cual se oye únicamente la voz de uno de los interlocutores, mientras que la otra se sustituye mediante líneas de puntos, etc. Idéntica técnica encontramos en el «diálogo» entre Justina y Perlícaro (pp. 135-159), en el cual ambos en realidad construyen dos soliloquios, si bien interconectados, en la medida en que la pícara responde a las acusaciones de Perlícaro.

elementos escriturarios utilizados para la elaboración de sus memorias (papel, pluma y tinta), y en los dos primeros «números» de la obra (pp. 135-159), donde ella y Perlícaro debaten acerca de las características formales y temáticas de las futuras «memorias». De ahí en adelante, y tras unas páginas de transición (161-171) con narratario cero, sin ninguna alusión al destinatario de su enunciación, Justina comienza el relato repasando la vida y andanzas de su familia (pp. 171-193), sirviéndose de un receptor inespecífico —«Y si *no saben* dónde es Cea, yo se lo diré» (p. 171)— y pasivo que la acompañará también cuando relate su vida propiamente (pp. 193 y ss.). Justina, por tanto, transmite la sensación de estar hablando sola, mediante un ejercicio mental recurrente que la lleva igualmente a reproducir discursos interiores tanto propios —en referencia a su rol como personaje— como ajenos.

Psiconarración: se trata, como ya se ha comentado, de un mecanismo de reproducción de la psique de los personajes, donde la referencia al pensamiento se construye con materiales enteramente narrativos, tratándose de un relato diegético del pensamiento, de una narración indirecta de la intimidad psíquica de los personajes. Al tratarse, hasta tiempos relativamente recientes, del recurso más importante para dar cuenta de los sentimientos, conflictos, impresiones, etc. del mundo interior de los agentes referidos, su frecuencia es muy considerable en *La pícaro Justina*, pero plantea las dificultades inherentes a la condición de la narradora de copartícipe de la acción, imposibilitando así en teoría la omnisciencia de la que disfrutaban los narradores ajenos al relato, si bien resulta lícito a la hora de relatar las pasadas tribulaciones de Justina en cuanto personaje, optando generalmente por esta segunda opción, la cual refleja con frecuencia, medio en serio medio en broma, los aparentes miedos, o confusiones, de Justina ante la realidad que le rodea, así como los procesos intelectivos que preceden a las travesuras de esta, dejando la primera fórmula, la que atañe a la representación de pensamientos ajenos, para reflejar inferencias obvias ante los acontecimientos transcurridos, lo cual no choca con el conocimiento limitado que Justina, en cuanto personaje, tendría:

Oyólo el hombre (que era honrado por parte de su mujer), y *creyendo que de veras haría montería de bolsas*, dio un torniscón a mi tropelista en la cámara de popa (p. 177)  
Fue tanto el asco que me dio, que *pensé que me dejaba conjurada la gana de comer por un año* (p. 262)

Ya que vi que la burla iba haciendo corre, congojéme más, y tenía razón. *Consideré que, aunque yo no era la primer robada ni forzada del mundo, pero sabía que tenían cierto de mi parentela que mi rapto y deshonor había de ser vengado* (p. 291)

Créanme o no me crean, sabe Dios que en esta ocasión *me encomendé con todo corazón a Santa Lucía*, de quien dicen que es abogada de los que la invocan en peligros semejantes (pp. 303-304)

*El mayor presente que por entonces pensaba yo que se podía hacer a una mujer de mi estofa era una sortija de latón morisco (...)* y cuando llegaba a ser sobredorada, venía a perder la senda de la consideración y *pensaba que era el finis terrae de los presentes* (p. 355)

Yo, como era la primera vez que vi cosa semejante, *pensé que era la hueste (...)* Tras esto, vinieron unas danzas de mozas que llamaban las cantaderas, y guiada por este nombre, *pensé que habían de cantar en el coro las vísperas con los canónigos* (p. 400)<sup>289</sup>

Entonces el bellacón se alteró aún más, *viendo que si el corregidor venía, le había allí de coger in fraganti*. Con todo esto, me hizo otro sermoncete, pero con mejor método que el pasado (p. 438)

Por esta causa, *me resolví en buscar un medio y traza con que echarle de mí, porque viéndose ausente no tenía correnca de decir gracias en mi servicio. Así que, para aventarle que fuese otro poco en cas del diablo (...)* entablé lo siguiente (p. 511)

Yo, al principio, *pensé que lo redujera a la tarasca*, que en mi tierra la llaman la gomía, que tiene simpatía con el nombre de Gómez, pero no me estuvo mal que se apellidase de los Goznes, para que su arca me diese puerta franca (p. 556)

Puramente *me pareció que las ánimas de aquellas asturianas debían de ser de casta de truchas empanadas en pan de centeno, porque quien viera un rostro negro, una mantilla atrás y otra adelante, no podía pensar sino que allí vivían empanadas las ánimas no incorporadas ni humanadas* (pp. 620-621)

*Saqué por mi cuenta que, según ella había muerto y aun vivido sin rastro de arrepentimiento, sin duda los diablos hacían fiestas por la muerte de aquella su amiga* (p. 662)

*Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre de armas* (p. 719).<sup>290</sup>

Algún poema introductorio también recoge alusiones a procesos intelectivos llevados a cabo por la protagonista, aunque en este caso enunciados desde la tercera persona: «La Bigornia insolente alborozada / Saltó en una llanada, y su regente / Quedó muy prepotente en la emboscada. / Vióse Justina apretada, y de repente / Pensó tan conveniente modo y traza, / Que el carro le sirvió de red de caza» (p. 297).

Monólogo autonarrado: se trata de monólogo narrado, si bien trasladado al ámbito de la primera persona, de la narración autobiográfica, constituyendo en realidad estilo indirecto libre. En él se produce la convergencia de las perspectivas del yo-narrador y yo-personaje y, por consiguiente, del tiempo presente y pasado, relatando los pensamientos del protagonista mediante un discurso que combina ambas perspectivas. Es posible

<sup>289</sup> La contraposición entre los pensamientos de Justina y la realidad, probablemente más aparente y burlesca que real, tiene una magífica representación en este pasaje de la visita de la protagonista a León (pp. 400-403).

<sup>290</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 122, 123, 187, 223, 224, 263, 264, 277, 305, 307, 319, 322, 323, 327, 356, 360, 364, 386-388, 395, 396, 398, 399, 403, 407, 410, 419, 420, 424, 433, 435, 437, 460, 463-465, 467, 468, 471, 475, 480, 485, 487, 490, 498, 506, 512, 516, 517, 532, 536, 542-544, 554, 555, 559, 560, 561, 564, 571, 572, 578, 579, 581, 582, 588, 593, 599, 600-602, 604-606, 608, 609, 630-633, 638, 641, 642, 654-656, 658, 659, 663, 665, 667, 668, 680, 682, 690-692, 701, 702, 726, 732, 734 ó 737.

localizar algún ejemplo en *La pícaro Justina*: «En fin, huerta de rey. *¿Qué será bueno que viese yo en la Huerta del Rey?* Por vida de mi gusto que, si no fueron muchos infinitos cuernos del Rastro, otra mosqueta ni mosquete, otros claveles ni clavellinas yo no vi» (p. 542); «crecieron mis humos, mis desdenes, mis pensamientos, y aun pongo en duda si creció mi alma, según vi en mí universal mudanza. *Ya yo era dama*; ya las cosas de montaña y de Mansilla, que todo es uno, me olía a aceite de alacranes» (p. 354).

Monólogo autocitado. Expresión aparentemente mimética del pensamiento del protagonista, en un relato, actuando él mismo de narrador, y con un grado de orden suficiente como para volver el discurso interior inteligible: «Decíame el obispo don Pero: —¡Ay, mi Justina, que en todo eres un terrón de sal! *Decía yo para conmigo: —Verdad dice éste, pues aun el vino, a pura sal, está echado en cecina*» (p. 320); «cada cuarto que me echaban era aceite en el fuego de mi codicia y clavo que me cosía de nuevo con el asiento (...) probé a levantarme más de cinco veces, y que *con decir: “Tras deste cuarto, voy; ya va; agora; luego...”* Mas luego me detuve un juicio» (p. 486); «Yo dije que aquel hombre me había dicho que yo era un ángel y que aquella casa era cielo y cosas a este tono, y que *yo me hice cuenta: mi casa es cielo, y este disciplinante de por mayo sin duda pide agua*, y así mandé que se le echase» (p. 705).

Discurso disperso del personaje: alude a frases o palabras del personaje que se presentan en el marco del discurso narrativo. Reproduce indistintamente palabras o pensamientos, sobre todo, estos últimos (Garrido Domínguez 1993:278), tendiendo a suprimir la explicitación del acto verbal o psíquico que remite a las palabras o pensamientos del personaje. Justina remite de este modo a sus pretéritos pensamientos, precipitados por la circunstancia de tomar una decisión, por ejemplo: «Eran, como digo, los agnus tan parecidos en la labor y apariencia que a cualquiera que no fuera muy cursado artífice le engañara la indiferencia y rara semejanza que tenían las dos piezas entre sí. *¿Qué hago?* Desato de mi rosario el agnusdei de plata» (p. 412). Sirva también el siguiente ejemplo:

Yo le dije al barbero: —Señor licenciado, no es justo que la vieja deje de pagar la bota (...) quiero que con maña saquemos a Sancha dinero con que remojar la obra (...) *¿Qué hago?* Dígola: —Madre, ahora solo resta, para que el mal no acuda a perlesía, que se le echen dos ventosas en los dos carrillos (pp. 572-573)

Monólogo citado: a diferencia del monólogo autocitado, el objetivo aquí es reproducir el pensamiento de otros personajes, de forma mimética pero inteligible. También encontramos alguna muestra en *La pícaro Justina*, admitiendo cabida tan solo desde la

suposición de la protagonista, para poder mantener la verosimilitud: «Su discurso fue éste: “Las partes con que yo puedo competir son con que me vea mi buen cuerpo, disposición y blancura de carnes descubiertas, y aun será posible que el verter mi sangre la mueva a compasión”. En cumplimiento deste propósito, se fue a la ermita» (p. 701); «La morisca era astuta y entendióme y *hízose esta cuenta: si yo descubro que esta no es heredera, entrará la justicia en la hacienda, y ella, por vengarse, descubrirá lo de mi obligación para que de mí cobren el dinero, y (por) tanto me perderé*» (p. 678). Los poemas introductorios recogen un ejemplo: «Ya que vio la figura sin temor, / *Discurre así: ¿Acaso este animal / Anuncia solo mal? No. Pues ¿qué más?*» (p. 119).<sup>291</sup>

Monólogo autorreflexivo: variante del monólogo en la que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, dirigiéndose a un «tú» que es él mismo.<sup>292</sup> Técnica ya empleada en el *Guzmán*,<sup>293</sup> vuelve a tener cabida en *La pícara Justina*, con el objetivo de insuflarse ánimos la protagonista: «Ea, Justina, ya que no quieren veros nacer monda y redonda, sino que vais con raíces y todo, para que adonde quiera que os planten deis fruto, decid vuestra prosapia; vean que sois pícara de ocho costados, y no como otros» (p. 170); «Ea, Justina, ¿no eres tú la que hallas Indias entre salvajes? ¿No eres la que arenillas de campo vuelves arenas de oro? ¿La que en romerías haces hechos romanos? (...) Pues confía que ahora saldrás de aqueste aprieto, pues eres la misma que antes» (p. 641).

Finalmente, al igual que había pasado con el discurso exterior, también es posible localizar algún fragmento en el cual Justina atribuye al receptor pasivo de su discurso, no palabras, sino pensamientos, para de nuevo encauzar gracias a ello la narración de acuerdo a su gusto: «Y por si alguno pensare que la razón que he dado es *christiana, verdadera y cathólica*, yo la quiero confirmar, y sea con una fabulita que no yede. ¿Acuérdanse de la fábula de la zorra que (...)?» (p. 145); «*Ya me querrás reprender. ¿Qué querías que hiciese?, ¿correr? No podía (...) ¿Habíame de sentar? Era mucha, mucha, remucha flema (...) ¿Habíame de estar en pie como grulla? Eso era mucho lanzón*» (p. 281).

<sup>291</sup> Los poemas introductorios, al estar narrados en tercera persona, pueden «atribuirse» una omnisciencia de la que carecería la Justina narradora, pero, en cualquier caso, en el ejemplo que nos ocupa la fuente de los conocimientos de referencia es el texto en prosa.

<sup>292</sup> Véase el desarrollo y algún apunte sobre su surgimiento en Garrido Domínguez (1993:282-283) o en Ynduráin (1968).

<sup>293</sup> «Aquí verás, Guzmán, lo que es la honra, pues a éstos la dan (...) Mira cuántos buenos están arrinconados, cuántos hábitos de Santiago, Calatrava y Alcántara cosidos con hilo blanco (...) Dime más: ¿y a qué se obliga ese, que lleva el oficio que decías primero, y esotro a quien el dinero entronizó (...)?» (pp. 272-273).

## LA REPRODUCCIÓN DEL DISCURSO AJENO EN LAS NOTAS MARGINALES

Los elementos paratextuales, y en concreto las notas marginales, suponen la presencia de otro agente narrador en el relato. No obstante, a diferencia de la Justina anciana, su punto de referencia no son exclusivamente las acciones, palabras y pensamientos de los personajes, sino también el propio discurso de la narradora, el cual reproducen, con distintos grados de diégesis, como si de un personaje más se tratara, convirtiéndose así el texto en prosa en su totalidad en el verdadero discurso ajeno a reproducir.

Lo cierto es que las características formales de las apostillas marginales, con un lenguaje marcadamente sumario y sintético, de aspecto en apariencia casi telegráfico, hacen que sea difícil en ocasiones describirlas de acuerdo a las taxonomías más o menos convencionales que hemos utilizado hasta ahora. Así, la gradación, basada en la oposición mímesis/diégesis, sobre la que se articula la clasificación de McHale (1978), por ejemplo, no parece especialmente efectiva a la hora de analizar un discurso narrativo intencionadamente diegético, o en todo caso simplifica la variedad de fórmulas empleadas por el autor para relatar las palabras, acciones o pensamientos de personajes y narradora. Es por ello que hemos optado por emplear criterios fundamentalmente morfológicos y sintácticos para analizar estos mecanismos relatores, remitiendo a aspectos semánticos, relativos al grado de fidelidad, de mimetismo, de la nota respecto al texto en prosa solo cuando esto parezca contribuir a enriquecer el análisis. Así, y estableciendo una gradación de menor a mayor complejidad sintáctica, las principales fórmulas empleadas para reproducir el texto en prosa, mediante las apostillas, podrían ser las siguientes:

### A) Sintagmas nominales.

#### 1- Sustantivos:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Pero ya que no danzan en León no les faltan danzantes baratos, que de casa de el dianche sacan a danzar unos zaharrones, que es danza de mucho ruido y poca costa, que así lo requiere la tierra.	<i>Zaharrones</i> (p. 404) <sup>294</sup>

<sup>294</sup> Marcamos en cursiva aquellas notas marginales que suponen, en su totalidad, una traslación fiel de un fragmento del texto.

Las cantaderas de Señor Sant Marciel llevaban por guía delante de sí una que llaman la Sotadera, la cosa más vieja y mala que vi en toda mi vida	<i>Sotadera</i> (p. 406)
Eran siete de camarada, famosos bellacos que por excelencia se intitulaban la Bigornia, y por este nombre eran conocidos en todo Campos	<i>La Bigornia</i> (p. 286)
Lo que una tocaba, destocaba la otra, y ya que de común acuerdo estuve tocada como la Pandora, al gusto de muchos, entró la que había de ser mi madrina	Pandora (p. 731)
Acordóseme de la fábula de la cogujada y la garza, que apostaron cuál salía mejor tocada, y la cogujada se ayudó de muchas aves, y la garza sólo de su garzón, y salió la garza incomparablemente mejor tocada.	Apuesta (p. 732)
El vino no fue malo. Por señas, que algunos de los convidados, a tercera mano, se pusieron a treinta y una con rey, y a cuarta, hablaban varias lenguas sin ser trilingües en Salamanca ni babilonios en torre.	Beodos (p. 733)
He oído referir de Séneca que, en materia de espontáneas donaciones, se atenía a los dones de avariento vivo y testamento de liberal muerto.	<i>Séneca</i> (p. 595)
Queriendo, pues, poner en ejecución mis ordenanzas, dio un silbo como de cazador o ladrón (...) y al reclamo acudió la Bigornia, pensando que ya había, como ladrón, embolsado el hurto, y, como cazador	Símil (p. 307)
Jamás nuestro enojo es niño (...) pintó el otro nuestra cólera dibujando una fuerte amazona que nacía de un colchón de lana; y otro lo volvió al revés y pintó un hombre de borra	Jirolífico (p. 498)

## 2- Sustantivo + adyacente:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Muertos, pues, mi padre y madre, y entregados mis hermanos en el cuerpo de la hacienda, y aun en el alma della, que es la bolsa, sin decir más misas (...) tomé ocasión de ocasión de andarme de romería	Herederos descuidados (p. 251)
Bien habías dicho, si no te hubiera primero dado con el plato en los cascos, y si no quemara tanto el plato como el aceite que lamió la mona golosa que estaba sobre una hornacha de lumbre	Aceite de la mona (p. 331)
Como los cuervos mansos y traviesos suelen derribar un vidrio, vaso o copa y volver el oído para perceber con gusto el sonido, así yo, aunque a rebecazos los derribaba, volvía el oído a perceber el sonido del golpe.	Símil de los cuervos traviesos (p. 328)
Aquí haya gran advertencia, que la tal moza, en tal caso, ha de hablar como inocente y vergonzosa	Inocencia astuta (p. 212)
Este murió de desgracia; y fue que, yendo un día de Corpus como capitán de más de docientos tamborileros	Muerte del tamborinero (p. 187)
Es el mesón como la boca, y el pasajero es como la comida.	Símiles del mesón (p. 191)
Respodióme y díjome muchas cosas que de suyo provocaran a castidad, si él no castrara la fuerza dellas	Respuesta del bellacón (p. 435)

con ser quien era. Decía sin duda, buenas cosas, pero con un modillo que destruía la substancia de la dotrina	
Y aun dicen que, conforme al libro del duelo del género femenino, palabras de mujer a mujer no cargan.	Duelo de mujeres (p. 499)
A ella, creo, le pesó de haber regoldado la oferta del regalo, mas como la había hecho con tanto ahínco y yo fortadecídola con mayor y tomado los puertos a todos los peros que podían estorber su intento, no tuvo lugar de tornar la habla al cuerpo.	Dádiva de mala gana (p. 593)

### 3- Sustantivo + adyacente + adyacente:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
La paloma enseña a sus pichones a barrer y limpiar el nido (...) Pues ¿qué mucho que la palomita de mi madre me enseñase a barrer y limpiar, no sólo la casa (...)?	Propiedad de la paloma aplicada a la madre de Justina (p. 214)
La tierra (...) procura, como villana (...) tupir el aire y ofuscar y enturbiar la clara y hermosa luz de el sol; mas él, como hidalgo, trueca estos vapores en agua, con que se fertiliza la tierra villana	Símil de la tierra y el sol a propósito de la enemiga entre villanos e hidalgos (p. 726)
Y en el libro de Jauja se refiere que cierta gata era bodegonera y tenía a su servicio otra gata a quien encargó ciertas varas de longaniza para que las vendiese a palmos	Fábula de la gata bodegonera, a propósito de que el avaro cuando se suelta a hacer amistad, da mucho (p. 595)
De los otros abuelos de parte de padre, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tabor (...) si no se hallaren en este catálogo, hallarse han en el que hizo el presidente Cirino	Abuelos de Justina en el catálogo de Cirino (p. 178)

### 4- Dos sintagmas nominales:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Como me conocía el humor, por parecer que quería simbolizar con él, se esforzó a decir algunas gracias (...) Respondíle: —¿Qué, señor Araujo? (...) Podría ser, señor Araujo, que con el favor que v. m. hace a mi burra se entone, y creo que hay algo entre los dos	Gracia del bobo y donaires de Justina (p. 505)
cantaban a bulto, como borgoñones pordioseros (...) cogían en brazos a la picarona que llamaban la Boneta (...) y metíanla en el carro con gran algazara, haciendo ademán como que la robaban.	Canción del disfraz y el ademán de la Boneta (p. 287)
don Pero Grullo (...) venía en hábito de obispo de la Picaranzona. Traía al lado otro estudiante vestido de picarona piltrafa a quien ellos llamaban la Boneta	Disfraz de don Pero Grullo, obispo de la Picaranzona. La Boneta (p. 286)

## B) Oraciones.

### 1- Atributivas:



TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
No hay enamorado que no sea loco y confiado.	Enamorados son locos y confiados (p. 674)
Ya que tuve hecha mi tarea, parecióme que estas burlas son como pintura, que se ha de ver de lejos para que parezca bien, y así me aparté a ver la labor que había hecho.	Burlas son como pinturas (p. 468)
—De vino, poco, que soy patriarcha de Jerusalén.	Era judío (p. 319)
No se me hizo nuevo que hubiese matracas en el mundo, ni que a él viniese quien diese vayas	Antiguas son las figas y matracas (p. 144)
—¿Mano de mortero a mí para caer, hidarruín? ¿He yo menester mano de mortero ni otro appetite semejante para rodar cincuenta pasos de una escalera? Con esta relación que dimos de nuestro padre, nos dejó la justicia.	El mesonero era beodo (p. 222)
También me confirmé en sentir cuán traidor es el sueño, pues igualmente abre las puertas a el gusto y al daño nuestro	El sueño es traidor (p. 467)
Hacíanme fieros, y aun si va de confesión, me pusieron las manos, y no para confirmarme ni para componerme en albanega. ¡Ay, me!, que no hay peores ni más crudos verdugos para una mujer que hermanos.	Hermanos son crueles enemigos (p. 628)
De los herederos de la otra morisca también pudiera yo cobrar (...) mas no quise, porque no me pusiesen alguna objeción con que lo borrásemos todo, que esto de cobrar deudas es busca ruidos y descubre verdades.	<i>Cobrar deudas es busca ruidos y descubre verdades</i> (p. 678)
Ansí, yo no quise desechar a este pretendiente, lo uno, por lo dicho, que debajo de sayal hay al; lo otro, porque es ignorancia de damas casaderas despedir un pretendiente hasta que pique otro.	Es necedad de casaderas despedir pretendientes (p. 691)

En otras ocasiones se mantiene la estructura de la oración atributiva, aunque con la omisión del verbo copulativo:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Diome gusto que vi bien proveído el mesón, y sin duda lo estaba mejor que el mío, digo, de alhajas, mas no de astucias, que a las mocitas de munición se les vía el juego a legua.	Mozas del mesón, simples (p. 389)
encontré con una tropa de mozas de cántaro que pensé que eran gorriones en sarmentera, según chillaban (...) yo vi moza que, embebida en ver, oír y no callar (...) se entretuvo cogiendo y vaciando agua en su cántaro	Mozas de cántaro, parleras (p. 397)
Eran tantos y tan innumerables los cuernos que cubrían el suelo y aun mi corazón de tristeza, que (...) querría más ver puesto hacia mi cara un mosquete a puntería, que aquel maldito y descarado encaramiento corniculario.	Vista de cuernos, odiosa (p. 542).
Dijo bien un filósofo de entre cuero y carne, que la pasión de procrear es muy divina y muy humana, muy alta y muy bajaza	<i>Pasión de procrear, muy divina y muy humana</i> (p. 579)

Así como los caudalosos ríos se van ufanamente gallardeando (...) así yo (...) ahora que entré a competir con el mar de una morisca vieja, hechicera, experta, bisabuela de Celestina	Justina, río, y la vieja, mar (p. 652)
que verdaderamente las mujeres, si nos pervierten, sabemos querer sin ofensa de Dios mucho tiempo, sino que no nos entienden, que nosotras somos como mariposas, que queríamos tratar el fuego sin quemarnos.	Mujeres, como mariposas (p. 681)

## 2- Predicativas.

## α- Simples.

- Con sujeto sobreentendido:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Digo, que cuando el sol tornare atrás y concluyere su curso en los veinte días dentro de los cuales dice que es cabo de año, entonces daré a sus porfías cabo.	Desáuciale (p. 675)
—Señor don besugo estrujado, no me enfade, que el día que enterré a mi abuela, acabé con sacristanes para todos los días de mi vida	Despide al sacristán sangrientamente (p. 674)
Despedíme pagando el escote con una reverencia de medio tornillo.	Paga con una reverencia (p. 504)
Entre otras cosas, les hice tomar en pago una albarda vieja de mi burra en tanto precio como si fuera nueva, mas ellos se conformaron	Vende la albarda (p. 680)
Tanto le porfié, que por mi ruego trajo un platero amigo	Trae el platero (p. 422)
Asomaban a querer tornar al carro a sacar su hacienda, yo les dejaba acercar en buen compás, y, en viendo que estaban a mi mano, tremolaba el azote de las mulas y dábales el rebencazo zurcido que les aturdía.	Échalos a coces del carro (p. 328)
a la señora su espada virginal la parteé y saqué del vientre de la vaina (...) que pienso que la vaina de dicha durindana ha muchos años que está preñada, teniendo dentro de sí el intacto <i>Joannes me fecit</i> .	Llámale cobarde de espada virgen (p. 156)
Y mostréselo, y al verlo, quitéle el sombrero en prendas.	Quítale el sombrero en prendas de cuatro reales (p. 607)
Así como los caudalosos ríos se van ufanamente gallardeando por junto a las márgenes de la tierra, sustentando un paso grave y entonado, usando de sus hinchadas olas como de brazos	Pinta un río y su ornato (p. 651)

- Con sujeto explicitado:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Díjome mil principios de cosas, y si alguna siguió, fue decir: —Señora, véngola a preguntar si ha de hacer honras a su abuela	El sacristán repregunta (p. 673)
Al justo le venía llamarse Pavón, propio de bellacos	Los bellacos traen el marbete en el

famosos, según he oído decir a uno que llamaban Pico de Perlas, es traer puestos en el nombre el marbete de su marca, como Lutero y Manes	nombre (p. 430)
Pegóseme un bachillerejo que, de puro agudo, era bobo, y un bobo que, de puro bobo, era agudo.	Péganse a Justina un bobo y un bachiller (p. 504)
Estos trastos heredé de mi madre, sin quedar cachibacho que no me traspalase (...) Las águilas enseñan a sus hijos a que miren el sol de hito en hito	Justina compara a su madre al águila (p. 213)
viendo que una dellas traía aguja y hilo en la vuelta de una alforza y un ovillito de hilo de buen tomo en la de la saya, cosilas muy a mi gusto por las faldas de las sayas de(l) lienzo, que en aquella tierra se llaman camisas.	Cose Justina unas dormidas (p. 468)
Es muy propio de ignorantes envidiar a los sabios, y todo menesteroso tiene envidia de aquello que no tiene.	Ignorantes persiguen a los sabios (p. 629)
no lo pudiendo sufrir, aunque estábamos en la iglesia, afirmé mis manos sobre las sobre arcas y la cabeza sobre el cuello, y en buen tono les dije: —¡Yo soy! ¿No me conocéis? ¿Qué me miráis?	En la iglesia se descomide Justina (p. 728)
—Señor Araujo, esta es buena hora para sangrar (...) Y dígame, mameluco, ¿cómo se ha atrevido a venir a mi casa, que nacen en ella Roldanes de la noche a la mañana, que son espantavillanos?	Da vaya Justina al bobo (p. 584)
¿Pensaba la muy pelleja hacer burla de las mujeres de bien que ganan de comer con el sudor de sus carnes? ¡Pague, noramala!, que según trae los pasos, muy barato le cuesta el dinero	Enójase la mesonera contra Justina (p. 512)

## β- Compuestas:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
—Podría ser, señor Araujo, que con el favor que v. m. hace a mi burra se entone, y creo que hay algo entre los dos (...) Él se comenzó a echar maldiciones, afirmando que no me tenía cosa secreta.	Justina echa pullas al barbero bobo y él no las entiende (p. 505)
diré a voarced de lo que me había de servir si matrimoniáramos (...) Habíame de hacer cordeles de cerro y amolar las puntas a los clavos de trompos y peonzas, porque los chicos dejaran toda la ganancia en casa.	Responde sin vergüenza y echa pullas a Justina (p. 693)
Verdad es que los pies me comían por bailar, como si en ellos tuviera sabañones, mas vencí la tentación acordándome que Herodías murió bailando.	Justina desea bailar, refrénase con la memoria de Herodías (p. 471)
mientras menos me miraban, más crecía en mí el pesar y el deseo. Somos, sin duda, las mujeres como puentes (...) Somos las mujeres como mosquitos (...) Somos como rabos de pulpo	Mujeres, mueren por quien las aborrece. Trae símiles a propósito (p. 370)
¿Ello es, en resolución, que los pícaros somos pobres, mendigones, menesterosos? Pues ¿no sabes, pluma mía, que la diosa Pandora fue pobre, y por serlo tuvo ventura y aun acción (...)?	La pobreza tiene acción a todo. Pruébalo (p. 101)
algunos de los que me veían me preguntaban si era yo	Preguntan a Justina si es

cantadera (...) —(...) Yo no canto ni soy cantadera por todo este mes, y si algo canto es clueco, como gallina, y es cuando pongo, y entonces soy cantadera	cantadera. Responde en pulla (p. 401)
Un Maximino de Umenos, / Por ir de menos a más, / Quiso, ni poco menos, / Poseer en mí lo más. / (...) / Aquesto me dijo Umenos, / Y trecientas cosas más, / Y aunque nunca me amó menos, / Nunca yo le quise más.	Maximino de Umenos pretende a Justina; finge ser más de lo que es. Infórmase Justina, deséchale y dale vaya donosa (p. 687)
Cierto fisgón (...) me dijo muy a lo fanfarrico: —¡Vaya con Dios la gorra! (...) Yo, que le leí el corazón, le respondí: —Agradézcame, sor galán, que tan presto me he comedido a quitar la gorra de despedida	Fisga de Justina un galán, y ella responde (p. 504)
Donosa hisopada, que así me ha salmonado la saya. ¡Vive diez, que como la saya es blanca y se ha salpimentado con tinta, parece naípe de suplicacionero!	Mira la saya más atentamente, y apódala (p. 116)

γ- Complejas:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
El león, como padre (...) mandó que la gata pidiese perdón a la zorra y no hubiese pleito entre personas de una profesión. A propósito, yo no digo que quien tiene por oficio el fisgar no viva de matracas	Aplícase a propósito que las burlas fuera de tiempo no son buenas (p. 148)
¿Qué querías que hiciese?, ¿correr? No podía (...) ¿Había de llorar? No (...) ¿Habíame de echar? Menos me convenía (...) En resolución, como vi sola (...) determiné de irme al baile	Prueba que lo más que le convenía fue irse a bailar (p. 281)
En esta sazón venía ya el hermoso Apolo corriendo presurosamente por los altos de un cerro, siguiendo el alcance de los alojados infanzones para descubrir los hurtos y emboscadas de que siempre fue tan enemigo.	Pinta que nacía el sol de la parte de donde venían los de la Bigornia (p. 316)
se le ha de hacer una bizma estomaticona, y ha de llevar los requisitos siguientes: tomarás de lo gordo del tocino (...) harás una estropada con doce o catorce claras de huevos (...) harás una sufasión de miel	Receta Justina lo que era necesario para coger miel, huevos y torreznos (p. 569)
Este parecer hace mucho agravio a todo el hembruno, porque es decir que son tan locas como el otro que se paseaba todo el día sobre un ladrillo solo	Trae a propósito el cuento y el dicho del que se paseaba todo un día sobre un ladrillo (p. 249)
por jalbegarme a gusto y no me ver corrida como otras veces, tapé lo desmantelado del emplente con tres cedazos, porque ya que me viese el tabernero, fuese por tela de cedazo	Pone cedazos para que no la vean afeitarse (p. 360)
El me dijo: —Por cierto, señora, cuando más razón no hubiera que haber criado a v. m. su abuela	El primero que piensa que la vieja era abuela de Justina es el sacristán (p. 664) <sup>295</sup>
—Hermana, si estos padres no tienen gran puerta de iglesia, es porque ni han menester mucha puerta para salir ellos, ni para que vos entréis	Loa un cura los religiosos de cuya casa fisgó Justina (p. 535)

<sup>295</sup> A pesar de insertar este ejemplo entre las oraciones predicativas, la oración principal («el primero... es el sacristán») es atributiva.

Otras veces la nota mantiene la estructura de una oración compleja, sobreentendiendo un verbo *dicendi*:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
Descansé, y aunque el sueño fue poco más de hora y media, con todo eso me satisfizo, porque las mujeres, como vivimos depriosa, dormimos poco	Por qué las mujeres duermen poco (p. 466)
que, en fin, entre aves de caza primas y oficialas, en el primer vuelo se adivina el alcance y se ven las ventajas.	Entre aves de caza, cuándo se adivina la ventaja (p. 560)
Este amargo trago, aquesta memoria triste debo yo a la mancha y fealdad que la tinta ha querido poner en los dedos con que yo solía hacer estas maravillas	De qué se acuerda, y con qué ocasión (p. 107)
aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural	Cómo es mal y cómo no el servir la mujer al hombre (p. 249)

### C) Oración + sintagma nominal:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
Y entendí que las manchas de la vida picaresca (...) son como las del pellejo de pía, onza, tigre (...) que son cosas las cuales con cada mancha añaden un cero a su valor.	La vida picaresca préciase de sus tachas. Símbolos a propósito (p. 91)
Si juntamente con ser yo pobre fuera soberbia, tuviera por gran afrenta el llamarme pelona, como también la misma diosa tuvo por afrenta que se lo llamasen, cuando (...) la desplumaron y pelaron	Pobreza con soberbia es cosa afrentosa. Ejemplo (p. 101)
Cuando las necesidades son repentinas, las mejores trazas y remedios son los que las mujeres damos (...) Es el discurso y traza de las mujeres como carrera de conejo (...) o como envión de francés	Trazas repentinas, las de las mujeres las mejores. <sup>296</sup> Símbolos de las trazas de las mujeres (p. 326)
Mas no me espanto que nos teman los hombres (...) Una vez oí en casa de unos caballeros (...) aquella pregunta común de por qué causa a la fortaleza la pintan como mujer	Mujeres, temidas y por qué. <sup>297</sup> Jiroglíficos varios a este propósito (p. 694)

De lo hasta aquí expuesto parece que podemos extraer alguna conclusión. En primer lugar, el grado de complejidad sintáctica de la nota parece inversamente proporcional a su mimetismo. Así, solo en aquellas notas formadas por un sustantivo (con la excepción de alguna oración atributiva, también más sencillas que otras compuestas o complejas) encontramos una reproducción fiel de un fragmento del discurso de la Justina narradora (propio o a su vez reflejando la asunción de otro ajeno). Hasta cierto punto, esto parece

<sup>296</sup> Entendemos que conserva la estructura de una oración atributiva, con omisión del verbo copulativo.

<sup>297</sup> Al igual que el ejemplo anterior, conserva la estructura de una oración.

obvio. Así, la presencia evidente de la voz narradora, en las notas marginales, tiene mayor cabida cuando se recurre a construcciones sintácticas de cierta complejidad, especialmente oraciones con más de un verbo en forma personal. Comenzando por los sintagmas nominales, la utilización exclusiva de sustantivos —«Zaharrones» (p. 404); «Pandora» (p. 731); «Apuesta» (p. 732); «Jirolífico» (p. 498), etc.— hace que su función sea la de formular el tema o tópico del fragmento aludido, mencionando la acción —«apuesta» (p. 732)—, al responsable de una cita —«Séneca» (p. 595)—, al protagonista de los acontecimientos —«La Bigornia» (p. 286)— o la naturaleza formal o estilística del discurso aludido: «Símil» (p. 307) o «Jirolífico» (p. 498). Cuando el núcleo del sintagma viene acompañado de un adyacente, su función puede ser la de aludir a las características temáticas de una determinada interpolación retórica —«símls del mesón» (p. 191); «símil de los cuervos traviosos» (p. 328)—, o bien simplemente enriquecen al sustantivo al que acompañan, aportando algún matiz un poco más especificativo: «duelo de mujeres» (p. 499); «dádiva de mala gana» (p. 593); «herederos descuidados» (p. 251), etc. Lo mismo ocurre cuando en lugar de un sintagma son dos: «Canción del disfraz y el ademán de la Boneta» (p. 287) o «Disfraz de don Pero Grullo, obispo de la Picaranzona. La Boneta» (p. 286). Por otro lado, cuando se trata de un sustantivo acompañado por dos adyacentes, por lo general su estructura responde al siguiente esquema: designación estilística de la interpolación + tema de esta + motivo y justificación de la interpolación. Así aparece en ejemplos como: «Propiedad de la paloma aplicada a la madre de Justina» (p. 214); «Símil de la tierra y el sol a propósito de la enemiga entre villanos e hidalgos» (p. 726) o «Fábula de la gata bodegonera, a propósito de que el avaro cuando se suelta a hacer amistad, da mucho» (p. 595).

En cuanto a las oraciones, las de tipo atributivo tienden a recoger con frecuencia afirmaciones de carácter universal manifestadas por la Justina narradora —«Enamorados son locos y confiados» (p. 674); «Antiguas son las figas y matracas» (p. 144); «El sueño es traidor» (p. 467)—, generalizaciones que también aparecen en ocasiones en frases con estructura de oración atributiva, aunque sin verbo copulativo: «Pasión de procrear, muy divina y muy humana» (p. 579). En cuanto a las oraciones predicativas, aquellas con tan solo un verbo en forma personal que dan por sobreentendido al sujeto remiten casi siempre a Justina, bien a sus acciones —«Paga con una reverencia» (p. 504); «Vende la albarda» (p. 680)—, bien a sus enunciaciones, como personaje —«Despide al sacristán sangrientamente» (p. 674); «Llámale cobarde

de espada virgen» (p. 156)— o como narradora: «Pinta un río y su ornato» (p. 651). Cuando la oración tiene al sujeto explicitado, los responsables de las acciones o enunciaciones referidas son más variados: «El sacristán repregunta» (p. 673); «Enójase la mesonera contra Justina» (p. 512); «Da vaya Justina al bobo» (p. 584). Esto no impide, sin embargo, que de nuevo se recoja alguna generalización, tal y como era habitual con las oraciones atributivas: «Ignorantes persiguen a los sabios» (p. 629).

Por otro lado, las oraciones compuestas parecen ofrecer dos variantes: a) aquellas notas que simplemente constituyen sumas de dos oraciones simples, de acuerdo a lo que de ellas se ha comentado —«Justina echa pullas al barbero bobo y él no las entiende» (p. 505); «Preguntan a Justina si es cantadera. Responde en pulla» (p. 401)— y b) las que están constituidas por una generalización representada en el relato más una alusión al proceso argumentativo llevado a cabo por la narradora para confirmar dicha «verdad universal»: «Mujeres, mueren por quien las aborrece. Trae símiles a propósito» (p. 370) o «La pobreza tiene acción a todo. Pruébalo» (p. 101). Esta última estructura aparecerá igualmente cuando la nota esté constituida por una oración más un sintagma nominal: «La vida picaresca préciase de sus tachas. Símiles a propósito» (p. 91); «Pobreza con soberbia es cosa afrentosa. Ejemplo» (p. 101); «Trazas repentinas, las de las mujeres las mejores.<sup>298</sup> Símiles de las trazas de las mujeres» (p. 326).

Finalmente, las oraciones complejas suponen el desarrollo de alguno de los perfiles ya aludidos: a) incrementan la información acerca de los procesos argumentativos o descriptivos llevados a cabo por la narradora —«Aplícate a propósito que las burlas fuera de tiempo no son buenas» (p. 148); «Prueba que lo más que le convenía fue irse a bailar» (p. 281); «Pinta que nacía el sol de la parte de donde venían los de la Bigornia» (p. 316); «Trae a propósito el cuento y el dicho del que se paseaba todo un día sobre un ladrillo» (p. 249)—;<sup>299</sup> b) aumentan los detalles sobre las enunciaciones llevadas a cabo por los personajes —«Receta Justina lo que era necesario para coger miel, huevos y torreznos» (p. 569); «Loa un cura los religiosos de cuya casa fisgó Justina» (p. 535)— o c) muestran cierto grado de especificidad acerca de los discursos interiores: «Pone cedazos para que no la vean afeitarse» (p. 360) o «El primero que piensa que la vieja era abuela de Justina es el sacristán» (p. 664).

<sup>298</sup> Entendemos que conserva la estructura de una oración atributiva, con omisión del verbo copulativo.

<sup>299</sup> Esto sucede igualmente en algunas notas marginales con verbos en forma personal que constituyen sintagmas subordinados, en función de implemento, respecto a un verbo *dicendi* elidido: «Por qué las mujeres duermen poco» (p. 466); «Entre aves de caza, cuándo se adivina la ventaja» (p. 560); «Cómo es mal y cómo no el servir la mujer al hombre» (p. 249).

En resumidas cuentas, el análisis sintáctico de las notas marginales parece ofrecerse como una alternativa a la hora de plantear una taxonomía con la que describir los mecanismos de reproducción del discurso ajeno en las notas marginales de *La pícara Justina*. Sin ofrecer el rigor o predecibilidad de otras clasificaciones, según las cuales la disposición formal o estructural del discurso permiten entrever el grado de injerencia del locutor respecto al discurso referido, la clasificación sintáctica apunta algunas generalidades, observando cierta correlación entre complejidad sintáctica e intervención diegética por parte del elaborador de las notas, así como la vinculación de las oraciones atributivas con la paremiología o la de las oraciones complejas con una mayor elongación y minuciosidad en lo que a la descripción de los entramados argumentativos de la narradora concierne, por ejemplo. Al carecer de un marco narrativo más amplio, como el relato en prosa, o incluso los poemas introductorios o los «aprovechamientos», en las anotaciones al margen los discursos ajenos de Justina, o los de los restantes personajes, se fusionan con la voz del responsable de las notas, dando como resultado esas breves —e inconexas entre sí— apostillas. La fidelidad textual al discurso de referencia, el de la Justina narradora, solo es admisible en los sustantivos sueltos o en algunas oraciones atributivas, pero su carácter excesivamente sintético impide al lector insertar la referencia en un contexto más amplio, por lo que la mimesis, al quedar limitada a una mínima muestra del discurso, no adquiere relevancia, salvo por su capacidad para reproducir el *dictum*. Por el contrario, la combinación de sintagmas nominales con oraciones, de forma paratáctica, o la utilización de oraciones complejas permite localizar la presencia de una voz ajena al relato de Justina en las notas, volviéndose estas más diegéticas, respecto al enunciado original, pero sin embargo su contenido informativo, respecto al texto de referencia, es mayor y más preciso, no solo por una cuestión cuantitativa (son de mayor extensión), sino porque la propia estructura de estas notas permite articular la información representada de diversas formas, lo cual las vuelve idóneas para reflejar fundamentalmente el pensamiento de la Justina narradora, y por extensión su *ars narrandi*, por lo que su grado de mimetismo radicaría no tanto en su reproducción del *dictum*, de lo enunciado, sino del *modus*, esto es, de la enunciación.

### **3.9 EL NARRATARIO**

#### **A) CONSIDERACIONES GENERALES**



En cuanto interlocutor del narrador,<sup>300</sup> la figura del narratario admite varias posibilidades, desde el denominado «narratario cero», o no existente, cuando el narrador parece no tener destinatario explícito, pasando por el narratario textualizado —un puro receptor retórico, no presente (tal y como podría suceder en monólogos, etc.)—,<sup>301</sup> hasta el narratario intradieгético, el cual haría de público para el narrador, mostrando o no su conformidad, o bien enjuiciando u ordenando el relato, por ejemplo<sup>302</sup> (véase Chatman 1990:272 y ss. y Bobes 1993:246). La figura del narratario, por tanto, nos retrotrae hasta los fundamentos mismos de la comunicación verbal:

El relato, al sustituir el mensaje directo, reproduce sus funciones. Si el mensaje directo se da bajo la forma de diálogo (y el monólogo no es más que un caso particular del diálogo, bien con alocutario en grado cero, bien desdoblándose el locutor en locutor y alocutario), el relato, para ser un adecuado sustituto, debe cubrir la función dialogal, esto es, el encuentro de un tú y un yo, el encuentro de dos *partenaires* que se envían y devuelven mensajes. Así, dentro del relato, aparecen un yo y un tú ficticios, representantes del locutor y el alocutario reales (Oleza 1979:123).

Frente al lector narrativo, o implícito representado, el narratario «justifica la propia fenomenicidad del texto al que pertenece» (Villanueva 1986:98), esto es, establece un vínculo estrecho con el narrador, contribuyendo a dar solidez y verosimilitud al mismo acto narrativo, fortaleciendo la existencia de este acto enunciativo y distanciándose así del lector ajeno al relato. No obstante, hay que conceder siempre un papel relativo a la figura del narratario, fruto en gran medida de la relevancia del narrador. Así, Díaz

---

<sup>300</sup> La figura del narratario comenzó a ser estudiada fundamentalmente a partir del artículo de Gerald Prince «Introduction à l'étude du narrataire» (1973), donde define a este sencillamente como «à qui le narrateur s'adresse» (p. 178). Villanueva (1984:244), concretando algo más, se refiere a él en cuanto «instancia de la recepción incorporada al texto como un destinatario que es elemento estructural del mismo, correlato del narrador», un «destinatario interno del relato algo más comprometido con la propia organización estructural de la novela». En términos parecidos, Renard (1985:274) lo define como «el destinatario interno, principio constructivo integrante de todo discurso narrativo que, independientemente de que su presencia sea explícita o implícita, representa una función necesaria para que un texto se articule como relato: es el alocutario figurado al que un locutor figurado (el narrador) dirige su discurso».

<sup>301</sup> A propósito de los monólogos, Ynduráin (1968), en su estudio sobre el uso de la segunda persona en la novela, subraya cómo es poco habitual encontrarse casos en los que el «tú» del narrador en realidad se refiera a su «yo», lo cual suele tener un valor predominantemente psicológico, reflejando, por lo general, fuerzas y voces interiores del narrador en pugna.

<sup>302</sup> Para Pozuelo Yvancos (1994), solo esta tercera posibilidad contempla verdaderamente al narratario, al que considera como el receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso, el cual asistiría dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que esta se origina. A propósito de ello, estudia cómo, por ejemplo, en *El coloquio de los perros*, de Cervantes, Cipión, en cuanto narratario, desempeña una función activa, condicionando las intervenciones del narrador, recomendándole que abrevie, o que especifique algo más, según la ocasión (Pozuelo Yvancos 1988:83-118). Su importancia, la del narratario, aparece puesta de manifiesto también en otros aspectos, como en lo concerniente a la transmisión del discurso ajeno: en opinión de Pozuelo Yvancos, la presencia de narratario lleva al narrador, normalmente, a optar por el discurso indirecto, frente al directo.

Arenas (1988:204) subraya el hecho de que el narratario puede llegar a tener una gran importancia, pero que de ninguna manera es imprescindible. Su valor siempre estará condicionado por el del narrador, así como por sus conocimientos: cuanto menores sean estos, menos importante será el narratario.

## B) LOS NARRATARIOS DE *LA PÍCARA JUSTINA*

Los siglos XVI y XVII asistieron al auge de un género que contribuiría a poner de relevancia la relación entre narrador y narratario: el diálogo. Dentro de nuestras fronteras, uno de sus más señalados cultivadores fue Alfonso de Valdés, con obras como el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527) y el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1529). De igual forma, las poéticas de Sánchez de Lima (1580), del Pinciano (1596) o de Carvallo (1602) están escritas en forma de diálogo (Porqueras Mayo 1986:49). La estructura del diálogo propiciaba precisamente la contraposición de voces, y por tanto el debate entre dos o más individuos, mediante la figura de la *contentio*, del intercambio de proposiciones y réplicas, mostrando así una especial insistencia en la comunicación por la palabra, con diversos mecanismos para encadenar el discurso: «fórmulas de acuerdo, fórmulas de rechazo, fórmulas de duda (probabilidad) diseñan una estructura de avance sometida a la complejidad mostrativa. Dicha complejidad varía en cada diálogo y, por tanto, sirve para definirlo» (Rallo Gruss 1988:144-145).

En la novela, esta interacción de discursos, o al menos de «presencias» —no siempre en relación de equidad— fue asumida ya desde sus inicios. Como señala Cabo Aseguinolaza (1992:75), «la situación de la narración, por otro lado, es marcadamente dialógica, y, en consecuencia, el prever e influir sobre la posible respuesta del “interlocutor” está en la base del relato y confiere a la narración un cariz eminentemente retórico». La importancia de una figura que complementara, o al menos reorientase, el discurso de quien se erigiera en emisor en un determinado texto fue ilustrada desde sus inicios por la novela picaresca.<sup>303</sup> Su existencia parecía consustancial a la propia naturaleza del relato, a partir de la necesidad del pícaro-narrador de autojustificarse, de

---

<sup>303</sup> «No caben ambages para reafirmar la fuerte presencia explícita del narratario picaresco» (Cabo Aseguinolaza 1992:120). López de Tamargo (1990:153) subraya, en este sentido, que la relación narrador-narratario, característica de la picaresca, guarda gran parecido con uno de los subgéneros incluidos por Bajtín (1988) en la sátira menipea, la diatriba, la cual se construye a partir de una discusión con un interlocutor que no está presente.

justificar su narración,<sup>304</sup> basándose en la presencia de un receptor frecuentemente ajeno a la fábula (Cabo Aseguinolaza 1992:134-135). Precisamente, será el *Lazarillo* ya quien otorgue un especial protagonismo al narratario,<sup>305</sup> mediante la figura de «Vuestra Merced»: «Pues sepa Vuestra Merced,<sup>306</sup> ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, natural de Tejares, aldea de Salamanca» (p. 111); «De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced» (p. 209).<sup>307</sup> Al margen de las diversas teorías existentes acerca de la relación de «Vuestra Merced» con Lázaro y con el Arcipreste (véase Carrasco 1998:356-357, o la edición del *Lazarillo* de Navarro Durán y Rodríguez Cáceres 2003:16-22), la base del modelo epistolar<sup>308</sup> sustenta toda la estructura del relato (Rico 1970/1982:20; Lázaro Carreter 1972/1983:49; Guillén 1988:54 y Artaza 1989:280-281, entre otros) y justifica el modo de desarrollar el discurso de raíz argumentativa, «factor esencial para apreciar la índole del artificio literario que identificamos con la picaresca» (Cabo Aseguinolaza 2004:246). De este modo, el paso del genérico «muchos» (p. 105) al concreto «Vuestra Merced» (p. 109) supone distanciarse de los lectores y aproximarse al narratario, adquiriendo así el relato de Lázaro un carácter mucho más íntimo y confesional.

Pasando al *Guzmán de Alfarache*, la función de la segunda persona está dotada de una gran polivalencia, remitiendo tanto al hipotético interlocutor —ajeno al agente que enuncia—<sup>309</sup> como al mismo narrador, si bien en este último caso desde el desdoblamiento que supone su pasado en cuanto personaje.<sup>310</sup> El papel del narratario seguirá teniendo aquí un enorme protagonismo, en cuanto abstracción receptora a la que

<sup>304</sup> «Durante siglos las reglas de la exposición escrita han contemplado este fenómeno, el pudor ante la autoexhibición, que se ve mitigado por la elección de un receptor personal, un tú concreto, al que en forma de carta privada, se exponen los hechos de una vida» (Pozuelo Yvancos 2006:62).

<sup>305</sup> La atribución del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés, autor de *Diálogos*, por algunos críticos (véase la edición de la obra llevada a cabo por Navarro Durán y Rodríguez Cáceres 2003), vendría precisamente a reforzar la idea de la proyección dialogística sobre este relato picaresco.

<sup>306</sup> El aparente sincretismo que refleja la figura de «Vuestra Merced» en el *Lazarillo*, siendo a la vez lector narrativo de la misiva de Lázaro y narratario, en cuanto interlocutor directo e inmediato del relato, no nos ha de impedir deslindar ambos roles, que no siempre admiten esta fusión.

<sup>307</sup> Interpolación final de la edición de Alcalá.

<sup>308</sup> Rallo Gruss (1988:118) señala, respecto a la epístola, la relación más cercana y personal que establece entre emisor y receptor, generando un contexto comunicativo libre (subjetivo) y comprometido (el receptor determina el modo, el tono e incluso la materia).

<sup>309</sup> «Hermano mío, los indicios no son capaces de castigo por sí solos. Así te pienso concluir que todas han sido consejos de horneras, mentiras y falsos testimonios levantados; porque confesándote una parte, no negarás de la mía ser justo defenderte la otra» (p. 116).

<sup>310</sup> «¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo» (p. 889).

Guzmán habrá de convencer de su conversión a lo largo del relato (Cabo Aseguiñolaza 1992:122):

El narratario, lejos de permanecer pasivo, coopera desde su propio examen de conciencia a dilucidar y legitimar las cuestiones éticas que se le plantean (...) pocas veces Guzmán impone su criterio sin buscar la adhesión de su alocutario estimulado a prolongar la meditación de su fuero interno (Cavillac 2001:322).<sup>311</sup>

Una de las funciones más claras que parece tener el narratario en general, y que en el *Lazarillo* y en el *Guzmán* se puede constatar de forma palpable, es lo que Cros (1992:86) denomina el «efecto de espejo del discurso autobiográfico, o sea, la imagen de sí mismo que el sujeto que cuenta su vida ve construirse en la mirada de aquél que le está escuchando y con arreglo a la cual construye su propia estrategia discursiva». Así, mientras Lázaro construye el perfil de un individuo obligado a aceptar la infidelidad de su mujer para lograr cierta mejora socio-económica, incuestionablemente más benigna que cualquiera de sus estados anteriores, Guzmán elabora la figura del hombre arrepentido, al que una hipotética conversión final le plantea la posibilidad de ver en la elaboración del relato de sus andanzas y yerros el mecanismo para expiar sus culpas y ayudar al receptor a no caer en los mismos errores. Esta actitud argumentativa sustenta, en opinión de Rico (1970/1982:10), el entramado de las mejores novelas picarescas, al someter «todos los ingredientes del relato a un punto de vista singular (...) uno de cuyos asuntos esenciales es justamente mostrar la conversión del protagonista en escritor, justificar la perspectiva del pícaro en tanto narrador (vale decir, *novelizar el punto de vista*)».

A partir del *Guzmán* apócrifo, parte de la crítica considera que la figura del narratario dejó de ocupar un papel rector dentro de la estructuración general del relato, cediendo parte de ese protagonismo al lector narrativo: «Desde la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1603) del pseudo Luxán de Sayavedra la forma marcada del receptor inmanente que es el narratario cede paso, congruentemente, a la neutra del lector implícito representado» (Villanueva 1984:355), dejando así el narratario, en teoría, de justificar su presencia y la misma existencia del relato, pasando a convertirse en una especie de añadido o postizo sin ningún valor operativo: el relato se dirigiría hacia él, pero este no lo condiciona. Esta situación, en opinión de Villanueva (1986:104), se mantendría hasta *Alonso, moço de muchos amos* (1624-1626), donde se

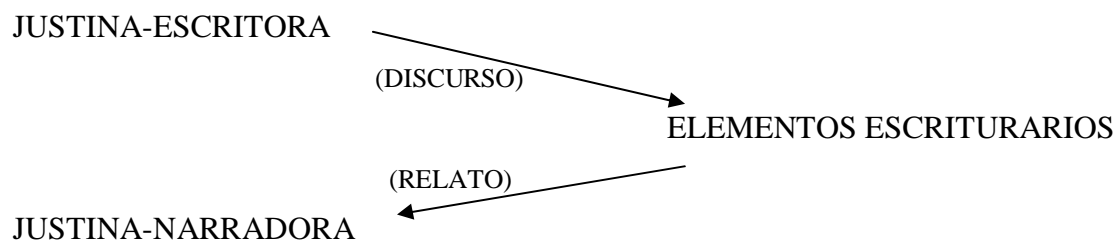
---

<sup>311</sup> «Mas cuando te quieras dejar llevar de la opinión y voz del vulgo, que siempre es la más flaca y menos verdadera, por serlo el sujeto de donde sale, dime como cuerdo: ¿todo quanto has dicho es parte para que mi padre fuese culpado?» (p. 121).

recuperaría la figura del narratario: Alonso diserta para dos clérigos, que escuchan su vida, ponderando sus aciertos y lamentando sus yerros.

Ante todo esto, ¿qué es lo que nos encontramos en *La pícaro Justina*? Si, como sostiene Villanueva (1986:106), «llevar hasta sus últimas consecuencias el planteamiento comunicativo básico de un relato picaresco exige un narratario que reclame necesariamente la confianza de una historia personal y la ausencia de otra voz que la del pícaro en el concierto novelesco», entonces las posibilidades de encontrar en el relato atribuido a Francisco López de Úbeda una figura parangonable, en lo que a su función estructural atañe, al «Vuestra Merced» del *Lazarillo* son muy limitadas. Otra cosa es si nuestro objetivo consiste en localizar destinatarios inmediatos del relato de Justina, al margen de su relevancia para justificar la existencia del relato en cuanto tal. Desde este prisma, dos presencias parecen resultar espacialmente significativas, ambas en las primeras páginas de la obra, pero con características y funciones muy diferentes: los elementos escriturarios con los que Justina «pelea» a lo largo de la *Introducción general*, y Perlícaro, con quien nuestra protagonista mantiene una agria disputa en los dos primeros números del relato (pp. 135-159). Tanto en un caso como en el otro la naturaleza metanarrativa de los pasajes en los que hacen acto de presencia contribuye a reforzar el vínculo que establecen con la Justina narradora.

En cuanto a los elementos escriturarios, su presencia no pasa de ser la de un narratario textualizado, un mero receptor retórico, sin existencia en el sentido pleno del término. No obstante, su función supera la de otros elementos manejados en ocasiones por la literatura para justificar soliloquios del narrador, en la medida en que se convierten en los dispositivos físicos de que precisa el escritor para llevar a cabo su labor. De este modo, no nos encontramos ante una relación sustentada en la habitual reciprocidad narrador-narratario, sino que, por el contrario, entendemos que está secuenciada de acuerdo al siguiente esquema:



Así, Justina, en cuanto escritora, dirige su discurso, sucesivamente, a la pluma, con sus pelos (pp. 87-104), a la tinta, con sus manchas (pp. 105-118) y al papel, con su marca de agua (pp. 119-133), lamentando las dificultades que sufre para poder disponer de ellos para la elaboración del relato de su vida: «¡Ay, pluma mía, pluma mía!<sup>312</sup> ¡Cuán mala sois para amiga, pues mientras más os trato, más a pique estáis de prender en un pelo y borrarlo todo!» (p. 87); «No quiero, pluma mía,<sup>313</sup> que vuestras manchas cubran las de mi vida» (p. 91); «¡Ay, que me entinté palma, lengua, toca y dedo por quitar un pelo! Ya yo sabía, señora tinta, que vivo en cuaresma y con velaciones cerradas, sin que ella viniera muy aguda a echar sobre el retablo de mis dedos otro de duelos» (p. 105); «Según eso, norabuena os vea yo, culebrilla mía,<sup>314</sup> enroscada en el papel sobre quien yo recliné mi corazón y mis manos» (p. 127). Pero, a su vez, estos elementos, con los cuales Justina mantiene un soliloquio sustentado en el artificio de un diálogo puramente retórico, ofrecen a Justina en cuanto narradora la posibilidad de existir, de *ser contando*, gracias a la producción de un relato del cual tanto la pluma como la tinta y el papel se erigen en copartícipes: «Antes os confieso, pluma mía, que casi me viene a pelo el gustar del que tenéis, porque imagino que con él me decís mil verdades de un golpe y un golpe de mil verdades» (p. 88); «Mas creedme, señora tinta (...) por lo menos no podréis negarme que habéis calificado mi historia» (p. 107); «¡Oh culebrilla, amiga mía, y qué bien me está remirarme en el espejo que me aclara vuestro catecismo, y aprender en él y en vos cómo me he de defender de los que, so capa de melosas lisonjas, me baldonan» (p. 128). La fusión de ambos aspectos lleva a mezclar y confundir el papel de los elementos escriturarios como elaboradores físicos del libro —labor esta que entorpecen en ocasiones— y como narradores del relato: «¿Ofrecéisme ese pelo para que cubra las manchas de mi vida, o decísme, a lo socarrón, que a mis manchas nunca las cubrirá pelo?» (p. 90). Otras veces, sencillamente, los elementos escriturarios desempeñan la función de narratario textualizado, de receptor retórico de la narradora, sin mayores implicaciones:<sup>315</sup> «en fin, ¿seré yo la primera fruta que huelga bien y sepa

<sup>312</sup> Para el estudio de otras obras que toman la pluma como motivo literario, véase Oltra Tomás (1985:181-182).

<sup>313</sup> Morell Torrademé (1987:133-134) incide en la utilización del apóstrofe como recurso estilístico especialmente en la *Introducción general*, para dirigirse Justina a los elementos escriturarios.

<sup>314</sup> Antes de llegar a esta alabanza hacia la presencia de una culebra dibujada en el papel que utiliza Justina, a modo de marca de agua, la protagonista se había alarmado por su existencia: «Buena sea la hora que nombré culebra, pues veo con mis ojos la que con la boca nombré. Mas ¿si es dragón? ¿Si me ha mordido? ¿Si me moriré? (...) Mas, ¡qué boba soy!, que no es cosa viva, sino culebra pintada en el papel, que llaman de culebrilla» (p. 120).

<sup>315</sup> Igualmente, encontramos otros elementos a lo largo de la *Introducción general* que desempeñan también la función de destinatarios retóricos del discurso de Justina: «Mas, por cierto, que no sé yo, *saya*

mal? No me corro de eso, *señora la de los pelos* (...) ¿Y piensa *el dómine pelo* que de eso me corro yo?» (p. 95); «¿Ello es, en resolución, que los pícaros somos pobres, mendigones, menesterosos? Pues ¿no sabes, *pluma mía*, que la diosa Pandora fue pobre, y por serlo tuvo ventura y aun acción a que todos los dioses la contribuyesen galas, cada cual la suya?» (p. 101); «¡Ay mi Dios! *Papel mío*, ya que no sois de la mano, ¿por qué no fuistes del corazón, para que en la historia donde hago alarde de algunos empleos del mío fuérades tan felice pronóstico como yo deseo?» (p. 121). Finalmente, Justina se dirige de nuevo al papel de culebrilla, confiando en su ayuda para defenderla de la incompreensión lectora:

Señor don papel: como digo de mi cuento, si alguno destos hombriperros o perrihombres os saliere a cantar por delante y a morder por detrás, no tengáis pena, que (teniendo culebrilla), con los que os ladraren, jugaréis de diente, y con los que os cantaren con lisonja o sin lisonja, haréis lo que la culebra, cosiendo el un oído con el suelo de humildad y el otro con la cola de despedida (...) Culebra tenéis, papel mío: defendeos (pp. 129-130).

Tras la *Introducción general*, los dos primeros números de *La pícara Justina* están sustentados sobre la enconada disputa que mantienen la protagonista, desde su rol de relatora, y Perlícaro, presencia esta última que refleja una serie de características que permiten acercarle a la figura del narratorio. La presentación de este, marcadamente cruel y caricaturesca,<sup>316</sup> deja paso a sus palabras, reflejando desde los inicios el carácter metanarrativo de estas, con nutridas críticas a la pretensión de Justina de relatar su vida:

—Sora Justiniga, sora pícara en requinta, ¿de cuándo acá da en ser chronicona de su vida y milagritos?<sup>317</sup> (...) ¿Tienes verecundia, coronista de Bercebuc? ¡Qué madre Teresa para escribir sus ocultos éxtasis, raptos y devociones! ¡Qué Eneas para contar a Dido cómo salió libre y sin daño de los abrasadores incendios de la tierra (...)! ¡Qué

---

*mía*, qué culpas sean las vuestras que merezcan tan desproporcionadas penas» (p. 111). En este sentido, destaca la irrupción de la enigmática criada —así es designada en una de las notas marginales— de Justina, Marina, en las pp. 116 y 119: «Venga jabón, Marina, no te de pena ni mal, que como dice el refrán, no temas mancha que sale con agua»; «¡Jesús, mi bien! ¿Qué has traído aquí, Marina?»

<sup>316</sup> «Entró el muy pícaro husmeando como perro perdiguero, jugando de punta y talón, como si pisara sobre huevos, deshombreciéndose por mirar lo que yo hacía, haciendo columbrones de sobre ojo con la mano sobre la frente, empinándose por momentos (...) 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 ballestero, cabizbajándose a ratos más que oveja en siesta, volteando la lengua sobre el arco de sus dientes con más priesa que cerro 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 antojos» (p. 137).

<sup>317</sup> En opinión de Davis (1996:142), Perlícaro encarna la posición de los lectores masculinos, por lo que este comentario pudiera responder a una actitud machista, reacia a que las mujeres narraran su vida.

César para comentar sus hazañas (...)! ¡Qué Esdras para contar la reparación de su pueblo (...)! ¡Maldita sea la manta que te escupió! (pp. 137-139)<sup>318</sup>

A partir de aquí, Perlícaro le reprochará la estructura general del relato —«¿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?» (pp. 139-140)—, así como la omisión de materia narrativa que él considera imprescindible incluir:

¿Por qué se olvidaba los mejores dos tercios de su historia, lo primero, el abolengo de la cristiandad de su padre, cuyos abuelos son tan conocidos (...)? Lo segundo, ¿por qué no alegró la fiesta con la cascabelada de los abuelos de parte de madre (...)? ¿por qué calló su concepción, refiriéndonos por estupendísimo portento que supo callar los nueve meses que anduvo en el vientre de aquella su comadrona, que en el cuerpo fue ballena y en el alma Celestina? (pp. 141-142).

A estas críticas sumará Perlícaro ataques *ad hominem*, como ya se ha mencionado, referentes a su esterilidad —«después que la experiencia le enseña que no es prolífica» (p. 143)—<sup>319</sup> y a su avanzada edad: «Diráme que es mocita la recién nacida. No medredon Perlícaro, si a buena cuenta, tomada el bisiesto en que estamos, no hace hoy cuarenta y ocho, tan justos como baraja de naipes» (p. 144).

El papel de Perlícaro se adecua, por tanto, al esperable en el interlocutor del narrador, por dos circunstancias: 1) por el carácter metanarrativo de sus alusiones y 2) por la influencia que parece tener en el propio discurso de Justina, al incluir esta en el relato tanto prólogos, capítulos y títulos —segundo de los reproches de Perlícaro— como una extensa relación de la vida y andanzas de sus antepasados (pp. 161-188), en respuesta a la tercera de sus críticas. No renunciará Justina, sin embargo, a la primera cuestión que Perlícaro le había echado en cara: convertirse en relatora de su propia existencia. Pero la narradora, lejos de amedrentarse ante las críticas, se defenderá con el segundo de los números de la obra (pp. 151-159), donde responde a los tres elementos de la crítica del «fisgón» que no variarán: su edad (pp. 151-156), su esterilidad (p. 152) y el hecho de ser ella quien narre su propia vida (pp. 156-157). Finalmente, Perlícaro

<sup>318</sup> Bataillon (1969:83-84) muestra las similitudes existentes entre la estructura retórica de este fragmento, donde sobresale la anáfora, y la fisga de fray Domingo de Guzmán contra fray Luis de León en competencia por una cátedra en Salamanca —«¡Qué don Álvaro de Luna / qué Aníbal Cartaginés / qué Francisco, rey francés / se queja de la Fortuna / porque le ha echado a sus pies»—, con la cual se burlaría de la décima *Al salir de la cárcel*, en la que fray Luis había recordado su injusto encarcelamiento. De igual manera, señala también Bataillon que los versos guardan parecido con los de *Urganda la desconocida*, al comienzo del *Quijote*: «¡qué don Álvaro de Lu-, / Qué Anibal el de Carta-, / qué Rey Francisco de Espa- / se queja de la fortu-!» (p. 15).

<sup>319</sup> Esta alusión la ratifica la nota marginal: «Motéjala de que no ha sacado a luz ningún hijo».



opta por pedir disculpas a la enfurecida Justina,<sup>320</sup> haciendo mutis por el foro: «él comenzó a huir y medir tierra a varas de pescar, y, de trecho en trecho, tornaba a mirar como ciervo acosado, cuidando si acaso se le aparecía mi chapín en forma de bala» (p. 158).<sup>321</sup> Transcurrido ya el pasaje, Justina aludirá a las críticas de Perlícaro para justificar la inclusión del relato de sus antepasados:

Dígolo, porque ya que aquel necio importuno me dejó espinada, mordida, apaleada y estercolada, será bueno aprovecharme del consejo que me dio, diciendo que para que mi libro no fuese hombre sin cabeza ni madeja sin cuenda, contase mi abolengo. ¡Por vida de mi gusto, que lo he de hacer! (p. 162).

A partir de aquí, la presencia de alguna entidad que actúe a modo de receptora inmediata del discurso de la Justina narradora adquiere un enorme grado de indefinición y vaguedad, caracterizándose por la naturaleza inespecífica de su identidad, que la lleva casi a ser fusionada con la figura del lector narrativo, en ocasiones. Frente a la presencia de Perlícaro, con la reproducción en estilo directo de sus intervenciones y con su descripción física, llevada a cado por la propia narradora, de ahora en adelante nos encontraremos con interlocutores de Justina pasivos, ausentes, pero a los que ella reconoce presencia en el relato, con varias fórmulas de tratamiento, mediante diversos mecanismos, los cuales le sirven a ella, frecuentemente, para conducir el relato de acuerdo a su planificación:

<sup>320</sup> «Perdone sarcé, sora Justinísima, que no entendí que tenía calafateada esa ánima de tan varia historia, ni entendí que voarced había acusado a la verdad por somética» (p. 158).

<sup>321</sup> No pocos críticos han creído encontrar alguna velada alusión a personajes reales de la época. Bataillon (1969:32 y 230-231) y Allaire y Cotrait (1979:45-46), por ejemplo, hacen notar que el carácter burlesco del pasaje, con la bufonesca descripción de Perlícaro de la p. 137, cojo —«como si pisara sobre huevos»—, de nariz acusada —«husmeando como perro perdiguero»—, con bigote —«un bigote más corpulento que maroma de guindar campanas»— y miope —«deshombreciéndose por ver lo que yo hacía»—, quizás apuntase hacia Quevedo, y a su papel como crítico literario. En relación con esto, la supuesta simbología sexual, más o menos encubierta, que Allaire y Cotrait creen encontrar a lo largo del pasaje, quizás aludiera a la cuestionable capacidad sexual de Quevedo, con expresiones como «cabizbajándose a ratos» o «hablando algo gangoso», ambas de la p. 137. Para Bartolomé Mateos (2000:62), por el contrario, Perlícaro oculta la figura de Mateo Alemán, quien reprocharía al autor tanto la falta de prólogo, capítulos y títulos, como la no mención del linaje de la pícara. Los guiños a la biografía de Alemán podrían estar representados en frases de Justina como «pretendiendo hacer su información para graduarse de cola en Alcalá, intentó probar que descendía de Balaán, y sacó en limpio que por línea recta descendía del asna de Balaán» (pp. 158-159: Alemán tuvo dificultades para graduarse en Teología en Alcalá) o «Aún podría ser que una sola cárcel que le falta por visitar» (p. 157: Alemán estuvo encarcelado varias veces por cuestiones económicas). Véase en Bartolomé Mateos (1995:335-337). De igual opinión será Márquez Villanueva (1983:425 y 427-428), quien señala también que el hecho de que Justina se refiera a él indicando que, «andando ayer cuellidegollado, ha salido hoy con una escarola de lienzo tan aporcada como engomada, más tieso y carrancudo que si hubiera desayunándose con seis tazones de asador» (p. 136), probablemente fuera una alusión al retrato de Alemán que figuraba en la *princeps* del *Guzmán*, o que al llamarle «murmurador de ventaja» (p. 136) remitiera a la supuesta maledicencia característica de Alemán, por citar un par de ejemplos. La raíz de esta aversión estaría, según el propio Márquez Villanueva (1983:431), en el hecho de que escandalizaría a muchos el ver a un hombre con la casta y el historial del autor del *Guzmán* teniendo éxito en las letras.

**A)** Atribución de desconocimientos al receptor: «mi madre es natural de Cea. Y *si no saben dónde es Cea*, yo se lo diré: es Cea junto a Sahagún, es Sahagún un pueblo (...) *Y si no conocen a Cea* por la cercanía de esta dama, yo se le pintaré. Es Cea un pueblo que está» (p. 171). En ocasiones ocurre al revés, y lo que le atribuye son precisamente conocimientos: «*Sabrás* que no hay cosa que más ofenda y dé en rostro que oír y ver que algunos, y aun muchos, alaban y engrandecen a algunas personas bobas de ejecutoria» (p. 589); «Y dijo que, como tienen fama de que yerran mucho, preguntando siempre pueden decir que quien pregunta no yerra, si no es que pregunte lo otro, que ya *me entiendes*» (p. 619).

**B)** Atribución de deseos: «*Ya te veo estar gorjeando por decirme* que ninguno destes símbolos cuadran con el mesonaje (...) ¡Oh, pues si todo lo quieres tan guisado, hazte preñada! Vaya otra. El mesonero es como la tierra, y el pasajero como río» (p. 191); «*Ya me querrás reprender*. ¿Qué querías que hiciese?, ¿correr? No podía (...) ¿Había de llorar? No (...) ¿Habíame de echar? Menos me convenía (...) ¿Habíame de estar en pie como grulla? Eso era mucho lanzón» (p. 281); «*Ya te estará silbando la lengua*, como a rezadora escrupulosa, *porque te diga* cómo me hube y cómo despaché la vieja que me dio el manto, con que mi vergüenza se desvergonzó a ser envergonzante de asiento» (p. 489).

**C)** Atribución de acciones: «Yo determiné hacerme pobre envergonzante y ponerme a la puerta de la iglesia para igualar mis deseos con mi bolsa y con mi deuda. *Ya parece que te ríes* y das vaya a la envergonzanta» (p. 482).

**D)** Meras apelaciones retóricas: «Estos trastos heredé de mi madre, sin quedar cachibacho que no me traspalase. *¿Qué quieres?* Quien da lo que tiene, no debe nada, y quien enseña lo que sabe, menos» (p. 213); «Pero mis padres no sabían otros jiroblíficos, sino conjugar a rapio rapis por meus, mea meum. *¿De qué te espantas?* Oye un cuento a propósito. Cierta soldado» (pp. 214-215); «*¿Qué te contaré?* Si vieras esta pobre Marta al revés, que quiere decir Tamar (...) tuvieras duelo de la pobrecita» (p. 293); «*¿Qué sería bueno que me dijese? ¿Qué te contaré?*» (p. 415); «A este dicho, *¿qué querías* que respondiese, siendo el cabe tan de paleta y la respuesta tan a la mano?» (p. 506).<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup> Otros ejemplos: «*¿Qué te contaré?* Díjome cosas que no cupieran en el Calepino» (p. 603); «En fin, viéndome moza de tan buen descarte, mis hermanos me querían tan mal, como si de hermana me hubiera vuelto en almorana. *¿Qué piensas?* Viniéronse a poner conmigo en contarme los pasos» (p. 627); «*¿Sabén* a qué los comparo yo estos amantes campanudos que hacen apariencias y no ofrecen?» (p. 713).

E) Solicitudes al interlocutor, apelando a su benevolencia en relación al discurso: «*Querría pedir a sus mercedes una licencia, y es para ser un poquito cuerda y durar como de lana, para enjuagarme los dientes con una consideración que me brinca en el colodrillo (...) compadeceos desta pobre que tales alhajas de inclinaciones heredó*» (p. 236); «*Vaya de traza y no me maten, que esto de contar cuentos ha de ser de espacio, como el beber*» (p. 412), «*Y noten que cuando les parezca que mormuro, me aguarden, no me maldigan luego (...) que no pretendo disgustar a nadie ni llevar lo bien ganado*» (p. 525); «*Por tu vida, oyente mío, que aunque te parezca fuera de propósito, me escuches*» (p. 589); «*sólo no me pidas cochite hervite, que yo cuento de espacio, aunque trazo deprisa*» (p. 642).<sup>323</sup>

F) Anticipación frente a las posibles reacciones del receptor:

Así que, *señores, no se espanten* que Justina sea amiga de bailar y andar, pues demás de ser herencia de agüelas, es propiedad de muchas, especialmente de todas (p. 250)

Alguno *me dirá*: —Justina, adjetivad para peras (p. 356)

Bájome con decir que *no se espanten* que las pecadoras sepamos fingir y disimular (p. 414)

Y si *te pareciesen* largas cartas, ya te he dicho que yo siempre peco por carta de más (p. 438)

¿Qué te parece de la invención? *Dirás* que bien. Pues a mí mejor. *Dirás* quizá que aunque fue la traza aprovechada, pero no honrosa (p. 488)

Y *no se espanten*, que ya han prescrito los holgazanes en dar sus votos sobre toda arquitectura y perspectiva (p. 526).<sup>324</sup>

G) Uso de la segunda persona exclusivamente para incidir en la función de relatora de Justina: «*Oyan, pues, mi traza; escuchen* la victoria alcanzada de una invencible novicia» (p. 300); «*Ya te he referido* que en esta manga tenía yo emboscado el bolsillo con el agnus de plata parecido al de oro» (p. 425); «*Quiero, pues, contarles* una desgracia que entre mis fortunas buenas me sucedió» (p. 472); «*Diréles* el cuento, que es donoso» (p. 542); «*Con esto, amainó. ¿Has oído mi traza?*» (p. 580).<sup>325</sup> Otras veces

<sup>323</sup> Otra muestra: «y sobre uno y otro apellido le dije algunos conceptos razonablejonazos, parte de los cuales puse al principio deste número, y parte está escrito en el envés de mi memoria, y, por no descogerla, me *perdonarás* el cuento» (p. 695).

<sup>324</sup> Otros ejemplos: «Y después *dirás* que las mujeres somos indiscretas e incapaces, y que por eso no nos dan estudio. Engañanse» (pp. 580-581); «*Dirá la vieja roñosa*: —Hija, ¿no ves el seso de Fulanita, que ni ríe, ni burla, ni dice gracias, ni donaires, no es chocarrera? Diré yo: —Pues, ¡vieja maldita!, ¿hay cosa más fácil que dejar de hacer lo imposible? Pues ¿por qué alabas en aquella lo que le es forzoso?» (p. 590); «*Dirásme*: —Pues, ¿cómo se partió Justina tan de sópito? Aguarda, amigo interrogatorio» (p. 632); «*Dirás* ahora: —¿Pues esa es la famosa traza que Justina tanto cacareó? ¿Pues qué ganaba Justina en trajinar cada día treinta o cuarenta libras de lana?» (p. 646); «*Dirásme*: —¿A qué propósito tan larga arenga? No te espantes, que para gran salto es menester tomar muy de atrás la carrera» (p. 725).

<sup>325</sup> Más muestras: «No te he dicho del traje de las asturianas. *Oye*» (p. 620); «Muchas cosas *te pudiera decir* por donde conocieras los raros disfraces y ensayos del amor, mas por ahora me contentaré con *decirte* uno de los más donosos» (p. 698).

este mecanismo alude más bien al acto representativo llevado a cabo en la narración: «Ya se juntaron todos. *Vesme*<sup>326</sup> aquí con todo el conciábulo congregado para decretar a costa de la pobre Justina» (p. 318); «*Veslos* aquí; todos duermen en Zamora; sola la hija de Diego Díez velando» (p. 324); «*Véanlo* por mi hombre, a quien mi vergüenza tenía en tal disposición que, en el calor de su pecho, pudieran cocer más masa que en un horno» (p. 417). En ocasiones esta alusión a la representación generada en la novela tiene sentido retrospectivo: «—¡Aquí de la justicia, que estos bellacos robaron la mula y el carro en Arenillas! (y era así verdad, como lo *viste*)» (p. 327); «Estudiantes fueron los que intentaron mi deshonor, como *viste*» (p. 372).<sup>327</sup> Otras veces es al revés, adquiriendo la naturaleza de una prolepsis o anticipación: «En la manga de mi sayuelo metí un manto de burato con puntas de abalorio para lo que se ofreciese, y ofrecióse, como *verás*» (p. 362); «Juréelas, y no me las fue a pagar al otro mundo. Acuérdate, y *verlo has*» (p. 375); «Esto de los agnus a su tiempo *verán* de lo que sirvió» (p. 413); «Hícelo y djélo, porque pudiese yo decir que el truco (...) había sido a vista de oficiales, sin poderse llamar jamás a engaño ni ponerme ante justicia, y para otras cosas que luego *verás*» (pp. 421-422); «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» (p. 494).<sup>328</sup>

**H)** Orientación del receptor en sus procesos intelectivos: «Pero dejado esto, *cree* que no soy tan festiva, ni que iba tan descuidada de mi tiro, que no pregunté y supe a qué hora vendría puntualmente el fullero al mesón» (p. 395); «Pues, para que comiencen a verme el juego, *supongan* que me habían dicho que traía al cuello un muy hermoso Christo de oro esmaltado» (p. 410); «*Miren* quién y cuán traidor es el sueño, que aquel a quien yo hice la burla estaba quieto y sin acordarse de pedir justicia» (p. 467); «*Míralo* tú; los bienes son en tres maneras: honesto, útil y deleitable» (p. 481); «*Miren* cuál estaría el ánimo de mi vieja mientras yo estaba echando el altabaque» (p. 491).<sup>329</sup>

<sup>326</sup> La utilización del verbo «ver» en el Siglo de Oro hay que entenderla a partir de una desemantización casi absoluta (véase en Montaner Frutos 1989:197).

<sup>328</sup> El valor proléptico de una alusión puede representarse también por medio de la reticencia, característica esta, entre otras, propia del «narrador no fiable» (Riggan 1981:173): «pero por ahora *no te daré* cuenta del suceso del encuentro, porque tengo que despachar otros mejores cuentos» (p. 518).

<sup>329</sup> Otros ejemplos: «Y *supongan*, para la inteligencia de la burla, que yo, a causa de cierta prisa ocasionada de unos pepinos y ensalada que comí, me había aprovechado de un cestillo de la huéspedada que hallé a mano» (p. 513); «¡*Miren* si esta carga era para doblegar una mujer que parecía que constaba de sólo carne momia, o que era carne sin hueso, como carne de membrillo!» (p. 553); «Pero vamos con el cuento, y *advierte* que me precio de llevar una ventaja a las mujeres» (p. 558); «*Miren* si es por ahí la

Finalmente, Justina se despide de su pasivo interlocutor, poniendo punto y final al relato: «Y si todo cansa, aunque sea el sumo gusto, justo es que piense yo que la larga historia de mi virginal estado te dará fastidio» (p. 739).

En cualquier caso, no es Justina la única que busca receptores para su discurso. También en los paratextos es posible localizar alguna referencia a sus posibles destinatarios:

**Poemas.** «Mas ella prueba ser cosa utilísima / Trayendo a cuento (¿qué *piensas?*) los acuátiles» (p. 524); «co Aquí *verás* la pintura del dios Ba / ba En una mesonera gorda y bo» (p. 551); «Y si *pregunt-* quién lo ha he-, / (...) / Si no me *conoces* cue-» (p. 611).

**Notas marginales.** Las alusiones al receptor apelan a su capacidad de relación entre distintos fragmentos textuales, con el objetivo de valorar la riqueza y conexión entre las diversas partes del relato: «*Advierte* la aguda correspondencia de todas las razones desta carta a las del fullero y su carta arriba puesta» (p. 447); «*Nota* mucho que con los mismos consonantes hace la aplicación» (p. 523); «*Torna* a ver la suma del número y *verás* la curiosidad del poeta» (p. 552).

«**Aprovechamientos**». Tienen un sentido marcadamente moral, y remiten por lo general al receptor al texto previo para que extraiga conclusiones de la acción transcurrida:

Tales son las que en las figas y matracas usan de ordinario pajes, estudiantes, damas cortesananas y gentes de la facción de Justina y Perlícaro, como *viste* en el número pasado y *verás* en el siguiente (p. 150)

Hay mesoneros tan mal inclinados y disolutos, que *hallarás* en sus casas aposentados más vicios que personas (p. 205)

Y *nota* el modo de oír misa que se pinta desta mujer libre y olvidada de Dios (p. 256)

*Nota* las falsas lágrimas de una mujer, las astucias de una doncella, la codicia de una mozueta, sus embustes y mentiras, y todo *te sirva* de escarmiento y de aviso (p. 670)

*Pondera* el gran descuido de tomar santas devociones para encaminar a Dios el matrimonio santo, por lo cual hoy día tienen los matrimonios fines tan aviesos y desgraciados (p. 683)

*Echarás de ver* que la libertad que una vez echa en el alma raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. *Verás* así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el amor de Dios, de nada gusta (p. 740).

En conclusión, podemos afirmar que tanto la figura del lector narrativo, tratado anteriormente, como la instancia difusa del narratario —si es que se puede afirmar su existencia en *La pícaro Justina*, más allá de la figura de Perlícaro— adquieren presencia

---

gente corita, pues llevan armas incomprensibles que agotan el entendimiento» (p. 616); «*Advierte*, y no *te engañes*, que *si no miras* más de a cómo lo he contado, es como caso de conciencia en materia de restitución» (p. 647). Véanse también las pp. 667, 668, 679, 704, 708, 715, 727, 737 y 738.

en gran medida a través de la manipulación retórica de Justina. En los casos planteados de posibles relaciones entre esta y el/los narratario/narratarios, hemos visto cómo Justina va construyendo al receptor de su discurso mediante la atribución de pensamientos, deseos, actitudes e incluso palabras, trasladadas estas últimas en ocasiones con el mimetismo que supone el manejo del estilo directo. Pero su presencia, la del receptor, no va más allá del mero artificio, elaborado con la finalidad de legitimar el propio discurso de la narradora. Todo la encamina a esta a elongar su enunciación: la supuesta ignorancia del destinatario, sus supuestas preguntas, sus reticencias ante lo expuesto, sus reacciones, etc. Pero el receptor nunca llega a aparecer, solo es sugerido, si bien esta presencia *in absentia* transmite la sensación de que Justina no habla sola, por lo cual la extensión de su discurso, auténtico monólogo, se camuflaría bajo la apariencia de cierto fingido diálogo. Vian Herrero (2001:148) ha aludido a ello desde el punto de vista de la retórica:

La figura retórica del *dialogismo* o *sermocinatio* consiste en introducir un diálogo ficticio en el interior de un monólogo o de un discurso; se funda sobre la polifonía enunciativa, es decir, un modo de enunciación retórica que introduce varias voces como manera de dar vivacidad a un discurso que contiene ideas contradictorias. Así hay que entender los diálogos que los autores establecen con sus lectores, imaginando o previendo sus reacciones; o los pseudodiálogos que aparecen en los monólogos del teatro y de la novela para exteriorizar conflictos e interrogaciones de los propios personajes formulados en 1ª y 2ª personas, o con ayuda de otras formas de desdoblamiento; o los diálogos ficticios entre autor y lector en que no se oye al lector (polifonía enunciativa) o la figura de la sujeción (*subiectio*), donde, con fines de entretenimiento o de alivio de la carga del discurso, se presenta una afirmación en forma de pregunta-respuesta como un simulacro de diálogo que toma a su cargo el orador o el narrador; o la pregunta retórica, que de puro evidente no espera respuesta y es sólo una manera de aumentar la adhesión del público.

De este modo, por tanto, Justina se encuentra sola a lo largo de todo el relato, pero da la impresión de ir acompañada, no solo por el discurso que gesta, en cuanto narradora, sino por las aparentes criaturas que surgen de él, reaccionando de diversas maneras ante sus palabras. El artificio del interlocutor inexistente permite así a Justina justificar su propia existencia como relatora.

### **3.10 LOS PERSONAJES**

#### **A) CONSIDERACIONES GENERALES**

A pesar de haber vivido horas bajas durante el auge del estructuralismo, debido a la preocupación, fundamentalmente, más por las acciones físicas de los personajes (lo que «hacen») que por las enunciativas (lo que «dicen»,<sup>330</sup> a modo de discurso interior o exterior: voz, pensamiento, escritos, etc.)<sup>331</sup> (véase Pozuelo Yvancos 1994), las producciones elocutivas de los personajes tienen una importancia fundamental en el análisis literario de la polifonía en la medida en que representan la primera, o la última, de las voces textuales, a partir de la cual comienza a vertebrarse el relato, fruto de la confrontación de las ideologías, tanto entre los personajes como entre estos y el narrador:

El personaje de ficción constituye, ante todo, una figura dotada de ideología propia, que entra en conexión no sólo con la ideología de otros personajes del mismo universo diegético, sino también con la del narrador que la describe y comenta sus actitudes; de esta tela de relaciones a veces muy densa y que eventualmente abarca una esquematización actancial más o menos compleja surge una discursividad capaz de contribuir a la manifestación del código ideológico (Reis 1987:56).

La relación dialéctica entre estas ideologías es uno de los rasgos que caracteriza precisamente a la narrativa moderna, a partir de la aparición de una polifonía que, como analizaba Bajtín (1988), supone dotar de complejidad no solo al universo psicológico de los personajes,<sup>332</sup> sino a la novela en cuanto confrontación de voces.

Los personajes, en la medida en que hablan entre ellos,<sup>333</sup> solos, etc., se descubren a sí mismos, mediante unas voces que constituyen el pilar sobre el que se superponen las voces de narradores, autores ficticios y reales, etc. La imbricación de estas enunciaciones, complementada por las acciones, reflejan la complejidad polifónica de la novela, y en última instancia de la interacción en la vida real.

## **B) JUSTINA, PROTAGONISTA DE *LA PÍCARA JUSTINA***

---

<sup>330</sup> Hay que distinguir entre personajes que hablan y personajes que cuentan. En el primero de los casos el personaje mantiene su *status* plenamente, a partir de diálogos, conversaciones, monólogos, etc. Por contra, en el segundo caso asistiríamos al establecimiento de una paranarración, y a la conversión del personaje en paranarrador, fruto de unas enunciaciones que difieren de las anteriores tanto cuantitativa (son más extensas) como cualitativamente (con la representación de unos personajes, unas acciones, unos lugares y unos momentos).

<sup>331</sup> Redondo Goicoechea (1995:32-33) opone, en este sentido, dos funciones en los personajes: la fática (lo que dicen) y la dramática (lo que hacen).

<sup>332</sup> E. M. Forster, en su ya clásica división planteada en *Aspects of the Novel* (1927), separaba, a propósito de los personajes, entre «planos» (aquellos caracterizados por un solo rasgo) y «redondos» (de mayor complejidad y ambigüedad psicológica) (véase en Pozuelo Yvancos 1994).

<sup>333</sup> Para un estudio multidisciplinar del diálogo y la conversación, véase Bobes (1992).

Tradicionalmente se venía considerando que la carencia de composición era un atributo inherente a los relatos picarescos (Chandler 1913:21). Solo el protagonista daba unidad al texto, facilitando el paso de una aventura a otra. Esta opinión, mantenida hasta no hace mucho por no pocos críticos, hizo que el pícaro, en cuanto personaje, centrara los análisis en torno a los textos picarescos, a partir de la noción de que su existencia era el elemento nuclear del relato desde cualquier perspectiva: el orden, en la obra, vendría determinado por el protagonista, en la medida en que solo mediante él los autores podrían reflejar la complejidad del momento en que vivieron, así como estructurar los relatos (véase Bělič 1969:22-25 y 59).

Otro aspecto que contribuiría a centrar el interés en el pícaro en cuanto personaje, y solo en él, sería la soledad definitoria que le caracteriza: «tengo la sospecha de que esta soledad del héroe frente al mundo, que hallamos en todos nuestros autores (picarescos), corresponde menos a una realidad social que a una intención literaria» (Brun 1969:136-137). Otros, como Maravall (1975), vinculan la soledad del pícaro a factores contextuales de tipo cultural consustanciales a la ideología del Barroco, como el desarrollo de la noción de «anonimato», y cercanos a la expansión demográfica y urbana que durante esa centuria experimentará España: «socialmente es ya una sociedad masiva y en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción» (Maravall 1975:51).<sup>334</sup> En cualquier caso, esta soledad característica del pícaro le encaminará a la autosuficiencia (Gómez Yebra 1988:115), lo cual se convertirá en un nuevo recurso, dentro de la narración, para atraer al lector, descubriéndole las maneras en que el pícaro logra sobrevivir por sí mismo. En este sentido, y desde la perspectiva del narrador, la constitución del autobiografismo es consustancial a la naturaleza egocéntrica del pícaro (Gómez Yebra 1988:116), solo admitiéndose a sí mismo en cuanto protagonista de su relato.

El estudio de los personajes, en *La pícaro Justina*, pasa por entender el protagonismo casi exclusivo que en ella tiene la propia Justina, no solo como autora o narradora, sino en cuanto niña y joven de la que se representan, a lo largo del texto, tanto sus acciones como sus palabras y pensamientos durante un determinado período de su vida, que comprende desde la infancia hasta que contrae matrimonio.<sup>335</sup> En este

---

<sup>334</sup> Algunos, como Alvert (1964) o Gómez Yebra (1988:114) plantean la soledad del protagonista como el rasgo definitorio de la picaresca (véase también en Cabo Aseguinolaza 1992:43).

<sup>335</sup> Puede consultarse un resumen de la obra, por ejemplo, en Morell Torrademé (1987:12-13).



sentido, Hanrahan (1967:203) afirma, tajante: «en el libro no hay realmente sino un personaje, Justina». La irrupción de este protagonismo femenino se aleja muy mucho de ser un aspecto irrelevante, en nuestras letras. Como indica Rodríguez (1979-80:175-176), no es que no hubiera habido antes de 1605 protagonistas femeninas concretas en la literatura de España y europea, como las Celestinas, Dianas o Jarifas. Lo que habría que diferenciar en la pícaro como protagonista, diferencia sociológicamente fundamental, es que por primera vez una mujer concreta asume el papel de protagonista ya fijado por el modelo masculino, en este caso el pícaro. Pero esta asunción, llevada a cabo, en calidad de pionera, por *La pícaro Justina*, al margen de aportar una determinada especificidad, condicionada en gran medida por las diferencias biológicas que suponían la irrupción de una mujer adoptando un rol hasta entonces masculino,<sup>336</sup> retomaba, con una nueva problemática, un rasgo que la picaresca había asumido desde un primer momento, esto es, el autobiografismo, siendo así Justina personaje y narrador al mismo tiempo o, mejor dicho, en distintos momentos, como se irá viendo.

Un rasgo parece caracterizar especialmente a la Justina personaje, en oposición a su rol como narradora: la libertad. Ya el autor, en el *Prólogo al lector*, nos avisa de ello, incidiendo especialmente en la lectura moral que de ello debe extraerse: «dí 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,<sup>337</sup> añadí, como por vía de resumpción o moralidad (...) consejos y advertencias útiles» (pp. 74-75). Frente a la Justina narradora, vieja y enferma, que nos retrata la *Introducción general*, la Justina personaje se encuentra en la plenitud de la vida, como testimonia su descripción, en el *Prólogo sumario*:

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, *de buen cuerpo, talle y brío*;<sup>338</sup> ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno. De conversación

<sup>336</sup> Como indica Song (2000:218-219), «la introducción de una mujer como personaje central le suponía al autor de novelas picarescas una ventaja indudable, pues podía crear un personaje más pícaro que el mismo pícaro».

<sup>337</sup> Como ya se ha mencionado, la actitud de la Justina narradora respecto a su pasado «libérrimo» será de aparente contricción: «pero como a los ojos tiernos es la luz ofensiva, también esta grandeza lo era para mí en el tiempo que mis mocedades me traían como corcho sobre el agua» (p. 545); «Muchas veces me he acusado de esta gatada que hice a Sancha» (p. 574).

<sup>338</sup> ¡Qué lejos está esta descripción de la de la Justina narradora!: «Pasó aquel tiempo, vino otro (...) parte de culpa tienen unos sulquillos que me han salido a la cara, que algunos los llaman rugas» (p. 106); «tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia, alegre o triste, hermosa o fea, diosa o sin días» (p. 107). En cualquier caso, la belleza de Justina será aludida a lo largo de la obra en otras ocasiones: «Mas si los hombres mordieran con los ojos (...) ¡qué de tiras llevara mi saya! Si los ojos, de puro mirar, se ausentaran de los párpados y desampararan sus encajes (...) sin duda que me dejaran pavonada a puro enjerir ojos sobre mí» (p. 259). No obstante, la prosopografía, o descripción del exterior

suave, única en dar apodos,<sup>339</sup> fue dada a leer libros de romance,<sup>340</sup> con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo (p. 81).<sup>341</sup>

El optimismo y la lozanía caracterizarán igualmente a Justina, en cuanto personaje:<sup>342</sup> «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 hijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola, que como la guinda y, por no perder tiempo, apunto a la alilla» (pp. 183-184); «y la risa me retozaba en el cuerpo y, de cuando en cuando, me hacía gorgoritos en los dientes» (p. 245);<sup>343</sup> «En resolución, como me vi sola y a peligro de dar en la secta de la melancólica, que es la herejía de la picaresca, determiné de irme al baile, dando dos higas al tiempo y otras tantas a la mudanza, y cuarenta mil a quien mal le pareciese» (p. 281). Quizás esa perenne alegría sea lo que le impide llorar la muerte de su madre, si bien la reflexión de Justina se antoja teñida más de crueldad<sup>344</sup> o insensibilidad que de serena y reflexiva imperturbabilidad: «Lloré la muerte de mamá algo, no mucho, porque si ella tenía tapón en el gznate, yo le tenía en los ojos y no podían salir las lágrimas» (p. 231).

---

de una persona, escasea en *La pícaro Justina*, y, salvo la protagonista, solo aparecen descritos con cierto detalle algunos de sus pretendientes —Lozano (p. 721), Maximino de Umenos (p. 684) o el tocinerero de Rioseco (pp. 260-261)—, a los que podríamos sumar a Perlícaro (p. 137).

<sup>339</sup> La especial habilidad de Justina para motejar, lanzar pullas, etc., la alejaría de sus predecesores picarescos, como Guzmán o Lázaro, dándole a su enunciación una especial agresividad. Véase Torres (2001a: 339).

<sup>340</sup> El niño-pícaro recibe una educación, generalmente superior a la de sus progenitores, por medio de sus amos, escuelas, universidades y, sobre todo, en la escuela de la vida. El niño-pícaro cree que para ascender de categoría hay una serie de conocimientos que le son imprescindibles, especialmente dominar la lectura y la escritura (Gómez Yebra 1988:59). Como vemos, el autodidactismo de Justina irá en consonancia con este denominador común.

<sup>341</sup> Podemos extraer otros rasgos de esta descripción, muchos de los cuales acompañarán a Justina a lo largo de su vida: su inteligencia («de raro ingenio», sobre lo que se insistirá más adelante, por ejemplo en la p. 193 —«No eran nada lerdas, mas, pardiez, yo era un águila caudal entre todas mis hermanas»— o en la 213: «Justinica, tú serás flor de tu linaje, que cuando a mí me deslumbras, a más de cuatro encandilarás»), rasgo este compartido con otros pícaros (Gómez Yebra 1988:156), su afición por motejar («única en dar apodos») y el origen de la formación cultural que refleja su relato («fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por el mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo»). De igual forma, el autorretrato llevado a cabo por Justina al final de este *Prólogo sumario*, con unos noventa epítetos (pp. 82-94) —parte de los cuales se relacionan con capítulos y números concretos: «honrosa», «pelona», «bailona», «pleitista»—, contribuye igualmente a configurar en la mente del lector una impresionista imagen de la protagonista.

<sup>342</sup> Buena muestra de ello la da el rótulo que aparece sobre la figura de Justina en el frontispicio con el que se encabeza la obra: «El gusto me lleba» (véase en los Anexos, en la portada de la unidad didáctica).

<sup>343</sup> La alegría y buen humor que caracteriza a la Justina personaje encuentra acomodo en su predisposición a las bromas. Véase, como ejemplo, la burla que lleva a cabo con el bachiller, «enterrado» bajo los excrementos de Justina, que él creía miel, según las indicaciones de la protagonista (pp. 511-514).

<sup>344</sup> Por lo general, la crítica subraya la crueldad que define en gran medida el comportamiento de los pícaros. Lázaro Carreter (1972/1983:133) llega a apuntar el episodio con el escudero, en el *Lazarillo* («y no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo», en la p. 175), como la única muestra de piedad entre los pícaros.

El afán por plantear su vida carente de trabas que la constriñan, como ya había anunciado el autor en el *Prólogo al lector*, se irá viendo confirmado a lo largo del relato.<sup>345</sup> «yo digo que los dos quicios de mi puerta (que son las dos más vehementes inclinaciones mías), fueron, y son, andar sin son y bailar al de un pandero» (p. 243); «parece que reconoció ser yo la princesa de las bailonas y emperatriz de los panderos» (p. 282);<sup>346</sup> «Así que, el un quicio o polo de mi vida fue ser gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera» (p. 245); «Pero tú y otras bailadoras como tú, que sois muchas, especialmente todas, sois propias monas, porque propio de monas es andar siempre bailando» (p. 277).<sup>347</sup> En consonancia con esto, Justina aprovechará, tras la muerte de sus padres, toda ocasión que se le presente para conocer y ver mundo:

Muertos, pues, mi padre <sup>348</sup>y madre, y entregados mis hermanos en el cuerpo de la hacienda, y aun en el alma della, que es la bolsa, sin decir más misas por sus ánimas que si murieran comentando el Alcorán o haciendo la barah, tomé ocasión de andarme de romería en romería (p. 251).

Justina, presumiblemente poco conforme con la vida en el mesón, así como con la sujeción a sus progenitores, se verá en cierto modo «liberada» con su fallecimiento. Este abandono del hogar caracterizará a los pícaros (Gómez Yebra 1988:24-25 y 64), pero, en el caso de nuestra protagonista, será a posteriori del fallecimiento de sus progenitores. Justina, de este modo, irá recorriendo a lo largo de la obra las provincias de León, Palencia y Valladolid, realizando tres viajes o salidas desde su localidad natal: a Arenillas, a León e inmediaciones, y a Medina de Rioseco (véase Oltra Tomás 1985:152-154).<sup>349</sup> Desfilando por las romerías a las que la protagonista acude, los

---

<sup>345</sup> El afán de libertad aparecerá explícitamente remarcado en ocasiones: «Mis hermanos siempre salían con decirme que yo era libre y pieza suelta» (p. 626); «¿Qué pensábades, que me había yo de estar aquí hecha monja entre dos paredes? Nunca medre Justina si vosotros tal viéredes en los días de vuestra vida» (p. 627); «Diéronme por libre, aunque no había para qué, que yo me lo tenía a cargo, pues fui siempre más libre que el ave que canta siempre su nombre» (p. 705). De todo ello, Damiani (1977:70) concluye: «together with a sense of joviality Justina manifests a quest for liberty and autonomy».

<sup>346</sup> Estas dos últimas citas tendrán su correspondiente reacción, absolutamente antitética, por parte de la Justina narradora: «Otras dirán que quieren su alma más que sesenta panderos, mas yo digo de mí que en el tiempo de mi mocedad quise más un pandero que a sesenta almas, porque muchas veces dejé de hacer lo que debía por no querer desempañarme. Dios me perdone» (pp. 243-244).

<sup>347</sup> La última de las citas es pronunciada, a modo de reproche, por uno de los jóvenes con los que coincide Justina en la romería de Arenillas.

<sup>348</sup> Gómez Yebra (1988:61) insiste en que el niño-pícaro suele verse privado del afecto paternal, bien por la muerte de uno de los dos progenitores, bien por el abandono del domicilio familiar.

<sup>349</sup> Justina es la pícaro que hace desplazamientos más cortos (Arredondo 1993:24). Así, Elena, en *La hija de Celestina*, viaja por Madrid (pp. 156, 198), Sevilla (p. 127) o Toledo (p. 133). Las protagonistas de *Las harpías en Madrid*, al margen de en la capital de España, las encontramos en Sevilla (pp. 47-50) o Granada (p. 191). Teresa, en *La niña de los embustes*, viaja por Madrid (p. 215), Córdoba (p. 301) o Granada (p. 344; Citamos por la edición de Rey Hazas, 1986), y en *La garduña de Sevilla*, al margen, de

halagos de los jóvenes, comprensibles por la belleza engalanada<sup>350</sup> de Justina, serán contrarrestados, en ocasiones, con engreimiento y desprecio por parte de ella: «mas por verme tan llena de borlas y falsas riendas, tan ojeada y reverenciada, no los hablé más que si estuviera en muda» (p. 260); «Así que todos me comían con los ojos y ninguno me tocaba con las manos» (p. 294); «una recua de tontos que traigo tras mí con cebo de que serán mis novios» (p. 454). La actitud de superioridad de Justina se reflejará también en sus relaciones con las mujeres —«Estaban conmigo unas primillas mías, de buen fregado, pero no tan primas que no fuese más la envidia que mostraban que el amor que me tenían» (p. 270); «Esto (he) dicho a propósito de las que, de pura envidia, comían con sus ojos mis sayas y engullían mis ribetes y molinillos» (p. 368)— y en sus «combates dialécticos», con los que pretenderá demostrar su superior inteligencia:<sup>351</sup> «Preguntéles mil qué cosi cosi,<sup>352</sup> y respondieron a todo como unos muletos de tres años» (p. 272); «Oyan, pues, mi traza; escuchen la victoria alcanzada de una invencible novicia, no con más soldados que sus pensamientos» (p. 300); «así yo, la que entre estudiantes, galfarros, barberos, mesoneras, bigornios, pisaverdes, mostré mi entono, sin poder alguno medir conmigo lanzas iguales, reconociéndome todos superioridad, dando a la excelencia de mi ingenio título de grandioso» (p. 652). Pasado el tiempo, la Justina narradora será consciente de esta altanería y soberbia, que la alejó en ocasiones de la realidad que la rodeaba:

Verdaderamente la ufanía de un vencimiento es ciega. Dígolo por mí, que no miré que al paso que iban riendo mis agudezas, iban envidiando mi buen entendimiento, y así iban resfriando la risa (...) Pero mi orgullosa pujanza tenía vendados mis ojos para no echar de ver que ya el placer había reconocido las riberas de su fin (pp. 273-274)  
Con todo eso, quise dar vado al virotismo y soltar el chorro a la vena de las gracias y apodos, que es sciencia de entre bocado y sorbo. Bien sé que no he errado cosa tanto en

---

nuevo, del centro y sur de la península (pp. 20, 104, 186, 188, 239-240), Aragón se incorpora al ámbito recorrido (p. 253), convirtiéndose en el escenario en el que concluye la acción.

<sup>350</sup> «Llevaba un rosario de coral (...) Mis cuerpos bajos, que servían de balcón a una camisa de pechos (...) Cinta de talle, que parecía visiblemente de plata. Una saya colorada (...) Un brial de color turquí sobre el cual caían a plomo, borlas, cuentas y sartas (...) Un zapato colorado» (pp. 258-259).

<sup>351</sup> Las dialécticas burlescas entre Justina y otros personajes (pp. 429-439, 523, 538, 671-675) tienen su origen, para Torres (2001b: 87-88), en el ambiente universitario, donde, desde la Edad Media, se desarrollaba la tradición satírica de los «gallos», o parodia del discurso de investidura de los nuevos doctores de la universidad, tal y como recoge, por ejemplo, Hidalgo (1855:283b-287a), a propósito de la investidura como doctor de un carmelita en Salamanca.

<sup>352</sup> Las adivinanzas o enigmas tuvieron en los cancioneros y cuentos populares del Siglo de Oro una enorme acogida, teniendo una gran aceptación entre todos los sectores de la sociedad, y apareciendo codificadas en las principales poéticas y *Artes dicendi* de la época (Torres 2001b:94, 96 y 383). Justina, en este episodio, será ridiculizada por sus interlocutores al acertar la adivinanza, invirtiéndose así la situación esperable: «dans l'ouvrage de López de Úbeda ce n'est pas l'interlocuteur, mais celle qui pose l'enigme (Justina sorte de Sibylle de Panzoust, castillane ridiculisée) qui se trouve bafouée et humiliée par sa supposée victime» (Torres 2001b:95).

mi vida (...) Ya se erró. Contémoslos, que de mis cascos quebrados habrá quien haga cobertera para la olla de las gracias, para que no se le vierta cuando más yerva (pp. 270-271).<sup>353</sup>

En cualquier caso, y al margen de las apariencias —según las cuales la actitud de la protagonista, vagando sola por las fiestas, entregada al baile, al juego y a la broma, sumado a su belleza, debería conducir a precoces contactos sexuales—, lo cierto es que Justina se jacta de su castidad ante todos aquellos que pretenden poner punto y final a ella: «¡Tate, señor picarón! (y dile un muy buen golpe en los dedos) (...) Dígame, muy infame, ¿parece que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años (que tantos hago a las primeras hierbas), es bien que se consuma a humo muerto y se quede aquí (...)?» (p. 302); «así junto a tan sucio nido no me parecía que corría peligro mi honestidad» (p. 582). Esta situación parecería mantenerse hasta su matrimonio, al final del relato: «Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales» (p. 738).<sup>354</sup>

Justina, a medida que la historia va avanzando, irá creciendo en aspiraciones, lejos aún de evidenciar desengaño ante las vanidades humanas, mostrando, por el contrario, cada vez mayor ambición económica y de ascenso social: «Yo, en particular, siempre tuve humos de cortesana o corte enferma, y cosa de montaña no me daba godeo» (p. 334). Otra muestra:

Así yo, como de la pasada y referida empresa salí tan lozana cuan triunfante, no sólo me ensanché, pero en mi misma opinión crecí; crecieron mis humos, mis desdenes, mis pensamientos, y aun pongo en duda si creció mi alma (...) Ya yo era dama (...) ya se había pasado el tiempo en que yo estimaba más que uno destos me prometiese una libra

<sup>353</sup> No solo el paso del tiempo permitirá a Justina tomar constancia de su soberbia y prepotencia. También sus interlocutores, en ocasiones, le harán ver lo imprudente de su «charlatanería», evidenciando así cierta desproporción, tal y como insiste en apuntar Ronquillo (1980:32), entre su inteligencia y los resultados que de ella obtiene: «mas por ver que no dejás hacer baza y hablas a destajo, quiero decirlo. Y porque entiendas que si queremos hablar, podemos, y que nuestro callar es de discretas y tu mucho hablar es de necia, mira: el perrillo y la mona son dos animales (...) Acertó. Corríme de verme cogida en mi trampa y empanada en mi masa» (pp. 274-275).

<sup>354</sup> La actitud sexual de Justina está teñida a lo largo de todo el relato de una constante ambigüedad que ha llevado a la crítica a dividirse entre la castidad y la promiscuidad del personaje. Véase parte de esta problemática en Rey Hazas (1983). En cualquier caso, es constatable el contraste entre afirmaciones como las aquí recogidas, y la situación de Justina como autora, enferma de sífilis, o «mal francés», en la *Introducción general*: «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. 91). Esta «mancha» venérea se vería agravada por las acusaciones llevadas a cabo por la pluma, quien la tacha de «puta» mediante una alusión *in absentia*, en la cual solo localizamos cinco de los seis calificativos propuestos: «porque quien me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada» (p. 104; véase la referencia al respecto de Rey Hazas en su edición del texto, 1977:104 n.). En cualquier caso, quizás no haya que despreciar la apreciación de Orozco Díaz (1975:203) de que, durante el Barroco, era habitual retratar a muchas mujeres con actitudes y atributos de santas.

de lino o azumbre de leche o vello en jugo, o un cordero hurtado a su abuela, que si un cortesano me ofreciera una cadena o cabestrillo de oro (p. 354).<sup>355</sup>

De este modo, Justina manifiesta su disconformidad ante el rol social que, a priori, le tocaría jugar:

Como disconforme y desviado, el pícaro no acepta un puesto social dado, protesta de que se le quiera obligar a someterse, trata de romper la malla social a la que ha nacido sujeto, cambiando de lugar y de nombre y rechazando toda definitiva instalación profesional (Maravall 1986:241).

Otros aspectos comienzan a evidenciar también, progresivamente, cierta dinámica. Así, la instintiva predisposición al baile de Justina empieza a dar, poco a poco, muestras de ser refrenada en ocasiones, frente a la actitud irreflexiva anterior:

Había buenos bailes de campesinas, mas como yo ya era mujer de manto, y en esta sazón estaba enmantada, no quise meter mi cuerpo en dibujos, porque ya me había hecho por qué quererle más que a sesenta panderos. Verdad es que los pies me comían por bailar, como si en ellos tuviera sabañones, más vencí la tentación acordándome que Herodías murió bailando (p. 471).

No obstante, la escasa devoción de Justina seguirá siendo una constante:

Ya que llegamos al Humilladero, hecimos nuestra oración enana, como suele ser la oración de los perdidos (...) para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias, treinta y dos a cada altar de los colaterales y treinta y seis al altar mayor. ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco!" (pp. 502-503).<sup>356</sup>

En cualquier caso, los factores que parecen pesar a la hora de desencadenar la búsqueda, por parte de Justina, de estabilidad familiar, y con ella seguridad económica, son la sentencia favorable, en el pleito con sus hermanos,<sup>357</sup> en relación con la herencia de los padres, y el aumento de su patrimonio económico.<sup>358</sup> Todo ello lleva a Justina a modificar su ritmo de vida, con un objetivo claro, definido por Friedman (1985:120) como «pragmatic approach to holy matrimony»: «me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia, por lo cual determiné

<sup>355</sup> La ambición de Justina dará cabida al engaño y al delito en su vida, como testimonian la treta con el fullero por el agnusdei (pp. 412 y ss.), su disfraz como pordiosera, para pedir limosna a la entrada de una iglesia (pp. 482-488), así como al robo en casa de Sancha (pp. 573-574).

<sup>356</sup> Justina ya había dado muestras de ello a propósito de la muerte de su madre: «Misas no le dijimos muchas (...) Del dinero que había en casa, no osamos gastar nada en cosa de Iglesia» (p. 233). Muy lejana nos resulta esta actitud, frente a las moralizaciones de la Justina narradora: «Decía un papelista de aquí de Salamanca que, como no hay sermonario que no tenga junto con la Pascua la Cuaresma, tampoco hay placer carnal que junto a un hoy no tenga un ay, y junto a un pequé un pené» (p. 386).

<sup>357</sup> Para Bartolomé Mateos (1995:105-107), la decisión de Justina de apelar contra el corregidor del pueblo, Justez de Guevara, da prueba de su audacia y valor ante situaciones difíciles.

<sup>358</sup> «Partí de Rioseco a Mansilla en burra propia, con sentencia favorable y con trecientos ducados, poco menos. ¿Qué te faltaba, Justina, sino sarna?» (p. 680).

mudar estado y meterme en la orden de matrimonio» (p. 682). De este modo, el afán de Justina por encontrar al marido ideal se pone de manifiesto en las páginas siguientes, donde asistimos a una sucesión de pretendientes, desde el «antitético» Maximino de Umenos (pp. 687-695) hasta el abnegado «pretensor disciplinante» (pp. 697-706). La imagen caricaturesca que de todos ellos se ofrece se ve reforzada por la risa que en nuestra protagonista producen (p. 711), lo cual, sin embargo, no obstaculiza la unión conyugal hacia la que Justina se encamina,<sup>359</sup> consciente de la situación de indefensión en que se encuentra:

Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser baronesas y buscar varón, a mi me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre de armas a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija (p. 719).<sup>360</sup>

Justina enviudará, casándose otras dos ocasiones, sirviéndole el último de sus matrimonios como elemento de enlace con el que relacionar la instancia del personaje con la del narrador:

Les será incomparablemente mayor saber las aventuras tan extraordinarias que en largo tiempo me sucedieron (...) no sólo en el tiempo que estuve casada con Lozano (..) pero en el que lo estuve con Santolaja, que fue un viejo de raras propiedades (...) Era único el mi Santolaja, cuya muerte dio principio a más altas empresas, las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando 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. 739).

Justina, de este modo, pasará de la libertad absoluta de que disponía, desde el fallecimiento de sus padres, a someterse al brazo masculino, mediante el matrimonio, convención esta necesaria,<sup>361</sup> si contextualizamos la narración en la época en que se

<sup>359</sup> Dimitrova (1996:149) calcula en unos 2 ó 3 años el tiempo que habría pasado desde las primeras aventuras de Justina y el momento en que contrae matrimonio por primera vez.

<sup>360</sup> Estos fríos comentarios de Justina no deben llevarnos a la conclusión de que ningún tipo de afecto la acercase a Lozano, su marido. Por el contrario, ella misma confiesa: «En resolución, digo que como el verdadero amor nunca echa su caudal en palabras, al punto que en nuestras almas entró, vació el alma del aire con que se hacen las palabras, y metió en su lugar fuego con que abrasa los corazones. Era fuego y queméme» (p. 720). No obstante, las interpretaciones tradicionales (véase Álvarez 1958:100) alejan a Justina de cualquier tipo de sentimiento amoroso, que Rodríguez (1979-80:177) extiende hasta el punto de no localizar ninguna muestra de cariño por parte de la protagonista, ni hacia familiares, compañeros de aventuras, etc. Gili Gaya (1953b:82) considera que la vida afectiva está fuera del alcance del pícaro en general, atribuyendo esto Gómez Yebra (1988:71-73) al hecho de ser por lo general hijos únicos, poco dados a las relaciones con los vecinos, e incluso con el resto de los familiares. En este sentido, no olvidemos cómo Justina y sus hermanas sufren el despotismo de sus hermanos (pp. 625 y ss., por ejemplo).

<sup>361</sup> El matrimonio no era solo una convención social, sino literaria. Así, en el caso de los relatos picarescos, contamos con matrimonios al final de la obra, aparte de en *La pícaro Justina*, en el mismo *Lazarillo* o en *La guardaña de Sevilla* (véase Pérez Venzalá 1999:212 n.).

gestó, marcadamente machista y misógina.<sup>362</sup> Allaire y Cotrait (1979:30) atribuyen al signo zodiacal de Justina, virgo,<sup>363</sup> rasgos que conforman el carácter de esta, y que permiten ilustrar este cambio en su actitud: mudable, inteligente, astuta y versátil. Justina, de este modo, llegaría a la conclusión de que la posición relativamente aventajada que había obtenido tras ganar el pleito a sus hermanos solo podía mantenerse si contraía matrimonio, obteniendo así un respaldo masculino mucho más ventajoso que la posición de una mujer soltera, de cara a cualquier incidencia: «if she cannot marry a respectable gentleman, she will settle for one who protects her and joins her in flaunting convention (Lozano), one who gives her financial security (Santolaja), and finally one who embodies picaresque plenitude (Guzmán de Alfarache)» (Friedman 1987:115). Sin embargo, la mejora social de Justina es más aparente que real, pues no olvidemos que el último de sus matrimonios es con el Pícaro por antonomasia, Guzmán,<sup>364</sup> pero ni siquiera habiendo emparentado previamente con un hidalgo como Lozano su consideración social mejora, reflejando quizás cierto inmovilismo social en lo que a la posición de los villanos como ella atañe:<sup>365</sup>

Hay una movilidad aparente a lo largo de toda la obra que, al final de la novela, resulta falsa (...) La pícaro empieza y termina su historia en el mismo espacio y de la misma manera,<sup>366</sup> sin haber ningún tipo de evolución (...) hemos leído un libro enorme que se supone que es una novela picaresca para ver que la acción no ha avanzado prácticamente nada (Bartolomé Mateos 1995:59 y 274).

Sin embargo, no parece que esta ausencia de cambios sustanciales dentro de la situación del protagonista sea exclusiva de Justina, frente a sus predecesores. Kwon (1993:63) atribuye a una especie de «justicia poética» el hecho de que el pícaro, al final, acabe

---

<sup>362</sup> «En el caso de las pícaras literarias, la seguridad económica seguía pasando por el matrimonio sin el cual esa seguridad parecía ser imposible de imaginar y con el cual la libertad de la mujer quedaba anulada» (Coll-Tellechea 2005:57).

<sup>363</sup> «Nació Justina Díez, la pícaro, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la boba allá» (p. 136).

<sup>364</sup> Algunos críticos han señalado la incompatibilidad entre ambos esposos, condicionado en parte por la hipotética homosexualidad de Guzmán (véase Márquez Villanueva 1983). Por el contrario, Larsen (1987-1988:84) sentencia, respecto a Justina: «la naturaleza de su “cortesana” no se oculta. Por eso no es nada extraño que Guzmán se sienta atraído a Justina, ni que Justina se junte con Guzmán, tal como ha hecho con tantos otros hombres por fines interesados».

<sup>365</sup> «Desde allí, comencé a cobrar bríos de hidalgo, mas no por eso mis hermanos me tenían más respeto. ¡Mal haya el nacer villana y montañesa, que nunca sale la persona de capotes!» (p. 728).

<sup>366</sup> Es decir, Justina vuelve a un mesón, lugar donde se crió —no olvidemos que el título del último capítulo es, precisamente, «De la boda del mesón»—, para seguir inserta en un ambiente picaresco. Así, si al comienzo del relato leíamos los «astutos» consejos que su padre le proporcionaba, para engañar a los clientes (pp. 194-204), así como las astucias de su madre (pp. 208-213), al final será el mismísimo Guzmán de Alfarache (p. 739) quien la acompañe en sus aventuras.



igual o peor que al principio (pensemos en el cornudo e infamado Lázaro<sup>367</sup> o en el Guzmán condenado a galeras): «el pícaro es un paciente y una víctima de una sociedad, pero, a la vez, es también un agente que hace daños a la sociedad. Es una consecuencia de la continuidad de causa y efecto hasta que llegue al final, aunque casi siempre el pícaro acaba perdiéndose».

La crítica, por lo general, ha sumado a la ausencia de dinámica en la situación social de la protagonista, a lo largo del relato, la aparente carencia de evolución psicológica del personaje (véase Bartolomé Mateos 1995:108 o Dimitrova 1996:148), lo cual la distanciara de las ya clásicas interpretaciones en torno a la profundidad de los retratos, y las situaciones de alteridad, de Lázaro (Ayala 1971:51-52) y Guzmán, en cuanto personajes o narradores:<sup>368</sup> «There is no interplay between an unreflective past and a reflective present nor a dialectic of experience and contemplation, and there is negligible difference between the Justina of the introduction and the Justina of Book IV» (Friedman 1985:121).

Sin embargo, hay quienes sí han apuntado algún rasgo de Justina que va variando a medida que el relato avanza. Morell Torrademé (1987:61), por ejemplo, señala que al principio de la obra ella es el blanco de las burlas, como reflejaría el intento de violación por parte de la Bigornia,<sup>369</sup> si bien más adelante será ella la que urda tretas y burlas.<sup>370</sup> Este rapto, el de la Bigornia, supondría su bautismo como pícara, su «episodio iniciático» (Torres 2001b:185), en relativa analogía como el cabezazo de Lázaro contra el toro de Salamanca: «Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: “Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer”» (p. 117).<sup>371</sup> En cualquier

<sup>367</sup> «Lázaro salió en busca de mejor puerto, y ha acabado por volver al de partida» (Lázaro Carreter 1972/1983:95).

<sup>368</sup> La evolución del personaje, a lo largo del relato, suponía un cambio sustancial frente a otras formas de narración, como las de la poesía épica, atentando contra el principio aristotélico de la constancia en los atributos de los caracteres de una obra (García Berrio 1977:130). En consonancia con ello, el héroe tradicional y mítico permanece en una edad constante, lo cual se verá modificado con la irrupción del *Lazarillo*, donde asistimos a la narración del desarrollo de una vida desde el nacimiento hasta la madurez (Lázaro Carreter 1972/1983:80).

<sup>369</sup> «Todos los que así me vían, pensaban que yo era la Boneta. En fin, que me arrebataron, y comencé a ser ánima en penas mías y cuerpo en glorias ajenas. Comencé a contemplar la vigilia de mi mal acierto. Gritaba, lamentaba (...) Desgreñábame y desgañábame, pero eran vísperas de regla en día de atabales» (pp. 290-291).

<sup>370</sup> Véanse, como ejemplos, la estafa del agnusdei (pp. 409-428) o la burla al bachiller con el «engaño meloso» (pp. 507-519).

<sup>371</sup> Como explica Tacca (1985:82), el encanto de la picaresca nace de la acentuación de un punto de vista inferior y restringido, pero auténtico y legítimo, una conciencia que no alcanza a comprender primero, y que cree comprender después solo en términos de gratificación, desprecio o crueldad. El punto de inflexión, sería, por tanto, ese «rito de tránsito» por el que pasaría el pícaro en un momento u otro de su

caso, la mayoría de los críticos ven en Justina un carácter monolítico, inamovible, conformado ya desde los inicios del relato, a partir de la configuración de la protagonista como un ser ambicioso, astuto, que conoce el valor de la virginidad, de cara al matrimonio,<sup>372</sup> poco afectiva en sus relaciones humanas, buscando por lo general, bien el disfrute gratuito, por medio de la fiesta, el viaje o la burla, bien su mejora social y económica, a través de algún engaño, en primera instancia, y más tarde por medio del matrimonio (Trice 1971:95).

Creemos que estas conclusiones simplifican excesivamente, por un lado, el contraste entre la Justina que encontramos al comienzo de *La pícaro Justina* y la que aparece al final y, por otra parte, los elementos de disparidad que oponen al personaje y al narrador, alteridad esta última resultado de la anterior en la medida en que el relato recoge una evolución, unos cambios, en el personaje. De este modo, pensamos que en esta obra admite cabida, con matices, la fórmula analítica planteada por Cros (1997:106) para analizar las relaciones contrastivas que representan los relatos picarescos: «la gran ley estructural de la autobiografía picaresca hace enfrentarse al Yo-actante-pícaro cegado por sus vicios con el Yo-que-cuenta devuelto a la lucidez por su conversión y capaz, desde ese momento, de mostrarnos la vía de nuestra propia salvación».<sup>373</sup>

Así, Justina, como sus compañeros pícaros, carece de capacidad, en cuanto personaje, para aplazar el placer inmediato, tendiendo al disfrute de la sociedad y de la vida, pretendiendo hacer de su existencia una «mina de gusto y libertad» (p. 250), evidenciada, como hemos comprobado, en su afición al baile. Maravall (1986: 333), en este sentido, considera que la libertad anatómica, tomando constancia del cuerpo propio, es consustancial al desarrollo de la individualidad en cuanto ideología durante el Barroco: «esa libertad de la voluntad propia y, con ello, de los movimientos del cuerpo dirigidos por la misma y gobernados con independencia de cualquier instancia ajena, eso es lo que anhela el hombre del Barroco, que ha asumido una conciencia de individuo». Justina da muestras de ello, como se ha reflejado, a lo largo del relato. Pero,

---

vida, y que es el que precisamente le confiere su condición de pícaro. El niño-pícaro es comedido, respetuoso, con un punto de vergüenza que luego desaparecerá de su existencia (Gómez Yebra 1988:15).

<sup>372</sup> Las explicaciones para justificar las aparentes reticencias de Justina a las precoces prácticas sexuales admiten otros planteamientos, como el de Gómez Yebra (1988:163 y 167), que lo atribuye a la predisposición al infantilismo, a la inmadurez, inherente a los pícaros, lo cual podría guardar relación con la escasez de uniones prolongadas, en los relatos picarescos, así como con las escasas paternidades/maternidades, perfectamente ejemplificado todo ello en *La pícaro Justina*, con tres matrimonios, pero ningún hijo.

<sup>373</sup> Esta idea cobra valor desde el sentido que ha de tener la constitución de un relato autobiográfico: «a second basic feature of autobiographical narration is the inherent narrative distance between the narrator as narrator and the narrator as protagonist» (Riggan 1981:24).

progresivamente, su actitud parece ir evolucionando, pasando de la actitud irreflexiva y marcadamente hedonista de la primera parte de la obra a un comportamiento que evidencia un marcado conservadurismo, ilustrado por el deseo de contraer matrimonio para preservar la relativa mejora económica que ha conseguido tras el pleito con sus hermanos, buscando para ello apoyo masculino, preferiblemente del ámbito nobiliario, aunque se tratara de una figura ya tan desprestigiada como la del hidalgo, concretada en su marido Lozano. Tras la brevísima alusión a su matrimonio con Santolaja, el vincularse al pícaro Guzmán, ya en el fragmento final del relato, supone una vuelta de la pícara a sus orígenes, a su pasado,<sup>374</sup> asumiendo, quizás con resignación, la imposibilidad de ascenso social. En este sentido, *La pícara Justina*, en lo que a Justina en cuanto personaje concierne, parece plantear dos de los tres desenlaces posibles que Talens (1975:39) sugiere para las obras picarescas: la integración aparente, encarnada en sus matrimonios con Lozano y Santolaja, y la imposibilidad de integración, reflejada en su unión final con el Pícaro por antonomasia.<sup>375</sup> El tercero de los finales planteados por Talens —la integración sobre la base de una igualdad en última instancia, «todos iguales ante Dios», superadora de la desigualdad social, ejemplificada por medio del *Guzmán*— tendría cabida, quizás, en la figura de la Justina narradora, donde el peso de la moralización, al margen de lo que de auténtico pueda tener, tiene una evidente representación textual en el relato de la envejecida protagonista. Así, representando de forma visual tanto la evolución de Justina en cuanto personaje —ilustrada por medio de sus consideraciones acerca de los hombres, y la sujeción de la mujer a ellos— como su contraposición con su actitud y situación como narradora, las relaciones antitéticas de aparente alteridad podrían admitir una formulación como la siguiente:

JUSTINA-PERSONAJE (ANDANZAS INICIALES)	JUSTINA-PERSONAJE (ANDANZAS FINALES)
---	---

<sup>374</sup> Las alusiones de Justina a su condición de pícaro son frecuentes en la obra: «Nadie piense que el intitularme pícaro es humildad superba» (p. 109); «Nació Justina Díez, la pícaro, el año de las nacidas» (p. 136); «Así que todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de la mi provincia de Picardía» (p. 165); «Y si alguno pensare que por el mismo caso que me hago fundadora de la picardía» (pp. 167-168); «Ea, Justina (...) vean que sois pícaro de ocho costados» (p. 170); «Yo mostraré cómo soy pícaro desde labinición (como dice los de las gallaruzas), soy pícaro de a macha martillo» (p. 171), etc.

<sup>375</sup> Ambos finales vienen ilustrados por Talens (1975:39) por medio del *Lazarillo* y *El buscón*, respectivamente.

<p>que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenuadas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene que el deseo de vernos libres nos pone alas en los pies. Vean aquí la razón por qué somos andariegas (...) Así que, señores, no se espanten que Justina sea amiga de bailar y andar (...) porque en toda mi vida otra hacienda hice ni otro thesoro atesoré, sino una mina de gusto y libertad (...) Muertos pues, mi padre y madre (...) tomé ocasión de andarme de romería en romería (pp. 249-251)</p>	<p>con todo esto, me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia, por lo cual determiné mudar estado y meterme en la orden de matrimonio (p. 682)</p>
	<p>Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser baronesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre de armas a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija (p. 719)</p>
	<p>quedando 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. 739)</p>

TÓPICO	JUSTINA-PERSONAJE	JUSTINA- NARRADORA
«Valor»	<p>El llorar de veras fue cuando vinieron de Italia mis hermanos, rompidos de vestido y de vergüenza, y sin ninguna, nos tomaron a mí y a mis hermanas los cetros del imperio, que eran las llaves de casa, y nos ganzuaron arcas y buchetas (p. 234)</p>	<p>¡No fuera ello ahora, que pudiera yo poner en campo unos doce pares, que ni por otros más necios diera un garbanzo, ni por más determinados un comino! (p. 234)</p>
«Baile»	<p>yo digo que los dos quicios de mi puerta (...) fueron, y son, andar sin son y bailar al de un pandero (p. 243)</p> <p>parece que reconoció ser yo la princesa de las bailonas y emperatriz de los panderos (p. 282)</p> <p>Así que, el un quicio o polo de mi vida fue ser gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera (p. 245)</p>	<p>Había buenos bailes de campesinas, mas como yo ya era mujer de manto, y en esta sazón estaba enmantada, no quise meter mi cuerpo en dibujos, porque ya me había hecho por qué quererle más que a sesenta panderos. Verdad es que los pies me comían por bailar, como si en ellos tuviera sabañones, más vencí la tentación acordándome que Herodías murió bailando (p. 471)</p> <p>(TRANSICIÓN)</p> <p>Otras dirán que quieren su alma más que sesenta panderos, mas yo digo de mí que en el tiempo de mi mocedad quise más un pandero que a sesenta almas, porque muchas veces dejé de hacer lo que debía por no querer desempanderarme. Dios me perdone (pp. 243-244).</p>

«Libertad»	<p>Mis hermanos siempre salían con decirme que yo era libre y pieza suelta (p. 626)</p> <p>¿Qué pensábades, que me había yo de estar aquí hecha monja entre dos paredes? Nunca madre Justina si vosotros tal viéredes en los días de vuestra vida (p. 627)</p> <p>Diéronme por libre, aunque no había para qué, que yo me lo tenía a cargo, pues fui siempre más libre que el ave que canta siempre su nombre (p. 705).</p>	<p>Varias semejanzas y jiroblíficos dibujaron los antiguos para por ellos significar qué cosa es la mujer, pero casi en todos iban apuntando cuán natural cosa le es buscar marido para que la apoye, fortalezca, defienda y haga sombra (p. 717)</p>
«Religión»	<p>Ya que llegamos al Humilladero, hecimos nuestra oración enana, como suele ser la oración de los perdidos (...) para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias, treinta y dos a cada altar de los colaterales y treinta y seis al altar mayor. ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! (pp. 502-503)</p> <p>Misas no le dijimos muchas (...) Del dinero que había en casa, no osamos gastar nada en cosa de Iglesia (p. 233)</p> <p>Quise entrar a hacer oración, mas vi unos altarcitos y en ellos unos santitos tan mal ataviados, que me quitaron la devoción, y yo había menester poco (p. 381)</p>	<p>Decía un papelista de aquí de Salamanca que, como no hay sermonario que no tenga junto con la Pascua la Cuaresma, tampoco hay placer carnal que junto a un hoy no tenga un ay, y junto a un pequé un pené (p. 386).</p> <p>que, aunque pecadora, bien sé la historia de Salomón (p. 529)</p>
«Actitud vital»: alegría e irreflexión <i>versus</i> desengaño y madurez <sup>376</sup>	<p>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 hijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola, que como la guinda y, por no perder tiempo, apunto a la alilla (pp. 183-184)</p> <p>y la risa me retozaba en el cuerpo y, de cuando en cuando, me hacía gorgoritos en los dientes (p. 245)</p>	<p>Bien dicen que el amor es ciego, no sólo porque ama feo, sino porque aquello en quien él pone su blanco le ciega, para que piense que el engaño es gozo, la traición servicio, el daño obligación y el mal bien (p. 426)</p> <p>pero como a los ojos tiernos es la luz ofensiva, también esta grandeza lo era para mí en el tiempo que mis mocedades me traían como corcho sobre el agua (p. 545)</p> <p>Si cuando esto oí supiera lo que ahora sé de granuja y chronicones, yo le dijera al páparo que no se entendía (p. 358)</p>
«Soberbia intelectual»	<p>Preguntéles mil qué cosi cosi, y respondieron a todo como unos muletos de tres años (p. 272)</p>	<p>Verdaderamente la ufanía de un vencimiento es ciega. Dígolo por mí, que no miré que al paso que iban riendo mis agudezas, iban envidiando mi buen</p>

<sup>376</sup> El pícaro está al margen de toda norma ética y de toda regla social, que le parecen vanas porque el mundo es engaño absoluto. Porque lo ha experimentado, cree poseer la verdad absoluta y juzga el mundo desde fuera, encerrado en su aislamiento y desde una posición de superioridad. De ahí viene el carácter dogmático de su revelación de la realidad, de su desvalorización (Kwon 1993:61).

		entendimiento, y así iban resfriando la risa (...) Pero mi orgullosa pujanza tenía vendados mis ojos para no echar de ver que ya el placer había reconocido las riberas de su fin (pp. 273-274)
	Oyan, pues, mi traza; escuchen la victoria alcanzada de una invencible novicia, no con más soldados que sus pensamientos (p. 300)	Con todo eso, quise dar vado al virotismo y soltar el chorro a la vena de las gracias y apodos, que es sciencia de entre bocado y sorbo. Bien sé que no he errado cosa tanto en mi vida (...) Ya se erró. Contémoslos, que de mis cascos quebrados habrá quien haga cobertera para la olla de las gracias, para que no se le vierta cuando más yerva (pp. 270-271)
	así yo, la que entre estudiantes, galfarros, barberos, mesoneras, bigornios, pisaverdes, mostré mi entono, sin poder alguno medir conmigo lanzas iguales, reconociéndome todos superioridad, dando a la excelencia de mi ingenio título de grandioso (p. 652)	
«Belleza»	Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío (p. 81)	Pasó aquel tiempo, vino otro (...) parte de culpa tienen unos sulquillos que me han salido a la cara, que algunos los llaman rugas (p. 106)
	Así que todos me comían con los ojos y ninguno me tocaba con las manos (p. 294)	que los pelos que de ordinario traigo sobre mí, andan más sobre su palabra que sobre mi cabeza, que tienen más de bienes muebles que de raíces (...) temo que al primer tope vuelva barras al almirante y descubra el calvatuerno de mi casquete (p. 93)
«Sexualidad»	¡Tate, señor picarón! (y dile un muy buen golpe en los dedos) (...) Dígame, muy infame, ¿párecete que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años (que tantos hago a las primeras hierbas), es bien que se consuma a humo muerto y se quede aquí (...)? (p. 302)	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 <sup>377</sup> (p. 91)
	Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales (p. 738)	
«Ascenso social»	Yo, en particular, siempre tuve humos de cortesana o corte enferma, y cosa de montaña no me daba goдео (p. 334)	las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando 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. 739)
	Así yo, como de la pasada y referida empresa salí tan lozana cuan triunfante, no sólo me ensanché, pero en mi mesma opinión crecí; crecieron mis humos, mis desdenes, mis pensamientos, y aun pongo en duda si creció mi alma (...) Ya yo era	

<sup>377</sup> «Pelona francesa»: también conocida como sífilis.

	dama (...) ya se había pasado el tiempo en que yo estimaba más que uno destes me prometiese una libra de lino o azumbre de leche o vello en jugo, o un cordero hurtado a su abuela, que si un cortesano me ofreciera una cadena o cabestrillo de oro (p. 354)	
	Desde allí, comencé a cobrar bríos de hidalga, mas no por eso mis hermanos me tenían más respeto. ¡Mal haya el nacer villana y montañesa, que nunca sale la persona de capotes! (p. 728)	

Se trata tan solo de algunas muestras con las que ilustrar la posible evolución psicológica y física del personaje que encaminaría, en última instancia, a constatar relaciones evidentes de alteridad entre la Justina anciana, narradora, y la joven, protagonista del relato. De la belleza, alegría, irreflexión o aparente castidad de la indevota y joven Justina pasamos a la arrugas, desengaños, meditaciones o la sífilis de la supuestamente arrepentida y anciana narradora. El cambio en su actitud habría tenido lugar fundamentalmente en dos momentos: a) uno localizable en el propio texto, desde el instante en que decide contraer matrimonio, «sentar la cabeza», una vez obtenida sentencia favorable en el pleito contra sus hermanos, factor este que, entendemos, pudiera pesar de forma considerable a la hora de tomar tal decisión y b) otro tan solo aludido, ambiguo y contradictorio: «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» (p. 494). Respecto a este último, la obra ofrece suficientes recursos como para contemplar la posibilidad de que la forma de entender la vida de Justina se viera modificada por algún acontecimiento sucedido entre los hechos narrados y el momento en que la protagonista decide narrar su vida. En primer lugar, desde el momento en que contrae matrimonio con Santolaja, las alusiones tanto a esta relación como a la siguiente —con Guzmán— son tan sumarias y vagas que dejan un espacio enorme para la capacidad imaginativa del lector:

Y crean que si los principios de mis infantiles años les han dado gusto, les será incomparablemente mayor saber las aventuras tan extraordinarias que en largo tiempo me sucedieron con gentes de varias cualidades, no sólo en el tiempo que estuve casada con Lozano, el hombre de armas, como se verá en el libro primero, pero en el que lo estuve con Santolaja, que fue un viejo de raras propiedades, como se verá en el libro tercero y cuarto. Era único el mi Santolaja, cuya muerte dio principio a más altas empresas, las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando 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. 739).

En segundo lugar, la obra remite en diversas ocasiones a sucesos no relatados, solo apuntados, los cuales habrían tenido desarrollo en una supuesta segunda parte: «tráele a la memoria una afrentosa purga con otras cosas de que se trata en el segundo tomo» (p. 140: nota marginal); <sup>378</sup> «responde a lo que a dijo de su marido, de quien se hace mención en el segundo tomo» (p. 157: nota marginal);<sup>379</sup> «a lo menos, no enterré yo así a mis dos maridos. Veráslo» (p. 225); «Pero dejemos esto de mis malas andanzas y varias aventuras y alojamientos en compañía de mi marido para el segundo tomo siguiente» (p. 736). Y, en tercer lugar, muchos de los epítetos de Justina mencionados en el *Prólogo sumario* (pp. 82-83) no parecen remitir a sucesos representados en la obra que ha llegado hasta nosotros: «la del trasgo (...) la barqueada (...) la de Julián (...) la salmantina», etc.<sup>380</sup>

Por todo ello, quizás no haya que desechar el juego literario que permite ese margen de tiempo transcurrido entre las aventuras conocidas de Justina y su actividad como relatora de su vida, barajando la posibilidad de que, al margen de los cambios unidos inevitablemente al transcurrir de los años, algún acontecimiento hubiera marcado la personalidad de la protagonista como para permitir esa relación de lejanía que la narradora mantiene en ocasiones con sus propias andanzas. Entendemos, en este sentido, que la ausencia de datos en el relato no vuelve éste inverosímil, siempre y cuando el narrador nos permita un grado de desconocimiento lo suficientemente amplio como para propiciar la labor heurística e imaginativa del lector. De este modo, la obra entroncaría con los valores más marcados del autobiografismo:

What is the main interest, after all, in autobiography —whether genuine or fictional— is the composite portrait of the subject, that is, the man as he now exists before us in the present and how he developed into this man (...) Hence virtually everything which the narrator relates has value not only as information about his past but also as

---

<sup>378</sup> El texto resumido, en concreto, remite al matrimonio de Justina con Santolaja, apuntado por Perlícaro: «¿a cuántos números o capítulos piensa poner el de mi camarada el alférez Santolaja, llamado por otro nombre el moscón celibato, que fue su marido? ¿No ha de decirnos con muy buena corriente cómo la barqueó, y lo de la purga surrepticia con que le hizo aflojar las cinchas un coto?» (p. 140).

<sup>379</sup> De nuevo se alude a Santolaja en el texto: «Y el capítulo del viejo yo le pondré de modo que le amargue y sepan todos cómo mi marido Santolaja, si fue moscón, le picó en las mataduras, y (aunque celibato) le bregó a coces la barriga el muy lebrón» (p. 157).

<sup>380</sup> Precisamente, este último aspecto, así como la mención de dos tomos en las páginas preliminares de *La pícaro Justina*, en el *Privilegio Real*, en el *Prólogo al lector*, en el *Prólogo sumario* y en la *Introducción general* (pp. 61, 71, 81 y 85, respectivamente) hacen barajar la posibilidad de que esa segunda parte existiera realmente.



characterization of the present individual (...) The telling as well as the tale reveals to us the character of our narrator (Riggan 1981:24).

**CAPÍTULO CUARTO:**  
**APROXIMACIÓN SEMIOLÓGICA A LA POLIFONÍA**  
**Y LA ALTERIDAD EN *LA PÍCARA JUSTINA***

Las teorías son redes: sólo quien lance cogerá.

Novalis

#### 4.1 LA SEMIOLOGÍA. CONSIDERACIONES GENERALES

Charles S. Peirce (1974:9), considerado como el padre de la semiótica,<sup>381</sup> consideraba a esta «la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la semiosis<sup>382</sup> posible», considerando como su objetivo «el análisis de la dimensión significativa de *todo* hecho desde el momento en que se asigna su pertinencia: el régimen de determinaciones objetivas que hacen significativo a lo real» (Peirce 1974:12). Ya en nuestro país, Bobes (1973:7) circunscribía los estudios semióticos al ámbito del lenguaje: «la semiótica se presenta como una investigación sobre los sistemas de signos,<sup>383</sup> limitándose en la práctica al lenguaje articulado,<sup>384</sup> bien como sistema de comunicación (se acerca a la lingüística), bien como creación artística (llamándose semiología)». <sup>385</sup> La semiótica, por tanto, consistiría en una «investigación de índole filosófica sobre el lenguaje en su doble perspectiva de sistema de signos y medio de expresión con valor social» (Bobes 1973:91).<sup>386</sup> el lenguaje y su significación vendrían determinados por la existencia de un código (Casetti 1980:91) conocido por el receptor y utilizado por el emisor. No obstante, este código adquiere unas características más difusas en el caso de la literatura, terreno especialmente fértil para el estudio semiológico: «una investigación semiótica solamente tiene sentido si la estructura del

---

<sup>381</sup> Bobes (1989:8-13) realiza un somero pero completo repaso de la historia de la semiótica.

<sup>382</sup> Para Morris (1938:3), la semiosis es el «proceso por el cual algo funciona como signo» (citado en Klinkenberg 1991:164).

<sup>383</sup> Ante la dificultad de definición del término «signo», Bobes (1989:7) opta por emplear la definición del Diccionario de la Real Academia Española —«un objeto, fenómeno o acción material que, natural o convencionalmente, representa o sustituye a otro objeto, fenómeno o acción»—, si bien termina considerándolo como «la unión convencional de una forma y un significado, cuyos límites no son estables ni precisos y se concretan pragmáticamente en un uso determinado» (Bobes 1989:137). Existen múltiples clasificaciones, según los tipos de signos (véase, por ejemplo, Bobes 1989:145 y ss.), si bien la clasificación primigenia, y la más ampliamente extendida, fue la usada por Peirce (1974:30), estableciendo tres tipos de signos: a) icono («signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de caracteres que le son propios»); b) índice («signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto») y c) símbolo («signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley»). Por otro lado, hay autores como Hjemslev (1961) que consideran que no debería hablarse en rigor de signo, sino de *funciones sígnicas* que se realizan cuando dos funtores (expresión y contenido) entran en mutua correlación (véase en Lozano *et al.* 1982:15).

<sup>384</sup> Hendricks (1976:23) considera que la semiología lingüística es, en realidad, un subgrupo de la semiótica, acupándose de la comunicación humana por medio de los signos verbales.

<sup>385</sup> A pesar de esta distinción de Bobes, lo cierto es que semiótica y semiología vienen considerándose sinónimos. El uso de una u otra expresión se debe normalmente a la adscripción del estudioso, bien a la llamada escuela norteamericana de Peirce, bien a la francesa de Saussure. En este sentido, la *Carta Constitucional* de la International Association for Semiotic Studies, de 1969, ponía fin a la disputa, considerándolos como términos sinónimos (véase en Bobes 1989:14).

<sup>386</sup> Para más definiciones de semiótica/semiología, véase, por ejemplo, Hendricks (1976), Casetti (1980), o Díaz Arenas (1990).

campo semiótico es asumida como una entidad imprecisa que el método se propone aclarar (provocando continuamente sus contradicciones)» (Eco 1986:15).

El ámbito de estudio de la semiótica reviste, por tanto, una importancia fundamental, por la riqueza analítica que ofrecen el signo en general y el símbolo en particular. Elias (1994:35 y 91) insiste especialmente en este aspecto: todo aquello que no está representado simbólicamente en el idioma de una comunidad lingüística no es conocido por sus miembros, de manera que no pueden comunicarse entre sí sobre ello, de tal modo que, en cierto sentido, es como si no existiera.<sup>387</sup> En una línea muy cercana se encontraba Pelc (2002: 258 y 266), para quien la semiótica relacionaría los ámbitos de la naturaleza y de la cultura, interpretando la estructura que los une.

Buena parte de las descripciones generales que se han venido haciendo acerca de aquellas manifestaciones culturales convertidas en objeto de estudio por la semiótica entroncan con los conceptos que anteriormente expusimos acerca de la enunciación. Así, resulta significativa, por ejemplo, esta afirmación de Bobes (1989:76): «la semiología toma como objeto el signo en su funcionamiento y como objeto que asume un sentido por medio de un proceso en el que actúa un sujeto que se expresa, comunica, interactúa con otro sujeto, o bien emite signos no intencionales». Aquí tenemos, por tanto, el concepto de enunciado, así como los agentes que intervienen en la enunciación. Como explica Acosta (1989:84), «emisor, medio de comunicación y destinatario, de manera simplificada, constituyen el *triángulo semiótico*».<sup>388</sup> Dentro del proceso semiótico, Bobes (1989:103) destaca tres ámbitos: el de los sujetos (emisor y receptor),<sup>389</sup> el de los signos (esto es, el enunciado) y el de las circunstancias (en el cual localizaríamos, entre otros aspectos, el concerniente a la deixis y sus implicaciones).

A la luz de estas reflexiones, parece que el análisis de la enunciación ofrece una lectura en la cual la terminología y los conceptos correspondientes al terreno de la semiología pueden contribuir a enriquecerla en gran medida. No obstante, el ámbito que

<sup>387</sup> Elias (1994:167) insiste sobre todo en el papel predominante del símbolo respecto al icono, dentro, por ejemplo, de los procesos de transmisión de conocimientos en una sociedad determinada.

<sup>388</sup> Esta idea, en opinión de Bobes (1994:19-21), es la que permite dinamizar la estática concepción del signo que albergaba el estructuralismo, el cual tan solo relacionaba significante y significado. Frente a ello, la semiótica ofrece como modelo básico la tríada emisor-signo-receptor: «en el proceso semiótico (o de creación de sentido) la presencia de un signo origina inmediatamente la actividad de unos sujetos que lo emiten o lo interpretan como signo: para que sea signo tiene que significar y para que signifique tiene que haber un sujeto que lo emita como signo o que lo interprete como tal; de ahí su carácter dinámico» (Martínez Fernández 2001:34).

<sup>389</sup> Tal y como explica Greimas (1980:201), la actividad semiótica es del orden de la comunicación y se desarrolla sobre el eje *emisión vs. recepción*. En la misma línea se definen Lozano *et al.* (1982:248): «lo específico del hacer semiótico no es ya la aplicación de una teoría de los signos, sino el *examen de la significación como proceso que se realiza en textos donde emergen e interactúan sujetos*».

verdaderamente nos interesa en nuestra investigación es el concerniente al terreno de lo literario y, dentro de este, la semiología ha sufrido, por parte de algunos teóricos y críticos, una serie de especificaciones.

Así, para Fernández Martínez (2001:34-35), el proceso semiótico en general —y el literario en particular— adopta formas bien diversas según el discurso y según la disposición y actuación de los sujetos del proceso. Desde este prisma, el rendimiento de la consideración semiótica del texto literario puede ser altamente sugestivo. Concretando sobre este punto, algunos críticos parten de las supuestas peculiaridades del signo literario, frente al estrictamente lingüístico.<sup>390</sup> Carrillo (1982:13), por ejemplo, considera que, mientras que «el signo lingüístico tiene una estructura concreta, el signo literario tiene una estructura abstracta». Para Bobes (1992:155), el signo literario no muestra una relación estable entre forma y sentido, por lo cual carecería de codificación. En el caso de que se codificase, pertenecería ya al terreno de lo lingüístico, al haber sido ya fijado de manera estable. En otros términos, insistirá sobre lo mismo:

El signo literario no mantiene la capacidad denotativa del signo lingüístico y pierde las relaciones referenciales, y esto posibilita que se convierta en creador de su propia referencia remitiéndola a mundos ficcionales, que se actualizarán en cada una de las lecturas a través del interpretante que aporta el lector (Bobes 1993:241).

Algo parecido formula Camarero Arribas (1996:194) al emplear, siguiendo a Lapacherie (1984), el concepto de gramatextualidad, entendida como «la propiedad que tiene la escritura de construir textos según leyes semióticas propias».

La semiología literaria —si es que realmente es posible hablar de esta categoría, a partir de una especificidad que la caracterice— ha ido, tradicionalmente, continuando las pautas metodológicas generales marcadas por las investigaciones semióticas en torno a las producciones lingüísticas «habituales», diarias, por medio de las que nos comunicamos constantemente. En este sentido, Bajtín (1991:50) subrayaba cómo los análisis de la comunicación verbal habitual condicionan en gran medida las investigaciones literarias: «solo cuando la lingüística domine el objeto por completo y con toda pureza metodológica, podrá también trabajar productivamente para la estética de la creación literaria». De igual modo, Carrillo (1982:10) apunta:

---

<sup>390</sup> No todo el mundo está de acuerdo sobre este punto. Pratt (1977) considera que no existen diferencias entre lo que se entiende por narración natural —tenida por no literaria— y la narración literaria, pues en ambos casos estarían presentes los mismos rasgos definitorios: abstracción, orientación, complicación de la acción, evaluación, resultado o resolución y coda (véase en Domínguez Caparrós 1987:99).

Para comprender la comunicación literaria, es necesario partir de un método interdisciplinario de la comunicación sobre la base de una teoría de la comunicación lingüística, ya que entendemos la literatura como un tipo especial de comunicación lingüística.

A la luz de estos apuntes, parece pertinente —por su potencial operativo y por los denominadores comunes que comparten— considerar la intervención de la semiología, en cuanto disciplina teórica con capacidad de proyección sobre los análisis críticos, como herramienta con la que estudiar la recursividad enunciativa y la imbricación generada a partir de la polifonía en los textos narrativos, por ejemplo. Para ello, para aplicar pautas semiológicas, partimos de la más habitual de las divisiones que se han venido planteando, en lo que a los distintos ámbitos de la semiótica se refiere. Así, es ampliamente manejada la propuesta realizada por Morris (1938) de dividir la semiótica en: a) sintaxis (estudiaría la relación entre los signos); b) semántica (se ocuparía de la relación entre el signo y su significado) y c) pragmática (su objeto de investigación es conocer las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios) (véase, por ejemplo, en Bobes 1977:25 y ss.). Van Dijk (1987:172), por otra parte, si bien establece las mismas divisiones, las definiría en otros términos: a) sintaxis (qué y cómo se dice); b) semántica (qué se quiere decir) y c) pragmática (qué se consigue). No obstante, y tal y como subraya Bobes (1993:266), las explicaciones de van Dijk al respecto parecen tener menor aceptación, a juzgar por el hecho de que los teóricos, en general, se decantan generalmente por las primeras definiciones que hemos formulado, menos ambiguas que estas.<sup>391</sup>

Por tanto, dividiremos los próximos apartados de acuerdo a esta tripartición, respetando las definiciones de Morris en la medida de lo posible, teniendo presente, como podremos constatar, las peculiaridades de la semiología en el análisis literario, por lo que hablaremos de una sintaxis, de una semántica y de una pragmática desde la vertiente de la crítica literaria.<sup>392</sup> Esta aproximación semiológica girará en torno a los fenómenos específicos de la recursividad enunciativa, de la imbricación que la polifonía

---

<sup>391</sup> Otras definiciones, no muy alejadas en líneas generales de las anteriores, serían las propuestas por Yus Ramos (1997:18) de acuerdo igualmente al esquema que dividiría la semiología en sintaxis («se ocupa del signo, de las relaciones de implicación»), semántica («se ocupa del designatum, de las relaciones de designación») y pragmática («se ocuparía de las relaciones del usuario con los signos, esto es, de las relaciones de interpretación»).

<sup>392</sup> No obstante, coincidimos con buena parte de la crítica en la difícil separación, en ocasiones, de cada uno de estos tres apartados. Todos ellos se implican unos a otros. La división comporta, por tanto, más una base procedimental que una verdadera realidad operativa.

suscita y de las relaciones de alteridad que de ello surgen,<sup>393</sup> observando las peculiaridades que conforman estas interconexiones dentro del ámbito de la elaboración de una obra artística, y en concreto, por lo que a nosotros nos interesa, en lo concerniente a *La pícaro Justina*.

## 4.2 SINTAXIS DE LA ENUNCIACIÓN EN *LA PÍCARO JUSTINA*

### A) CONSIDERACIONES GENERALES

Bobes (1994:21-22) consideraba, como ya se ha indicado, que el ámbito de estudio de la sintaxis era el de las relaciones formales entre los signos, donde incluye el estudio de la métrica, en poesía, o de las unidades narrativas, en el relato. Núñez y Teso (1996:47) subrayan, en este sentido, que de lo que se ocupa la sintaxis es de los «moldes formales». Tal y como indica la crítica (Bobes 2002:137), parece tratarse del primer aspecto desarrollado por la semiología en el ámbito literario,<sup>394</sup> hasta el punto de que, por ejemplo, buena parte de los análisis estructuralistas del relato eran tan solo ejercicios sintácticos. La sintaxis, dentro de la crítica literaria, además, consistiría en un análisis puramente inmanentista, con el texto como principio y fin (Albaladejo 1989:185), y de ahí lo limitado de sus avances. Su objeto de estudio, por tanto, serían las relaciones existentes entre las partes de una obra que, en virtud de diversos criterios, podían constituirse en unidades de análisis, comprobando cómo se articulan, conformando a su vez grupos más amplios (Bobes 1977:49-50). En las investigaciones sobre sintaxis narrativa, por ejemplo, es frecuente encontrar terminología del tipo de: funciones, actantes, cronotopo, *compositio* y *dispositio*, etc. La *compositio* y la *dispositio* atañen al contenido o significado narrativo desarrollado lineal y cabalmente y a la manera de organizarlo en el discurso, respectivamente.<sup>395</sup> En cuanto al cronotopo, expresión popularizada por Bajtín, supone un análisis de los espacios y tiempos

<sup>393</sup> «Las tres ramas de la semiótica tratan el mismo objeto disciplinar, sólo que desde diferentes puntos de vista» (Yus Ramos 1997:26-27).

<sup>394</sup> Bobes (1994:23) insiste repetidamente en desmarcar la semiología y, por tanto, la sintaxis literaria de la lingüística: «la sintaxis literaria tiene como objeto de estudio no las unidades lingüísticas y sus relaciones, sino las unidades literarias en sus aspectos formales, como elementos arquitectónicos del texto».

<sup>395</sup> Se corresponderían con lo que se conoce como fábula/historia/macroestructura de base, en lo concerniente a la *compositio*, y como sujeto/discurso/macroestructura de transformación, en lo que se refiere a la *dispositio* (véase Albaladejo 1998). La interrelación entre semántica y sintaxis, como subraya Bobes (1989:32), será precisamente lo que permita el paso de la estructura profunda (fábula) a la superficial (sujeto).

planteados en la obra: «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín 1991:237). Por último, la función supone la acción de un personaje, considerado como actante, definida desde el punto de vista de su significación en la intriga.<sup>396</sup> Precisamente el hecho de que sea su significación lo que le vuelve relevante refleja la clara imbricación entre sintaxis y semántica.

En nuestro análisis nos interesarán especialmente los dos últimos aspectos mencionados, esto es, las funciones y los actantes. Tesnière (1994:175) definía a los actantes como aquellas «personas o cosas que participan a cualquier nivel en el proceso». Los actantes serían, en principio, sustantivos subordinados inmediatos del verbo, siendo, desde el punto de vista semántico, el primero de ellos el que «realiza la acción», el segundo el que «soporta la acción» y el tercero aquel en cuyo «beneficio o detrimento se realiza la acción» (Tesnière 1994:179-181). A este respecto, los estudios de Greimas (1971) insistirán igualmente en estos ámbitos de análisis, si bien desde una perspectiva más próxima a la semántica. Los actantes, para Greimas (1971:199-201), serían los elementos que complementan al predicado, estableciendo dos categorías, «sujeto» vs. «objeto»<sup>397</sup> y «destinador» vs. «destinatario», basándose en el análisis funcional o cualificativo que transfería a los actantes, de algún modo, los contenidos semánticos de la clase de los predicados. Para ajustar el modelo actancial, tomado de la sintaxis, al nuevo estatuto semántico que pretendería proporcionarle, hay que reducir los actantes sintácticos a su estatuto semántico (p. 266): María, por ejemplo, ya reciba la carta, ya se le envíe, será siempre «destinatario». De este modo, el modelo actancial aplicado a los relatos míticos estaría constituido en su parte nuclear por un «sujeto» y un «objeto», enriquecido por las relaciones «adyuvante»-«oponente» y «destinador»-«destinatario» (p. 276).

A partir de estas aportaciones, la sintaxis literaria empezó a rodar rápidamente, como reflejan abundantes investigaciones.<sup>398</sup> Bobes, en su estudio sobre *La Regenta* (1985), por ejemplo, aplicará el esquema de Greimas a los personajes, analizando la frustración de la protagonista, que la convierte en sujeto cuyo objeto sería la felicidad; es decir, Ana Ozores sería su destinataria (la de la «dicha»), contando con don Víctor y

<sup>396</sup> Para Propp, quien con su *Morfología del cuento ruso* inició los estudios sobre estos aspectos, la función sería un acto de los personajes, definido desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la acción del cuento considerado como un todo (véase en Bremond 1970:74).

<sup>397</sup> Dirán al respecto Lozano *et al.* (1982:68 n.): «Sujeto y Objeto no son, respectivamente, personaje y cosa, sino *roles* que se definen como posiciones correlativas (actantes o roles actanciales)».

<sup>398</sup> Véase, entre otras muestras, Álvarez San Agustín (1977).



don Fermín como ayudantes y con don Álvaro como oponente, destacando así tres funciones en la obra: «seducción», «adulterio» y «carencia».

Desde nuestra perspectiva, el interés de estas aproximaciones críticas radicaría en comprobar en qué medida estos planteamientos, más o menos anejos al ámbito de la sintaxis, pudieran tener aplicación a la hora de estudiar la imbricación entre las distintas voces en una obra literaria. En relación con esto, Greimas (1980:10-12) plantea considerar al hablante en cuanto *actante sintáctico*, lo que supondría pasar del sujeto ontológico (el *hombre* que habla) al concepto gramatical (el *hombre que habla, sujeto hablante*, en términos lingüísticos). De este modo, Greimas sugiere considerar al productor del discurso como sujeto de este, lo que le lleva a concluir que «los papeles sintácticos de destinador y destinatario son asumidos por dos sujetos semánticos distintos, que posee cada cual su propio universo semántico y su código de redacción y lectura» (Greimas 1980:38). De este modo, la función «comunicación» establece una relación entre el Sujeto, actante dotado de la modalidad del *querer*, y el Objeto, aquello que desea el sujeto. Destinador y destinatario vertebran, por tanto, a partir de la función «enunciación», la relación que entre ambos se establece a través de un discurso interior o exterior. En este sentido, explica Bobes (1994:12):

La epistemología, desde Johann Gottlieb Fichte, había advertido que el saber no podía fundamentarse en las relaciones binarias Sujeto-Objeto, porque los objetos en sí mismos son impenetrables a la razón humana, y el conocimiento se queda en la imagen que el sujeto se forma de la realidad. Y esa imagen, o elemento intermedio entre el Sujeto y el Objeto, está cristalizada culturalmente, según algunos, en el lenguaje.

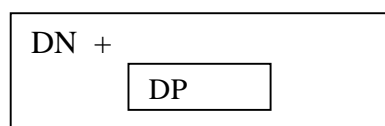
En el ámbito de la novela, donde de forma ininterrumpida es constatable la recursividad enunciativa, estas reflexiones cobran una gran importancia a la hora de analizar la sucesión de destinadores y destinatarios que empiezan en el autor y acaban en el lector, convirtiéndose así el texto en el «lugar de encuentro entre *sujeto* y *objeto* que, en el ámbito de la *escritura*, por poner un caso, convierten al autor en un *sujeto activo* que se aloja tras el texto y al lector en un *objeto pasivo* que se encuentra ante él» (Jiménez Ruiz 1996:186). Esta misma idea, en otros términos, ha sido subrayada por Lozano *et al.* (1982) de manera más general, al definir al receptor como aquel que recibe un mensaje del destinador, y al destinatario como aquel al que va dirigido el mensaje, poniendo así en relación la comunicación con el modelo actancial vinculado a los análisis sintácticos en el ámbito literario, tal y como se ha venido planteando desde Greimas. En este sentido, continúan diciendo:

Los emisores y receptores tal como se conciben desde la teoría de la información y la teoría de la comunicación son meros polos de un *continuum* comunicativo y, como tales, autómatas, fantasmas o como dice Greimas “instancias vacías”. Con la aportación de esta propuesta [conceptos de sujeto (agente) y objeto (paciente que recoge pasivo todas las excitaciones del mundo)], los emisores y receptores pueden ser considerados destinatador y destinatario, dotados ambos de competencia: son sujetos competentes (Lozano *et al.* 1982:76 n.).

Ante todo lo cual, concluyen:

La relación entre destinatador y destinatario, actantes textuales, establece una suerte de *contrato enunciativo* por el que el enunciador articula una serie de programas de hacer (cognitivo, persuasivo, manipulador, etc.) tendentes a constituir a nivel semántico y modal al enunciatario, y constituirse también a sí mismo (Lozano *et al.* 1982:114).

La narración literaria en general, y la novela en particular, suponen la existencia de múltiples y variadas enunciaciones, a partir de la relación destinatador-destinatario. Estas enunciaciones, entendidas a modo de funciones que vinculan a un Sujeto con un Objeto, generan así enlaces comunicativos que permiten analizar como una unidad a la tríada «Sujeto-Función-Objeto», o lo que es lo mismo, Emisor-Mensaje-Receptor, de acuerdo al modelo actancial. De este modo, estas relaciones, estas tríadas, constituirían verdaderos sintagmas, admitiendo entre ellos diversos tipos de conexiones. Una de las más analizadas probablemente sea la que se establece entre el narrador, y su discurso, y el de los personajes. Así, Mario Rojas (1981:20), analizando ambos discursos, constitutivos del llamado «texto narrativo», plantea contemplar su articulación de acuerdo al siguiente esquema:



Donde «DN» y «DP» serían el discurso del narrador y el discurso del personaje, respectivamente, estando el segundo contenido dentro del primero, de acuerdo a la relación jerárquica que ya Gryger (1976) había establecido a propósito de las palabras de ambas instancias, y que supone marcar de forma explícita la situación de subordinación, de hipotaxis, del discurso del personaje respecto al del narrador.<sup>399</sup> Otras veces, por el contrario, los emisores de los distintos mensajes se encuentran en una

<sup>399</sup> Como ya se ha apuntado, Martínez Bonati (1972) basa esta relación jerárquica en el hecho de que sea el narrador quien crea el universo ficcional en el que se insertan los personajes, reflejándose así de nuevo la conexión entre sintaxis y semántica para el análisis literario. Para contrastar alguna observación más sobre la supuesta subordinación del discurso del personaje al del narrador, véase el apartado teórico acerca del segundo.

aparente relación de igualdad, según la cual la articulación entre sus discursos se produce de manera paratáctica, sin subordinaciones,<sup>400</sup> tal y como es posible contemplar habitualmente a propósito de los mensajes de los distintos personajes de una obra,<sup>401</sup> o, en un relato con varios narradores, cuando el discurso de uno no «comprende» los de los demás, como sucedería, por ejemplo, con los relatos que se suceden en el *Decamerón* de Boccaccio, al margen del marco principal en el que se insertan.

De este modo, entendemos que la aproximación sintáctica al estudio de la enunciación, la alteridad y la polifonía en una obra literaria pasa por localizar a los distintos agentes que llevan a cabo enunciaciones significativas dentro de estas, así como a sus destinatarios, vinculándose por medio de la función «enunciación». Igualmente, se hace necesario describir las relaciones que entre estas unidades se establecen, integrándose con frecuencia en sintagmas más amplios que, o bien corresponden simplemente a un determinado locutor, que los asume como parte de su enunciación, o bien se insertan en discursos que responden a una determinada estructura retórica que caracteriza a la obra.

## **B) LA ARTICULACIÓN SINTÁCTICA DE LAS VOCES EN *LA PÍCARA JUSTINA***

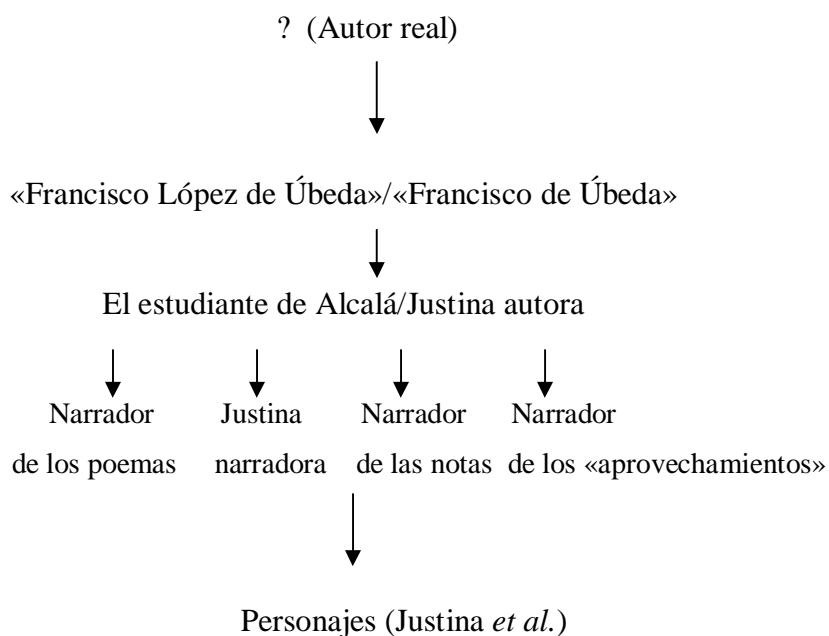
Tal y como hemos desarrollado en la primera parte de nuestra investigación, la estructura general sobre la que se sustenta *La pícaro Justina*, en lo que a las enunciaciones llevadas a cabo en ella se refiere, podría resumirse de la siguiente manera: alguien decide elaborar el texto, indicando como supuesto autor, tanto en la portada como en las primeras páginas (en el Privilegio Real, en la Aprobación y en la dedicatoria), a «Francisco de Úbeda»/«Francisco López de Úbeda» (pp. 61-70). Ya en el *Prólogo al lector*, un antiguo estudiante de Alcalá se atribuye la elaboración del texto, reconociendo su modificación tras la publicación del *Guzmán* (pp. 73-74). Algo más adelante, en la *Introducción general*, encontraremos a la propia Justina narrándonos sus esfuerzos para lograr componer sus memorias, dificultados por las trabas que le ponen los mismos elementos escriturarios (pp. 85-131). A continuación, en los dos primeros

---

<sup>400</sup> Martínez Bonati (1972) subraya, a este respecto, cómo el drama es un tipo de obra literaria, frente a la lírica y a la narración, con ausencia de un «hablante básico», único: en él pertenecerían todos los hablantes al mismo plano.

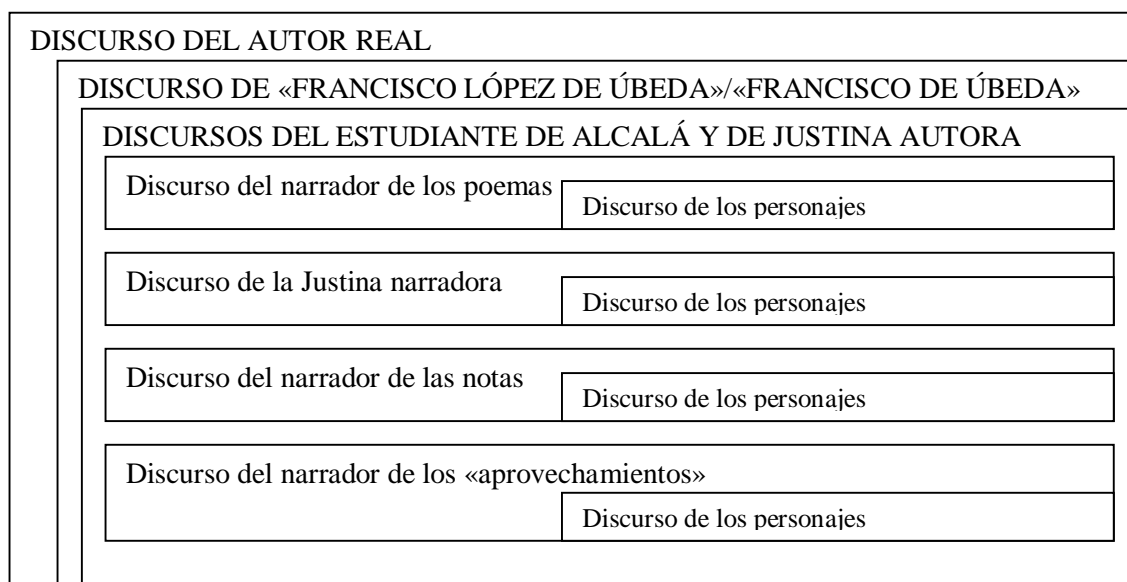
<sup>401</sup> Bobes (1992:157) habla de «relaciones reales» u «horizontales», que serían las que surgirían entre los personajes, y «relaciones literarias» o «verticales», que serían las que se establecen entre personajes y narrador, por ejemplo.

números del relato propiamente dicho, Justina y Perlícaro discutirán sobre las condiciones y naturaleza de este, así como acerca de la idoneidad de Justina para ejercer como narradora de su propia vida, y del interés que esta pudiera tener (pp. 136-159). Finalmente, ya en el tercer número, Justina comenzará el relato de su vida y de la de sus antepasados (pp. 171 y ss.), contándonos sus andanzas, así como las de aquellos con los que se irá encontrando a lo largo de sus viajes. Paralelamente, cada uno de los episodios de la obra será introducido por un poema donde se anuncia brevemente el asunto a tratar, siendo luego cerrado con un «aprovechamiento», cuyo objetivo parecería ser el de conectar los sucesos relatados con alguna máxima o reflexión de tipo moral. Mientras tanto, y a lo largo de toda la narración, se irán sucediendo en los márgenes de la obra breves apostillas alusivas, de muy diversas maneras, a lo representado en el texto propiamente dicho. De este modo, entendemos que este breve resumen de la disposición del libro podría representarse de acuerdo al siguiente esquema, en lo que a las enunciaciones localizables atañe:



Cada flecha representaría, por tanto, al mensaje emitido por la instancia inmediatamente superior, esto es, la función «enunciación», que conectaría a su Sujeto, no con su Objeto (que sería cada uno de los destinatarios, ya tratados en el apartado anterior), sino con el siguiente Sujeto, y su correspondiente enunciación. Cada discurso, por tanto, se correspondería con un sintagma integrado a su vez dentro de una unidad sintagmática más amplia e inmediatamente superior, lo cual, retomando el mencionado

esquema de Rojas (1981:20), admitiría la siguiente representación para *La pícaro Justina*:<sup>402</sup>



Así, sería posible hablar de hipotaxis o subordinación a la hora de describir, desde el plano sintáctico, las relaciones entre los discursos más amplios o aglutinadores:<sup>403</sup> el del autor real (?), responsable absoluto del texto, del que dependería el del autor aparente, figura nominal a la que se atribuye en la obra su elaboración («Francisco López de Úbeda»/«Francisco de Úbeda»),<sup>404</sup> el cual a su vez tendría subordinado el discurso del autor narrativo, rol este asumido tanto por el estudiante de Alcalá como por Justina,<sup>405</sup> los cuales, a su vez, dejarían paso al relato de los acontecimientos,

<sup>402</sup> En este sentido, y tal y como indicaba Friedman en un prefacio (1987), «narrative thrives on the fact that all voices are not equal».

<sup>403</sup> En términos económicos, Perroux (1969:22) planteaba que, ante dos únicas unidades económicas, se podría decir que A ejerce un efecto de dominación sobre B cuando, haciendo abstracción de *cualquier intención* particular de A, ésta ejerce una influencia determinada sobre B sin que exista reciprocidad o sin que ésta sea de igual grado. Desde este prisma entendemos, por tanto, que las relaciones de hipotaxis entre el discurso del autor y el del narrador, y entre el de este y el de los personajes, son unidireccionales, trasladando, en cierto modo, la metáfora de «dominación» que maneja Perroux.

<sup>404</sup> Como explica García-Cárcel en un prólogo (Chartier 1994:13), para Roger Chartier se ha de vincular el propio sentido del concepto-autor a la construcción misma de la función-autor, la cual se desarrolla en diversas dimensiones: la de la propiedad de los textos, la de la «apropiación formal» o responsabilidad ante el poder y la de la legitimación de sus afirmaciones, distintas en los textos literarios y en los científicos. Esta función, la «función-autor», se ofrece como «la manera en la que un texto designa explícitamente esta figura (la del autor) que se sitúa fuera de él, y que lo antecede» (Chartier 2000:89).

<sup>405</sup> La relación entre el estudiante y la Justina autora pudiera ser considerada desde un punto de vista paratáctico: nada invita a pensar que el discurso de la segunda dependa directamente del del primero. Este, en el *Prólogo al lector*, menciona, desde luego, a Justina, pero solo en su papel como personaje, insistiendo en que su objetivo es «lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina» (p. 75), esto es, «los malos ejemplos de su vida» (p. 76), pero no sus papeles como narradora o autora narrativa, desvinculados, por tanto, del mensaje del estudiante. A su vez, la relación de subordinación que marca el

produciéndose este de forma paralela tanto por los poemas como por el texto en prosa, por las notas marginales y por los «aprovechamientos». Estos cuatro «narradores», por así denominarlos, ofrecerían cuatro relatos simultáneos, dispuestos de forma paratáctica, de los mismos acontecimientos, aunque desde distintos ángulos: uno en primera persona, correspondiente a la protagonista de los hechos mencionados,<sup>406</sup> y tres en tercera persona, con narradores ajenos a los acontecimientos, aparentemente «despersonalizados», sin la asignación de una identidad concreta.

Este parecería, por tanto, el esquema básico a la hora de describir la estructura general que sustenta el artefacto polifónico en que se convierte *La pícaro Justina*. Sin embargo, el libro manifiesta en diversas ocasiones alusiones en torno a la posible conexión entre estas voces que obligan a matizar este esquema básico descriptivo:

1) En primer lugar, el estudiante de Alcalá se atribuye directamente la elaboración de los «aprovechamientos»:

Pues para que le lean todos, y juntamente 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 por vía de resumpción o moralidad (al tono de las fábulas de Hisopo y jeroablíficos de Agatón) consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice y trata* (pp. 74-75).

A su vez, el último de los «aprovechamientos» remitirá a un autor ajeno a los hechos relatados, escapando así del artificio autobiográfico surgido de la presencia de Justina como autora:

Generalmente, en el discurso de este primer tomo y en el de la mocedad de esta mujer, o, por mejor decir, *desta estatua de libertad que he fabricado*, echarás de ver que la libertad que una vez echa en el alma raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice (p. 740).

Finalmente, las últimas reflexiones del libro contribuyen a reforzar el vínculo entre el estudiante de Alcalá y la elaboración de los «aprovechamientos»:

Todo lo que en este libro se contiene, sujeto a la corrección de la Santa Iglesia romana y de la Santa Inquisición. Y advierto al lector que siempre que encontrare algún dicho en

---

prólogo, por lo general, respecto al resto de la obra, ya habría sido apuntado por la crítica: «El prólogo establece un reclamo de superioridad con respecto al texto que comenta por ser un comentario del mismo (...) Es pues un metalenguaje, que excede las posibilidades interpretativas del texto del cual depende. El prólogo es la antesala del texto; es decir, establece el primer contacto entre el autor, el texto y el lector» (Álvarez Amell 1999:11).

<sup>406</sup> En este sentido, como explica Cabo Aseguinolaza (1992:48), «las obras picarescas son, o, quizá sea mejor decir, *contienen*, relatos autobiográficos».

que parece que hay mal ejemplo, repare que se pone para quemar en estatua aquello mismo, y en tal caso, se recorra *el aprovechamiento que he puesto en el fin de cada número y a las advertencias que hice en el prólogo al lector, que si así se hace, sacarse ha utilidad de ver esta estatua de libertad que aquí he pintado*, y en ella, los vicios que hoy día corren por el mundo. Vale (pp. 740-741).

2) Por otra parte, en el *Prólogo sumario*, y antes de que haga acto de presencia Justina, en calidad de autora y de narradora, una voz de procedencia desconocida anticipa acontecimientos de la protagonista, insertando una de sus intervenciones, en estilo directo:

La suma destes tomos véala el lector en una copiosa tabla; mas, si con más brevedad quieres una breve descripción de quién es Justina y todo lo que en estos dos tomos se contiene, oya *la cláusula siguiente que ella escribió a Guzmán de Alfarache antes de celebrarse el casamiento: «Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle figas, la que contrafigo, la fisguera, la festiva, la de aires bola (...))»* (p. 82).

Igualmente sucederá ya al comienzo del relato propiamente dicho, donde, con una brevísima aparición, un aparente narrador ajeno a la historia preceda al autobiografismo de la pícara: «*Nació Justina Díez, la pícara, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la boba allá. ¡Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda! Tórnome al vientre de mi señora madre»* (p. 136).

3) Las notas marginales aluden en ocasiones al autor del texto en prosa, y a su actividad, con lo cual la relación paratáctica, independiente, de ambos locutores, refleja, por el contrario, cierta conexión. Así, en la *Introducción general* podemos leer las siguientes afirmaciones, en relación a la actividad de Justina en cuanto elaboradora física de sus memorias:

Aplícate el atravesar el pelo al hacer el autor su introducción rethórica (p. 103)  
 A propósito de la mancha de la saya, prosigue artificiosamente el autor la introducción de su libro (p. 105)  
 La significación de la mancha, a propósito de hacer su introducción el author (p. 114)  
 Vio Justina una culebrilla en el papel. De lo cual hace donosos melindres y, en achaque de consuelo, declara el author su intento y hace prólogo al lector (p. 119)  
 Intento del author en su libro. Es desengañar ignorantes (p. 125)  
 Despídese de los necios el author (p. 125)  
 Intento del author es dar gusto sin hacer daño (p. 127)  
 Fisgas del libro de la Pícara (p. 128).

Estas notas también pueden referirse directamente a la actividad narradora llevada a cabo en el relato en prosa, pasando lo narrado a un segundo plano: «*Refiérense los pretendientes que desechó Justina, que son varios»* (p. 707); «*Dice Justina qué causas la*

obligaron a amar a su Lozano, y las que generalmente obligan a todas las mujeres, y encarece por la mayor el interés» (p. 717); «*Despídese del lector*» (p. 739); «*Cítase el segundo tomo*» (p. 739).

También las notas pueden remitir a la actividad del locutor de los poemas introductorios, pues estas apostillas no siempre resumen exclusivamente el relato en prosa, reflejando así también ciertas dudas en torno a la relación paratáctica «notas-poemas». En este sentido, podemos encontrar los siguientes ejemplos:

POEMA	NOTA MARGINAL
Así, Justina, hecha un blando céfiro, / Con pies, ojos y lengua hace mil círculos, / Apodos da, que penetra hasta lo íntimo, / Sus ojos son zahorís de los antípodas	Nota mucho que con los mismos consonantes hace la aplicación (p. 523)
co Aquí verás la pintura del dios Ba / ba En una mesonera gorda y bo / na Que es puro bodega en carne huma. / res Descúbrele a Justina sus amo, / tos Su trato, su hacienda y sus secre, / na Justina, en pago, le hace la mamo.	Pinta Justina <sup>407</sup> la persona, traza y trato de Sancha Gómez, su huésped, y cómo enfermó. <i>Y en el terceto se pone un nombre, que por mal nombre, llamaban a la mesonera</i> <sup>408</sup> (p. 551)
¿No basta media vez decir no quiero, / Sino que a fuer de fuero, / Me pidas, Musa mía, / Que con mi talante / Los hechos de una vieja en verso cante?	<i>Finge el autor que, de enfado desta inicua vieja, no quiere aun sumar el número en verso.</i> Es figura retórica que encarece la materia (p. 651)

Otras veces, el narrador de las notas necesita el apoyo referencial de algún dato del texto en prosa, como evidencia el valor anafórico de alguna alusión: «Es mentira necia el fingir *tales* principios» (p. 169).

4) Igualmente, es posible localizar también alguna alusión en los «aprovechamientos» que reflejan conocimientos sobre la autoría del texto en prosa, alejándolo del juego autobiográfico que ofrece, y descubriendo el artificio: «Y, por el contrario, el ignorante la primera ignorancia que tiene es de que es ignorante. De aquí es que *con razón pinta el author esta mujercilla* tan hueca de cuatro jiroblíficos que leyó en cualquier romancero, en el entretanto que se le secaban los paños» (p. 131).

5) También los poemas ponen en peligro su relación paratáctica con el relato en prosa de Justina, desde el momento en que remiten a él de forma directa: «Ella se las jura / Y ordena tal burla / *Cual verás abajo*, / Que es cuento galano, / Pues hizo la moza / Escupir la bolsa» (p. 369); «Devota más sin rezar, / Pagadora más en venta, / Veladora

<sup>407</sup> Igualmente, la nota remite también a la actividad de Justina como narradora, en el relato en prosa.

<sup>408</sup> La nota aclara el acróstico oculto en los pies cortados, descifrable sucediendo las sílabas cortadas y dispuestas a inicio de verso: «Cobana Restona».



más en vano, / Huéspedada más sin pagar, / *Cual este número cuenta*, / Jamás la vido christiano» (p. 459); «*En el capítu- sigüent- / Se cuent- un cuent- admira- / De un bachill- disparata- / Neci-, bo-, loc-, imprudent-, / En quie- se cumpli- el refrá / Que tras cornu-, apalea-, / Y tras los cuern-, peniten-*» (p. 599).

También ocurre lo contrario, esto es, que el relato remita al poema inicial, con el problema añadido de que la propia Justina se atribuya explícitamente su elaboración, a pesar de que estas composiciones en verso adopten en la obra la forma de narración impersonal: «Y aun para doblar la burla, de ahí a una hora, estando él jugando, me puse a cantar una canción que entonces andaba muy valida, pero tan a propósito que no pudo ser más. *Al principio del número la puse*» (p. 427).<sup>409</sup> Otras muestras:

Después de este suceso, se mudó nombre y sobrenombre, y se llamó Sancha Gómez. Mas, para memoria del antiguo nombre de Cobana Restona, *le hallarás en la suma del número*, en lo sobrado de los pies cortados, que *soy como sastrre hacendoso, que hasta los retacitos aprovecho* (p. 552)

Este pretendiente se llamaba Maximino de Umenos, y sobre uno y otro apellido le dije algunos conceptos razonablejonazos, *parte de los cuales puse al principio deste número*,<sup>410</sup> y parte está escrito en el envés de mi memoria, y, por no descogerla, me perdonarás el cuento (p. 695).

6) La consideración de Justina como autora narrativa del relato sufre un momento de vacilación en la *Introducción general*, que parece acercar la elaboración de la obra al supuesto autor mencionado en el *Prólogo al lector*, cuestionando la naturaleza primopersonal del relato:

Mil años ha que hice esta obrecilla (...) Si ello el libro está bueno, buen provecho les haga, y si malo, perdonen, que mal se pueden purgar bien los enfermos *si yo me pongo ahora muy de espacio a purgar la pícara. Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina* (p. 129).<sup>411</sup>

En el mismo sentido, una de las notas marginales parece pasar del relato impersonal al autodiegético, en primera persona, si bien la situación es lo suficientemente ambigua y prestada al equívoco como para cuestionar la atribución de la voz reproducida en la apostilla, la cual reformula a partir de la antítesis el texto de referencia:

<sup>409</sup> La composición del poema inicial a la que Justina presumiblemente alude es: «Madre, la mi madre / Remedíadme vos, / Que me miran ojos / Con amor traidor. / Prestadme unos ojos / Contra el mal mirón / Porque me desquite / Y le cante yo: / Hurté al ladrón, gané ciento de perdón» (p. 409).

<sup>410</sup> Esto se ve ratificado por el hecho de estar escrito en primera persona el poema al que alude (pp. 687-688).

<sup>411</sup> En relación con este pasaje, Bartolomé Mateos (1995:63) lo interpreta como un mecanismo del autor para distanciar al lector del personaje, por la inverosimilitud que aquel percibe en el texto. Parecida es la impresión de Rey Hazas (1983:90-91), a propósito de este fragmento, «porque no interesa en absoluto crear un ser de auténtica calidad humana, sino un ente, hecho a trompicones, que pergeñe sin cesar una burla detrás de otra».

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
He oído referir de Séneca que, en materia de espontáneas donaciones, se atenía a los dones de avariento vivo y testamento de liberal muerto.	Aténgome a don de liberal vivo y testamento de avariento muerto (p. 595)

De la misma forma, en la p. 611 Justina asume en primera persona la voz en un poema introductorio, atribuyéndose así, entendemos, su autoría, al tiempo que remite al relato en prosa: «Yo soy due- / Que todas las aguas be- / *Escuch- que quier- pintá-* / Un mapamund- generá- / De montañé- y asturiá- / Desde el cocó-hasta el zapá- / (...) / *Y si pregunt- quién lo ha he-*, / *Yo soy due-* / Que todas las aguas be-. / *Soy la rein- de Picardí-*» (p. 611). Esta situación primopersonal se repetirá en el poema de las pp. 687-688:

Un Maximino de Umenos, / Por ir de menos a más, / Quiso, ni poco menos, / Poseer en mí lo más. / (...) / Yo le dije: no haya más, / Señor mínimo de menos, / (...) / Aquesto me dijo Umenos / Y trecientas cosas más, / Y aunque nunca me amó menos, / Nunca yo le quise más.<sup>412</sup>

En otra ocasión, el poema pasa de la tercera a la segunda o primera persona, sin dar la impresión de que, efectivamente, haya tenido lugar un salto en los niveles narrativos: «*Casó Justina en Mansilla, / Y tañérone y cantárone / Y bailoren y danzárone. / Hubo cien mil maravillas / Y trecientas mil cosillas / (...) / Un cantor y un atambor, / Y bailó el corregidor, / Y el sacristán sin bragas / Nos convidó a verdolagas*» (pp. 729-730).

La descripción de estas aparentes anomalías podría describirse, en términos generales, como sigue:

**A.** El estudiante de Alcalá, al que remite el *Prólogo al lector*, se atribuye la elaboración de los «aprovechamientos», así como el retrato de Justina en cuanto protagonista «descarriada» del relato. Varios «aprovechamientos» y la conclusión del relato confirman este vínculo.

**B.** El *Prólogo sumario* parece convertirse en un elemento de transición entre el relato en tercera y primera persona, representados respectivamente por el *Prólogo al lector* y por la *Introducción general*, al igual que ocurre con la frase introductoria a la narración propiamente dicha, en el primero de los números, donde se anuncia el nacimiento de Justina desde una perspectiva ajena a los acontecimientos, para pasar a

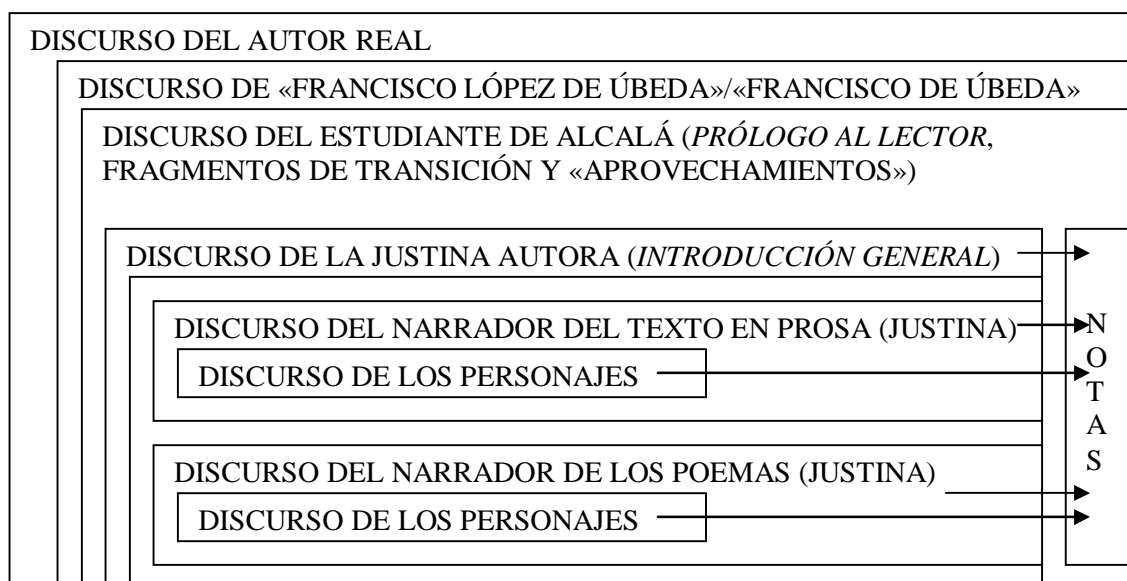
<sup>412</sup> El título del poema confirma la atribución de la voz narradora: «Redondillas de solos dos consonantes, *de mano de Justina*» (p. 687).

continuación Justina a asumir la voz relatora. Este cambio en la instancia relatora se reflejaría en la confusión de voces de la p. 129, en la *Introducción general*.

C. Las notas marginales no solo remiten a los acontecimientos narrados, sino también a la propia narración, y a los mecanismos y recursos utilizados en ella, tanto en fragmentos del texto en prosa como en algunos poemas iniciales. De igual manera, los poemas iniciales también remiten en ocasiones a la enunciación del relato en prosa, y no solamente a lo enunciado.

D. Justina, en el relato en prosa, se atribuye la elaboración de los poemas. Estos, a pesar de estar escritos normalmente en tercera persona, reflejan en ocasiones alguna vacilación, alternando a veces con el relato primopersonal.

Ante estas apreciaciones cabría plantearse la modificación de la estructura original, de acuerdo quizás a este posible modelo:



Sería una de las posibles maneras de describir las relaciones que entre las distintas voces de la obra se establecen. De acuerdo al esquema original, mantendríamos los niveles originales más amplios, esto es, los correspondientes a los discursos del autor real, así como el del autor aparente («Francisco López de Úbeda»/«Francisco de Úbeda»). A continuación vendría el discurso del estudiante de Alcalá, responsable del *Prólogo al lector*, quizás de algunos elementos de transición (el *Prólogo sumario* y el comienzo del relato, donde en tercera persona se alude al nacimiento de Justina) y de los «aprovechamientos», evidenciando tanto el *Prólogo al lector* como la parte final de la obra la interconexión entre las páginas preliminares donde un antiguo estudiante explica

el origen de la novela y las moralizaciones existentes al final de cada número.<sup>413</sup> A continuación, subordinado al discurso del moralista,<sup>414</sup> encontraríamos ya a la pícaro, y en concreto las palabras de Justina en calidad de elaboradora de sus memorias, en la *Introducción General*. Esta dejaría paso tanto a la narración de la protagonista propiamente dicha, en prosa, como a los poemas cuya elaboración también se atribuye a Justina,<sup>415</sup> recogiendo tanto en el relato en prosa como en los versos las palabras e intervenciones de los distintos personajes. Quedaría por plantear, finalmente, la «incómoda» presencia de las notas marginales. Desde luego, no parece haber indicios de que haya que atribuir a Justina su responsabilidad, ni por lo en ellas reflejado ni por comentarios de Justina de otros fragmentos textuales. Por lo tanto, cabría vincularlas, aunque con grandes dudas, al discurso propiamente dicho del estudiante de Alcalá. Sin embargo, su relación de dependencia, de subordinación, respecto al discurso de Justina, en sus distintos roles (como autora, en la *Introducción general*, y como narradora en los poemas y en el relato en prosa), es evidente, en la medida en que, no solo resumen los acontecimientos narrados, sino el propio acto de la narración, además de emplear en

---

<sup>413</sup> Esto no impide, sin embargo, que críticos como Molho (1972:122) atribuyan a Justina los «aprovechamientos» finales: «Menos cínico que disoluto, el pensamiento picaresco de Justina (...) se expresa en “aprovechamientos” que añade como apéndice a cada uno de sus capítulos». No obstante, la crítica, por lo general, reconoce el vínculo arriba señalado (Campbell 1992:386), tal y como entendemos de las siguientes palabras de Song (2000:92): «El antifeminismo de los autores queda claro a través de las imágenes negativas de la mujer en las que machaconamente insisten, hasta el punto de ser un tópico generalizado que en algunos textos funciona por su cuenta como un discurso paralelo moralizante, cuya única finalidad en la propia estructura de la novela parece tener más que ver con las intenciones también moralizantes y tópicas de algunos prólogos de las obras, que con el propio desarrollo narrativo de las mismas».

<sup>414</sup> La impresión de que el discurso de Justina está subordinado al del moralista es compartida por críticos como Coll-Tellechea (2005:35, 38 y 39), quien considera que «la voz de abajo, voz de la pícaro, no es capaz de invertir la jerarquía de la enunciación (...) La pícaro no está construida, como Lázaro y Guzmán, como un sujeto capaz de verse a sí mismo como objeto de su narración; ella y su narración son objetos vistos y controlados desde afuera por un tercero (...) Darle completa autonomía de voz y de conciencia equivaldría a reconocerle la posibilidad de tal autonomía a una mujer».

De igual opinión es Friedman (1987:XIII y 15): «the text (*La pícaro Justina*) is an analogue of social reality, which is, conversely, encoded in the text. The articulation of the antiheroine's voice reveals a male-oriented semiotics whose subtext bespeaks suppression (...) The dialectical relation between the textual and the extratextual finds an analogue in the narration proper, which links the narrative voice with the agent who controls that voice».

<sup>415</sup> A pesar de que la protagonista explicita esta autoría, no toda la crítica le atribuye a ella su elaboración. Friedman (1987:86) considera, por el contrario que los poemas y los «aprovechamientos» pertenecen al mismo agente: «the author enters the text to frame the narrator's story with a verse résumé at the beginning of each section and moral commentary (*aprovechamiento*, application) at the end». De igual opinión son Friedman (1985:119) o Montauban (2003:86-87): «el discurso de Justina, si bien es presentado como autónomo, se encuentra sujeto y domesticado por las estrofas del narrador que presiden cada uno de los “números” y por los “aprovechamientos” que los cierran. Esta sujeción al discurso masculino es la misma que le impide su desarrollo como personaje». Por otro lado, Davis (1996:154) plantea la posibilidad de que parte de estas composiciones en verso pertenecieran a Perlúcaro, el personaje con el que Justina mantiene una enconada disputa en el ámbito de la metanarración en los dos primeros números de la obra (pp. 135-160), discutiendo sobre las características del relato que la pícaro nos ofrecerá a continuación.

ocasiones elementos anafóricos que remiten al texto leído, porque de lo contrario quedarían las notas «cojas».<sup>416</sup> Así, las flechas —utilizadas en aquellos casos en que las notas coexisten con alguna otra voz narradora, en la misma página— apuntan en la dirección que representa la secuencia «subordinante-subordinado», pero estas apostillas no se acomodan a la manifestación simbólica utilizada con las restantes voces —la del rectángulo que establece relaciones de inclusión— por la sencilla razón de que su procedencia nos es desconocida, pero en cualquier caso se trata de voces dependientes del texto al que acompañan y complementan.<sup>417</sup>

Así, el esquema no deja de ser una propuesta,<sup>418</sup> máxime teniendo en cuenta que es más que posible que las «interferencias» entre las distintas voces de la obra sean fruto muchas veces de posibles despistes del autor. No obstante, y a la luz de los datos de que disponemos, la articulación sintáctica entre los discursos de los Sujetos que representan la función «enunciación» en la obra podría ser descrita de acuerdo al patrón propuesto. La integración, subordinada, del discurso de Justina dentro de la instancia del autor moralista, del estudiante de Alcalá al que alude el *Prólogo al lector*, se muestra contradictoria y ambivalente a partir de la aparente relación de igualdad en que parecen encontrarse el relato en prosa de la protagonista y los «aprovechamientos», fruto de su disposición en la obra. Esto lleva a plantear si verdaderamente la polifonía de *La pícara Justina* se encuentra sometida a una fuerza centrípeta que la concentra, y que

---

<sup>416</sup> Así, las apostillas, en *La pícara Justina*, parecen beber en parte de la tradición docta de ir haciendo resúmenes o notas marginales en la obra, junto al texto escrito, con el objetivo de entresacar apuntes para confeccionar largas series de tópicos, de los que servirse cuando fuese necesario, tal y como aconsejaba la *Rhetórica en lengua castellana*, de Miguel de Salinas (1541), a los estudiosos (véase en Bouza 1999:84-85). De este modo, estas notas no solo recogerían el núcleo temático del texto referido, sino también su propia estilística y trabazón retórico-argumentativa, esto es, la propia narración, y no solamente lo narrado. Grafton (2001:349) subraya, en este sentido, que en el siglo XVI era frecuente emplear ediciones universitarias de textos clásicos con amplios márgenes, espacios interlineales, etc., para posibilitar la anotación de comentarios por parte del estudiante.

<sup>417</sup> La situación ambivalente de las notas marginales, que por un lado suponían la irrupción de una nueva voz, independiente, en el texto, pero que a su vez reflejaban su subordinación respecto al texto de referencia es explicada en cierto modo por Grafton (2001:365), respecto a la actitud de los humanistas en general, y de Petrarca en particular, ante los clásicos: «los ejemplares de Virgilio, san Agustín y muchos otros autores que poseía Petrarca se transformaban a medida que éste los leía y escribía en ellos elaboradas notas, diálogos entre el texto y el margen que en ocasiones implicaban la participación de varias voces. A lo largo de los siglos XV y XVI, los humanistas anotaron sus impresiones e interpretaciones en los márgenes y las páginas en blanco de sus textos, manifestando por lo general una actitud artística y literaria que ahora nos parece admirable».

<sup>418</sup> López de Tamargo (1986:195) propone otra estructuración, donde el relato en prosa estaría subordinado a todos los demás bloques textuales: «En *La pícara Justina* encontramos un primer plano; un nivel que aparece ante el lector como preliminar, como un paso previo a la producción del discurso novelesco (...) López de Úbeda utiliza este artificio para “desfamiliarizar” la estructura convencional de la novela picaresca y es, por otra parte, un texto extranjero más en la lectura radial, en la red de connotaciones y de interferencias textuales que constituye esta obra particularísima. El marco aquí estaría formado por los dos prólogos, el grabado del frontispicio (...) y, además, por el conjunto de “sumas” en verso, glosas al margen y aprovechamientos».

probablemente pasase por esa lectura moral que se propone en el *Prólogo al lector*,<sup>419</sup> o si por el contrario nos hallamos ante una obra bicéfala, como reflejaría la pugna entre el estudiante y Justina.<sup>420</sup> La consideración de uno u otro planteamiento tiene toda una base filosófica sobre la que sustentarse:

El para sí hegeliano que mantiene la relación vertical de dependencia es el principio mítico de toda sociedad para afianzar el bien y el mal en lo Uno, mientras el en sí kantiano ontológico es el principio material corporal que antepone el Dos, siendo fuerza creativa, en la relación horizontal de aniquilación y de creación (van Hoogstraten 1986:14-15).

### C) UNA PROPUESTA PARA EL ESTUDIO SINTÁCTICO DE LA POLIFONÍA EN *LA PÍCARA JUSTINA*: LA ESTRUCTURA EMBLEMÁTICA

El desarrollo de la emblemática y los jeroglíficos a lo largo del Barroco parece haber sido especialmente fecundo, transcurriendo de forma paralela a la importancia que fue cobrando lo sensorial, y especialmente lo relacionado con el campo de lo visual, siendo este con frecuencia vinculado con el ámbito de la palabra, de lo verbal (Orozco 1988:299-302 y 313 y Díaz-Plaja 1983:54). Dentro del ámbito humanista, su empleo resultaba especialmente recurrente (Bataillon 1969:80), vinculados muchas veces a la ejemplaridad tradicional y a los valores morales, los cuales encontraban un vehículo

---

<sup>419</sup> En cuanto a las pícaras, dice Montauban (2003:99-100): «están en mayor o menor medida sujetas al discurso masculino. Del mismo modo que la normativa social regulaba el ejercicio de la prostitución para sacar el mayor provecho posible y a la vez reprobarlo moralmente, el poder autorial masculino necesitaba regular toda posible expresión del discurso femenino». En el caso concreto de *La pícaro Justina*, dirá al respecto Bermúdez (2001:123): «el discurso de Justina, encapsulado en el del autor, se desvirtúa por la manipulación que hace el autor de ésta. La historia que Justina narra está formalmente contenida en el discurso del autor y mediatizada por éste».

<sup>420</sup> Para Rey Álvarez (1979:71-73), *La pícaro Justina* refleja uno de los mecanismos existentes para desvirtuar la primera persona narrativa: la dualidad de narradores, uno más fidedigno que otro, debido a que el narrador ha de estar en una posición superior a la de los personajes que critica, no reflejando Justina, para Rey Álvarez, esa posición de supuesta superioridad moral. Otros, como Friedman (1985:115), atribuyen al protagonismo femenino el hecho de encontrarnos ante dos narradores que explican con cierto detenimiento su propia existencia: «narrative authority is always shared and the space between text and pretext often widens in the case of a gender gap, when male writers create female speakers». Campbell (1992:382-383) explica así la pugna entre la Justina autora y el estudiante de Alcalá, supuesto responsable de la «invención»: «pero ¿por qué utilizar la forma autobiográfica y luego negarla? La respuesta a esta interrogante se halla en relación estrecha con las concepciones teóricas de López de Úbeda. Para él, el texto poético produce una verdad imaginaria, esto significa que hay una “verdad” que cumple una función literaria, es decir, que es ficticia. Tal idea lo conduce a descubrir y ridiculizar el artificio de la forma autobiográfica, mostrando así la superioridad de la invención sobre la historia».

propicio de expresión en las imágenes y escritos emblemáticos.<sup>421</sup> Damiani (1977:108-109) explica en los siguientes términos la evolución histórica del jeroglífico:

Originally characters in a system of writing that consisted of pictorial representations of objects rather than purely conventional signs, such as the writing of the ancient Egyptians and the early Indians of Mexico, hieroglyphics developed in the Renaissance into a highly symbolic literary artifact. By the seventeenth century the term «hieroglyphic» was loosely used to designate poetic forms as well as individual images, and it became synonymous with such types of symbols as emblems, devices, impressas, and ensigns.

También Trice (1971:161) lo define, comentando sus cambios:

Originally a pictorial means of communication, such as the pictographic script used by ancient Egyptians and modern Chinese, the hieroglyph developed into a verbalized literary device which was used as a figure or symbol, often with hidden meaning, and usually based on a fable or a myth.

La historia actual del término «jeroglífico», usado en un contexto literario —continúa Damiani (1977:111-112)—, habría tenido como punto de arranque el *Hieroglyphica*, de Piero Valeriano, publicado en 1556, y sobre todo a Alciato con su *Emblemata* (1531),<sup>422</sup> habiendo adquirido un progresivo auge en España a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, lo que encaminaría a su utilización en obras religiosas, como la *Monarchia mystica de la Iglesia, hecha de hieroglyphicos* (1604), de fray Lorenzo de Zamora,<sup>423</sup> extendiéndose su uso también por los ambientes cortesanos, y la vida social en general (Oltra 1985:224 n.).<sup>424</sup> Jones (1974:415-416), uno de los primeros estudiosos en llamar la atención sobre la importancia de los jeroglíficos en *La pícaro Justina*, plantea en líneas generales la misma evolución que Damiani a la hora de estudiar

---

<sup>421</sup> Dieckmann (1970:46-47), sin embargo, parece vincular más bien a los emblemas con el entretenimiento: «something you can enjoy or lay aside, short enough for moments of leisure, light enough to amuse a mind otherwise busy with more serious concerns. You read a title, look at a drawing and, as you begin to wonder about its meaning, you read a short poem underneath the drawing and admire the author's ingenuity».

<sup>422</sup> Véase un resumen de la evolución y origen del uso de los jeroglíficos en López de Tamargo (1990:44).

<sup>423</sup> «Le hiéroglyphe, dans le cadre ponctuel du sermon, est une description minutieuse et argumentée d'une image symbolique utilisée comme iconographique pour convaincre l'auditoire. Cette *declaratio* souvent introduite par des formules toutes faites comme *Los antiguos pintaban..., pintan*» (Torres 2001b:68).

<sup>424</sup> Así, en las academias, por ejemplo, «se fomentaba no sólo el cultivo creador del *jeroglífico*, sino la discusión de problemas teóricos e históricos de los emblemas y similares» (Oltra 1985:225). Torres (2001b:220) señala, respecto al éxito de los emblemas, que «le succès d'une littérature associant l'image et le texte au XVIème siècle, reste, d'autre part, étroitement lié a trois facteurs essentiels: le développement des "arts de la mémoire", l'essor des "compositions de lieu", illustrées par les jésuites, et le succès spectaculaire de l'imprimerie, qui facilite grandement l'intégration de l'image au texte».

diacrónicamente este recurso,<sup>425</sup> insistiendo en reivindicar el papel de Bataillon (1969:80) como precursor de su estudio en la obra atribuida a López de Úbeda. Jones apuntaba que la críptica alusión al comienzo del *Quijote*, en los versos de «Urganda la desconocida» —«No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu-» (p. 14)—, señalaban directamente a *La pícaro Justina*, y a la misteriosa configuración del escudo heráldico de don Rodrigo Calderón que encabezaba la edición *princeps*, ya señalado por el mismo Bataillon (1969:86-90).<sup>426</sup> De este modo, ya Cervantes habría llamado la atención sobre la utilización de este recurso en el libro sobre Justina.

El estudio acerca de los jeroglíficos y la emblemática viene entorpecido, en parte, por las dificultades que entrañan tanto deslindar ambos términos como definirlos de forma nítida. Juan de Horozco y Covarrubias, por ejemplo, los relacionaba en los siguientes términos en sus *Emblemas morales* :

Hieroglyphicos es otro nombre de los más propios que las Emblemas y Empresas tienen, por auer sido imitación de aquellas antiguas que los Egypcios llamaron assi (...) Y conforme a esto la inuencion destas que llamamos Emblemas, Empresas y Symbolos, y que en realidad son Hieroglyphicos y sagradas letras, gran antiguedad tienen; y por esto se debe tenerlas en mucho, y dar lugar a que de proposito se consideren (lib. I, fol. 12 rº.)

Emblema es pintura que significa auiso, debaxo de alguna o muchas figuras (lib. I, fol. 9 vº.)

Empresa se dize la figura de algun proposito, que por ser el fin de lo que se emprende, vino a llamarse empresa, y fue proprio de los hechos de armas verdaderas, y a imitacion dellos vino a vsarse en los fingidos (lib. I, fol. 10 rº.; citado en Jones 1974:416 n.).

Por otro lado, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* definía de la siguiente forma los emblemas:

Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor. Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, etc. (p. 506; citado en Oltra 1999:69).

---

<sup>425</sup> Así, los jeroglíficos provendrían en efecto de los caracteres sagrados egipcios, pero autoridades como Plutarco habrían encaminado a estudiosos renacentistas a la idea de que se trataba en realidad de un mecanismo para la transmisión de ideas filosóficas. De este modo, en la época de *La pícaro Justina*, el término «jeroglífico» se usaría para designar cualquier dibujo simbólico o la descripción de este, incluyendo emblemas y empresas: «it is difficult, therefore, to distinguish among the possible meanings of *jeroglífico* as it is used by Justina (...) The word *jeroglífico* was the learned term for symbol» (Jones 1974:416).

<sup>426</sup> Véase nuestro apartado correspondiente al estudio del lector aparente de *La pícaro Justina*, don Rodrigo Calderón.



Torres (2001b:67), mucho más recientemente, considera que hay que distinguir nítidamente los emblemas de los jeroglíficos:

L'émblématique, qui forme un véritable genre littéraire importé d'Italie, associant peinture, poésie et proe, et les hiéroglyphes, sortes de figures symboliques et allégoriques insérées dans le discours du predicateur ou du théologien. Ces hiéroglyphes, privés de représentation visuelle, son utilisés dans maintes oeuvres littéraires comme procédé rhétorique.

Oltra (1985:222) plantea la división de los emblemas en dos partes diferenciadas: a) la *res picta*, o pintura propiamente dicha, y b) la *res significans*, la cual constaría a su vez de otros dos elementos, un mote o lema, breve, lacónico, y normalmente en griego o latín, y la explicación textual del emblema, normalmente un epigrama seguido de un comentario en prosa, con abundante erudición y casuística.

Lo cierto es que la crítica está dividida entre los que tienden a considerar que no existe una fuente directa de inspiración para los jeroglíficos y emblemas manejados en *La pícara Justina*, salvo la propia imaginación del autor (Jones 1974:418), y los que consideran que los verdaderamente originales son solo una parte del total.<sup>427</sup> En esta obra, la importancia que cobra lo visual aparece de forma manifiesta ya en la presencia del frontispicio que precede al *Prólogo al lector*, en la edición *princeps*,<sup>428</sup> anunciando así la importancia que cobrará en el texto este sentido relacionado con el ojo, clave para percibir la riqueza de los emblemas. La representación de «La nave de la vida picaresca», con Guzmán, Celestina y Justina surcando las aguas del «Río del Olvido» mediante un grabado rodeado por una orla donde se representan objetos característicamente picarescos (unos naipes, las uvas de Lázaro y el ciego, etc.),

<sup>427</sup> Así, Oltra (1985:229), por ejemplo, diferencia entre los jeroglíficos realmente inventados («que quizás fue la fragua símbolo de la justicia, porque la una y otra cosa se gobierna a soplos»: p. 163), aquellos que combinan dos elementos aparentemente contradictorios en su sentido, como sucede con los jeroglíficos de Júpiter y el águila (pp. 658-659) y los que beben de fuentes de gran tradición, como el del gusano de seda —«Bien te pudiera traer el jeroglífico del gusano de seda, el de las hojas del oro y el del cáñamo»— de la p. 596, símbolo característico del Barroco español, figurando igualmente en los *Emblemas morales* de Horozco y en los de su hermano Covarrubias. En este mismo sentido, Rey Hazas (2001:144) considera más bien que «la mayor parte de las veces, Justina, más que inventar, confiere nuevas interpretaciones a símbolos tradicionales». Por otro lado, Torres (2001b:271-278) analiza cómo en *La pícara Justina* frecuentemente se omite el elemento abstracto con el que en los emblemas habitualmente se establece una relación analógica, respecto a algo concreto, perdiendo así todo valor filosófico o moral. Otras veces, el emblema supondría una *imitatio* burlesca o degradación del emblema original, o bien una *mutatio* o cambio morfológico o semántico del que sirve como referencia (Torres 2002b:547). Entre los emblemas inventados en *La pícara Justina*, Torres (2002b:552) señala los siguientes: «Pluma de pato es símbolo de la amistad inconstante» (p. 87); «que quizás fue la fragua símbolo de la justicia, porque la una y otra cosa se gobiernan a soplos» (p. 163); «que aun los sabios, para pintar la excusa, la pintaron muy flaca, hurtando un asador con carne asada» (p. 574); «la lana coge cuantos licores se le juntan, por eso fue jeroglífico de la niñez y del mal acompañado» (p. 648).

<sup>428</sup> Véase el frontispicio en los anexos, en el apartado correspondiente a la unidad didáctica sobre *La pícara Justina*.

acompañados por el sintagma «EL AXUAR DE LA VIDA PICARESCA», nos llevan de forma evidente al ámbito de la conceptualización a través de la palabra y la imagen —«el empleo de figuras representativas de ideas, acompañadas de un mensaje escrito, coloca nuestra lámina (el frontispicio) en la corriente de la emblemática» (López de Tamargo 1990:25)—,<sup>429</sup> estando interconectada esta representación con el resto de la obra, definiéndose entre sí, por lo que el frontispicio «se situe symboliquement dans une situation de réversibilité constante avec le text qu'il illustre et qui l'illustre tout uniment» (Torres 2001b:11 n.).

A partir de ahí, las referencias a este tipo de recurso serán abundantes en *La pícaro Justina*. Jones (1974:427-429), por ejemplo, incorpora un apéndice final en su trabajo donde registra hasta 52 menciones y referencias a jeroglíficos en *La pícaro Justina*, entre otros los siguientes:

Pluma de *pato*; el cual, por ser ave que ya mora en el agua como pez, ya en la tierra como animal terrestre, ya en al aire como ave, fue siempre *símbolo y figura de la amistad inconstante* (p. 87)

Que *el perro símbolo fue* de la murmuración por el ladrar, como de la lisonja por el lamer (p. 137)

*El amor tomó por empresa* los mismos muertos amantes que la misma muerte había señalado por triunfo de su vitoria (p. 144)

Que aun los sabios, *para pintar la excusa, la pintaron muy flaca, hurtando un asador con carne asada* (p. 574)

Aquí verán que tuvieron razón los que *pintaron a la vergüenza con alas*, pues el vergonzoso, cuando huye, vuela; y por eso dijo el refrán: «el toro y el vergonzoso poco paran en el coso» (p. 583)

Uno trajo a este propósito aquella pregunta común de por qué causa *a la fortaleza la pintan como mujer*, y respondió diciendo que por la causa dicha (p. 694)

*Varias semejanzas y jeroglíficos dibujaron los antiguos para por ellos significar qué cosa es la mujer* (p. 717).

Oltra (1999) estudia la presencia de emblemas en la *Introducción general*, localizando hasta 23 referencias, entre ellas las siguientes: «Y otro *pintó a un rey cargado de los ojos de sus vasallos*» (p. 89); «en el cual ahorcaban los sayos y sayas de los malhechores, lo cual, después, *la gentilidad tomó por jiroblífico de la injusticia que hacen los jueces* cuando imponen al inocente la culpa del malhechor» (p. 113); «No digo yo saya, pero, a poder de miel cerotera entraremos en tantas mudas que mudemos

<sup>429</sup> Oltra (1985:223) y Torres (2000a:785 y 2002b:549-550) mencionan ejemplos de literatura emblemática que pudieron haber influido en *La pícaro Justina*: las *Empresas morales* (1581), de Juan de Borja, las *Emblemas morales* (1591), de Juan de Horozco y Covarrubias, las *Emblemas moralizadas* (1599), de Hernando de Soto, u obras paraemblemáticas, como los *Triumphos morales* (1565), de Francisco Guzmán, etc.

el pellejo como la culebra o cilibra» (p. 116);<sup>430</sup> «Pero siendo de culebrilla, entenderé que es amenaza de *la envidia, cuyas armas fueron una sierpe o culebra que va engullendo un corazón*» (p. 121). El valor ambivalente de los símbolos también será aludido:

No hay animal cuyas propiedades en todo y por todo sean tan malignas que, a vueltas de algunas nocivas, no tenga otras útiles y provechosas. La hormiga con su gulosía daña y con su diligencia enseña. La abeja con su miel convida y con su aguijón atemoriza. El león con su cólera mata y con su nobleza acaricia. El águila con su fiereza persigue al dragón, mas con su realeza ampara los hijos de la cigüeña montañesa, su media hermana. Los elementos con sus excesos matan y con su temperamento vivifican (p. 123).

También Rey Hazas (2001:120 y ss.) ha estudiado este ámbito, ceñido fundamentalmente a la emblemática bestiaría —serpientes, águilas, grullas, panteras, gallos, leones, elefantes, ratones, etc.— presente en *La pícara Justina*, así como a sus posibles fuentes:<sup>431</sup> «*La culebra, por no parecer vieja, se mete en prensa de piedra, aunque le duela, y el águila demostola el pico por no parecerlo, y aun se echa a cocer en agua caliente para renovar sus plumas*» (p. 152); «mas hice mi cuenta que aunque el pan en la mano le serviría de lo que *a las grullas les sirve una piedra que llevan en la suya para sentir si duermen las que son de guarda*» (p. 465); «Quien le oyera decir cómo antes que se recogiese había servido al rey en Orán, en Malta y otras fronteras, pensara que era *gallo de cien crestas, que es tan lozano que vence al león, y poderosa serpiente temida de todo hombre*» (pp. 430-431); «Ca por eso a *el dios Mercurio* —que era el dios de las gracias y buenos dichos— *le pintaban con un perrillo de falda*, el cual, sin morder ni hacer perjuicio, retoza con el aire y con su sombra» (p. 510). Finalmente, Torres (2001b:501-503) realiza también un estudio y listado de las figuras simbólicas localizables en *La pícara Justina*, localizando 78 ejemplos.<sup>432</sup>

Lo cierto es que la terminología utilizada en *La pícara Justina* resulta muy confusa al respecto, tendiéndose a emplear el término «jeroglífico», con sus diversas variantes («geroglíficos», «geroglyficos», «geroglyphicos», «giroglíficos», «geroblíficos», «giroblíficos») como término genérico con el que referirse tanto a emblemas como a

<sup>430</sup> Era un lugar común, desde las *historias naturales*, que las culebras mudaran anualmente de camisa (Oltra 1985:59).

<sup>431</sup> Dice al respecto de esta presencia Trice (1971:161-162): «in many of the *jeroglíficos*, animals are prominent, especially the eagle (...) The animals all have a symbolic value which is supposed to mirror some human virtue or defect».

<sup>432</sup> Torres (2002b:553-557) ha realizado también un cuadro-listado con 36 entradas de emblemas, indicando su tema, motivo, procedencia y tipo de modificación respecto al original.

empresas o a símbolos,<sup>433</sup> mientras que el término «mote» aludiría simplemente a una «expresión sucinta de la que no emana explicación alguna» (Oltra 1985:226), y que tendría cabida, por ejemplo, en los títulos de los números, constituidos generalmente por un sintagma en el que a un sustantivo acompañada un adjetivo calificativo: «Del bobo atrevido» (p. 577); «De la heredera inserta» (p. 661); «Del sacristán importuno» (p. 671), etc.<sup>434</sup> De igual manera, el término «emblema» no aparecerá ni una sola vez en toda la obra, al igual que «lema», sí apareciendo, por el contrario, diversas voces que remiten de forma más o menos directa al campo semántico del «jeroglífico»: «divisa» (p. 251), «empresa» (p. 144), «insignia» (p. 358), «trofeo» (pp. 251 y 285), «pendón» (pp. 278, 289 y 605), «mote» (pp. 92, 100, 243, etc.), «cifra» o «cifrar» (pp. 84, 174, 235, 273, etc.), «blasón» (pp. 100, 127, 358, 530, 591, etc.), «triumfo» (pp. 93, 144, 243, etc.), «arma» (pp. 100, 121, 163, 184, 291, 358, 501, etc.), «pintó» (p. 89), «pintaron» (p. 326 y 583), «propiedad» (pp. 213, 214, 252, 304-305, 430, 431), «símbolo» (pp. 122, 136, 214, 431), «significado» (p. 127), «memoria» (pp. 110.111), «ejemplo» (p. 220), «pronóstico» (pp. 121-122), etc. (véase en Oltra 1999:68 n. y en Torres 2002b:549).

Algunos críticos han señalado la posibilidad de que las referencias a los jeroglíficos, y a la terminología aneja a este ámbito, en *La pícaro Justina* guardara algún tipo de relación con la propia estructura de la obra. Así, Jones (1974:422-423) ya sugería esta posibilidad, a propósito en concreto de los títulos y poemas introductorios de los números, donde es posible encontrar menciones de términos como «epítetos», «cifras» o «motes», o bien expresiones sintéticas que invitan a pensar en este tipo de

<sup>433</sup> Oltra (1999:70) indica precisamente que el objetivo, a este respecto, de la obra sería presentar «como “jeroglífica” una materia que, en el rigor de la transmisión emblemática, no lo es (...) Lo más frecuente es la introducción de un elemento que remite a un contexto cultural amplio de la literatura emblemática, y en el que se refugia el autor para dar sentido cabal a su escritura (...) La conclusión (...) es que nuestro autor aprovecha intensamente una cultura visual de amplia presencia en su entorno, diversificando tanto los materiales acogidos como la proyección artística que de los mismos hace, poniendo de relieve una potencia creadora de primera magnitud».

En este sentido, Torres (2001b:274) señala casos, en *La pícaro Justina*, mencionados como jeroglíficos, cuando en realidad se trata de enigmas o adivinanzas (véanse ejemplos en las pp. 153, 648, 690-691, 726 ó 727).

<sup>434</sup> La obra refleja en abundantísimas ocasiones la habilidad de la protagonista para motejar, ya anunciado al comienzo —«Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, (...) De conversación suave, única en dar apodos» (p. 81)— y confirmado por la caracterización posterior: «Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle figas, la que contrafigo, la fisguera, la festiva, la de aires bola, la mesonera astuta» (p. 82); «¿Sabéis cómo podéis llamar mi burla? Llamalda retozo de guardaña, ojimel de daga y toma, agridulce de bobos, que estos nombres le vienen mejor» (p. 450); «Pérdida fue esta por la cual fue ásperamente reprendido Bertol Araujo de su mujer, a quien llamamos muerte supitaña» (p. 583), etc.

representación simbólica:<sup>435</sup> «El gusto y libertad determinaron / *Pintar una bandera / Con sus triumphos, motes y corona,* / Y, aunque varios, en esto concordaron: / Libertad saque a Justina por romera, / El gusto saque a Justina por bailona. / *Sea el mote: En Justina,* / *De gusto y libertad hay una mina*» (p. 243); «Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece, / Que hoy día todo a él se rinde y todo le obedece» (p. 717). De este modo, la técnica presente en *La pícaro Justina* de empezar con un breve epígrafe, a continuación un poema que desarrolla el epígrafe y luego el texto en prosa que desarrolla las ideas de ambos sería análoga a la estructuración manejada por emblematistas españoles como Hernando de Soto (*Emblemas moralizadas*, 1599) o Juan de Borja (*Empresas morales*, 1581), a partir de la división en mote, dibujo y comentario en prosa (Jones 1974:423). Igualmente, Oltra (1985:228) plantea la posibilidad de que, en ocasiones, las notas marginales que acompañan al texto en prosa desempeñen una función parecida a la del lema o mote, convirtiéndose en una especie de expresión con una enorme capacidad de síntesis respecto al pasaje aludido, en relación analógica con esas máximas en griego o latín que condesaban el contenido moral o filosófico del emblema. Torres (2001b:223) ofrece un esquema algo más complejo, intentando vincular el esquema de los emblemas a la estructura general de *La pícaro Justina*. Así, la obra en su conjunto constituiría por sí misma todo un jeroglífico,<sup>436</sup> por la importancia que el ojo tiene a la hora de interconectar visualmente el relato en prosa con los diversos elementos paratextuales. De forma ya más concreta, el relato en prosa guardaría cierto parecido con la *pictura*, con la imagen viva de lo descrito; los «aprovechamientos» nos recordarían al comentario en prosa que acompañaba a la imagen, glosándola; los poemas iniciales serían reflejo de la *subscriptio*, esto es, del epigrama, y los titulillos iniciales de los números se asemejarían al mote<sup>437</sup> o lema del emblema, breve y lacónico.<sup>438</sup>

<sup>435</sup> Así, los títulos de los números también reflejan este tipo de sintaxis, característica de los motes: «Del fisgón medroso» (p. 135); «Del escudero enfadoso» (p. 257); «De la entretenedora astuta» (p. 297); «De la vergonzosa engañadora» (p. 409), etc.

<sup>436</sup> El carácter visual que entraña *La pícaro Justina* viene marcado, aparte de por la presencia del frontispicio inicial, por la propia disposición del texto. La complementariedad que surge entre el relato en prosa y los elementos paratextuales (poemas, notas marginales y «aprovechamientos») obliga casi a simultaneizar su lectura, por cual la obra adquiere una disposición arquitectónica que la acerca a la emblemática.

<sup>437</sup> Torres (2001b:225) indica que en la época en que apareció *La pícaro Justina* el término «mote» estaba experimentando un cambio semántico que le volvía ambivalente, pasando de su primitivo sentido etimológico, donde significaba «sentencia breve», a adquirir una acepción que le relacionaba con el verbo «motejar», esto es, definir burlesca y sintéticamente a alguien, con una actitud marcadamente crítica.

<sup>438</sup> Véase un esquema parecido en Rey Hazas (1984:224).

Lo cierto es que la concepción de *La pícaro Justina* como un libro para ser visto, y no solo leído, es propiciada ya de base por la propia narradora. Así, a pesar de tratarse de un tópico, no deja de resultar especialmente significativo el elevado número de ocasiones en que se utiliza el verbo «ver» para aludir al contacto del lector, no solo con la propia actividad narradora, sino con los acontecimientos representados:

Ambos mesoneros en la real de Mansilla de las Mulas, *cuyos consejos y astucias verás en este número*, que, si le lees, no te habrás holgado tanto en toda tu vida después que naciste (p. 192)

*Y porque veas la crianza de mi padre*, te quiero contar la plática que nos hizo (p. 194)

En la manga de mi sayuelo metí un manto de burato con puntas de abalorio para lo que se ofreciese, y ofrecióse, *como verás* (p. 362)

Estudiantes fueron los que intentaron mi deshonor, *como viste* (p. 372)

Acuérdate, y *verlo has*, que si él me glosó el agnus, iba a decir que yo le glosé el quitolis (pp. 375-376)

Esto de los agnus a su tiempo *verán* de lo que sirvió (p. 413)

Sin poderse llamar jamás a engaño ni ponerme ante justicia, y para otras cosas que luego *verás* (pp. 421-422)

Ya te cansará el leer los arrabales de mi leyenda (...) Quédese aquí, norabuena, y, en estando de aután, avísame, que *me verás* ciudadana y en el mesón, que es mi centro (p. 518)

Aguarda, amigo interrogatorio, *verás* que tomé gentil carrera para el salto (p. 632)

En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades y partes humanas es el dinero. *¿Quiéreslo ver?* (p. 714).<sup>439</sup>

Las notas marginales también reflejarán esta actitud de la narradora: «*Pinta Justina la persona, traza y trato de Sancha Gómez, su huésped, y cómo enfermó*» (p. 551). Igualmente, también podemos encontrar otros guiños en la narración que nos remiten a la emblemática, como puede ser la alusión al mote o lema: «Holgárame de haber tomado por *thema deste número* aquel refrán que dice que quien hurta al ladrón gana cien días de perdón» (p. 335).<sup>440</sup>

De este modo, la importancia de lo visual en la disposición o estructuración general de una obra puede dificultar también la constitución de una interpretación cerrada de esta. López de Tamargo (1980:153), señala, por ejemplo, que «en la imagen visual, sin embargo, el sistema de signos es de carácter universal, y al mismo tiempo la libertad del espectador es mucho mayor que la del lector u oyente». Así, la consideración de *La pícaro Justina* a partir de la valoración de la posible influencia que la emblemática pudiera haber tenido en ella supone reconocer nuestras limitaciones a la hora de

<sup>439</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 221, 250, 357, 374, 410, 414, 417, 421, 467, 480, 491, 494, 512, 537, 560, 583, 647 ó 704.

<sup>440</sup> Esta última alusión de Justina resulta de lo más pertinente en este número, pues el poema inicial concluye con lo que explícitamente se denomina el «mote»: «Justina triunfó de ocho beodos, / Echándolos del carro a azotes todos» (p. 326).

interpretar la propia articulación de su polifonía, y esto afecta, desde luego, al análisis de la imbricación entre los prólogos, poemas, notas, texto en prosa y «aprovechamientos», por lo cual no es de extrañar las dificultades de la crítica a la hora de buscar un último sentido a estas interrelaciones. De este modo, si *La pícaro Justina* verdaderamente constituye un «libro jeroglífico», en palabras de Oltra (1999:51), su lectura en clave de «pintura» deslegitima el uso de las convenciones habituales para llevar a cabo la crítica literaria. Así, entre la hermenéutica alternativa, a la luz del valor de lo visual, de lo emblemático, en la obra, es posible destacar la propia vinculación de la protagonista, desde un punto de vista puramente orgánico, físico, con el libro desde una perspectiva global. Riley (1981:191) ya apuntaba la antigüedad de este recurso: «la analogía entre una criatura viva y una obra de arte había sido establecida por Platón y Aristóteles». Así, entre los elementos que parecen destacar esta vinculación, cabría subrayar, en la obra que nos ocupa, la coincidencia entre el nacimiento de Justina, desde el punto de vista biológico, y el comienzo de la obra, en el conocido fragmento:

Nació Justina Díez, la pícaro, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la boba allá.  
 ¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda! Tórnome al vientre de mi señora madre, que no quiero que mi nacimiento sea de golpe, como cerradura de loba (p. 136)

Igualmente ocurría en *La introducción general*, cuando Justina apunta que «el haberseme manchado la saya con que yo me adorno es indicio de que no sólo en la substancia desta historia pondrán los murmuradores falta y dolo, pero aun en el modo del decir y en el ornato della» (p. 114), con lo cual la relación establecida entre el ornato literario del texto y la saya de la protagonista invita a pensar en una clara vinculación «Justina»-«*La pícaro Justina*». No en vano, la autora de las memorias pretende «que me lean el alma» (p. 525), mediante un texto en el cual el número de sus partes (48 números) coincide con la edad de la narradora: «Diráme que es mocita la recién nacida. No medre don Perlícaro, si a buena cuenta, tomada el bisiesto en que nació hasta el presente en que estamos, no hace hoy *cuarenta y ocho*, tan justos como baraja de naipes» (p. 144).<sup>441</sup> Finalmente, y aunque sea un tópico, Justina hace coincidir el final de la obra con el momento de su descanso: «Todo cansa. Dígolo porque cuando más gusto pensé tener, *fue forzoso dar al sueño mi cuerpo*, para que tuviese verdad aquel

<sup>441</sup> La comparación con la baraja de naipes lleva a Torres (2000a:784) a considerar que la intención del autor sería convertir el libro en un juego de cartas de cuarenta y ocho figuras.

antiguo blasón que sacó el sueño en las justas de Marte» (pp. 738-739).<sup>442</sup> De este modo, parecería que la concepción orgánica de Justina es a la vez un elemento estructurador del libro, que contribuye a la necesidad de *ver* la obra, más que de *leerla*:

Al referirse a Justina como «estatua de libertad» de su creación en el último «Aprovechamiento» y en la «Advertencia» que sigue a éste, reiterando que cualquier mal ejemplo en el libro «se pone para quemar en estatua aquello mismo»,<sup>443</sup> López de Úbeda inserta explícitamente el pasaje de Justina dentro de la literatura emblemática (...) *Justina se convierte en emblema de su propia historia*, en ilustración o ejemplo, para beneficio del lector, de las consecuencias que acarrea la libertad en la mujer (Bermúdez 2001:123).

De este modo, no parece desdeñable plantear la articulación de la polifonía en *La pícaro Justina* desde la estructura que proporciona la representación emblemática, lo cual lleva a resquebrajar la tradicional secuencialidad que se imponía en el acto de lectura. Así, la constitución de la obra a partir de un único sintagma, el emblema, el cual sería desglosable en varios sintagmas subordinados a este, formando a su vez parte de él (títulos, poemas, notas marginales, texto en prosa, «aprovechamientos») al modo en que el mote, el dibujo, el epigrama o la glosa explicativa fundamentan el emblema, nos lleva a la impresión de que los elementos paratextuales, en *La pícaro Justina*, complementan y enriquecen el relato en prosa de Justina, obligando al lector a simultanear sus lecturas con frecuencia, descubriendo así la representación visual que se esconde tras una aparente y mera sucesión interminable de páginas.

#### **D) SEGUNDA PROPUESTA PARA EL ESTUDIO SINTÁCTICO DE LA POLIFONÍA EN LA PÍCARO JUSTINA: LA ESTRUCTURA RETÓRICA**

El discurso retórico, tradicionalmente, se ha venido planteando a partir de la articulación de una serie de partes, secuenciadas para propiciar la persuasión del auditorio de forma óptima. López Grigera (1994:166), por ejemplo, considera que constaba de cuatro partes fundamentales: el exordio, o introducción; la narración, o relato de los acontecimientos sobre los que giraba el discurso; la argumentación, donde se construía básicamente el «artefacto persuasivo» con el que mover el ánimo del receptor de acuerdo a las intenciones del orador, y el epílogo, o conclusión del discurso.

<sup>442</sup> En otros pasajes del libro se hace coincidir igualmente el final del número con el momento del descanso (pp. 158 ó 336).

<sup>443</sup> Remite a las pp. 740-741 de la edición por la que citamos.



Artaza (1989:33-34), basándose en la *Retórica* de Aristóteles, plantea igualmente una división cuatripartita del discurso: a) proemio; b) proposición (enuncia cuál es el asunto del que se trata); c) confirmación (demuestra lo enunciado) y d) el epílogo.

Algunos críticos han apuntado la posible relación entre varios de los apartados de *La pícaro Justina* y las diversas partes en que tradicionalmente se venía segmentando la oratoria clásica. Damiani (1981:52) indica, por ejemplo, que los poemas introductorios de los distintos números de la obra seguirían el precepto retórico de proveer un resumen de la historia que va a seguir. Rey Hazas (1984:224), por otra parte, con un esquema más ambicioso, establece las siguientes relaciones: el título y el poema inicial de cada número se corresponderían con el exordio, o presentación; el relato en prosa, con la narración o sentencia, una de las partes nucleares del discurso retórico, y los «aprovechamientos» finales se ajustarían al papel de la conclusión o epílogo.

Así, y al igual que sucedía con la representación emblemática, el discurso articulado de acuerdo a la preceptiva retórica tradicional permite configurar el análisis sintáctico de *La pícaro Justina* desmembrando sus partes y designándolas de acuerdo a una terminología que nos permite comprobar, por ejemplo, cómo los poemas y los «aprovechamientos» introducen y presentan, por una parte, y rematan moralmente, por otra, un relato que tiene un valor argumentativo marcado y explicitado en ocasiones, como reflejan las notas marginales:

*Prueba* convenir manifestar sus enfermedades (p. 95)  
 La pobreza tiene acción a todo. *Pruébalo* (p. 101)  
*Contrapone* las necesidades de un necio amante a los hechos de un discreto (p. 264)  
*Prueba* que lo más que le convenía fue irse a bailar (p. 281)  
*Excusa* la pobreza de las reliquias (p. 536)  
*Aplícase* a propósito (p.708).

Otras veces las notas subrayan los elementos retóricos y estilísticos de que se sirve el narrador para lograr la persuasión de su «auditorio», así como el contenido nuclear del enunciado: «La vida picaresca préciase de sus tachas. *Símiles a propósito*» (p. 91); «Pobreza con soberbia es cosa afrentosa. *Ejemplo*» (p. 101); «Trazas repentinas, las de las mujeres las mejores. *Símiles* de las trazas de las mujeres» (p. 326); «Mujeres, temidas y por qué. *Jiroglíficos* varios a este propósito» (p. 694). De este modo, las notas desvelan el valor de «argumentación» o «confirmación» que el texto en prosa conforma, pudiendo así ser entendidas estas apostillas como meras proposiciones que enuncian el

tópico o asunto a tratar,<sup>444</sup> situándose así a medio camino entre el proemio introductorio (poema) y la confirmación argumentativa (relato en prosa de Justina), de acuerdo al esquema del discurso retórico clásico.

### 4.3 SEMÁNTICA DE LA ENUNCIACIÓN EN *LA PÍCARA JUSTINA*

#### A) CONSIDERACIONES GENERALES

El estudio de la semántica, de desarrollo más reciente que el de la sintaxis, plantea constantes dificultades, tanto por su complejidad como la disparidad de opiniones, en lo que a definiciones y conceptos se refiere. Ya Greimas (1971) había insistido en la dificultad que tenía la semántica para definir y precisar su propio objeto. En este sentido, Bobes (1989:34) considera imposible un estudio autónomo de la semántica y la sintaxis, como refleja el análisis de las nociones de «actante» y «función» en la literatura, ya mencionado. Michel Bréal (1904), considerado para muchos como el «padre de la semántica», definía a esta como la ciencia que debía ocuparse del estudio de las significaciones (véase en Bobes 1989:20). Ducrot (1982:95-96) plantea, en este sentido, que una descripción semántica consistiría en «un conjunto de conocimientos que permiten inferir el sentido que recibe cada enunciado de la lengua en cada una de las situaciones en que se emplea». Nuñez y Teso (1996:46) la definen como «la disciplina en la que se estudia de qué manera las secuencias lingüísticas se refieren al mundo comunicable». Estas definiciones ya resultan problemáticas de por sí, si distinguimos, tal y como hizo Frege (1973), entre sentido (pensamiento fruto de la fusión de referente y símbolo: imagen mental) y significado (realidad a la que se refiere el símbolo) (véase en Albaladejo 1998:39-40).<sup>445</sup> Las definiciones de semántica unas veces se decantan por uno de estos ámbitos de estudio, otras por los dos, al tiempo que se polemiza igualmente acerca de las acepciones de sentido y significado.<sup>446</sup>

<sup>444</sup> Para un estudio más detenido sobre la naturaleza sintética de las apostillas marginales, en relación con el relato de Justina, véase el apartado correspondiente al papel de las notas en cuanto narradoras.

<sup>445</sup> Esto genera, por tanto, una tríada que, como indica Casetti (1980:32-33), fue establecida por Aristóteles, al partir del juego entre tres elementos: a) «símbolos gráficos»; b) «afectos del alma» y c) las «cosas». Ogden y Richards (1964:29), de manera muy semejante, vertebraron estos tres elementos mediante un triángulo, donde situaron en cada vértice el símbolo, el pensamiento o referencia y el referente.

<sup>446</sup> En relación con esto dirá Álvarez San Agustín: «en el aspecto semántico y en lo que respecta a las investigaciones, no se ha avanzado de igual manera. La falta de una teoría semántica explícita hace que los analistas encuentren dificultades para articular el dominio del sentido» (1977:249).

En cualquier caso, y al margen de estas definiciones, la semántica ha ido cobrando un progresivo auge ya anunciado por Hendricks, al ponerla en relación con la sintaxis:

El creciente reconocimiento de la importancia de la semántica para el análisis del discurso está relacionado con la creciente convicción entre los lingüistas de que la semántica es generativa, y no únicamente interpretativa: la idea de que la “estructura profunda” es de naturaleza semántica, y no sintáctica (Hendricks 1976:73).<sup>447</sup>

La aparente «supremacía» de la semántica respecto de la sintaxis, en lo que a su consideración por parte de los teóricos se refiere, está basada fundamentalmente, como explican Lozano *et al.* (1982:187), en su naturaleza fundamentalmente descriptiva. Así, un análisis semántico, a priori, parece comportar un grado de «aprehensión» mayor, por parte del receptor, que uno exclusivamente sintáctico.

Desde un punto de vista lingüístico, la semántica se ocupó durante un período considerable de tiempo por continuar la línea estructuralista marcada sólidamente por Greimas (1971), descomponiendo un enunciado en sus unidades mínimas de significación, o semas, comprobando la influencia de los semas contextuales (clasemas), en interacción con el núcleo sémico de las palabras (cuya suma originaría sememas), al tiempo que se trazan las recurrencias semánticas observables en un texto determinado (isotopías). No obstante, estos análisis, en principio lingüísticos, han permitido realizar valoraciones literarias muy útiles (véase, como ejemplo, Núñez Ramos 1977).

Lo cierto es que la semántica, en el ámbito de los estudios literarios, parece estar avanzando enormemente en las últimas décadas. Contraponiéndola al estudio sintáctico, Bobes plantea esta investigación en los siguientes términos:

La sintaxis tiene como objeto identificar unidades y estudiar las relaciones y distribución en la obra; la semántica se ocupa de estudiar el significado que estas unidades adquieren en el conjunto de la obra partiendo del significado lingüístico y viendo en qué medida se incrementa o se modifica en el sistema literario (...) aunque usemos las funciones en ambos niveles, en la sintaxis nos referiremos a su valor formal, en la semántica a su valor significativo (Bobes 1977:67 y 69).

También contrapone sintaxis y semántica Domínguez Caparrós (1987:84), al considerar que con la semántica se asocian los estudios centrados en el contenido de la obra literaria, mientras que con la sintaxis lo hacen las investigaciones estructuralistas. Sin embargo, las dificultades a la hora de unificar criterios, en lo que a una «semántica literaria», si así podemos llamarla, se refiere, vienen condicionadas por un aspecto de

---

<sup>447</sup> Martínez Fernández (2001:24), entre otros, analiza la identificación terminológica entre «estructura profunda» y «macroestructura», definiéndolas como la «información esencial de un texto».

vital importancia, la subjetividad, incrementada considerablemente respecto al análisis tan solo sintáctico: «los hechos sintácticos se reconocen por su carácter formal, y los semánticos son el resultado de una interpretación (...) La labor del lector consiste en seguir las redes semánticas del discurso basándose en los datos sintácticos que éste le ofrece» (Bobes 1985:25). De este modo, el análisis semántico parecería tener una naturaleza *ad hoc* más marcada que en los estudios puramente sintácticos: «El esquema sintáctico y sus unidades valen para diversos textos, pero la interpretación semántica es propia de cada obra» (Bobes 1985:225).

Ante esto, parece que el estudio de la significación, en la obra literaria, se antoja como un capítulo especialmente vago e impreciso. Asensi (1987: 54), a propósito de ello, reflexionaba acerca de cómo, para Benveniste, la consideración del lenguaje desde una óptica semiótica o semántica variaba según lo considerásemos como signo o como discurso respectivamente. En opinión de Asensi, pensar el lenguaje como discurso significa entender que la primera unidad de significación no es el signo bajo la configuración lexical de la palabra, ni la frase, unidad superior que relaciona un predicado y un sujeto lógico, sino la hiperfrase, el discurso (p. 54 n.). En este sentido, Martínez Fernández (2001:26) define a los subtextos como «fragmentos del texto dotados de autonomía y completez, si bien mantienen estrecha relación con los demás fragmentos del texto y con éste como globalidad».<sup>448</sup>

A la luz de estas reflexiones, podríamos empezar a hablar de significación literaria en cuanto valoración semántica de discursos dentro de la obra, de subtextos insertos en el gran texto, en la obra en cuanto globalidad. Así, tal y como señala Bajtín (1988:262), «la última instancia del sentido y, por consiguiente, la última instancia estilística, aparecen marcadas en las palabras directas del autor».<sup>449</sup> Por tanto, es la producción autorial, en cuanto obra en su totalidad, lo que permite un primer análisis semántico. El resto de la labor vendrá marcada por los criterios empleados para designar los subtextos, las hiperfrases, cuya significación pretendemos descubrir.

Así, Santana Martínez (1997:17), quien, como él mismo indica, busca ensayar «un procedimiento formal de representación del modo en que la ficción literaria mimetiza o imita o representa el mundo, o algún componente del mismo», parte de la idea de

---

<sup>448</sup> Chico Rico (1987:19) incluye entre las características del texto ser completo semánticamente, coherente y con función intencionadamente comunicativa y social. Salvo por su integración en textos más amplios, podemos comprobar que su definición es idéntica a la del subtexto.

<sup>449</sup> Insistirá repetidamente en ello Bajtín: «El autor constituye la instancia semántica última de la prosa» (1991:115).

«operación», y de su carácter recurrente, para plantear el análisis semántico en una obra literaria:

Semánticamente, hemos de considerar aquello acerca de lo que se habla, aquello que se representa porque la narración sería una representación,<sup>450</sup> algo dotado de una estructura y que significa otra cosa, es decir, que apunta semánticamente hacia algo externo. Lo representado será básicamente un encadenamiento de operaciones efectuadas por sujetos operatorios. El de operación será el átomo básico de nuestra definición de narración. Una operación es un acto ejecutado por un sujeto capaz de representar lo que está haciendo (...) Esas formulaciones (las de las operaciones) son solo posibles merced a otras operaciones que son de carácter representativo o mimético, las cuales pueden llevarnos a distinguir entre un sujeto operacional o actante, y un sujeto gnoseológico. Por eso no es una metáfora demasiado aberrante llamar a un narrador sujeto gnoseológico, dejando el término sujeto operacional o actante para los personajes de la narración (Santana Martínez 1997:22-24).

En vista de estas reflexiones, podemos sacar dos conclusiones: 1) las narraciones se basan en operaciones recursivas de sujetos operatorios, cuya finalidad es la representación; 2) esta recursividad afecta también al plano sintáctico, en cuanto hipotaxis que generan un posible doble rol en los agentes afectados, pudiendo pasar de sujeto operacional subordinado a sujeto gnoseológico subordinante. Para Santana Martínez, la narración consistiría, por tanto, en la representación verbal ordenada de operaciones humanas. En estas narraciones, la génesis de sus estructuras puede representarse como un proceso en que distintas formas van surgiendo de otras anteriores, de manera que puede formularse obedeciendo a un sistema recursivo, basado en el hecho de que toda narración implica una relación entre dos términos (Santana Martínez 1997:51 y 54).<sup>451</sup>

Así pues, Santana Martínez plantea la semántica literaria, y en concreto la narrativa, como el ámbito de estudio de la recursividad representativa que genera la existencia de varios sujetos gnoseológicos con capacidad para llevar a cabo operaciones que generan universos de significado dentro del juego ficcional que puede plantear un relato. Esta línea de estudio ha sido compartida con otros estudiosos, aunque con distintos matices. Así, por ejemplo, Bobes Naves, para quien el estudio semántico de una obra pasa por el análisis de la figura y actuación del narrador: «El narrador organiza todas las relaciones con la materia narrativa y con el lenguaje que la expresa (...) en resumen manipula la “realidad” convencional que nos presenta para que la capturemos de modo que lleve

<sup>450</sup> A este respecto, Albaladejo (1992:13) considera que la ficción es posible en la medida en que hay *representación*.

<sup>451</sup> Lo cual se pone de manifiesto, por ejemplo, como indica Chatman (1990:66), con la existencia de dos *ahoras* en la narración: «el momento ocupado por el narrador en el tiempo presente y el de la historia, es decir, el momento en que empieza a revelarse la acción, generalmente en pretérito».

incorporada una valoración ética, artística» (Bobes Naves 1985:12); «Todas las manipulaciones a que el narrador somete la materia literaria para conseguir el sentido de una obra son objeto de la semántica literaria» (Bobes Naves 1985:229); «El análisis de los valores semánticos en el límite del texto es posible en el discurso literario de la novela a partir de la figura que se constituye en centro de todas las relaciones, el narrador» (Bobes Naves 1993:196). Y así, el narrador se convierte, para Bobes, en el centro para medir los valores semánticos,<sup>452</sup> abriéndose dos direcciones: a) uso de la voz y b) conocimiento que tiene de la historia y los *modos* en que la presenta (Bobes Naves 1993:206).

La interpretación semántica, según se ha señalado más arriba, es propia y exclusiva de cada obra, y esta interpretación exige al lector una clara jerarquización de las relaciones verbales de los discursos (Bobes 1992:122). De este modo, se ve ampliado el marco de análisis semántico de una obra, especialmente una novela, en virtud de la recursividad enunciativa que genera. A pesar de que los principales sujetos gnoseológicos, tal y como tradicionalmente se viene considerando, son el autor y el narrador, no tienen por qué ser los únicos. Las distintas y múltiples enunciaciones que una novela puede generar plantean sentidos y significaciones que admitirían ser desentrañados desde una perspectiva semántica. Bruss (1991:76) lo explica en los siguientes términos:

El contexto de la comunicación es, pues, complicado y recursivo; un acto de habla puede encerrar otro acto, verbal o mental, que tenga su propio contexto inmediato, y el contexto implícito puede variar cuando el hablante común permite diferentes grados y diferentes tipos de autonomía a las palabras que relata.

García Negroni y Tordesillas Colado (2001:28) también insisten en ello, a propósito de la «Teoría polifónica de la enunciación», haciendo ver cómo esta favorece un análisis semántico vertical del enunciado, pues remite a sujetos diferentes, lo que permite estratificar el sentido. Este análisis semántico vertical permite configurar universos de sentido por parte del lector, la mayor parte de los cuales encajarán unos dentro de otros, como si de muñecas rusas se tratase. De este modo, el lector va desentrañando el juego

---

<sup>452</sup> A partir de esta idea, Bobes (1994:22-23) opone, dentro de la semántica, la escuela francesa, con Greimas a la cabeza, que buscaría una semántica general, reduciendo los significados a cuadros de oposiciones, a la escuela española, la cual, en el ámbito literario, analizaría la presencia de un narrador que dispone de las voces del discurso polifónico, y que adopta modos, distancias, tiempos y perspectivas de narración. Esa presencia del narrador sería decisiva para originar un sentido literario que proceda de la convergencia hacia un sentido único de todos los signos y formantes literarios del texto.

de ficción<sup>453</sup> que propone el autor a partir de lo que Mignolo (1981) denomina la «semantización del discurso literario», generándose y descifrándose enunciaciones desde distintos niveles, imbricadas y entrelazadas entre sí. Estos distintos niveles narrativos ofrecen diferentes historias, dentro del mismo texto, debiendo analizarse primero de forma autónoma, para después poder relacionarlos en la síntesis final.

¿Cómo se genera este proceso de creación de sentido dentro de la obra literaria? Este terreno de análisis ha venido siendo ocupado por lo que se ha dado en llamar «semántica intensional» y «semántica extensional», las cuales se complementarían entre sí. En lo concerniente a la primera de ellas, Albaladejo Mayordomo (1989:189-190), quien ha dedicado buena parte de sus estudios a estas dos disciplinas, plantea la intensionalización como una parte de la mimesis, en cuanto representación literaria de una sección de mundo:

La intensión está formada por el conjunto de relaciones y elementos semánticos que se dan en el interior del objeto lingüístico, texto de lengua natural a partir de los presupuestos textuales, y por el propio ámbito lingüístico configurado por dichos elementos y relaciones, que es de naturaleza sintáctica en el esquema tripartito de la semiótica (Albaladejo 1992:19).

La semántica intensional, por tanto, supondría un estudio de las relaciones semánticas entre los signos y dentro de ellos, desde un punto de vista sintáctico. Estaría formada por el conjunto de proposiciones que representan las informaciones semántico-intensionales descriptivas, esto es, constituidas por seres, estados, procesos y acciones, y por la descripción de mundos del texto (Albaladejo 1998:85-86). En resumidas cuentas, se trataría de un proceso de formalización lingüística de un determinado universo. Bobes (1994:24), por otro lado, plantea la intensión como el conjunto de notas de significado que corresponden a un concepto.<sup>454</sup> También Petöfi (1978:166 y 208) define este ámbito, planteando que una representación semántico-intensional constaría de un texto y de una «descripción de mundos del texto», la cual representaría los sistemas resultantes de la reestructuración del texto necesaria para la interpretación semántica del mundo. En su opinión, toda explicación/definición es ella misma una representación semántica intensional.

---

<sup>453</sup> Como dice Pozuelo Yvancos (1993:129), «el espacio de la ficción es el espacio de la semántica textual».

<sup>454</sup> Así, en el caso de *La Regenta*, que es el que Bobes (1985) analiza con más detenimiento, la semántica intensional localizaría aquellos rasgos que caracterizan a los personajes (Ana, don Fermín, etc.).

Por otro lado, complementando a la semántica intensional —explicación, por medio del lenguaje formal generalmente, de la realidad representada en el texto— figura como ámbito de estudio la denominada semántica extensional. No todos los teóricos coinciden a la hora de fijar su definición. Albaladejo (1992:25-26) concibe la extensión como «la sección de la realidad a la que responde el signo como representación y con la que mantiene una relación semántica en el sentido semiótico, es decir, semántico extensional». La semántica extensional estudiaría y relacionaría, por tanto, texto y referente.<sup>455</sup> Para Albaladejo (1989:193), en el ámbito extensional se encontrarían las bases de la construcción ficcional, que serían el modelo de mundo y la estructura de conjunto referencial. Bobes (1993:193 y ss.) ha criticado parte de estos planteamientos, al considerarlos erróneos en la medida en que plantean que las relaciones de los mundos de ficción con el universo empírico son objeto de una semántica extensional.<sup>456</sup> Según Bobes, «intensión» y «extensión» adquieren sentido en el texto,<sup>457</sup> mientras que la «referencia» sería un hecho extralingüístico señalado por un término lingüístico en el mundo empírico o por un signo literario en el mundo ficcional. Precisamente, serían esos valores referenciales que aportan los signos lingüísticos y que generalmente se presentan como «contenidos» de la novela los que constituirían el objeto del llamado análisis semántico extensional, en su opinión.<sup>458</sup> Bobes (1994:24) partirá, por tanto, de la idea de que la extensión designa al número de objetos a los que puede aplicarse un concepto, lo cual es empleado igualmente en el terreno de la semiología literaria.<sup>459</sup>

Al margen de esta polémica, la semántica, dentro de las investigaciones literarias, parece estar especialmente preocupada por los conceptos de «realidad» y «referencia»<sup>460</sup>

---

<sup>455</sup> Para Albaladejo (1998:45) el referente o conjunto referencial es parte integrante de la realidad exterior al texto.

<sup>456</sup> Para estudiar el análisis promenorizado que realiza de los supuestos errores de Albaladejo y Petöfi, véase Bobes (1993:193 y 194).

<sup>457</sup> El concepto lógico de intensión, como conjunto de las notas de significación que corresponden a un término o a un concepto, es sustituido en esta interpretación por un concepto semiótico literario que parece aproximarse a lo que se entiende lingüísticamente por intensidad textual, desplazando la oposición «intensión/extensión» a «interior/exterior» al texto, o bien a «textualizado/no textualizado» (Bobes 1994:25)

<sup>458</sup> «Cuando se habla de relación (del texto) con la realidad (...) no estamos ante una semántica extensional, sino ante una pragmática (...) y en ningún caso los valores extensionales de los signos literarios coinciden con la referencia de los signos lingüísticos (...) La semántica extensional de Albaladejo es en realidad pragmática, pues remite a los valores referenciales del discurso lingüístico, al mundo empírico» (Bobes 1993:241 y 248).

<sup>459</sup> Volviendo de nuevo a *La Regenta*, Bobes (1985) considera que un estudio semántico-extensional del relato analizaría los personajes a los que son aplicables los conceptos de «libertad», «deseo», «frustración», etc.

<sup>460</sup> Núñez y Teso (1996:60) definen la referencia como el «objeto o situación que concretamente se está designando en una manifestación de habla», y al ámbito referencial como el «conjunto de referencias posibles en manifestaciones de habla posibles de ese mismo signo». Como ya se ha apuntado, Ogden y



a propósito del texto. En este sentido, Acosta Gómez (1989:182) insiste en destacar el hecho de que la ficción estructura la realidad haciéndola comunicable. Ahora bien, ¿qué realidad? Para Acosta Gómez (1989:215, 218 y 220), el texto de ficción tiene un doble valor, siendo tanto pseudorreferencial, esto es, no remitiendo a una realidad externa,<sup>461</sup> como autorreferencial, o, lo que es lo mismo, remitiendo a su propia realidad, lo cual genera que la ficción sea de naturaleza horizontal, al disponer de un horizonte dentro del cual tiene lugar su realización. En el mismo sentido se define Greimas (1966), al considerar que el texto constituye un microuniverso semántico cerrado sobre sí mismo (véase en Asensi 1987:102),<sup>462</sup> esto es, un marco referencial a partir del cual el receptor interpreta la realidad que el texto le transmite.<sup>463</sup> Tal y como subraya Schmidt (1990:210), «un comunicado literario es autónomo en tanto en cuando el receptor, para poder recibirlo coherentemente, debe recurrir al texto como base de datos primaria y a menudo única», a partir, para ello, de las declaraciones llevadas a cabo en el texto mismo sobre personas, acciones, estados de cosas y objetos, si bien ante determinadas dificultades de recepción, el destinatario debe utilizar sus «teorías» generales para poder comprender en los comunicados literarios los modos de actuación, las personas, las representaciones, etc. específicos. Así pues, en una obra literaria, según Hume (1984:10), podríamos encontrarnos ante tres campos de referencia: dos externos, correspondientes al autor y al lector respectivamente, y uno interno, que emanaría de la propia obra (citado en Villanueva 1992:130).

A pesar de las mencionadas críticas de Bobes, los estudios de teóricos como Petöfi o Albaladejo, sobre semántica extensional, han permitido desarrollar considerablemente la denominada «Teoría de los mundos posibles».<sup>464</sup> El propio Petöfi (1978:236 y 73) indicaba cómo el objeto de la interpretación semántico-extensional era siempre el «contenido» de un mundo —«nos referimos a mundos posibles al construir interpretaciones semánticas» (Petöfi 1978:104)—, definido como una lista de objetos más un número dado de proposiciones provistas de valores lógicos (valores de verdad o

---

Richards (1964) lo definían en otros términos, en cuanto pensamiento que vincula símbolo (significante) y referente (la «cosa»).

<sup>461</sup> Sobre este aspecto, matiza Camarero Arribas (1996:198-199), para quien «el objeto perteneciente al mundo, el referente, no siempre tiene que ser expulsado del fenómeno representacional por mucho que éste radicalice su función de metarrepresentación o reflexión interna».

<sup>462</sup> George Steiner (1991:120 y ss.) atribuye a Mallarmé la quiebra del pacto que vincula la palabra al mundo (véase en Cabo Aseguinolaza 1993:134).

<sup>463</sup> Según Eco (1986:179) un texto de ficción escenifica su propio código.

<sup>464</sup> Bobes (1993:191) señala que la base de esta teoría se encontraría en Leibniz, quien considera la existencia de infinitos mundos posibles, que no están actualizados. Posteriormente habría sido desarrollada por autores como Dolezel (1980), entre otros.

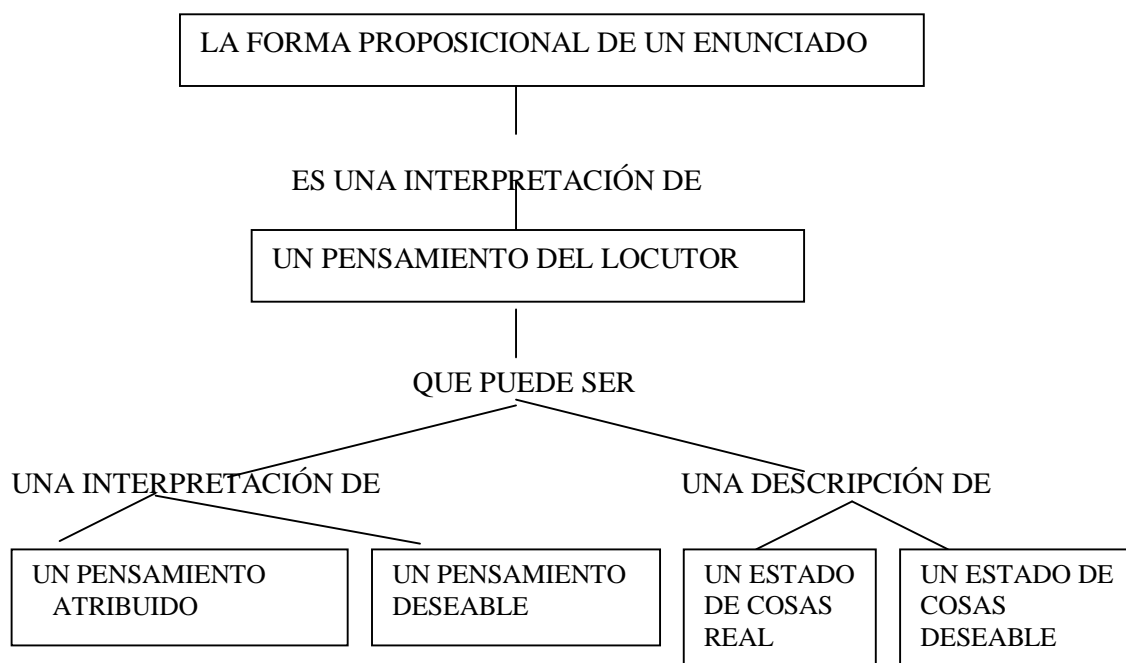
falsedad). Estos mundos, generados según el punto de vista de cada uno de los narradores y actores de un proceso, presentarán una serie de leyes y valores que variarán según el submundo que se tenga en consideración. Así, entre los criterios a tener en cuenta a la hora de establecer submundos, Petöfi (1978:223) consideraba los siguientes: las personas que aparecen en el texto, las acciones constitutivas de mundos (creídos, soñados, etc.), intervalos de tiempo, lugar, etc.

Popper y Eccles (1980:51-57) establecían tres tipos de mundos: 1) el mundo físico, donde se encontrarían las entidades materiales; 2) estados mentales, que incluiría estados de conciencia, estados inconscientes y disposiciones psicológicas y 3) el mundo de los productos mentales, esto es, las creaciones del pensamiento humano (citado en Albaladejo 1992:46). A partir de este tercer grupo, el de las producciones mentales, es desde donde empieza a fraguarse el universo literario,<sup>465</sup> con códigos y subcódigos, mundos y submundos, los cuales, a partir de las informaciones intensionales del texto de la lengua natural, son reconstruidos por el receptor. Estos submundos, dentro de la obra, constituirán secciones descritas a partir de la relación de todas las proposiciones elementales y de todos los seres concernientes a esa sección de la estructura de conjunto referencial (Albaladejo 1998:67 y 70), cuya relación tan solo podrá ser establecida de manera definitiva al final del proceso de lectura. Albaladejo, tomando como objeto de estudio los relatos de Leopoldo Alas, realizaba todo un inventario de los submundos localizables en estas obras, descritos a partir de proposiciones elementales construidas según valores de verdad y falsedad.<sup>466</sup> Y así, localiza submundos reales efectivos (actividades y conocimientos empíricos de los personajes), deseados, temidos, soñados, contados, etc., constituidos a partir de discursos interiores y exteriores. Reboul (1992:22) lo formula de la siguiente manera:

---

<sup>465</sup> Albaladejo (1998:53) plantea, a su vez, tres modelos de mundo: I) verdadero y real; II) ficcional y verosímil y III) ficcional e inverosímil. Santana Martínez (1997:40-41), dentro del grupo de lo ficcional, establece a su vez cuatro subclases: a) ficción con individuos no históricos, pero estructuralmente igual a este mundo; b) ficción presentando un mundo estructuralmente diferente de este pero coherente; c) ficción que representa un mundo incoherente, esto es, que el texto literario contenga los enunciados de una teoría que no puede tener modelo y d) ficción que presenta un mundo donde ideas filosóficas y categorías científicas se entrelazan.

<sup>466</sup> Respecto a la atribución de valores de verdad y falsedad, Núñez y Teso (1996:91) señalan que «en el caso de un enunciado completo, podemos decir que se entiende su significado cuando se sabe qué sucesos o estados harían que fuera verdadero y qué sucesos o estados harían que fuese falso. En este caso comprender el significado consiste en tener criterios para establecer la clase de sucesos o estados dados según los cuales el enunciado sería cierto».



La literatura, desde el simbolismo sobre todo, ha asumido con naturalidad su papel de creador de realidad.<sup>467</sup> Levin (1987:79) explicó con gran sencillez la relación dialéctica que se establece entre el mundo empírico del poeta y su mundo, o sus mundos, imaginados:

El poeta, al imaginar su mundo, es libre de poblar ese mundo con cualquier cosa que elija, tanto con objetos del mundo real como con objetos que no existen como tales en el mundo real. Los objetos del mundo real, sin embargo, experimentan un cambio enorme al ser transportados al mundo imaginario. Ya no están delimitados por coordenadas espaciales o por dimensiones temporales; reciben, más bien, una delimitación implícita por su relación con los demás objetos y acontecimientos asignados por el poeta a su mundo imaginario (...) El mundo del poema es enteramente imaginario, pero se han transportado al mundo del poema algunos rasgos que pertenecen normalmente al mundo real.<sup>468</sup>

Ante estos universos creados, los mecanismos cognitivos del lector responderán de acuerdo a unas pautas más o menos constantes:

A partir de los estímulos o señales del entorno del sistema éste (el receptor) elabora un constructo a cuyos componentes les confiere la propiedad de existir *fuera* del sistema e *independientemente* de él. Este constructo puede ser denominado a partir de ahora

<sup>467</sup> Elias (1994) indica que en realidad es el símbolo, y sus características, lo que permite configurar situaciones hipotéticas, «mundos posibles».

<sup>468</sup> La fundamentación filosófica que parece esconderse detrás de la existencia de «mundos posibles» en el ámbito de la literatura radicaría, en opinión de Jiménez Ruiz (1996:181), en la continuación del pensamiento kantiano que concebía la forma como un lenguaje independiente, frente a la corriente hegeliana, más preocupada por ver la obra en cuanto espíritu encarnado en lenguaje.

*modelo de realidad* y, por el contrario, existe *dentro* del ámbito cognitivo del sistema biológico (Schmidt 1990:53).<sup>469</sup>

A propósito de esto, Mignolo (1981) habla de «semantización denotativa», entendida en cuanto situación ficcional de enunciación que verdaderamente narra y describe acciones ocurridas y objetos existentes. Frente a la enunciación del autor y del narrador, el lector asume el universo referencial que estos le dan, asumiéndolo como verdadero y real, dentro de las situaciones enunciativas en las que son generados: «si la sémantique des mondes possibles s'applique au discours de fiction, c'est dans les mêmes conditions que celles qui président à son application au discours ordinaire» (Reboul 1992:69). Levin (1987) explicaba el pacto literario en estos términos: «yo me imagino dentro y te invito a ti a concebir un mundo en el cual...». No obstante, la multiplicidad enunciativa, característica de la novela en particular, puede plantear igualmente diversos universos. Así, tal y como subraya Santana Martínez (1997:35), «no tienen por qué considerarse todos los enunciados de un texto de ficción como predicaciones referidas a entidades de un mismo y único mundo posible». De este modo se vería ampliado, por tanto, nuestro caudal de conocimiento, a partir de la premisa de que la cultura y el arte en general proporcionan constantemente modelos de mundo (véase Segre 1981:12).

De este modo, a la luz de algunas de las principales implicaciones que comporta el estudio de la semántica dentro de la semiología, en el ámbito literario, se puede destacar su naturaleza profundamente descriptiva, si bien vinculada a una serie de problemas que surgen de la vaguedad e imprecisión operativas inherentes a todo acto interpretativo. Desde el punto de vista enunciativo, la obra literaria, y en especial la novela, presenta una alta recursividad, tal y como ya había indicado Bajtín. Esta recursividad aparecerá reflejada a través de constantes operaciones de representación, puestas de manifiesto mediante discursos o subtextos, relacionadas entre sí de múltiples formas. Estas representaciones realizarán un juego autorreferencial vertebrado a partir del universo ficcional planteado, según el cual cada enunciación, cada discurso interior o exterior, ofrecerá un «mundo posible». La semántica, desde este prisma, por tanto, permite descubrir universos de significado interconectados dentro de la obra, y generados a partir de las múltiples situaciones enunciativas a las que asistimos como lectores,

---

<sup>469</sup> No obstante, la pericia del lector para llevar a cabo esta «composición semántica» es puesta a prueba constantemente: «c'est très difficile d'attribuer à un discours de fiction (...) un monde ou un univers qui lui correspond de façon adéquate» (Reboul 1992:66).

debiendo, desde nuestra competencia, comprender el grado de autonomía e interconexión que ofrecen.

## B) UNIVERSOS REPRESENTADOS EN *LA PÍCARA JUSTINA*

En opinión de García Berrio (1977:455), durante el Barroco los artistas comenzarán a plantearse el descubrimiento de la realidad poética como un mundo en sí mismo, al margen del real o empírico:<sup>470</sup> «la conciencia del creador, ser único, inspirado, inaccesible, no el mero versificador pedagógico de buen gusto, supone el verdadero umbral renacentista por el que desemboca con total lucidez la autoconciencia artística moderna» (García Berrio 1980:369-370). De este modo, el acto narrativo como mecanismo de representación desarrolla con frecuencia su propia retórica con el objetivo de ensalzar el propio proceso creativo, y *La pícaro Justina* también se hace eco de esta actitud, que ya es aludida en el *Prólogo al lector*, cuando el autor se sirve del tópico de comparar su actividad, y el producto de ella, con la Creación divina:<sup>471</sup>

Y deste modo de escribir no soy yo el primer autor (...) Pienso que los que así escriben, añadiendo semejantes resumptions a historias frívolas y vanas, imitan en parte al Autor

<sup>470</sup> Así, para Dubois (1970:40-41), en el arte barroco surgirá una distancia entre las «palabras» y las «cosas» (véase en Cros 1980:51). Como apunta Kwon (1993:96), la difusión de la *Poética* de Aristóteles a partir de la segunda mitad del siglo XVI justificó la existencia de la «ficción poética», y su diferencia respecto a la historia, constituyendo así una realidad al margen de la que nos es manifiesta por el universo empírico.

<sup>471</sup> Hay más huellas, igualmente tópicas, a lo largo de la obra, que siguen apoyando esta vinculación «*La pícaro Justina*-Creación divina», como los «aires divinos» de la narradora —«Y si alguno pensare que por el mismo caso que me hago fundadora de la picardía, se cree de mí que, así como todos los fundadores de casas grandes se preciaron de altísimos principios, así yo me he de hacer de a par de Deus» (pp. 167-168)— o la correspondencia entre la fragmentación, basada en criterios astronómicos, del tiempo, y la división de la obra: «Y, por tanto, reservo para *el día y capítulo* siguiente el dar a mi libro cabeza» (p. 158); «¿Pero quién me mete en temas, ni glosas, sino en tejer historias y en hilar mis romerías? Pero no, mejor me será dejarlo, que no es paro sin venta para no dejar descansar las gentes. *Yo lo dejo. Duerme*, hermano lector, que *mañana amanecerá* y quizá tendrás gana de leer más» (p. 336; coincide con el final del número); «Soy recién casada. *Es noche* de boda. A buenas noches» (p. 740; coincide con el final del libro). Igualmente, la caracterización de los libros que componen el relato como si de criaturas vivas se tratase refuerza esta sensación: «Pero guárdabame la ventura para serlo in solidum de la morisca de Rioseco, según verás en *el tercer libro, que ya asoma la caperuza como la sota de bastos*» (p. 561). En este sentido, autores como Zecevic (2000:846) han estudiado la posible relación entre Justina y la idea de divinidad femenina, a partir de rasgos como la capacidad de la pícaro para poner nombre a las cosas: «Así, Justina, hecha un blando céfiro, / Con pies, ojos y lengua hace mil círculos, / *Apodos da*, que penetra hasta lo íntimo» (p. 523). De este modo, Justina se revelaría como la «divina» Mujer Parlante, el Shekhinah, o elemento femenino de Dios, en consonancia con las representaciones religiosas de la Kabbalah, de la cual quizás el autor de *La pícaro Justina* hubiese bebido (Zecevic 2001:16 y 27), como reflejaría la constante predisposición de Justina a la incontinencia verbal: «The mystical value attributed to language and the faculty of speech in general is one of the most distinguishing features of the Kabbalah» (Zecevic 2001:49). Para el estudio de la representación en las poéticas áureas de la relación analógica entre la creación artística y la divina, véase, por ejemplo, García Berrio (1980:365), Porqueras Mayo (1986:247) o Rico Verdú (1973:242).

natural, que de la nieve helada y despegadiza saca lana cálida y continuada, y de la niebla húmeda saca ceniza seca, y del duro y desabrido cristal saca menudos y blandos bocados de pan suave (pp. 75-76).

Ya en la *Introducción general* Justina abre su presencia con su papel como relatora, anunciando el «mundo relatado»<sup>472</sup> que se desarrollará a continuación: «¡Agua va! Desvíense, que lo tengo todo a punto, y *va de historia*» (p. 131). A partir de aquí, se explicitará esta representación recurrentemente:

La primera que hice, después que murió mi madre, fue a Arenillas, la cual *contaré por extenso*, por cuanto en ella hubieron cosas dignas de memoria. Es Arenillas un pueblo que cae junto a Cisneros (p. 251)

Ya se erró. *Contémoslos*, que de mis cascacos quebrados habrá quien haga cobertera para la olla de las gracias, para que no se le vierta cuando más yerva. Comenzamos a hacer penitencia con un jamón y con ciertas genobradas (p. 271)

*Voy a mi cuento* (...) Si tengo culpa, aparejen el borrico para cuantas son mujeres, que yo en el mío me voy caballera como las otras, y *cuento mi cuento*. Los estudiantes pasajeros andaban más cuerdos que yo (p. 372)

Escribíome una donosa carta, y yo, en respuesta, otra no menos, y por mi fe, que aunque sea detener la historia de la vuelta de León a mi tierra, *te he de referirlas*<sup>473</sup> (p. 438)

No predico ni tal uso, como sabes, sólo *repaso* mi vida (p. 494).

La perspectiva del «mundo relatado» también puede ser mencionada desde el prisma del receptor: «*Oyan*, pues, mi traza; *escuchen* la victoria alcanzada de una invencible novicia» (p. 300).<sup>474</sup>

Con la irrupción de Justina, y de su autobiografía, el universo representado girará en torno al «mundo recordado», por el carácter de memorias sobre el que se sustenta la obra.<sup>475</sup> De este modo, en este tipo de construcciones autodiegéticas, «el personaje se re-

<sup>472</sup> Frente al «mundo relatado» tenemos igualmente el «universo no-relatado», representado mediante el artificio de la reticencia: «Dijeron dichos agudos y donosos, que por agudos los río y por largos *los callo*. Quédese a la discreción del pícaro más discreto, que es el único censor de toda letura de folga» (p. 332); «*Quisiera que se me acordaran* los dichos que le dije, pero ya es común que los que decimos de repente no tenemos buena retentiva, a causa de no ser húmedas de cerebro» (p. 608).

<sup>473</sup> Precisamente, Justina reproducirá el cruce epistolar entre ella y Pavón en las páginas siguientes (pp. 441-456), tal y como reconoce: «Este es un traslado bien y fielmente sacado de un scripto y rescripto que pasó entre mí, Justina, y el bachiller Marcos Méndez Pavón, en razón de una burla mayor de marca» (p. 441).

<sup>474</sup> La narración de Justina busca también en ocasiones transmitir cierto valor pictórico, marcadamente visual, respecto al episodio representado descrito: «Ya se juntaron todos. *Vesme aquí* con todo el conciliábulo congregado para decretar a costa de la pobre Justina, que en esta ocasión era blanco de tantos necios» (p. 318); «*Veslos* aquí; todos duermen en Zamora; sola la hija de Diego Díez velando» (p. 324); «Estudiantes fueron los que intentaron mi deshonor, como *viste*, y porque pasaban sin hacer caso de mi memoria por ellos, reventaba porque me dijese algo» (p. 372); «sin poderse llamar jamás a engaño ni ponerme ante justicia, y para otras cosas que luego *verás*» (pp. 421-422); «Yo soy due- / Que todas las aguas be-. / Escuch- que quier- *pintá*- / Un mapamund- generá- / De montañé- y asturiá-» (p. 611).

<sup>475</sup> La naturaleza selectiva de este universo representado no ha de ser menospreciada. No en vano, Carrillo (1982:83) apunta que «como autobiógrafo, el pícaro es libre a la hora de narrar y no está sometido a ningún plateamiento objetivo o falso. Se liga exclusivamente a su pasado y escoge lo que concuerda más con el propósito de contar su historia».

crea en la categoría de narrador» y «los episodios recuperables sólo pueden ser revividos verbalmente» (Estévez Molinero 1999:15). Y así, en el caso del relato de la pícara que nos ocupa, este mundo reconoce como valor verdadero la existencia de una pretérita Justina cortejada por no pocos hombres, cuando la belleza de su rostro se incrementaba aún más por medio de afeites: «tiempo hubo en el cual si yo quisiera, me sobraban sacrismochos que de un instante a otro me quitaran el guardapolvo y me pusieran de veinte y cinco. Pasó aquel tiempo, vino otro» (p. 106); «tiempo hubo en el que relucía mi cara como bien acecalada; tiempo en el cual mi cara andaba al olio, mudando más figuras que juego de primera (...) en fin, tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia, alegre o triste, hermosa o fea» (pp. 106-107). También la memoria de la narradora le permitirá de igual forma, por ejemplo, retrotraerse hasta estados psicológicos y afectivos pretéritos: «*Acuérdome* que desde esta romería quedé muy devota de los perdones de aquella tierra» (p. 464); «siempre que nombro esgrima y esgrimidores, se me arrasan los ojos de lágrimas *en memoria de* un malgrado a quien quise bien, que era la prima de los esgrimidores» (p. 471). El recuerdo, en cualquier caso, mencionado o no de forma explícita, construye la representación a través de la cual se articulan las acciones y los discursos, en el relato: «Y ahora *me acuerdo* que un día, tratando ella y yo de la obligación que todos teníamos a la Iglesia y a los señores curas, que son nuestros pastores» (p. 654).

La representación del «mundo recordado» sirve también, como apoyo retórico, para la inserción de referencias eruditas y elementos intertextuales: «*Acuérdome* haber leído que, tomando Aristóteles la pluma en la mano para escribir ciertas cosas contra Platón, cayó una china de lo alto» (p. 114); «¡Ya, ya!, ya *se me acuerdan* mil primores acerca del símbolo y buen anuncio de la culebrilla» (p. 124); «*Acuérdome* de un galán pensamiento de un poeta que fingió que el Amor salió un día a caza llevando en su compañía al Consejo» (p. 305); «*Acordóseme* de la fábula de la cogujada y la garza, que apostaron cuál salía mejor tocada, y la cogujada se ayudó de muchas aves, y la garza sólo de su garzón» (p. 732).<sup>476</sup> Igualmente sucede mediante la representación del «mundo leído»: <sup>477</sup> «*Yo he leído* que es cosa muy natural que, si las ovejas poco antes de

<sup>476</sup> A veces el «mundo recordado» sirve para conectar la referencia erudita con el material propiamente narrativo: «Pavón se llamaba, y es propio este nombre para que por él y por las cualidades desta *ave vaya yo acordando* de las malas y perversas deste bellacón. El pavón es propia figura de un hipócrita, porque tienen propiedades tales los pavones que unas desmienten a otras (...) Tal era mi Martín Pavón» (p. 430).

<sup>477</sup> Las supuestas lecturas de Justina, procedentes de unos libros olvidados en el mesón, como se menciona en el Prólogo *summario* —«fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso

concebir miran con intensión varas descortezadas, saldrán los corderos manchados» (p. 182); «Eran sus mañas, enredos y ardidés tantos y tan disimulados, que me hizo caer en la cuenta de una cosa que leí y dudaba sin atinar salida. *Leí que en el templo de Arcadia dibujaron al dios Júpiter de la estatura de un gran gigante que tenía los pies sobre una tinaja*» (p. 658). De forma muy parecida, el «mundo escuchado» también propicia la inserción de interpolaciones:

A un comediante *oí yo* una vez apostar que nadie acertaría cómo es posible tapar siete agujeros con uno o uno con siete (p. 244)

Ello poco tiempo fue, mas la oración breve diz que penetra los cielos, y aun en una oración de ciego *oí decir* que las oraciones breves, si son fervorosas, son como barreno de gitano o como ganzúa de ladrón, que en un soplo hacen su efecto (p. 255)

Muchas veces *he oído* que los soldados viejos tienen por comun refrán decir: «Nunca una victoria sola» (p. 353)

Allí *oí* que alababan a un negro de que esgrimía bien (...) que también los esgrimidores son como los médicos, que buscan términos exquisitos para significar cosas que, por ser tan claras, tienen vergüenza de nombrarlas en canto llano (p. 470)

Muchas buenas propiedades *he oído* de los jumentos de boca de algunos filósofos burreros. La una es que, si alguno mordido del escorpión se asienta sobre una burra, traspassa en ella el dolor que le causó la mordedura (p. 476)

*He oído* referir de Séneca que, en materia de espontáneas donaciones, se atenía a los dones de avariento vivo y testamento de liberal muerto (p. 595)

Una vez *oí* en casa de unos caballeros, sobremesa, seguir este intento; y uno trajo a este propósito aquella pregunta común de que por qué causa a la fortaleza la pintan como mujer, y respondió diciendo que por la causa dicha (p. 694).

No obstante, no es solo el recuerdo lo que ampara el relato de Justina. También existe un submundo o «universo transmitido», o relatado, basado en mecanismos de traslación de información que permitirían a la narradora poseer determinados conocimientos. Así, como «mundo transmitido», como «universo relatado», podemos entender la alusión de Justina a sus limitaciones cognitivas acerca de las actividades de sus antepasados: «De los otros abuelos de parte de padre, *no sé otra cosa* más de que eran un poco más allá del monte Tabor, y uno se llamó Taborda» (p. 178).

La actividad mental de la narradora, marcada por su ingenio, sumada a su incontrolable verborrea, gestan la representación del «mundo imaginado», donde el universo referencial no es ya tanto una serie de acontecimientos sucedidos como un mero producto de la efervescencia mental.<sup>478</sup>

---

hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo» (p. 81)— justificarán la formación libresca de la protagonista: «dígoles por un librito intitulado la *Eufrosina*, que leí siendo doncella, en el cual se refiere» (p. 190). Respecto a la hipotética «biblioteca» de Justina, véanse algunas consideraciones generales en Trujillo Maza (2006:614-615).

<sup>478</sup> La capacidad femenina para la imaginación, aptitud de reconocidos tintes misóginos, es tratada explícitamente en *La pícaro Justina*: «Cuando la mujer fuera la misma ficción y engaño, la pura vanidad y mentira, no había que espantar, pues es hija del sueño vano, phantaseador y loco. Holofernes y otros



Querría pedir a sus mercedes una licencia, y es para ser un poquito cuerda y durar como de lana, para enjuagarme los dientes con *una consideración que me brinca en el colodrillo por salir* a danzar en la boca a ringla con los dieciocho (...) Créanme que a veces me paro a imaginar que si fuera verdad que las almas se trasiegan de cuerpo a cuerpo, como dijeron ciertos filósofos bodegueros, sin duda creyera de mí que tenía a meses las almas de padre y madre (pp. 236-237).

La actividad del sueño propicia igualmente la gestación, y por tanto la posterior reproducción, de «mundos imaginados»:

Dormí, y debíme de echar de mal lado, porque todo se me fue en soñar, y fue el sueño que, por las burlas que había hecho en León, me habían desterrado un año. ¡Cosa notable! Que me pareció real y verdaderamente que había pasado por mí un año, por donde eché de ver cuán fácil será a Dios el día del juicio dar a un hombre en un instante tanta pena de fuego en alma y cuerpo que le parezca que ha sido un año, y que le haya de doler como si tuviera diez cursos de infierno (p. 467).

Igualmente sucede con el consumo de alcohol, que propicia la creación de estos universos irreales:

El vino no fue malo. Por señas, que algunos de los convidados, a tercera mano, se pusieron a treinta y una con rey, y a cuarta, hablaban varias lenguas sin ser trilingües en Salamanca ni babilonios en torre. Estos son los que honran las bodas, porque después de acabadas, dicen a los que les preguntan lo que pasó, que *en la boda hubieron danzas, y que hasta la casa era volteadora, y que ardían setenta candiles por arte de encantamiento sin haber gota de aceite, y que hubo colaciones de letras y que a ello les cupo la echis, y que todos los de la boda traían cascabeles, y ellos en la cabeza, y que todos los convidados vinieron de lejos tierras y hablaban con tal destreza que con sola la R decían cuanto querían, y cuentan mil maravillas* con que pretenden hacer una boda tan famosa como la de Daphne, en cuyo casamiento se volvieron las piedras en vino (pp. 732-733).

---

que durmieron a medias en esta vida y en la otra saben ser verdad lo que digo» (pp. 462-463); «La primera que oyó ficciones en el mundo fue la mujer. La primera que chimerizó y fingió haber remedio cierto para la muerte cierta fue ella» (p. 563). La imaginación, por tanto —«*Imaginé* si era batalla de sopas» (p. 615); «*imaginé* si acaso iban a la Isla de los Sombreros» (p. 616); «*imaginé* que eran selvajes escamados» (p. 621)—, unida a la visión misógina de la mujer, vuelve verosímil la inserción del «mundo deseado» en el relato, consustancial a la supuesta envidia y a la naturaleza caprichosa de las mujeres: «Yo gustara ser una duquesa de Alba, Béjar o Feria (...) quisiera, como digo, ser una duquesa para hacer destes trajes una tapicería tan costosa como la de Túnez, tan graciosa como la de los disparates, tan fresca como la del Apocalipsis» (pp. 612-613); «Si no me tuviera Dios de su mano, yo hubiera caído en tentación de rogarla que, pues sabía tanto de nigromancia, me resucitase a mi padre, según y de la manera que la hechicera de Saúl le resucitó a Samuel, o al diablo por él» (p. 655); «quisiera hacer algunos melindricos a este tono y llorar de vergüenza de ver que había de dormir con hombre. Quisiera ir a la cama medio por fuerza, gritando, sospirando y gimiendo, a fuer de las gentiles doncellas que lloran su virginidad, pero aunque volví el rostro a una parte y a otra, no hallaba persona» (p. 737).

Dentro de este ámbito, del de los universos imaginados, cabría incluir, igualmente, procesos deductivos,<sup>479</sup> cuyo grado de lejanía respecto al universo ficcional «real» relatado solo puede ser conocido por la narradora:

Verdaderamente la ufanía de un vencimiento es ciega. Dígolo por mí, que no miré que al paso que iban riendo mis agudezas, *iban envidiando mi buen entendimiento*, y así *iban resfriando la risa*, hasta tanto que se murió de frío, y después de muerta la enterraron la pena. Pero mi orgullosa pujanza tenía vendados mis ojos para no echar de ver que ya el placer había reconocido las riberas de su fin y que *aquella gente no estaba para gracias* (pp. 274-275).

Otras veces, estas «deducciones» se construyen como meras bromas o burlas: «Una cosa vi en que *juzgué que los asturianos deben de ser volteadores de inclinación y aves de caza*, porque sus madres los crían en el aire. Y es que van camino ocho y diez leguas y llevan los mochachos en unos cestos o banastos sobre las cabezas» (p. 621); «no sé cómo, siendo aquella tierra fría, son aquella mujeres negras (...) *Mas debe de ser que con el frío se queman y ennegrecen como los naranjos cuando se yelan, o se deben de afeitar con color de guinea, o las paren sus madres en los cañones de las chimeneas*» (p. 622); «se levantó una gran tempestad (...) *saqué por mi cuenta que, según ella había muerto y aun vivido sin rastro de arrepentimiento, sin duda los diablos hacían fiestas por la muerte de aquella su amiga, y que los relámpagos eran cohetes y los truenos atabales*» (p. 662); «Cuando vi tal furia de azotes, tembláronme las carnes de miedo, y cierto que *sospeché que eran azotes del otro mundo o que era el ánima de Pavón que andaba en penas por mi puerta*» (p. 702).

Estos «mundos creídos» reflejan con frecuencia la supuesta inocencia o ignorancia de la Justina-personaje: «*El mayor presente que por entonces pensaba yo que se podía hacer a una mujer de mi estofa era una sortija de latón morisco* y, a lo sumo, de plata, y cuando llegaba a ser sobredorada, venía a perder la senda de la consideración» (p. 355); «Ya sé que no es sólo León quien tiene estas Angeronas, que todo el mundo es uno, sino que entonces era tan bozal, que *no pensé que había en todo el mundo más que un San Lázaro y unas tabletas*» (p. 383); «Yo (como no sabía el uso de la tierra y oí que me querían llevar al humilladero) *pensé que era pulla* y respondíles con extremada cólera,

<sup>479</sup> Estos procesos deductivos manifiestan en ocasiones la atribución de pensamientos que Justina efectúa respecto a otros personajes: «Este, después de haber hecho algunas demostraciones, no tan costosas como graciosas, *pensando que mi casamiento era de casta de quínola, que se hace sin descarte, o de ñublado, que se hace en el aire*, me dijo, como cosa hecha, sin arengas ni exordios» (p. 689); «*Temíome sin duda el pretendiente, y imaginando que yo tenía de respuesta los diablos de San Antón*, se encomendó al caballo de los pies» (pp. 693-694); «No hube bien dicho esto ni él oídolo, cuando, *pensando que era hecho su casamiento y mi voluntad conquistada*, sin más ni más, dejando la procesión de los muchachos en la calle, dio a uno el capillo y al otro el azote y se entró en mi casa» (p. 702).

ca la de las mujeres es siempre de Extremadura» (p. 498); «Yo que *pensé que tenía devoción de dar aquel medio real al cura para aceite de la lámpara o para la fábrica de la iglesia* (...) y no era sino que ella pensaba que todo el toque de la confesión y de los misterios de la Iglesia consistía en pagar el medio real» (p. 654).<sup>480</sup> En cualquier caso, el tono burlesco caracteriza estas reflexiones de la protagonista—«Puramente *me pareció que las ánimas de aquellas asturianas debían de ser de casta de truchas empanadas en pan de centeno*» (p. 620)—, muchas de las cuales tienen lugar durante su deambular por las calles de León, donde todo toma para la joven Justina una apariencia alejada de lo real:<sup>481</sup> «Yo, como oí decir huerta de rey, *pensé que era algún Aranjuez ricamente aderezado, con mucha murta, jazmín, arrayán, alhelís, mosqueta y clavellinas*. En fin, huerta de rey» (p. 542). Véanse también los siguientes ejemplos:

*También se me ofreció si acaso tañían a entredicho o tinieblas* que, pardiez, según yo sabía poco de Iglesia, no me acordaba si caía el Jueves Santo en agosto. *También me vino a la imaginación si acaso se habían anticipado mis castañetas y hecho otra levada como en la entrada de Arenillas*. Mas nada de eso era, sino que aquella mujer pedía limosna (pp. 381-382)

Lo que yo sabré decir es que como yo era niña y vi la horca antes del lugar y junto a la casa de las mujeres maletas, *pensé que era tan bravo el león, que en saliendo las gentes de el lastre de la casa, los subían a la cámara de popa del rollo, y que en apeándose de las burras, los subían al caballo de canto, y no de órgano*; mas después perdí el miedo y vi que no era tan bravo el león. Todas estas imaginaciones y buenos concetos me importaban para entretener el cansancio con el cual iban batanadas mis asentaderas (...)

---

<sup>480</sup> En relación muy estrecha con el «mundo creído» está el «mundo temido», universo este subordinado al anterior, resultante igualmente de procesos deductivos erróneos, con frecuente intención burlesca: «había rogado a una mesonera o ventera gorda, que vivía frontero de la ermita, que me guardase el sillón y aderezo de la burra, porque como era de codicia, *temí* no le aplicasen al fisco, y porque con achaque de ver mi burra ensillada y enfrenada, muchos se desenfrenarían a tratar de ensillar la sobre burra» (pp. 474-475); «Confieso que, como maliciosa, *temí* no me hiciese otra gatada como la que yo dejaba hecha en León» (p. 480); «Yo pienso que si no fuera *el temor* de que mi manto se perdiera y de que mi burra la hallara otro dueño aparecido, ahora no me hubiera apartado del ponadero» (p. 487); «Sabe Dios que *temí* no hablara la burra como la de Balaán y descubriera mi enredo. Mas consoléme con que si la burra hablara, enfrenada así como estaba, no se le entendiera palabra» (p. 492); «Yo repudié la herencia, y repudiara mil a truco de no quedar en la pocilga de tan gran cochina, porque *temí* que, a pocos días que allí estuviera, me convirtiera en chinche como la doncella Onocrotala» (p. 571); «Algún miedo llevaba de si el bachiller melado, parte de cansado y parte de enojado, me aguardaba en el camino, y como sea verdad que un fiel corazón nunca engaña, por la parte que tiene correspondencia con principios aún más altos que el mismo cielo corporal, tampoco en esta ocasión me quiso ni pudo engañar» (pp. 601-602). Véanse también las pp. 606, 663 ó 702. Igualmente, el «mundo adivinado» recrea universos alternativos, más o menos alejados de aquel que el texto verdaderamente retrata: «Yo bien *adiviné el ruido que a esta hora debía de haber en el mesón*, porque conocía el humor del mozo y la codicia y cólera de la mesonera, aunque a prima faz parecía borrega, pero, en fin, leonesa» (p. 517).

<sup>481</sup> Justina insistirá precisamente en el valor de su perspectiva en relación con la descripción de la ciudad —«les quiero contar muy de espacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi» (p. 525)—, y sobre ello incidirá, marcando la subjetividad de su relato: «Esta casa, *según me pareció*, tenía muy buena habitación, si se toma en las sillas del choro, que son tan buenas como yo pienso que serán las celdas en que han de vivir, cuando las hicieren» (p. 525); «*Parecióme* el monasterio grave y bien edificado, mas quiso mi desgracia que, aunque vi la iglesia y el monasterio por defuera, no entré dentro» (pp. 531-532).

También estos buenos pensamientos me sirvieron de freno para refrenar el temor que llevaba, *pensando que por la mucha humedad del sitio, cuando llegase a la posada nos había de haber nacido berros en las uñas a mí y a la jumentilla* (pp. 386 y 387).

Así, León se ofrece ante los ojos<sup>482</sup> de Justina con dos prismas diferentes, el de la primera impresión, aparentemente distorsionada —si bien el tono invita a pensar más en una burla descarnada de la ciudad, sus costumbres y sus monumentos,<sup>483</sup> que en erróneos procesos deductivos de la protagonista—, donde se gesta la representación del «mundo creído», y el de la Justina narradora, quien evalúa más reposadamente aquellas primeras impresiones que en su juventud tuvo.<sup>484</sup> Fruto de ello, se fija, lexicalizándola, la expresión «penseque» que encabeza el título del número —«De la del penseque» (p. 393)—, alusiva al tipo de oración completiva que se repite machaconamente en el pasaje, aludiendo así a los supuestos equívocos, a los «mundos creídos», de la imaginación de Justina:<sup>485</sup>

Habían de representar la comedia de Santa Tais y Santa Egiciaca, y había de salir la Granada con una calavera en la mano, que cuando la vi salir, *pensé que* era vieja que salía a echar agua bendita a algún cementerio (p. 394)

Yo *pensé que* era verdad lo que madicentes dicen, que las mujeres tenemos correo ordinario y posta que marcha del corazón a la lengua y de la lengua a todo el mundo, más de veras que yo no despegué mis labios (p. 395)

Yo *pensé que* aquel pueblo era fresco como me habían dicho, mas debíase de entender que era fresco porque no es nada salado, o que lo es cuando no es menester, o quizá

<sup>482</sup> «Así, porque no envejeciesen mis ojos, todos once, mientras esperaba alguna coyuntura para hacer la burla al del ojo arremangado, quise ver, y no por brújula, todo lo que había que ver en León, que ojos, y de León, aun durmiendo, es bien que estén despiertos (...) En resolución, quise ver libremente, sin costas, sin echar sisa en voluntad ajena ni pagar alcabala de la propia» (pp. 393-394).

<sup>483</sup> Ya Bataillon (1969:127) había apuntado la posibilidad de que el autor de *La pícaro Justina* se hubiera inspirado en la obra del padre Lobera *Historia de las grandezas de la muy antigua e Insigne ciudad e Iglesia de Leon* (1596) como fuente de conocimiento a la hora de documentarse acerca de las fiestas y costumbres leonesas que retrata.

<sup>484</sup> «León (...) requiere una labor de desciframiento, cae dentro de la modalidad literaria de la adivinanza, del jeroglífico y del emblema tan del gusto de la época. De ahí la descripción de los monumentos, calles y puentes, que funciona al mismo tiempo como imagen visual verbalizada, y como “leyenda” a desentrañar para la inteligencia del enigmático personaje» (López de Tamargo 1990:168-169). De este modo, parece cumplirse en *La pícaro Justina*, y en su repaso a las impresiones que le causa León, el comentario de López Grigera (1994:143) sobre el *Guzmán*: «en un relato nacido de teorías poéticas (...) la acción tenía que ser lo principal (...) pero en un relato novelístico generado desde una preceptiva retórica —en la que la narración es por naturaleza sólo uno de los elementos constitutivos y no precisamente el principal— la distribución de sistemas lingüísticos tenía que estar, forzosamente, muy dividida entre dos mundos: el narrado y comentado».

<sup>485</sup> De este modo, Justina contemplará una serie de acontecimientos que reflejarán su falibilidad, y con ello su naturaleza humana de mero testigo de lo relatado, en consonancia con la perspectiva habitual del relato picaresco: «one of the most striking aspects of the new narrative forms which emerged in vernacular literature with the Renaissance is the appearance of the eye-witness narrator in contexts as different as Dante's *Commedia*, Cellini's *Autobiography*, and the picaresque tale of *Lazarillo de Tormes* (...) Circumstantiality, verosimilitude, and many more of the qualities which we recognize as identifying characteristics of realism in narrative are all natural functions of the eye-witness point of view» (Scholes and Kellogg 1966:250).

como los leoneses tenían tan publicadas sus fiestas, debió de venir a verlas el calor de Extremadura (pp. 396-397)

Dijéronme que los temporales de León eran muy francos, y *pensé que* nacían por las calles manzanillas de oro, mas según vi, la franqueza era que no sabe acabar por poco, porque comienza en fresco y acaba en yelo, y su calor acaba en fuego; pueblo extremado (p. 397)

Con todo eso, algunas veces que soliviaba la zaranda, *pensé que* aquel maldito basilisco me quería encarar por mi gran culpa, y daba el tranco que me ponía en Baeza (p. 407).

Algunos fragmentos repiten la construcción de forma muy evidente:

Comencé a entretenerme en mirar la iglesia. Es bien galana, tanto que *pensé que* era el carro del día del Corpus adornado de varios gallardetes y banderolas. Noté que estaba notablemente envejecida la portada, más que ninguna otra parte de la iglesia, y *pensé que* la causa era porque todas las viejas gastan más de boca que de ninguna otra parte (...) Aunque entré dentro de la iglesia, yo cierto que *pensé que* aún no había entrado, sino que todavía me estaba en la plaza, y es que como la iglesia está vidriada y transparente, piensa un hombre que está fuera y está dentro, como corregüela de gitano (...) Yo hablo como boba y a fe de *penseque*, que pudo ser que como la iglesia es chica y la gente de aquella tierra mucha en aquellos tiempos, dieron traza que quedase la iglesia de modo que pudiesen oír misa desde la calle (pp. 398-399)

A lo mejor de mi mirada, entró gran tropa de canónigos vestidos de blanco (...) Yo, como era la primera vez que vi cosa semejante, *pensé que* era la hueste, mas después, viendo que eran hombres como los otros, les perdí el miedo. Tras esto, vinieron unas danzas de mozas que llamaban las cantaderas, y guiada por ese nombre, *pensé que* habían de cantar en el coro las vísperas con los canónigos (...) *pensé que* en cada una silla habían de estar cantando un canónigo y una cantadera, mas todo fue pensar en vago, que no iban a cantar, sino a bailar. Por cierto, que las pudieran llamar bailaderas y no cantaderas, y ahorrarnos de un *penseque* de los muchos que me sobraban (...) como iban bailando con atambores delante, *pensé que* iban haciendo gente (pp. 399-401)

Yo *pensé que* las llevaba a la guerra, porque *pensé que* fuera imposible consentir que un día como aquel (...) se había de permitir henchir la iglesia de ruido de atambores (...) Habíanme dicho que en las fiestas de León salen unos que llaman Apóstoles, y *pensé que* también habían de ser cantaderos y bailar, mas después me dijeron que no se usaba salir sino el día del Corpus (pp. 403-404).

A lo largo de *La pícaro Justina*, los universos de la representación (Justina-narradora) y de lo representado (Justina-personaje) se ven casi fundidos en determinados momentos del relato, como cuando Justina, como personaje y como narradora, se emociona recordando la figura de su padre:

¡Buen mesón tengas donde quiera que te coja la noche, que tan bueno tú lo paraste, mi buen Diego Díez, mi señor y mi bien y mi regalo, corona y gloria de los mesoneros, que no parecían tus consejos sino parlamento de un gran capitán! *Y a mis ojos chorreaban lagrimoncitas. Pero estoy de prisa y no me puedo detener a llorar* (p. 194).

De forma muy parecida sucede cuando el enojo de la Justina-personaje parece fusionado con el de la Justina-narradora:

Creyólo el buen Juan Pancorvo, que así se llamaba el mal logrado, y volvióse a mirar atentamente a mi pollino, rogándole con el mirar de ojos que, por la amistad, lo dejase. *¡Maldígate Motezuma, tocinero de Burrabás, que aun ahora no me parece que he acabado de abroquelarme de las estocadas que contra mí sacaste de la vaina de tu estómago y de los tiros de tu boca, tan secreta de palabras cuan pública de rebueldos!* (pp. 261-262).

Fruto de ello, Justina tendrá mayor facilidad para conectar ambos universos, remitiéndose explícitamente al mundo representado desde su posición de narradora-autora, como sucede cuando, tras la reproducción de un discurso de su padre, dice: «*Por aquí sacarás, lector benevirlo (digo benévolo), la discreción de mi padre, su erudición y maestría*» (pp. 204-205). Igualmente sucede en otros casos:

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. 213) Desenvainó un medio celemín, de que había sobre en casa, con el cual le dio en la nuca, a tan buena coyuntura, que le metió el ánima en el medio celemín y el cuerpo le tendió a la puerta del pajar. *¡Vean aquí!*, en el medio celemín pecó y allí penó (p. 221)

*Esto que he referido* era entre dos luces, cuando se reía el alba, y tanto más se reía, cuanto más de cerca iba contemplando la burla que yo pensaba hacer al villadino (p. 307)

Así yo, como *de la pasada y referida empresa* salí tan lozana cuan triunfante, no solo me ensanché, pero en mi misma opinión crecí (p. 354)

*Ya te he referido* que en esta manga tenía yo emboscado el bolsillo con el agnus de plata parecido al de oro (p. 425)

Ya que *he dado cuenta* de lo que me sucedió en León y del retoño que de ahí a a nueve años hubo (p. 459).<sup>486</sup>

Otras veces la conexión con el mundo de lo representado tiene carácter prospectivo:

*Escucha y oirás las hazañas de otra Celestina* a lo mecánico. Mi madre era menos boquipanda que su matrimonio (p. 208)

Mas la muerte le dio tapaboca y aun tapagarguelo. *Y, si quieres saber el cómo, oye.* Mi madre era muy devota de cosa de asador, en especial era perdida por cosa de longaniza y solomo (p. 228)

*Oyan, pues, mi traza; escuchen* la victoria alcanzada de una invencible novicia (...) Luego que me vi a solas con este sireno de carreta y vi que con la una mano me tenía echado un puntal al cuerpo (p. 300)

<sup>486</sup> Más ejemplos: «*Aquí acaba la historia de la vieja.* Ruégote, lector de mis ojos, que esta vez y no más me hagas escurrir cuantos de vieja» (p. 494); «*Helo dicho* a propósito del gran enfado que me dio este mi primo en decir de burlas cuantas veras él alcanzaba» (p. 510); «*Ya te cansará el leer los arrabales de mi leyenda;* pues ¿por qué no me lo decías antes, lector amigo? Quédese aquí, norabuena, y, en estando de aután, avísame» (p. 518); «*Bien te pudiera traer el jeroglífico del gusano de seda, el de las hojas del oro y el del cáñamo, mas no quiero, por cesar de ser coronista* de esta mesonera de la pestilencia» (p. 596); «*Pero todos estos epítetos convienen en que así como todas estas cosas buscan su centro y natural región para conservarse y el cielo polos y ejes en que apoyarse, así la mujer, naturalmente, apetece hombre que la defienda (...)* ¡*Hola, amigo, basta! Lo aplicado estaba bueno*» (pp. 718-719); «*Y si todo cansa, aunque sea el sumo gusto, justo es que piense yo que la larga historia de mi virginal estado te dará fastidio. Adiós piadosos lectores, los cansados de leer mi historia, descansen. Los deseosos de el segundo tomo, esperen un poco*» (p. 739).

Quiero que nos descartemos de cartas para *ir adelante con el cuento de mi jornada*. Aquel día de Nuestra Señora en la noche (...) determiné ser romera, como quien va a Roma por todo. Mandé a mi mochilero que ensillase mi hacanea (p. 460)

*Quiero contar mi derrota y camino* (...) Por la ribera de uno destos ríos, alta, llana y apacible, fui caminando para entrar en la ciudad (p. 530)

*Será justo decir algunas menudencias* de graciosos trajes y figuras que vi por las aldeas y en el camino, especialmente cuando me torné a Mansilla. Y *si lo que dijere* para alguno fuere agraz, haz cuenta que mi historia es polla y que la salsa es de agraz (p. 612)

*Va de cuento*. Estos asturianos encontré en diversas tropas o piaras (p. 615)  
*Concluyamos el cuento* de la boda. Acabóse la fiesta y fuéronse a sus casas los bodeantes acompañados (p. 736).<sup>487</sup>

Esta disposición también es reconocible en las interpolaciones: «¿De qué te espantas? Oye un cuento a propósito. Cierta soldado quiso ganar de comer a poca costa, y para esto se puso a lo escolástico» (pp. 214-215). También a veces el momento de la representación se ve inserto en medio del universo representado:

Y tras esto, hijitas, una reverencia, que estáis a pique de que, si es hombre liberal, os dé una buena pieza en pago del empeño de vuestra sortija y sin haber enajenado ni perdido nada. *No acabara hoy si te contara por extenso sus tretas*. Concluyo con decirte que para abrasar la casa, le sobaban dos hervorcitos de imaginación, y para hacernos perder pie a todos, no había menester echar toda la presa (pp. 212-213)

Sólo digo que tornó a buscarme con la sortija, pero yo me hice reina de Tacamaca, que donde estaba no parecía y estaba encobertada. *Dejo esto*. En resolución, yo despedí a mi avechucho y me fui a mi carreta, donde asentamos real yo y la parentela de Mansilla, donde comimos a dos carrillos lo que teníamos (pp. 266-267)

Pero dejado esto para los sotos frescos, para los gallos briosos y para las peñas fuertes, que son los floridos de nuestra Salamanca, *concluyo a mi propósito con decirte* adviertas cómo estos bellacones (no) tenían por bien obedecer asu verdadero obispo, el cual les traía sobre ojo (pp. 314-315)

Muy capada quedó la Bigornia, y tan capada cuan descapada. Con todo eso, se rehizo y cazaba, no como antes, sino mosquitos, como milano de cuarta muda. Y a fe que no me da a mí poca pena cuando veo picarillos de alquimia entonarse y que no encuentren quien los haga tenerse en buenas. *No sé acabar un cuento; ya sé que enfado en él, pero ya acabo*. En fin, yo me fui a mi casa, donde fui recibida como un ángel (p. 332)

La ciudad de León está solas tres leguas de mi pueblo, aunque hay en medio un mal paréntesis de un puertecillo, en cuya cumbre, en tiempos pasados, estuvo gran tiempo la estatua de un hombre capón. Hombre, digo, capón. *Alguno me dirá: —Justina, adjetivad para peras. Acaba ya, hermano lector. Vete conmigo, que buena es mi compañía*. Así que la estatua deste capón tenía el letrero siguiente (p. 356)

Tornéme hacia la ermita con mucho desenfado (...) Metíme entre la gente. Aquí se acabó el ser envergonzanta y comenzó el tornar a andar con mi cara descubierta y tan sin vergüenza como antes. *¿Qué te parece de la invención? Dirás que bien. Pues a mí mejor. Dirás quizá que aunque fue la traza aprovechada, pero no honrosa. ¡Ay,*

<sup>487</sup> El anuncio de la narración puede servir, en realidad, para retrasarla, en ocasiones: «El estudiante despachado salió como una vira abuscarne, pero *por ahora no te daré cuenta del suceso del encuentro*, porque tengo que despachar otros mejores cuentos» (p. 518). Otras veces sirve para precisar algún aspecto en torno a la naturaleza del futuro relato: «*Sólo haré, en general, alarde de mis aventureros pretendientes*, porque decir en particular de todos fuera reducir a cuenta los átomos del sol, las estrellas del cielo, las gotas del mar y los mínimos de las cosas cuantiosas y continuas y los juramentos falsos de los mercaderes. Unos de mis pretendientes» (p. 708).

*hemanito, cuántos hidalgos honrados hay que en achaque que piden para pobres envergonzantes piden sin vergüenza para sí! (...) Ya te estará silbando la lengua, como a rezadora escrupulosa, porque te diga cómo me hube y cómo despaché la vieja que me dio el manto (...) mas, pues porfías con la tácita, habréte de despenar contándote lo que a la vieja le acaeció con la burra, con el mochilero y con mi manto y sin el suyo. Vaya de cuento malecinero. Mientras yo andaba en estas estaciones, la vieja melecinera, cubierta con mi manto de soplillo y abalorio, se dio la diablo tantas veces (pp. 488-489) En esta sazón me acabé de vestir y fui a dar los buenos días a mi burra, y qué tales los tenía ella con estos bodorrios. Volví arriba a tomar la bendición de la gran Trapisonda de mi huésped, y preguntóme que qué hacía el licenciado que no la vía (...) Por tu vida, oyente mío, que aunque te parezca fuera de propósito, me escuches y juzgues si tengo yo razón en una cosa que te diré (...) No alabo el hablar mucho, que bien sé que es gran mal (...) Bien está, tornemos a poner los bolos y vaya de juego, que no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino y que me paso de la taberna a la iglesia. Sólo dije esto a propósito de la mesonera que alababa al doctor Bertolo, no sólo de gran médico, pero de hombre de pro, porque hablaba poco (pp. 588-591).*

Demás desto, yo ponía la lana hilada en parte húmeda, y como la lana cogía humedad, pesaba mucho más, que la lana coge cuantos licores se le juntan, y por eso fue jeroglífico de la niñez y del mal acompañado. *¡Hola amigo, avisón!, que por eso te hago avanzo de mis pasadas aventuras, que para sólo decirlas, bien excusado fuera el hacerme yo escritora. Vino, pues, a ser que no había día en el cual con faltas y sobras no me quedasen horras tres, cuatro, cinco libras de lana hilada (p. 648).*

Otras veces el salto del universo representado al de la representación se produce sin referencia explícita a ello, tan solo por la propia naturaleza del discurso, que oscila entre el relato de los acontecimientos y la descripción de la situación en que Justina se encuentra mientras elabora sus memorias, con el esfuerzo intelectual y físico que ello comporta:

No me descontentó el puntillo de este padre ceniciento, porque valía cualquier dinero para si yo fuera quien le predicara (...) quizá lo halló aquel bendito escrito en algún cartapacio de alquiler y se le dieron con condición que lo dijese todo como en ello se contenía, y emborrólo; o quizá de puro respeto o de vergüenza (...) *A fe que he estirado bien la cuerda del ser cuerda. Ya bostezo. ¡Jesús, mis brazos! Entumida estoy, cansada estoy de tanto asiento y enfadada de tanto seso. Ahora digo que no hay mayor trabajo que obligase un hombre a hablar en seso media hora. Pardiez, ya temía que me nacieran rugas en las entendederas; ya pensé criaba moho el molde de las aleluyas, y telarañas el de decir gracias (pp. 238-239).*

También puede suceder que, fruto de lo relatado, la narradora se traslade al momento de la narración, mediante una reflexión surgida de los propios acontecimientos representados:

El luego mudó de traje y se fue a ver con el fullero. Yo ensillé mi burra y marché, porque los Pavones no me cayesen en la treta. *Pavón fue éste que en mi vida más supe dél, que ha sido mucho para la mucha tierra que he visto y para la dicha que he tenido en encontrar con bellacos. El del ojo rezmellado no me vio jamás, pero escribióme una donosa carta, y yo, en respuesta, otra no menos (p. 438)*

Yo pienso que si no fuera el temor de que mi manto se perdiera y de que mi burra la hallara otro dueño aparecido, ahora no me hubiera apartado del ponedero. *Bien dice el*



*Pícaro, mi señor, que nadie cree cuán sabrosa es la vida del pícaro pobre, si una vez le paladean con ochavo tras ochavo (p. 487).*

De esta forma, Justina salta del ámbito de la representación al de lo representado, y de lo narrado a la narración, con enorme facilidad, y frecuentemente sin transiciones. Muchas veces tan solo la competencia lectora nos permite constatar estos saltos. Y así, la obra concluirá con el artificio de hacer coincidir el momento de lo representado (la boda de Justina con el primero de sus maridos) con el de la representación, despidiéndose de los lectores:

Dios nos dé salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen; y a mí para que cobre y no en cobre, aunque si trae cruces y es de mano de christianos, lo estimaré en lo que es y pondré donde no lo coman ratones. *Soy recién casada. Es noche de boda. A buenas noches (p. 740).*

### **C) EL PROBLEMA DE LAS PERSPECTIVAS Y LOS PUNTOS DE VISTA**

#### **1- CONSIDERACIONES GENERALES**

La consideración de este ámbito de estudio dentro del terreno de la semántica responde, entre otros motivos, a la relación que la crítica encuentra entre las denominadas perspectivas y los puntos de vista<sup>488</sup> y los «mundos posibles» que nos ofrece un texto. Albaladejo (1998:279), por ejemplo, se muestra rotundo en este aspecto: «es un factor decisivo en la transformación de la fábula del texto narrativo en sujeto el punto de vista, que tiene una estrechísima conexión con la armazón de mundos del texto».<sup>489</sup> Por otro lado, su vinculación con la enunciación es obvia: cualquier punto de vista ofrecido en una obra parte del submundo conocido del narrador y de los

---

<sup>488</sup> Chatman (1990:164) define el punto de vista como el «lugar físico o situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos». Según Mignolo (1978) sería una idea proveniente de la de perspectiva, que surgiría en el Renacimiento ligada a la pintura. Tal y como subraya Segre (1985), se habría convertido en tecnicismo en el ámbito de la crítica a partir de las observaciones de Henry James. El punto de vista, en resumen, sería el modo de presentar la trama, a partir de la ubicación del narrador en el relato, su organización del material narrativo, la iluminación de ciertos ángulos del relato, etc. Respecto a la perspectiva narrativa, Díaz Arenas (1990:100) la explica de manera más sencilla: «la perspectiva que utiliza el narrador para describirnos personajes, lugares y para relatarnos acontecimientos, acciones, peripecias, etc.». En cualquier caso, y como evidencian las definiciones, se trata de términos que se suelen usar de forma indiferenciada.

<sup>489</sup> García Negroni y Tordesillas Colado (2001:180) indican, a este respecto, que cualquier punto de vista implica una selección de materiales, en este caso narrativos.

personajes, los cuales llegan a nosotros a través de discursos interiores o exteriores. Villanueva analizó detenidamente esta cuestión:

El primer elemento fundamental de la estructura novelística es el “punto de vista”, ya que el problema previo a la estructuración de un material narrativo es la consideración por parte del autor de cuál va a ser el punto de vista a partir del cual dicha operación será efectuada. El perspectivismo es aquella noción filosófica, presente ya en Leibniz, acuñada por Teichmüller en 1882 y popularizada por Ortega, que propugna la posibilidad de abordar un objeto cualquiera, y en general el mundo, desde diversos puntos de vista, todos y cada uno con su justificación propia (Villanueva 1977:17-18).

Los listados y clasificaciones que intentan sistematizar las posibilidades que ofrece la literatura, y en particular la narrativa, en lo concerniente a las perspectivas son innumerables, de manera que subrayaremos algunas de las opiniones más significativas. El punto de arranque surge de las múltiples combinaciones que generan las relaciones entre la «voz» (es decir, quién habla) y el «foco» (a través de quién se ve).<sup>490</sup> En lo que respecta a los agentes implicados, esto es, narrador y personajes, Bobes (1993:244), al margen de las nutridas ofertas taxonómicas y terminológicas, plantea que, en realidad, se trata de un asunto reducible a tres oposiciones: a) narración en 1ª/3ª persona; 2) perspectiva interna/externa y 3) presencia de personajes «decidores» (saben que están narrando)/«reflectores» (otro narra lo que él piensa o hace; no origina relato de palabras, sino de pensamientos y acciones).

Entre los estudios llevados a cabo acerca del problema del punto de vista y las perspectivas narrativas en general, y las posibilidades existentes, dos son fundamentalmente, los autores aludidos: Norman Friedman y, sobre todo, Gerard Genette. Respecto al primero, su estudio es aún punto de referencia, a pesar de la preferencia, entre los críticos, por las clasificaciones de Genette. Friedman (1955) planteaba la existencia de los siguientes puntos de vista: 1) omnisciencia editorial (ilimitado punto de vista del narrador, quien intervendría con comentarios de todo tipo); 2) omnisciencia neutral (se diferencia de la anterior en la no realización de comentarios); 3) «yo» testigo (uso de la primera persona; el narrador interviene como observador); 4) «yo» protagonista (uso de la primera persona; el narrador cuenta sus conocimientos, percepciones, informaciones, etc.); 5) omnisciencia múltiple y selectiva

---

<sup>490</sup> Como indica Castanedo Arriandaga (1993:148), «la focalización implica una restricción informativa en manos del narrador por el hecho de tomar punto o puntos de vista correspondientes a personajes de la historia». Santana Martínez (1997:61) subraya que es un concepto con el que se atañe al modo como los enunciadorees adquieren el conocimiento de los hechos. Por otro lado, la voz consistiría en «el habla a otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes (personajes) al público» (Chatman 1990:164).

(desaparece el narrador; la historia brota de la conciencia de los personajes y es presentada tal como ellos la viven); 6) omnisciencia selectiva (se diferencia de la anterior en que el punto de vista es solo el de un personaje; tanto la múltiple selectiva como esta suelen emplear la primera persona); 7) modo dramático (parecida al teatro; solo se indica lo que los personajes hacen o dicen) y 8) modo cinematográfico (se intenta transmitir sin selección ni orden un trozo de vida; a esta modalidad se adscribirían las novelas de corte «conductista» o «behaviourista») (véase en Villanueva 1977:27-28).

La clasificación de Friedman suele ser complementada por los planteamientos metodológicos de Genette (1989a), quien planteó un aparato metodológico con el que sistematizar todas las posibilidades combinatorias que resultaban de la disociación o identificación entre las distintas voces y focos localizables en una obra literaria, fundamentalmente en un relato. Para ello, estableció varias tríadas en relación con este ámbito de estudio: «nivel» (mundos en los que se localizan las instancias enunciatoras y enunciadas), «focalización» (grado y modo de conocimiento que el enunciator tiene respecto a lo que narra) y «modo» (tipo de relación existente entre el narrador y la historia). En cuanto a la primera de ellas, el nivel, Genette observa la existencia de tres estadios, cuya presencia puede ser recursiva: extradiegético (mundo ajeno a lo representado, y que por tanto no participa en él; representante, por tanto, del nivel intradiegético), intradiegético (mundo representado, respecto al extradiegético, y representante, respecto al metadiegético) y metadiegético (mundo representado, respecto al intradiegético).<sup>491</sup> En lo concerniente a la segunda, la focalización, la cual, como señalamos, tiene una especial relevancia dentro del estudio de las perspectivas narrativas, distingue Genette otros tres tipos: 1) focalización 0 (no-focalizado; es el habitual en el relato clásico en general, muy parecido a la focalización interna múltiple); 2) focalización interna, que puede ser fija (cuando solo se tiene el punto de vista de un personaje, como en las autobiografías) o múltiple (con varios puntos de vista, conociéndose también como visión estereoscópica) y 3) focalización externa (no se conocen los pensamientos y sentimientos del personaje) (véase en Castanedo Arriandaga 1993:148). Estos tres tipos de focalización se corresponderían con los

---

<sup>491</sup> Así, por ejemplo, la relación que se establece muchas veces entre el supuesto prologuista, o falso editor de una obra, y sus lectores se encontraría en el nivel extradiegético, mientras el narrador, como «representador», pertenecería al intradiegético. En *Las mil y una noches* el narrador de las peripecias de Sherezade estaría en el nivel extradiegético; esta, por el contrario, en cuanto personaje-narrador, en el intradiegético, y los hechos por ella relatados en el metadiegético.

llamados narradores omniscientes (saben más que los personajes), equiscientes (saben lo mismo que uno o varios personajes) o deficientes (su conocimiento es tan solo externo, y por tanto está limitado y es inferior al de los personajes).<sup>492</sup> Y, por último, en lo tocante al modo, Genette habla de: a) un narrador heterodiegético, si su situación es ajena a la acción narrada; se trataría de un narrador ausente; b) un narrador homodiegético, cuando se encuentra inserto en la acción, a modo de testigo u observador y c) un narrador autodiegético, cuando el narrador es el propio héroe que protagoniza la acción (véase en Díaz Arenas 1988:39-43 n.).<sup>493</sup>

Muchas otras clasificaciones se han establecido, como la de Franz K. Stanzel (1999; véase en Bobes 1993:243), o la de Pozuelo Yvancos (1994), destacando, de esta última, como rasgo significativo, el establecimiento de dos dimensiones analítico-psicológicas, según predomine en el relato la objetividad o la subjetividad. En cualquier caso, lo verdaderamente significativo de todas estas tipologías es observar cómo se convierten en puntos de reflexión sobre los distintos universos semánticos que se generan en los relatos, a partir de las imbricaciones y recurrencias enunciativas: cualquier uso de la lengua, por parte de un locutor, genera una perspectiva, un punto de vista limitado por una focalización más o menos restringida, con la consiguiente producción de microcosmos que nosotros, como lectores, ubicamos según la posición y conocimientos de quien nos los transmite.

## 2- LAS PERSPECTIVAS EN *LA PÍCARA JUSTINA*

*La pícaro Justina* está articulada a partir de dos locutores que disponen la materia narrativa: uno heterodiegético,<sup>494</sup> ajeno al relato, antiguo estudiante de Alcalá,

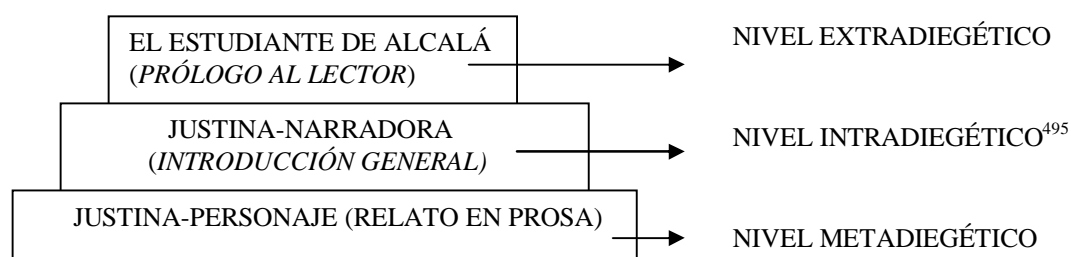
---

<sup>492</sup> En cuanto al grado de conocimiento del narrador respecto a los personajes, Bobes (1985:322-323) considera que existen tres posibilidades: a) omnisciencia psíquica (el narrador conoce el interior y el exterior del personaje); b) omnisciencia semántica (el narrador se sitúa fuera de los personajes y valora, tal y como haría la sociedad, todo lo que este hace o dice) y c) el narrador se identifica con un personaje, y posee solo sus conocimientos. Como vemos, se trata igualmente, en líneas generales, de narradores omniscientes, deficientes y equiscientes.

<sup>493</sup> En el caso de la autodiegesis, que algunos consideran como un tipo de homodiegesis, hemos de distinguir, no obstante, la situación de alteridad que se genera entre el «personaje-narrador» (*je-narrant*) y el «personaje-actor» (*je-narré*). Díaz Arenas (1988:100) señala una serie de características, en lo concerniente a la narración autodiegética: 1) imposibilidad de omnisciencia; 2) intento de autoanálisis subjetivo por el mismo personaje; 3) tensión en el interior del personaje mismo debido a que es al mismo tiempo narrador y actor; 4) coincidencia del narrador con el personaje focal y 5) vida interior no solamente contemplada, sino expresada por el personaje mismo. Este tipo de narrador es el característico de la novela picaresca.

<sup>494</sup> Esta aparente heterodiegesis, sustentada en la ausencia del estudiante-autor en la historia relatada, en calidad de personaje, admitiría cuestionarse a la luz de este comentario suyo: «es bien que se permita esta

mencionado en el *Prólogo al lector* (pp. 71-79), quien realizaría un proceso selectivo de aquellos episodios de la pícara que merecían ser representados —«no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad, sino lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina» (p. 75)—, legitimándolos por medio de aprovechamientos —«añadí, como por vía de resumpción o moralidad (...) consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice y trata» (pp. 74-75)—, y otro autodiegético, Justina, quien convierte la novela en una autobiografía: «Mas entended que no pretendo (...) manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona; antes, *pienso pintarme tal cual soy*» (p. 90). De este modo, el estudiante y Justina se verían representados en tres niveles distintos:



Estos tres niveles se sucederán de forma mucho más brusca y rápida, sin transición, al comienzo del primero de los números del relato (p. 136), cuando un narrador ajeno a la historia —presuponemos que el estudiante del *Prólogo al lector*—, desde su nivel extradiegético, relata el nacimiento de Justina —«Nació Justina Díez, la pícara, el año

---

historia desta mujer vana (que por la mayor parte es verdadera, de que *soy testigo*)» (p. 76). No obstante, da la impresión de tratarse más bien de un recurso tópico, con el que validar y legitimar el relato, alajándolo del «peligro» de las ficciones, que de una verdadera realidad que se vea recogida a lo largo de la obra, en su estructura. En este sentido, Campbell (1992:382) señala, por ejemplo, cómo la confusión entre historia y ficción seguía prevaleciendo en el Siglo de Oro, y cómo los autores hacían creer que sus narraciones, al igual que los libros de caballerías, eran verdaderas. En cualquier caso, sí parece constatable cierto esfuerzo por parte del autor de *La pícara Justina* por destacar lo que de «historia» pueda haber en su relato: «mi historia ha de ser retrato verdadero» (p. 91); «la substancia desta historia» (p. 114); «en el discurso desta historia» (p. 183), etc. Para el estudio sobre las condenas de las obras de ficción en el Siglo de Oro, así como sobre las confusiones entre «historia» y «ficción», véase Kwon (1993:94-95).

<sup>495</sup> La *Introducción general* presentará, de este modo, el ámbito desde el cual se desarrolla todo el proceso narrativo llevado a cabo por Justina, insertándose dentro del patrón general que define la imbricación entre las instancias enunciativas en la picaresca, tal y como lo define Cabo Aseguinolaza (1992:63): «lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que esta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por su superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida. Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no sólo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: *el yo de la situación de la narración*».

De este modo, la novela picaresca respondería a un modelo narrativo «espectacular» basado en la contemplación de la enunciaci3n del pícaro (Cabo Aseguinolaza 1992:309), y la *Introducci3n general* de *La pícara Justina* lo reflejaría de forma en absoluto sumaria (pp. 87-131).

de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la boba allá»—, pero no como personaje, sino como narradora, asumiendo esta la voz del relato a partir de entonces —«¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda!»—, si bien en un primer momento este transcurrirá exclusivamente en un nivel intradieгético, o metanarrativo, si así queremos llamarlo, sustentado por la enconada disputa que mantienen Justina y Perlícaro (pp. 136-159) acerca de las características que reúne o debería reunir la narración que a continuación se nos desarrollará,<sup>496</sup> por lo que no será hasta la p. 171, donde se da inicio al relato propiamente dicho, empezando por los antepasados de la protagonista —«Nació mi padre en un pueblo que llaman Castillo de Luna»—, cuando por fin asistamos al surgimiento y desarrollo, propiamente, del nivel metadieгético,<sup>497</sup> con la narración de los acontecimientos que ilustrarán la vida de Justina y de los personajes que la van acompañando.

La posición de Justina, como narradora y protagonista a un tiempo, limitan de base su conocimiento de los acontecimientos relatados de acuerdo a la convención de la equisciencia:<sup>498</sup> «*me enteraron* que ofrecen las cantaderas de la de la parrochia de Señor Marciel (...) unas ciruelas y aun no sé si peras, o pan, o queso; y aun *me dicen* que no sólo ofrecen esto en aquella iglesia, pero que pocos días después, las mismas cantaderas llevan» (pp. 404-405); «Aunque no vi el monasterio, *tuve mucho cuidado de preguntar* a mis compañeros si le habían visto, y me dijeron que sí. *Pedíles que me contasen lo visto*, y una me dijo que le mostraron un candelero de Flandes» (p. 533); «Fuímonos por las casas de los Guzmanes, que es paso forzoso. Estas me parecieron una gran cosa (...) *Ahora me dicen* están muy mejorados y muy ricamente adornados los dos lienzos de

---

<sup>496</sup> «¿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 sobrecrito? ¿Es este, acaso, el original del libro de los naipes?» (p. 140). La peculiaridad de este pasaje consiste, como señala López de Tamargo (1986:197-198) en que «en un alarde de autorreflexión, se nos hace testigos de la producción del relato antes de que el acto de escribir haya dado comienzo».

<sup>497</sup> El relato de los acontecimientos no encuentra localización previa a esta. Justina existirá en cuanto personaje solo desde el momento en que Justina-narradora comience a ejercer como tal. Muestra de ello da el juego metaliterario que surge del comentario de la pícara a Perlícaro, en el pasaje inicial ubicado aún en el nivel intradieгético: «Haga cuenta que no soy nacida y que en el vientre de mi madre me estoy todavía» (p. 156).

<sup>498</sup> Así, explícita por ejemplo su calidad de testigo, en determinadas ocasiones: «De aquí saco que, pues he referido lo que toca a la jornada de León, será justo decir *algunas menudencias de graciosos trajes y figuras que vi por las aldeas y en el camino*, especialmente cuando me torné a Mansilla» (p. 612); «*Una cosa vi* en que juzgué que los asturianos deben de ser volteadores de inclinación y aves de caza» (p. 621).

casa, con ricos balcones dorados, en correspondencia de muchas rejas» (pp. 545-546).<sup>499</sup> Así, Justina, como personaje que se nos revela, no puede poseer la sobrenatural capacidad cognitiva del narrador heterodiegético omnisciente,<sup>500</sup> lo cual contribuye en cierto modo a que su relato pierda credibilidad (Riggan 1981:19-20). No obstante, esta pauta, obligada en una obra que tienda a la verosimilitud, se ve seriamente amenazada en varios pasajes de la obra:<sup>501</sup>

**A)** Sus conocimientos en torno a la vida y peripecias de sus antepasados (pp. 173-188). Justina no solo muestra con toda profusión de detalles aspectos de la vida de familiares suyos de los que dista hasta en cuatro generaciones, sino que ilustra esta parte del relato con la reproducción de varios discursos en estilo directo (pp. 175, 176, 177 ó 187), máxima muestra del conocimiento exacto de las palabras de alguien.<sup>502</sup> Bien es cierto, no obstante, que es reconocible un guiño en aras de la verosimilitud del pasaje: «De los otros abuelos de parte de padre, *no sé otra cosa* más de que eran un poco más allá del monte Tabor, y uno se llamó Taborda» (p. 178).

**B)** Su memoria «prodigiosa» acerca de discursos ajenos. Los consejos del padre de Justina dirigidos a sus hijas sobre las picardías que un mesonero ha de llevar a cabo, reproducidos en estilo directo, ocupan una considerable extensión (pp. 194-204), además de guardar una más que respetable distancia cronológica (desde la infancia/adolescencia de Justina hasta su madurez) respecto al momento en que son reproducidos. No obstante, sí es de reconocer que la situación, como tal, sería más admirable que verdaderamente inverosímil, puesto que al fin y al cabo la niña Justina presencia la enunciación de dicho discurso durante su infancia.

**C)** El episodio del «banquete» del perrillo (pp. 223-224), donde se nos relata el hipotético discurso interior del perro, así como el orden en el que acomete las carnes del malogrado cadáver del padre de Justina, sin testigos de ello, pone de nuevo en entredicho la credibilidad del relato de Justina, aunque sea reconocible el tono burlesco

<sup>499</sup> Respecto al último de los ejemplos, comentará Rey Hazas (1977:546 n.) en su edición de *La pícaro Justina*: «López de Úbeda conocía, sin duda, el interior del palacio, por las descripciones que hace; pero como Justina lo describe cuando es joven, y la casa fue restaurada en fecha reciente al viaje real, tiene que aclarar: *ahora me dicen...*».

<sup>500</sup> Justina marca claramente la perspectiva primopersonal del relato: «les quiero contar muy de espacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi, porque he dado en que me lean el alma, que, en fin, me he metido a escritora, y con menos que esto no cumplo con mi oficio» (p. 525).

<sup>501</sup> Otras veces, por el contrario, la narradora empleará como recurso la pérdida de la fuente de su información para excusar la naturaleza sumaria de parte del relato: «Excúsome de ponerlo aquí el que, para hacer el retal de las Carnestolendas, llevé de mi casa listas de seda, que en otra tela vinieran bien. *Digo que me hurtaron los escritos de lo que en todo este convite y sus chistes pasó*» (p. 267).

<sup>502</sup> En este sentido, Feldman (1974:161-162), por ejemplo, llama la atención sobre la «especial» habilidad del pícaro para recordar incluso las palabras exactas pronunciadas por los personajes hace tiempo.

del pasaje.<sup>503</sup> No obstante, la fácil presunción de lo sucedido en el cuartillo propiciaría las características de su relato, de forma muy semejante a lo que sucede, por ejemplo, con la narración de la muerte de la madre de Justina, atragantada por una longaniza (pp. 229-230).

**D)** El reencuentro de la Bigornia en Villada, tras su huida, es conocido por Justina, sin dar la menor referencia a su posible fuente de información:

Se fueron huyendo por entre los sembrados (...) Estos fueron zorros, estos fueron diablos, que desde ahí a más de dieciocho o veinte días no se pudieron dar alcance unos a otros, hasta que un día de mercado se juntaron en el de Villada, que era donde solían hacer sus conciliábulos zorreros (p. 329).

**E)** El episodio en el cual Justina envía al bachiller al mesón (pp. 512-517) es narrado por esta como si hubiera presenciado la estancia de este allí, narrando pormenorizadamente las acciones, palabras y pensamientos tanto del bachiller como de la mesonera. Justina, no obstante, pretenderá escudarse bajo la herramienta de la suposición: «Yo bien adiviné el ruido que a esta hora debía de haber en el mesón, porque conocía el humor del mozo y la codicia y cólera de la mesonera» (p. 517); «Así que, adivinando el alboroto que a este punto pasaba en el mesón, que estaba junto a la puerta de Santa Ana, no quise tornar por ella» (p. 518).

**F)** En el episodio final de la boda de Justina, esta parece conocer perfectamente el contenido de la conversación que mantienen el corregidor y su hija en su casa, a pesar de insistir en que se encontraban solos durante el desarrollo de esta (pp. 734-735).<sup>504</sup>

Una de las características más significativas de la obra, y que revela el posicionamiento de las distintas voces, en lo que a su perspectiva ante lo enunciado

---

<sup>503</sup> «Dejamos en guarda de mi señor padre un perrillo que teníamos (...) Con todo eso, el diablo del perrillo, como olió olla y carne, comenzó a ladrar por salir, y viendo que no le abríamos, fuese a quejar a su amo, que estaba tendido en el duro suelo. Y como vio que tampoco él se levantaba a abrir la puerta, pensando que era por falta de ser oído, determinó de decírselo al oído. Y como le pareció que no hacía caso dél ni de cuanto le decía, afrentóse, y en venganza le asió de una oreja; y viendo que perseveraba en su obstinación, sacóla con raíces y todo y trasplantóla en el estómago. Con todo eso, por si era sordo de aquel oído, acudió al otro, acordándose que suele ser respuesta de discretos: a esotra puerta, que ésta no se abre. En fin, acudió a la otra oreja, hizo su arenga y la misma diligencia. El perro debió de hacer su cuenta: “éste está muy muerto y mis amas muy vivas; yo muerto de hambre y ellas de boda. Así que, ¿sin mí hacen la boda?, pues yo haré la mía sin ellos”. Y, pardiez, dióle de tajo y destajóle el cuerpo y cara, de modo que no le conociera el mismo diablo con ser su camarada. 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, díome lástima» (pp. 223-224).

<sup>504</sup> «Una cosa muy calificada tuvo la boda, y fue que bailaron corregidor y corregidora y los corregidoricos y todo. Una hija del corregidor bailó bien, y recibiendo dello gran gusto su padre, la dijo que pidiese cosa de su gusto, aunque fuese la mitad de su reñón. Ella le pidió una cabeza de ternera y una caja de carne de membrillo y unas medias lagartadas. Mas *él le dijo en su casa a solas*: —Hija, no lo decía por tanto. Cabeza, yo te la daré» (pp. 734-735).



atañe, es la representación del propio texto en prosa como ámbito referencial para buena parte de las manifestaciones paratextuales, esto es, que el universo al que se remite, en no pocas ocasiones, no es una realidad extralingüística gestada por el propio acto de representación que supone toda narración, sino *el propio texto*, y por tanto no solo lo *enunciado*, en cuanto mundo re-creado, sino también la propia *enunciación*, en cuanto manifestación puramente lingüística.<sup>505</sup> Ante esta, los paratextos mantienen con frecuencia una perspectiva omnisciente.<sup>506</sup> Algunos ejemplos podrían ser los siguientes:

**α-** La portada de la *princeps* alude tanto a la existencia de «aprovechamientos» — «*Al fin de cada número verás un discurso, que te muestra cómo te has de aprovechar desta lectura, para huir los engaños, que oy día se vsan*»— como a la utilización de diversas manifestaciones métricas, debidamente inventariadas: «Es juntamente ARTE POÉTICA, que *contiene cincuenta y vna diferencias de versos, hasta oy nunca recopilados, cuyos nombres, y numeros están en la pagina siguiente*» (p. 55).

**β-** El encabezamiento de la Tabla Poética constata su conocimiento de la ubicación de los poemas a los que esta alude: «Tabla desta arte poetica en que se ponen todas las especies y diferencias de versos que hasta hoy hay inventados, *los cuales están en este libro repartidos en los principios de los números*» (p. 57).

<sup>505</sup> Sánchez Díez (1987:223) plantea reflexiones parecidas en los siguientes términos: «si en el modelo alemán la ficción autobiográfica se orienta en parte a certificar la autenticidad de la experiencia narrada, López de Úbeda desvía el discurso desde el referente *Vida* (término que desaparece del título) para aproximarlos al referente *escritura* (*Libro de...*), subvirtiendo así gravemente el mecanismo primopersonal que ha tomado en préstamo».

<sup>506</sup> La propia Justina refleja también su omnisciencia respecto a la narración por medio del recurso de la prolepsis, o anuncio de la narrado: «Iba a persuadirte que no te admires si en el discurso de mi historia me vieres, no sólo parlona, en cumplimiento de la herencia que viste en el número pasado, pero loca saltadera, brincadera, bailadera, gaitera, porque, *como verás en el número presente*, es también herencia de madre» (p. 183); «*Verásme* echar muchas veces por lo flautado (...) *Verás*, finalmente, varios enredos, trajes, figuras, estratagemas, disimulos y solapos. No te espantes, que soy nieta de un mascarero» (p. 184); «cuyos consejos y astucias *verás en este número*, que, si le lees, no te habrás holgado tanto en toda tu vida después que naciste» (p. 192); «Pusieron mesón en Mansilla, que después se llamó de las Mulas por una hazaña mía que *tengo escrita abajo*» (p. 193), «otro segundo Pavón, de quien *te daré noticia* después de andadas algunas millas desta historia» (p. 215); «A lo menos, no enterré yo así a mis dos maridos. *Veráslo*» (p. 225); «Contentárame que mis hermanas lo fueran mías, mas estaba de Dios que yo había de salir de Mansilla sin raíces, y así me dejaron, y nunca comimos buenas migas. *Verlo has* en el segundo libro, si allá llegamos» (pp. 234-235); «Con esto, gané la apuesta, que fue unos chapines, con que me engreí, aunque miento, que con ellos me humilló mi novio. Pero *esto no es de aquí, sino del medio*» (p. 245); «Demás de que mi ganancia no fue de las de tres al cuarto, pues, *como verás*, de los despojos de mi victoria quedé tan aforrada de capas, sombreros, ligas, ceñidores, etc., que pudiera poner en campaña sombreroados, ligados, ceñidos y capados otros ocho capigorriones tan grandes bellacos como éstos» (p. 299); «me sirviese a mí de vivir donde cazarlos (como más larga y gustosamente *lo verás* en los dos números que se siguen)» (p. 307); «Veslos aquí; todos duermen en Zamora; sola la hija de Diego Díez velando. Pero no sin provecho, pues, según *ya verás*, en el carro que cogieron el gato, pagaron el pato» (p. 324); «En la manga de mi sayuelo metí un manto de burato con puntas de abalorio para lo que se ofreciese, y ofrecióse, como *verás*» (p. 362); «Acuérdate, y *verlo has*, que si él me glosó el agnus, iba a decir que yo le glosé el quitolis» (pp. 375-376); «Esto de los agnus a su tiempo *verán* de lo que sirvió» (p. 413). Véanse también pp. 494, 504, 561, 642, 652, 739 ó 740.

γ- El título que precede a la carta-respuesta de Justina (pp. 447-456) a la epístola previa de Marcos Méndez Pavón (pp. 441-447) refleja el conocimiento de las estrechas vinculaciones temáticas entre una y otra misiva: «Respuesta de Justina por los tenores mismos de la carta arriba dicha» (p. 447).

No obstante, cualquiera de estas manifestaciones parece adecuarse a la convención literaria que otorga a esta clase de elementos paratextuales un grado de conocimiento lo suficientemente amplio y exhaustivo sobre el texto al que encabeza como para rotular de la forma más exacta y exhaustiva posible al fragmento representado. Sin embargo, más problemáticos pudieran ser los siguientes ejemplos:

**1) Las notas marginales.** Las apostillas de *La pícaro Justina* parecen beber, según algunos críticos (Rey Hazas 1984:202-204), de la tradición para-escolar de las misceláneas «escolares», donde era frecuente la utilización de abundantes notas marginales —en la línea del sistema pedagógico de la *lectio*— para apuntar la *sententia*, o condensación de lo fundamental del párrafo al que acompañaba.<sup>507</sup> No obstante, la perspectiva primitiva de las notas marginales parece verse ampliada en casos como el de *La pícaro Justina*, donde la omnisciencia que revelan un número significativamente elevado de notas marginales se manifiesta de diversas maneras, que evidencian su detallado conocimiento, tanto de la representación textual de los universos relatados —atendiendo, por tanto, no solo a lo representado, sino también a la propia representación, a la técnica narrativa—, como de ámbitos referenciales que sobrepasan el contenido semántico del fragmento al que resumen. Esta peculiaridad de muchas de las apostillas podría clasificarse de acuerdo a las siguientes categorías:

**A) Valoraciones y comentarios estilísticos sobre el texto de referencia.** Así, al comienzo de la *Introducción general* podemos leer en la primera de las notas: «Es tan *artificiosa introducción*, que con *su ingenio* capta la benevolencia a los discretos, y con *su dificultad* despide, desde luego, a los ignorantes» (p. 85). Otras muestras que reflejan el conocimiento sobre el *ars poetica* usado por la Justina-narradora:

Alabanza de la pobreza. Ejemplos verdaderos *aplicados ridículamente* (p. 100)  
Escusa sus rugas *graciosamente* (p. 106)

---

<sup>507</sup> Entre los ejemplos literarios de esta práctica que menciona Rey Hazas cabe destacar, según el crítico, los *Diálogos de amor* (1535), de León Hebreo; el *Jardín de Flores curiosas* (1570), de Torquemada; la *Vida política de todos los estados de mugeres* (1599), de Juan de la Cerda, o la *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* (1613), de Diego Rosel Fuenllana.

Dicho *ridículo* de un predicador del miércoles de Ceniza (p. 237)<sup>508</sup>  
 Nunca una desgracia viene sola, y sobre esto es comparada a cosas *graciosas* (p. 275)  
*Juega* de los nombres de todos los libros *graciosos* (p. 315)  
 Varios símiles de la envidia *bien ponderados* (p. 366)  
 Advierte la *aguda correspondencia* de todas las razones desta carta a las del fullero y su carta arriba puesta (p. 447)  
 Pregunta a Justina y respuesta *graciosa* (p. 471)  
 Nota mucho que *con los mismos consonantes hace la aplicación* (p. 523)<sup>509</sup>  
 Murmura *ingeniosamente* de los candiles (p. 559)  
 Respuesta *astuta* (p. 649)  
 Finge el autor que, de enfado desta inicua vieja, no quiere aun sumar el número en verso. Es *figura retórica que encarece la materia* (p. 651)<sup>510</sup>  
 Galanes sólo galanes. Píntalos *bien* (p. 709).<sup>511</sup>

**B) Conocimientos de los números.** En ocasiones, las notas marginales reflejan conocimientos que sobrepasan el fragmento referido de forma directa, evidenciando su omnisciencia en lo que a los acontecimientos relatados a lo largo de todo el número respecta. Esto parecería evidente en el caso, por ejemplo, de las apostillas que acompañan a los poemas introductorios, puesto que al ser estos compendio de lo sucedido a lo largo del episodio, resulta obvio que, al resumir los versos por medio de las notas, a su vez se está resumiendo el número en su totalidad. Sin embargo, existen otras muchas notas marginales que reflejan un conocimiento de los acontecimientos y de los personajes que sobrepasan los conocimientos extraíbles del fragmento que resumen:

TEXTO EN PROSA/POEMAS	NOTAS MARGINALES
Justina está de cólera frenética, / Por ver que la llamaron quicuagésima, / Como si aquesto fuera ser somética.	Justina fisga del fisgón con mucha cólera, pero con mucha gracia, por el mismo orden que él fue fisgando della (p. 151) <sup>512</sup>
No te espantes, que tuve abuelo tamboritero (...) no se te haga nuevo, que tuve abuelo flautista (...) No te espantes, que soy nieta de un mascarero	Abuelos <i>maternos</i> <sup>513</sup> de la pícara. Un tamboritero, un barbero y un mascarero, a los cuales imita en la

<sup>508</sup> En este ejemplo, como podemos constatar, el discurso analizado no es propiamente el de Justina, pero el grado de injerencia de la voz de las notas marginales respecto al enunciado, y a su idoneidad, es el mismo.

<sup>509</sup> La nota remite a uno de los poemas introductorios, y a la métrica de este.

<sup>510</sup> De nuevo se remite a uno de los poemas introductorios.

<sup>511</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 103, 105, 143, 151, 189, 208, 285, 295, 316, 364, 401, 409, 473, 483, 484, 525, 551, 588, 689 ó 702.

<sup>512</sup> En este caso, por ejemplo, y a pesar de acompañar a un poema, la nota refleja conocimientos que sobrepasan su universo directo de referencia, en la medida en que refleja datos que no aparecen mencionados en los versos. Es esta una práctica que se repetirá en más ocasiones.

<sup>513</sup> Justina no menciona el vínculo de estos antepasados con su madre hasta algo más adelante, cuando ya son otras las notas que acompañan al texto (pp. 184 y ss.). No obstante, Rey Hazas (1977:183 n.), en su edición de *La pícara Justina*, reconoce que hay ciertas vacilaciones a la hora de ubicar esta apostilla en concreto, pero en cualquier caso tanto él como Puyol (1912) la ubican tal y como aquí recogemos.

	condición (p. 183)
Diego Díez desafió / A romance y a latín / A la muerte; ella venció / Y al Diego Díez le metió / En un medio celemín, / Con que vencido quedó. / La mujer del mesonero / Sustituyo el batallón, / Mas también le dio tapón, / Porque la atestó el garguero / Con longaniza y carnero, / Y así triumphó del mesón.	Murió el mesonero <i>de un golpe que le dio un caballero</i> <sup>514</sup> con un medio celemín, y la mesonera de un hartazgo de longaniza y carnero (p. 219)
Llegó a las cortes un enamorado, y dijo: —Las mujeres son cielos acá en la tierra, y por esto andan en perpetuo movimiento como los cielos. Bien hubiera dicho este galán si las mujeres fuéramos incorruptibles	<i>Cuarto</i> <sup>515</sup> parecer de un galán (p. 247)
Entre burlas y juego, siempre yo muy cuidadosa con que bebiese el obispo y fuese arreo.	Borracho <i>Pero Grullo</i> <sup>516</sup> (p. 321)
co Aquí verás la pintura del díos Ba / ba En una mesonera gorda y bo / na Que es un puro bodega de carne huma. / res Descúbrele a Justina sus amo, / tos Su trato, su hacienda y sus secre, / na Justina, en pago, le hace la mamo.	Pinta Justina la persona, traza y trato de <i>Sancha Gómez</i> , su huésped, y <i>cómo enfermó</i> . Y en el terceto se pone un nombre, que por mal nombre, llamaban a la mesonera (p. 551) <sup>517</sup>
Sin duda era mala visión. Toda ella junta parecía rozo de roble. Era gorda y repolluda	Facciones de <i>Sancha</i> (p. 553)
Lo primero, yo encontré unos asturianos (...) Otros llaman a estos coritos hijos de la Pernina.	Pernina de <i>Oviedo</i> <sup>518</sup> (p. 614)
Preguntóme que cómo no me vía él en misa. Yo le respondí que siempre me hacía mi abuela oír misa de alba, porque no me viese nadie y porque no tenía manto.	<i>Mentira</i> <sup>519</sup> de Justina (p. 664) <sup>520</sup>

C) Conocimientos de la obra en general. Otras veces, el ámbito de conocimiento de la nota no se restringe a episodios o circunstancias más o menos cercanas al emplazamiento concreto de esta, sino que remiten a un espectro más amplio de información, a partir del conocimiento de la estructura de la obra en su totalidad,<sup>521</sup>

<sup>514</sup> De nuevo la nota proporciona más detalles que el poema, en este caso referente a las circunstancias de la muerte del mesonero.

<sup>515</sup> Solo echando la vista atrás en el número es posible llevar el recuento del número de intervenciones masculinas que han tenido lugar en el cuento que se relata.

<sup>516</sup> El nombre del obispo figura en otros fragmentos del número, pero no en este en concreto.

<sup>517</sup> Aquí la licencia es doble: por un lado se muestran conocimientos sobre el número (nombre de la mesonera, su enfermedad...) no presentes en el poema, y por otro lado se conoce la propia naturaleza verbal del poema, por la referencia al acróstico inicial: «Cobana Restosna».

<sup>518</sup> «Oviedo» no aparece hasta la página siguiente, interponiéndose entre la nota y el texto que remite al topónimo mencionado otra apostilla distinta («Asturianos, hijos de la Pernina, porque andan en piernas»: p. 614)

<sup>519</sup> La afirmación de la nota solo es posible en la medida en que es conocedora de la poca afición de la morisca y de Justina a las ceremonias y prácticas religiosas (véanse pp. 652 y 653, por ejemplo).

<sup>520</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 143, 186, 189, 207, 243, 249, 269, 285, 319, 322, 329, 355, 387, 397, 398, 399, 403, 410, 415, 416, 417, 41, 420, 424, 425, 435, 447, 483, 487, 492, 507, 514, 541, 547, 548, 551, 552, 563, 577, 582, 583, 594, 596, 599, 603, 609, 611, 645, 665, 666, 687, 697, 700, 707, 717, 734 ó 736.

<sup>521</sup> La planificación de la obra, y su conocimiento por parte del locutor de las notas marginales, no se limita al texto que nos ha llegado, sino que en ocasiones se remite incluso a un segundo tomo, el cual no sabemos si llegó a existir (véanse las notas de las pp. 140, 157 ó 225, por ejemplo). Respecto a la teoría de la existencia real de ese segundo tomo de *La pícaro Justina*, véase la argumentación de Puyol (1912:III, 19-22) en su edición de la obra.

reflejando así, por tanto, en ocasiones, información relativamente alejada, de acuerdo a la secuencialidad que marca el discurso narrativo:

TEXTO EN PROSA/POEMA	NOTAS MARGINALES
Por soplar, manchó Justina / Saya, tocas, dedos, palma, / Y por el mal que adivina, / Aunque no era tinta fina, / Le llegó la mancha al alma.	A propósito de la mancha de la saya, prosigue artificiosamente el autor <i>la introducción de su libro</i> <sup>522</sup> (p. 105)
Y el capítulo del viejo yo le pondré de modo que le amargue y sepan todos cómo mi marido Santolaja, si fue moscón, le picó en las mataduras, y (aunque celibato) le bregó a coces la barriga al muy lebrón.	Responde a lo que la dijo de su marido, <i>de quien se hace mención en el segundo tomo</i> (p. 157)
Cada cual de sus abuelos / Dan a Justina una cosa, / Como a Pandora, la diosa / Que emplumaron en los cielos. / Melindres, el titerero, / El suplicacionero, andar, / El tropelista, engañar, / Y locuras, el barbero, / El mascarero, alegrones, / Gaitero, quita pesares, / Y el mesón, que pida pares / Cuando le ofrecieren nones.	Suma <i>de todo el capítulo</i> <sup>523</sup> y número primero (p. 161)
Porque íbamos muy ocupadas en mirar no hiciesen rabos los mantos, que era invierno y los habíamos de tornar a sus dueños en acabándose la tragedia. A lo menos, no enterré yo así a mis dos maridos. Veráslo.	Cita el <i>tomo segundo</i> , en el primero y segundo libro (p. 225)
Tiene León una entrada / Tan extendida y tan larga, / Que por desabrida, amarga, / Y por importuna, enfada, / Mas Justina, / Por vencer esta mohína, / Y por dar contento a todos, / Comenzó a decir apodos / De una entrada tan malina / Y tan lodosa.	Suma del <i>número 3</i> <sup>524</sup> (p. 379)
Dicen que la vista es el sentido más noble de los cinco corporales, y por esta causa los filósofos le dan muy honrosos epítetos	Introducción de <i>la 3ª p.</i> <sup>525</sup> (p. 524)

**D) Conocimientos extratextuales de la historia.** En ocasiones, las notas manifiestan conocimientos sobre la historia que no parecen figurar en ningún pasaje de la obra, construyendo así la propia nota parte del universo narrado:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
¡Ay! ¡Ay! ¡Por el siglo del buen Diego Díez, mi padre, que he mojado tres veces el dedo con saliva en ayunas y no quiere salir la mancha! (...) Peor está que estaba. Juro	Sopla Justina, y <i>cáese tinta en la saya</i> <sup>526</sup> (p. 108)

<sup>522</sup> La nota evidencia el conocimiento del locutor sobre la ubicación del número dentro del organigrama general de la obra. De igual manera ocurre en la p. 119.

<sup>523</sup> En efecto, el poema no solo se refiere al número que introduce, sino también al siguiente, conformando ambos el capítulo segundo del libro primero de la obra.

<sup>524</sup> En varias de las apostillas de la obra que encabezan distintos números, acompañando a los poemas iniciales (véanse pp. 379, 393, 409, 429, 441, 459, 469, 479, 497, 507, 523, 541, 563 ó 577), la nota menciona la ubicación del número, dentro del capítulo en el que se ve inserto.

<sup>525</sup> Efectivamente, el fragmento corresponde al inicio del primero de los números de la tercera parte del libro segundo de *La pícaro Justina*.

como mujer de bien (...) que por quitar la mancha del dedo, se me ha entintado la saya blanca de cotonia	
—Venga jabón, Marina, no te de pena ni mal, que como dice el refrán, no temas mancha que sale con agua.	Habla con su <i>criada</i> <sup>527</sup> (p. 116)

E) Conocimientos extratextuales generales. La fuente de conocimientos del locutor de las notas marginales no ha de ser única y exclusivamente su texto de referencia, por lo cual es posible encontrar indicios que manifiestan conocimientos extratextuales, acerca del universo real —tal y como este está conformado—, en las notas marginales. Estos conocimientos se manifiestan tanto en lo referente al contenido como a la forma del texto en prosa:

TEXTO EN PROSA/POEMA	NOTAS MARGINALES
Pero dejado esto para los sotos frescos, para los gallos briosos y para las peñas fuertes, que son los floridos de nuestra Salamanca	Nombres de catedráticos de Salamanca (p. 314) <sup>528</sup>
Tras esto, me eché una saya de grana de polvo (...) mis cuerpos de raso, un rebociño o mantellina de color turquí, con ribetes de terciopelo verde, mi capillo a lo medinés (...) unas chinelas valencianas	Vestido de <i>aldeana</i> <sup>529</sup> para ir a León (p. 362)
La orden de aquellos ilustres caballeros no quiere(n) descanso, siendo su profesión y ejercicio el quitar a los enemigos el que desean y ahuyentar la infidelidad de los términos de su invencible España.	Profesión de los ilustres caballeros de <i>Santiago</i> <sup>530</sup> y su fortaleza y otras cosas (p. 530)
Que están sobre la puerta principal, en cuyo frontispicio está un epitaphio o letrero, el cual, a dicho de los que le entienden, es tan verdadero como bravato.	Epitaphio: Non dominus, domo, sed domino domus ornanda est (p. 546) <sup>531</sup>
Yo gustara ser una duquesa de Alba, Béjar o Feria —y más ahora, que las tres hermanas son las mismas tres Gracias sobre una misma ínclita e ilustre naturaleza—; quisiera, como digo, ser una duquesa	Señoras de <i>la casa del Infantado</i> <sup>532</sup> (p. 612)

<sup>526</sup> No parece haber muestras de que esta haya sido la consecuencia de haber mojado con saliva el dedo, para quitarle la mancha.

<sup>527</sup> La opción más probable es, efectivamente, que Marina sea su criada, pero esta relación no es explicitada. La situación se repetirá en las pp. 119-120.

<sup>528</sup> Como indica Rey Hazas (1977:315 n.) en su edición del texto, todo apunta a que se trata de una disemia con la que se alude a los catedráticos salmantinos fray Domingo de Soto, fray Juan Gallo y fray Juan de la Peña.

<sup>529</sup> La adscripción geográfica de esta vestimenta al ámbito rural parece ser conocida por el locutor de la nota, sin haber mención de ello en el texto.

<sup>530</sup> La orden a la que se alude en el texto no es explícitamente mencionada en ningún momento.

<sup>531</sup> Al parecer este no sería el epitafio exacto de la casa de los Guzmanes, a la cual se refiere Justina (véase en la edición de Rey Hazas 1977:547 n.), pero en cualquier caso es constatable que se trata de una cita no existente en el relato de Justina, la cual guarda un cierto parecido con la real, modificada a antojo del autor: «Ornanda est dignitas domo. / Non domo dignitas tota quaerenda».

<sup>532</sup> Como indica Rey Hazas (1977:612 n.), en su edición de *La pícara Justina*, el texto alude a las tres hijas de los duques del Infantado: «La duquesa de Alba, mujer del quinto duque don Antonio Álvarez de Toledo, era doña Mencía de Mendoza; la duquesa de Feria era doña Isabel de Mendoza y la duquesa de Béjar debía de ser la esposa de don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, sexto duque de ese linaje».

¿No basta media vez decir no quiero, / Sino que a fuer de fuero, / Me pidas, Musa mía, / Que con mi talante / Los hechos de una vieja en verso cante? / Que doña Lucía, / Si no una parca, una arpía en el alma y gesto, / Vaya en prosa, que de verso sobra aquesto.	Finge el autor que, de enfado desta inicua vieja, no quiere aun sumar el número en verso. <i>Es figura retórica que encarece la materia</i> <sup>533</sup> (p. 651)
Cual suele la tierra con agua amasarse / Y como el rocío sin sentir descende, / Como suele el aire por lo hendido entrarse / (...) / De la misma suerte y sin que se entienda, / Justina, hecha nieta de la muerta vieja, / Se pega a la sangre, pecunia y hacienda.	<i>Símil</i> <sup>534</sup> hecho de todas las cosas naturales, por su orden referidas (p. 661)

F) Conocimiento de la intencionalidad de los discursos. Esta característica evidencia la competencia pragmática de la voz de las apostillas marginales, en la medida en que es capaz de descubrir sentidos más o menos ocultos —ironías, juegos de palabras, etc.— en el texto de referencia, por lo cual se aleja de nuevo de su teórico papel de reproductor pasivo del contenido al que alude:

TEXTO EN PROSA	NOTAS MARGINALES
—¿Mano de mortero a mí para caer, hidarruín? ¿He yo menester mano de mortero ni otro apetite semejante para rodar cincuenta pasos de una escalera?	El mesonero era beodo (p. 222)
Y con esto se recogieron todos derechamente al carro, aunque no tan derechamente ni tan por nivel, que no hicieran algunas digresiones de cabeza, paréntesis de cuerpo y equis de pies.	Andar de borrachos (p. 322)
Junto a esta puente por do entré está el arrabal de Santa Ana, que si como iba a ver fiestas, fuera a buscar la muerte civil, yo escogiera el ir por allí a buscarla, como el otro que escogió morir sangrando de los tobillos.	Arrabal de Santa Ana, largo. (p. 380)
Dijo: —A lo menos, si vos no sois cantadera, tenéis gesto de encantadera. No se fue riendo, que yo le dije a él: —Si yo soy encantadera, tápate con la cola, pues te sobra, asnazo.	Alusión a las colas de las serpientes (p. 402)
Persuadíame fuésemos a San Isidro, donde están muchos reyes juntos sin baraja, que no es poco; mas yo le dije que no era amiga de ver reyes tan de por junto	Reyes difuntos (p. 544)
Yo no por eso perdía tiempo ni perdoné algún jo a la burra, antes decia el jo doblado, con presupuesto que el un jo era para la burrica y el otro jo para el bachiller melado, aunque no melifluo.	Llámale asno (p. 603)

2) **Los poemas introductorios.** Los poemas introductorios, frente a las apostillas marginales, «disfrutan» de un texto de referencia más amplio, al abarcar,

<sup>533</sup> La apreciación acerca del valor estilístico de los recursos y tópicos proyectados sobre el poema no proceden directamente de este, como es comprobable, sino que son fruto de los conocimientos del locutor de las notas marginales.

<sup>534</sup> Nueva muestra de conocimientos de retórica por parte del locutor de la apostilla.

resumiéndolos, los acontecimientos relatados a lo largo del número que encabezan. Sin embargo, al igual que las notas al margen, el locutor de estos versos muestra un grado de conocimiento que parece superar la mera reproducción, condensada, de las acciones representadas en el pasaje al que precede, al tener constancia, igualmente, de los mecanismos textuales que generan el acto de representación planteado por la Justina-narradora, al tiempo que también manifiesta que sus conocimientos no se limitan exclusivamente al mero contenido semántico del número que introduce. Varios son, por tanto, los aspectos que parecen destacables al respecto:

**A)** Referencias estilísticas en torno al discurso del número. De nuevo, como sucedía con las apostillas, nos encontramos con elementos paratextuales que condensan no solo el contenido, sino también la forma del episodio mencionado, y por tanto la técnica de representación, aparte del universo representado: «Cuando comenzó Justina / A escribir su historia en suma, / Se pegó un pelo a su pluma, / Y al alma y lengua mohína. / Y con aquesta ocasión / *Dice símbolos del pelo, / Y mil gracias muy a pelo / Para hacer su introducción*» (p. 87); «Tiene León una entrada / Tan extendida y tan larga, / Que por desabrida, amarga, / Y por importuna, enfada. / Mas Justina, / Por vencer esta mohína, / Y por dar contento a todos, / *Comenzó a decir apodos / De una entrada tan malina / Y tan lodosa*» (p. 379). En ocasiones el poema también adquiere un carácter metarrepresentativo: «Huéspedea más sin pagar, / *Cual este número cuenta, / Jamás la vido christiano*» (p. 459); «*En el capítu- siguiente- / Se cuent- un cuent- admira- / De un bachill- disparata- / Neci-, bo-, loc-, imprudent-, / En quie- se cumpli- el refrá- / Que tras cornu- apalea-, / Y tras los cuern-, peniten-*» (p. 599).

**B)** Conocimiento de la obra en general. Al igual que las notas marginales, los poemas introductorios también pueden revelar conocimientos que sobrepasan el propio ámbito del universo representado en el episodio que encabezan, bien por aludir a la ubicación del número en cuestión dentro del organigrama general de la obra —«Y con aquesta ocasión / *Dice símbolos del pelo, / Y mil gracias muy a pelo / Para hacer su introducción*» (p. 87)—, bien por reflejar conocimientos que sobrepasan el contenido semántico del episodio al que preceden:

Cada cual de sus abuelos / Dan a Justina una cosa, / (...) / Melindres, el titerero, / El suplicacionero, andar, / El tropelista, engañar, / Y locuras, el barbero, / El mascarero, alegrones, / Gaitero, quita pesares (p. 161)<sup>535</sup>

<sup>535</sup> El antepasado barbero, el mascarero y el gaitero serán tratados, en realidad, en el número siguiente (pp. 181-188).



Na, Los padres de la Pícara Justi / ros, Que fueron en Mansilla mesone / ja, Siendo, como son, padres y ella hi / jos. La enseñan y la dan sanos conse<sup>536</sup> / da, Como el consejo a gusto no se olvi / ne, Estos, por serlo tanto, los retie (p. 189)

Co Aquí verás la pintura del dios Ba / ba En una mesonera gorda y bo / na Que es un puro bodego en carne huma. / res Descúbrele a Justina sus amo, / tos Su trato, su hacienda y sus secre, / na Justina, en pago, le hace la mamo<sup>537</sup> (p. 551)

Sáncha Gómez, mesone- / En su mesón recibi- / A la pícara Justi- / Y al mochillero y barbe- / ¡Linda trinca, por mi vi- / De mazo, flux y prime-! / Tomaron la posesi- / De la apacible posa- / Y la Sancha los rega-<sup>538</sup> / Mas llevó su mereci- (p. 563)

¿No basta media vez decir no quiero,<sup>539</sup> / Sino que a fuer de fuero, / Me pidas, Musa mía, / Que con mi talante / Los versos de una vieja en verso cante? (p. 651).

C) Conocimientos extratextuales de los personajes. Los poemas, en ocasiones, reflejan, por medio de referencias y alusiones diversas, cierto conocimiento de los personajes, de sus acciones y discursos, que no figuran en el texto en prosa que sirve como referencia, y que por tanto remiten a un universo no representado directamente en la obra, convirtiéndose así en co-creadores, con lo cual la presencia de estos versos no resulta redundante. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el poema reproduce en estilo directo palabras a las que no encontramos traslación exacta en el texto en prosa:

Tosió, sentóse y dijo: Yo, el theólogo, / Condeno por nefando este capítulo, / Pues va sin nombre, prólogo ni título. / ¡Ah, sora chronicon! ¿Ya es deífica? / ¿No responde? Pues oya: es un mal pésimo, / Que porque ha visto ya que no es prolífica (p. 135)

(Justina) a boca llena le dice: / «Vos sois burro y asno mío, / Que pues tanto os parecéis / Al burro que se me ha ido, / Y me sanáis del dolor / Que mis entrañas ha herido, / Y pues que concurre en vos / Todo burral requisito, / Sin duda que vos sois él, / (...)» (p. 470)

Pusieron en Justina sus hermanos / Manos, lengua, y tras esto, una demanda. / Manda el juez pague costas de escribanos. / Vanos jueces (dice), apelo al Almirante, / Ante el cual llamaré a Justes de Guevara, / Vara de manteca y pecho de diamante (p. 625)

Señor sacristán, vay con el dia- / Que no quiero honras que cuestan ca- (p. 671)

Yo le dije: no haya más, / Señor mínimo de menos, / Que ni tengo amor de más, / Ni tengo seso de menos / (...) / Dijo Umenos: a lo menos, / No me quitarás jamás / Que te quiera mucho más, / Cuanto me quisieres menos (pp. 687-688).

También, en alguna ocasión, el poema parece proporcionar datos, no ya sobre el discurso de los personajes, sino sobre características de estos. Así ocurre con el poema de la p. 507, donde se nos da el nombre del bachiller que acompañará a Justina —«Un bachiller, graduado / (...) / Se pegó a Justina al lado, / Mas él quedó escarmentado / Del habersele pegado / En tan mala coyuntura / Para su ventura. / (...) / De que quedó

<sup>536</sup> En realidad, los consejos de la madre corresponden al número siguiente (pp. 207-217).

<sup>537</sup> La «mamoná» o burla que Justina llevará a cabo con Sancha tendrá lugar en el número siguiente (p. 563-576).

<sup>538</sup> Esta primera parte de la composición en realidad remite al número que le precede, donde Justina y el mochillero llegan a la posada de Sancha (pp. 551-561).

<sup>539</sup> La queja pudiera estar haciendo referencia a la mención del poema del número anterior, donde en versos de latín macarrónico se nos indicaba: «*Iam cantare nolo* porrazos atque cachetes» (p. 637).

avergonzado / *El Antón Pintado*»—, el cual no se vuelve a repetir en toda la obra, y en el poema de la p. 651, donde parece sugerírse nos el nombre de la morisca, Lucía, del cual no se encontrará más rastro en todo el pasaje:

¿No basta media vez decir no quiero, / Sino que a fuer de fuero, / Me pidas, Musa mía, / Que con mi talante / Los hechos de una vieja en verso cante? / Que *doña Lucía*, / Si no una parca, una arpía en el alma y gesto, / Vaya en prosa, que de verso sobra aquesto (p. 651).

De igual manera, el último de los poemas de *La pícaro Justina* introduce, medio en serio medio en broma, un dato sobre el sacristán acerca del cual no hay referencias en el texto en prosa: «Y el sacristán sin bragas / *Nos convidó a verdolagas*, / Y todos al derredor / Hicieron mil maravillas / Y trecientas mil cosillas» (p. 730).<sup>540</sup>

**D)** Referencias extratextuales generales. También los poemas, como las notas, muestran indicios de conocimientos que sobrepasan el ámbito de referencia que emana de la representación llevada a cabo en el relato en prosa por la Justina-narradora. Así, es posible encontrar reflexiones, en los poemas, que o bien atañen a la configuración del universo empírico, del mundo real, y no exclusivamente circunscritas a los valores veritativos en que se sustenta la ficción del texto en prosa, o bien constituyen meras reflexiones del locutor de los poemas sin correspondencia, en el sentido estricto, dentro de la representación llevada a cabo por Justina en el relato en prosa:<sup>541</sup>

Una notoria excelencia / Que vemos en los borricos / Es que casi todos son / De un color y talle mismo; / Y aun hay algunos dolores / De que sanan los heridos, / Si se sientan ras por ras / Encima de algún pollino (p. 469)

Suele en el verano el blando céfiro / Hacer entre las yerbas varios círculos, / Entrase penetrando hasta lo íntimo / (...) / El necio, cuando oye tal estrépito, / Teme como si fuera ruido bélico, / El sabio dice que es cosa utilísima (p. 523)

Es muy recio / el tiro del dios rapaz, / Y más necio / Quien sustenta paz / Con él, que al mejor tiempo echa el agraz (p. 577)

En quie- se cumpli- el refrá- / Que tras cornu-, apalea-, / Y tras los cuern-, peniten- (p. 599)

<sup>540</sup> En efecto, el hipotético convite de verduras del sacristán no aparece por ningún lado: «También el sacristán bailó su poquito y aun zapateó un si es no es, y aun algo más de lo que sus bragas requerían. A cada zapateta, repetía: —A la gala de San Martín. El bendito decíalo por honrar al patrón de la parroquia en que nos casamos, que se llamaba San Martín, mas algunos bellacos, maliciando que lo hacía el sacristán en honor y reverencia del vino, que era de San Martín, le comenzaron a arrendar, y tras cada zapateta, decían: —A la gala de lo de Ribadavia, Cocua y Alaejos, que sustenta niños y viejos» (p. 735). No obstante, quizás no haya que descartar la posibilidad de que el término «verdolagas» aluda a la expresión «como verdolaga en huerto», referente esta, tal y como explica el Diccionario de la Real Academia Española (1992:II, 2078) a «aquella persona que está o se pone a sus anchas».

<sup>541</sup> Gómez Yebra (1988:96-97), a este respecto, apuntará que casi todos los pícaros —y pícaras— destacarán como consumados poetas, sirviéndose así del folklore o de la improvisación para olvidarse muchas veces de lo cotidiano, creando «mundos diferentes».

Cual suele la tierra con agua amasarse / Y como el rocío sin sentir descende, / Como suele el aire por lo hendido entrarse / Y como a lo sordo el fuego se prende, / Cual suelen las plantas en tierra entrañarse, / Cual yedra que en canto y en un muro prende (p. 661)

Cual mercader codicio- / Que de Indias viene ri- / Cuya galera o navi- / Trae el dulce viento en po- (p. 677);

Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece, / Que hoy día todo a él se rinde y todo le obedece (p. 717).

**3) Los «aprovechamientos».** Al igual que las otras manifestaciones paratextuales, los «aprovechamientos» tienen una relación ambivalente respecto al relato en prosa de Justina, mostrándose a un tiempo dependientes de este y reflejando a la vez cierto grado de originalidad respecto a él, de muy diversas formas, las cuales manifiestan determinados conocimientos en manos del locutor de estas moralejas finales que sobrepasan el ámbito referencial constituido por los acontecimientos relatados en el número al que sirven de conclusión. Estos conocimientos se manifiestan también de diversas formas:

A) Conocimiento de la obra en general. Las moralejas finales pueden reflejar conocimientos sobre el relato que sobrepasan el ámbito de conocimiento que proporciona el número al que ponen cierre. Así, el «aprovechamiento» de la p. 308 — «Permite Dios que el pecador no sólo no consiga los gustos que pretende con sus chimeras, pero ordena y quiere que ellas sean instrumentos de sus penas y verdugos de su persona»— parece remitir al intento fallido de Pero Grullo por conquistar a Justina, y a cómo la afición al vino de este se convertirá en su instrumento de perdición, al ser embriagado, junto con sus compañeros, por Justina, burlándose así de ellos, episodio este, no obstante, que es narrado más adelante, en los dos siguientes números (pp. 309-336). De igual forma, también sobrepasan el ámbito del número referido «aprovechamientos» como el de la p. 368, con claro valor recordatorio: «Pondera, el lector, que los males crecen a palmos, pues esta mujer, la cual, *la primera vez que salió de su casa, tomó achaque de que iba de romería*, ahora, la segunda vez, sale sin otro fin ni ocasión más que gozar su libertad, ver sin ser vista». No obstante, el ejemplo más abarcador, en lo que al universo textual aludido atañe, es sin duda el último de la obra, que remite a la intención general del volumen:

Generalmente, en el discurso de *este primer tomo* y en el de la mocedad de esta mujer, o, por mejor decir, desta estatua de libertad que he fabricado, echarás de ver que la libertad que una vez echa en el alma raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice, siendo así

que sin Dios no hay cosa que merezca nombre de gusto, sino de pena mayor que los mil infiernos. Mas como Dios sea infinitamente bueno, de los males saca bienes para los suyos y para su divino nombre, honra y gloria (p. 740).

**B) Referencias extratextuales generales.** Al igual que ocurría con otras manifestaciones paratextuales, algunos «aprovechamientos» incorporan reflexiones de su locutor ajenas al mundo representado, el cual solo sirve como pretexto en la medida en que frecuentemente estas constituyen generalizaciones de índole moral o religiosa — vinculadas en mayor o menor grado al mundo real— a partir de acontecimientos relatados en el episodio:

La verdadera sabiduría es luz que no sólo descubre su objeto, pero a sí misma se manifiesta a quien la posee, de manera que nadie hay que mejor sepa lo que sabe o lo que ignora que aquel en quien la ciencia está (p. 131)

Concedió a los hombres el Autor de naturaleza la política comunicación de palabras, y el uso dellas para ayudarse unos a otros en las miserias desta trabajosa peregrinación, para pedirse socorro en los trabajos, para alentar el amor del prójimo y de Dios (p. 149)

Podráse decir de algunas madres deste tiempo que son para sus hijas más crueles que avestruces, y que las que por naturaleza y obligación debían ser misericordiosas, comen y cuecen con sus hijos, como dijo Jeremías (pp. 216-217)

Muchos y muchas de los que en nuestros tiempos van a romerías, que van a ellas con sólo espíritu de curiosidad y ociosidad, son justamente reprehensibles y comparados a aquellos peregrinos israelitas que (...) dieron en ser idólatras (p. 256)

En achaque de máscaras y disfraces se cometen hoy día temerarios pecados, por lo cual los padres cuerdos y christianos deben guardar a sus hijas de semejantes ocasiones, en las cuales está solapado el anzuelo del peligro (p. 296)

De lo cual dio indicio su Majestad Divina viviendo en esta vida mortal, pue sólo castigó por su mano a los violadores del templo, cosa digna de notar de su modestia, ¡oh, Majestad Suprema! (p. 539)

Por lo cual hoy día tienen los matrimonios fines tan aviesos y desgraciados (p. 683)

Los que pretenden casarse en estos tiempos mienten en su calidad y casi en todo, siendo el contrato que con mayor verdad se debe tratar (p. 695)

Mas como Dios sea infinitamente bueno, de los males saca bienes para los suyos y para su divino nombre, honra y gloria (p. 740).

En conclusión, parece posible afirmar que las limitaciones de la Justina-narradora del relato en prosa y las de los locutores de los elementos paratextuales, en lo que a su conocimiento de la historia —y por extensión a su perspectiva— atañe, gozan de un grado de relativismo considerable, evidenciado en constantes guiños a lo largo de la obra. En primer lugar, la equisciencia esperable en el relato autodiegético que constituye la narración en prosa de Justina sobre su pasado se ve amenazada por diversas alusiones a acontecimientos sobre los cuales no tenemos constancia ni de su presencia —la de la narradora— ni de circunstancias que propiciasen esa transmisión de información a la pícara por parte de sus hipotéticos participantes. En segundo lugar, los elementos paratextuales —poemas, notas marginales y aprovechamientos—, lejos de limitarse

exclusivamente al universo referencial que conforman los acontecimientos representados en el fragmento del relato en prosa que supuestamente compendian, «extralimitan» sus aparentes funciones no solo al comentar el propio texto, en cuanto representación, esto es, la naturaleza formal y estilística del relato en prosa de Justina, sino también al dar muestras a veces de concocimientos de la historia relatada que, o bien atañen a ámbitos que les resultan ajenos —caso de otros números o capítulos, por ejemplo—, o bien son fruto de una inédita actividad heurística, proporcionando datos sobre la historia o los personajes no presentes en ningún otro fragmento de la obra, o incluyendo reflexiones acerca del universo extraliterario, empírico, ajenas también al mundo ficcional relatado por Justina, con lo cual se produce lo que Sánchez Díez (1987:249) denomina «la fragmentación del campo referencial». Por todo ello, parece injusto y reduccionista hablar de estos elementos paratextuales como meros «resúmenes» del discurso en prosa de Justina,<sup>542</sup> planteando quizás así la licitud de contemplarlos como relatores alternativos y complementarios a lo que convencionalmente se ha venido conformando como la parte nuclear de *La pícaro Justina*, esto es, las memorias en prosa de la pícaro, narradas en primera persona, y constituyendo todo ello «the various levels of the presentation» (Riggan 1981:78) característicos de las novelas picarescas.

#### 4.4 PRAGMÁTICA DE LA ENUNCIACIÓN EN *LA PÍCARO JUSTINA*

##### A) CONSIDERACIONES GENERALES

El tercero de los apartados, dentro del análisis semiótico, correspondería a las investigaciones de índole pragmática. Su estudio está viéndose acelerado enormemente en las últimas décadas, siendo aún la gran asignatura pendiente de la semiología. Su relevancia dentro de esta es enorme, siendo considerada por teóricos como Chico Rico (1987:37) como el fundamento de la sintaxis y la semántica<sup>543</sup> al «recaer bajo su dominio de acción todas las operaciones adscribibles a los procesos de producción y

---

<sup>542</sup> Así ha hecho, sin embargo, parte de la crítica, como reflejan los siguientes comentarios de Trice (1971:169) a propósito de *La pícaro Justina*: «The marginal summaries do have some additional value. Since there is no index, except to the kinds of rhyme which precede each *número*, a reader can easily find what he wants by consulting the poetic summary and then the marginal notes».

<sup>543</sup> Iser (1989b:166), de forma parecida, señala que la pragmática implica a la sintaxis y a la semántica. Pons Bordería (2004:47), respecto a la relación entre semántica y pragmática, apunta: «el componente semántico, en definitiva, no produce más que el armazón sobre el que la interpretación pragmática va a encontrar sentido al mensaje».

recepción textuales». Definida por Albaladejo (1992:19) como la disciplina que estudiaría «las relaciones entre los comunicantes y el signo y entre estos y el contexto»,<sup>544</sup> un lenguaje pragmático sería aquel que incluye al sujeto que habla o al sujeto que escucha (Bobes 1971:22), es decir, que todo estudio pragmático se nos antojaría, según Bobes, como parcial: «las partes de la pragmática pueden abordar el análisis de las circunstancias o elementos del proceso semiótico, pero en todo caso, siempre con la conciencia de que se hace una investigación pragmática parcial» (Bobes 1989:112). De este modo, dentro de la pragmática la importancia de los agentes que intervienen en el proceso comunicativo resulta determinante. Precisamente, Núñez y Teso (1996:80) indican que «la pragmática los considera (a los mensajes lingüísticos) desde el punto de vista de cómo se relacionan con el estado de conocimientos y creencias de los interlocutores, con sus estrategias discursivas y con el tipo de acto que están realizando con el lenguaje». La pragmática, en el ámbito del discurso habitual, por ejemplo, se ocuparía, por tanto, de las relaciones existentes entre los mensajes lingüísticos cotidianos y los individuos que intervienen en su emisión o recepción, tal y como ilustra Bobes (1992) en su estudio sobre el diálogo, donde realiza un análisis pragmático de este y de las normas que lo regulan, analizándolo en cuanto proceso interactivo social, consistente en una cadena de intervenciones lingüísticas, en presente, con los interlocutores cara a cara, los cuales se intercambian los papeles de emisor y receptor, distinguiéndolo de la simple conversación debido a normas como la consecución de un fin común, el establecimiento de roles, etc.

Ya en al ámbito de los estudios literarios, la semiología, y en concreto la pragmática, viene desarrollando su propio camino, cada vez con más éxito. Redondo Goicoechea (1995:3 n.) plantea las dificultades y tendencias existentes a la hora de estudiar esta disciplina:

En el caso de la literatura (la pragmática) estudiaría las relaciones entre los textos y su emisor y receptores dentro del texto (narradores y enunciadorees así como narratarios y enunciatarios). Según otras corrientes, su objeto de estudio sería también las relaciones fuera del texto, es decir, en la situación de producción, autor y lectores reales o empíricos, y usos sociales que rigen todo este proceso de enunciación. En todo caso, esta perspectiva ha desviado el estudio de la *literariedad*, es decir, la búsqueda de la esencia de lo literario, desde cualidades intrínsecas al lenguaje literario (...) Para la pragmática la literatura no es una *clase* especial de lenguaje sino un uso social específico de textos que tienen en sí ciertas características propias.

---

<sup>544</sup> Yus Ramos (1997:27) define el contexto como «la situación en la que el texto se produce o se recibe, tomada en un sentido más o menos amplio».

De esta forma, Redondo Goicoechea divide en dos ámbitos los estudios de pragmática, de acuerdo, en mayor o menor medida, a lo que Toro (1988:7-8) denomina «pragmática interna» y «pragmática externa». Así, la primera de las corrientes indicadas por Redondo Goicoechea parece contar con menos seguidores, quizás por no suponer el desarrollo de una pragmática específica. Su especificidad radicaría más en la detección de los múltiples planos enunciativos (como rasgo característico de la literatura), y en las relaciones que, a nivel horizontal, se establecen entre destinador y destinatario, que en el desarrollo de una pragmática que inserte la obra dentro de procesos comunicativos más amplios que los que plantea el texto en sí mismo. Por el contrario, la mayor parte de la crítica tiende a la inclusión de elementos contextuales,<sup>545</sup> en mayor o menor medida, dentro del análisis pragmático, tanto desde la perspectiva de la emisión y como desde la recepción. Así, según Bobes (1977:71), «consideramos como objeto de la pragmática todos los indicios de la obra literaria que la ponen en relación con el autor, con el lector o con los sistemas culturales exteriores a ella». Yus Ramos (1997:9), por otro lado, señala que «la base sobre la que se erigen las diferentes escuelas (...) de *pragmática* es el interés por el estudio del uso del lenguaje y el interés paralelo por los atributos del contexto que inciden en la dirección que toma la interpretación del discurso». En opinión de Bobes (1993) la pragmática, en el ámbito literario, debería ocuparse de tres aspectos: el productivo, el comunicativo y el receptivo. Al igual que planteaba Chico Rico (1987:37), para Bobes (1989:100) la pragmática se ve investida de una relevancia y de unas características que la vuelven especial:

Tanto la sintaxis como la semántica, aunque esta en menor medida, son investigaciones inmanentistas, como el estructuralismo; por el contrario, la pragmática es una teoría que trasciende el texto al ponerlo en relación con las circunstancias que rodean su uso, y no puede seguir métodos estructurales exclusivamente.

En este sentido, señala Martínez Fernández (2001:35):

Las insuficiencias de las teorías formalistas inmanentistas a la hora de caracterizar el texto literario por la *literariedad* han originado que en la actualidad se privilegie su

---

<sup>545</sup> La importancia de los elementos contextuales, para el análisis semiológico, ya había sido anunciada, entre otros, por Carnap (1956 y 1959), quien en sus estudios de semántica generativa ya proponía un giro hacia el análisis de los usuarios del lenguaje, lo que implicaba incluir fenómenos contextuales (véase en Yus Ramos 1997:17). Pozuelo Yvancos (2006:45), a propósito de la importancia del contexto, señala: «ningún discurso (...) es un texto donde un yo pueda verse como instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos socioideológicos que afectan a esa relación».

dimensión comunicativa,<sup>546</sup> que parece ser el ámbito más operativo a la hora de definir la literatura en general y el texto literario en particular.

Esta dimensión comunicativa, sobre la que han incidido especialmente autores como Lázaro Carreter (1987), subraya como específico de la comunicación literaria, por ejemplo, la no copresencia de emisor y receptor, la iniciativa del receptor y la ausencia de un contexto compartido por ambos sujetos.

En lo que concierne, en resumidas cuentas, al aparato teórico utilizable en el ámbito de la pragmática, dentro de los estudios literarios, muchos han sido los planteamientos que se han ido ofreciendo en las últimas décadas, con el objetivo de analizar la interrelación entre el emisor y los sucesivos receptores del objeto, o texto, sobre el que se asientan las relaciones comunicativas que conciernen al ámbito de la pragmática. Kwon (1993:46-48), por ejemplo, respecto a los estudios sobre picaresca, ha apuntado la traslación desde la llamada crítica tradicional —centrada en aspectos temáticos (el honor, el hambre, la delincuencia, etc.) y formales (la autobiografía, el punto de vista, etc.)— a los planteamientos de las nuevas corrientes de análisis, que intentan superar los estudios literarios de tipo estructuralista que se limitan a «analizar el texto». Entre estas nuevas corrientes, señala, por ejemplo, los estudios sobre el contexto, sobre la figura del lector, aplicaciones psicoanalíticas o sociológicas, etc. De este modo, vamos a intentar articular parte de las diversas orientaciones anejas en mayor o menor medida al ámbito de la pragmática a partir de los dos focos que las canalizan: la recepción y la emisión.<sup>547</sup>

## B) LA RECEPCIÓN

La comunicación literaria presenta un carácter multidireccional en el espacio y en el tiempo, un *espacio de percepción abierto*, lo cual la desvincula del carácter urgente y funcional de la comunicación cotidiana (Belda Molina 1994:24), lo que hace que cobre un especial significado la figura del lector, con las especificidades que este comporta. La tarea del crítico, por tanto, consiste en reconstruir las variaciones que diferencian los «espacios legibles» —esto es, los textos en sus formas discursivas y materiales— y aquellas que gobiernan las circunstancias de su ejecución, es decir, las lecturas,

<sup>546</sup> Redondo Goicoechea (1995:21) insiste en que hasta hace unos años lo que interesaba a los investigadores era la historia que contaban las novelas. Pero desde los años ochenta se empezó a considerar el texto literario, sobre todo, como un hecho de comunicación.

<sup>547</sup> En efecto, estos dos «pivotes» canalizan todas las implicaciones de las investigaciones pragmáticas, las cuales, en definitiva, se centrarían en el estudio «de aspectos contextuales de la producción y recepción del discurso» (Yus Ramos 1997:20).



entendidas como prácticas concretas y como procedimientos de interpretación (Chartier 1994:24).

## 1- LA RECEPCIÓN DE *LA PÍCARA JUSTINA*

### CONSIDERACIONES GENERALES

Definida por Acosta Gómez (1989:13) como el «conocimiento, acogida, adopción, incorporación o crítica del hecho literario en cuanto operaciones realizadas por el lector, o como la adaptación, asimilación o incorporación de una obra en tanto que actividades llevadas a cabo por otro escritor»,<sup>548</sup> la recepción,<sup>549</sup> con todas las implicaciones que comporta, ha pasado a convertirse en un aspecto fundamental, dentro de la teoría y la crítica literarias, ofreciendo un corpus metodológico aglutinado frecuentemente bajo el marbete de «Teoría de la Recepción», la cual se ocuparía de sus fundamentos y principios básicos, así como de las fórmulas metodológicas necesarias para poder aplicar diversos parámetros de forma operativa en los textos literarios. Desde el momento en el que se da el pistoletazo de salida a esta actitud crítico-teórica, el cual se atribuye a Hans Robert Jauss, con su lección inaugural, en 1967, en la Universidad de Constanza, titulada *La historia literaria como desafío a la crítica literaria* (véase en Acosta Gómez 1989:14), la Teoría de la Recepción ha tenido una muy favorable acogida dentro de la semiología literaria, adscrita frecuentemente al ámbito de la pragmática. Desde esta perspectiva, la de la semiología, su punto de arranque sería la consideración de que el lenguaje sirve para comunicar *algo* (lo que alguien ha querido

---

<sup>548</sup> En la segunda de las alternativas que plantea Acosta Gómez nos enfrentaríamos al fenómeno de la intertextualidad, basada en un primer momento receptivo por parte del autor, convertido después en locutor de enunciaciones previas. En relación con este aspecto, la noción de intertexto, al margen de plantear toda obra como como un tejido de referencias a otras previas, comporta también un lado epistemológico, desde la perspectiva receptiva del lector. Así, Mendoza Fillola (2001:18), al definir la recepción literaria como «una actividad personal que está condicionada por los conocimientos y las referencias culturales del individuo, que componen su competencia literaria y su intertexto lector», introduce la idea de «intertexto lector», partiendo de ella para reflexionar sobre el universo de conocimiento del receptor de una obra literaria, fruto del cual, de su competencia lectora, es capaz de localizar y apreciar los diferentes casos de intertextualidad que reflejan las obras. Solo cuando el intertexto del lector comprende y abarca el que el autor ha puesto en juego, la intertextualidad de una obra es convenientemente contemplada. Al tratarse igualmente de una actividad recursiva, toda lectura amplía y renueva nuestro intertexto lector, lo cual sirve, no solo para la detección puntual de casos de intertextualidad, sino para el perfeccionamiento de nuestra competencia lingüística, literaria y enciclopédica; como dice Segre (1981:31-32), «el análisis semiológico pone en contacto la competencia del receptor (el lector) con la competencia del emisor (el escritor)».

<sup>549</sup> Para una definición neuro-psicológica del concepto de «recepción», véase Núñez y Teso (1996:38-39) o Schmidt (1990:340-341).

comunicar), cuyo instrumento, para ello, sería el signo (la secuencia de signos lingüísticos). Ahora bien, la semiología literaria ha venido insistiendo en subrayar la polivalencia semántica de todo signo literario.<sup>550</sup> De este modo, para los «repcionistas», la obra literaria, desde la perspectiva del autor, no sería más que un anteproyecto, por lo que el sentido último de esta se constituiría realmente en la recepción del lector.

A pesar de que, como se ha señalado, parece considerarse que la Estética de la Recepción tendría como padre fundador a Jauss,<sup>551</sup> quien, en 1967, publicaría *La literatura como provocación*, habría que retrotraerse a la labor de la Escuela de Praga, y a la de Roman Ingarden en particular, para contemplar estudios en los que ya se llama la atención sobre el papel del lector (véase Gnutzmann 1980).<sup>552</sup> La labor de Ingarden partía, como analiza Acosta Gómez (1989:95), de un análisis fenomenológico, cuyo objetivo consistía en analizar los efectos que los signos producen en el receptor. Con el tiempo, Ingarden (1989) planteó cómo toda obra literaria reflejaba la realidad que pretendía transmitir de manera esquemática, con «lagunas» que el lector, y solo él, podía rellenar. De este modo, cada lector completaba esos aspectos esquemáticos con detalles que correspondían a su sensibilidad, a sus hábitos de percepción y a su preferencia por ciertas cualidades y relaciones cualitativas.

Jauss y Iser contribuyeron a complementar las reflexiones de Ingarden. Jauss, por una parte, planteaba toda obra literaria como un potencial significativo concretado en cada lectura. La obra de arte necesitaría, por tanto, del lector para ser realmente una obra (Jauss 1989a). Ahora bien, para que un discurso del pasado, en el que ya existe el lastre del transcurrir de los siglos, nos «diga algo», es necesario que «el sujeto presente

---

<sup>550</sup> Esta consideración de la polivalencia semántica del mensaje literario parece que se ha ido acentuando con el transcurrir de los siglos, en opinión de Barthes (1973a:49 y ss.) y Eco (1979), quienes definen la literatura moderna, frente a la clásica, por su caracterización ilimitadamente plurisignificativa (véase en Chico Rico 1987:147 n.).

<sup>551</sup> Warning (1989:13) insiste en que buena parte de la crítica considera a Jauss y a Iser, englobados dentro de la llamada «Escuela de Constanza», como los verdaderos fundadores de la Estética de la Recepción. No obstante, muchas de las ideas que plantea la Teoría de la Recepción ya habían sido adelantadas anteriormente. Así, ya para Bajtín el lector era «co-creador» de la obra «al dar conclusividad estética a los acontecimientos y personajes abandonados a su suerte en la escritura del texto» (Gómez 1996:226-227).

<sup>552</sup> A pesar de que no suele ser mencionado en los estudios de los «repcionistas», por estos años apareció un texto que contribuyó en gran medida al éxito de estas teorías. Se trataba del artículo de Roland Barthes «La mort de l'auteur», aparecido en 1968 (véase en Sirvent Ramos 1996), el cual ya apunta al «trasvase» del interés desde el autor al lector. La muerte del autor supondría, por tanto, la disolución del «yo», el perspectivismo sin límites, caminando hacia una concepción de la lectura que no solo crea el texto, sino que crea al lector, a una parte de este. Así, la lectura pasa a un primer plano que posibilita la presencia de innumerables «autores» y «reescritores», lo cual llevaría a plantear la polifonía de las obras literarias desde otra perspectiva (véase Camarero Arribas 1996 y Prado Biezma 1996).

descubra la respuesta implícita contenida en el discurso pasado, y la perciba como la respuesta a una cuestión que a él le compete plantear ahora» (Jauss 1989b:241). A Jauss debemos el haber popularizado la expresión «horizonte de expectativas», surgida a partir de la constatación, en las obras literarias, de signos no suficientemente «claros», lo cual, unido a la variabilidad en las normas literarias de una época a otra, a la relación de un texto con otras obras contemporáneas, a la oposición entre ficción/realidad y función poética/práctica, etc., será precisamente lo que marque el éxito o la incompreensión de una obra, la cual puede tener que esperar años para una «triumfal» recepción (véase Gnutzmann 1980:102).<sup>553</sup> El horizonte de expectativas, en resumidas cuentas, marcará los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra.<sup>554</sup>

Iser, por otro lado, partiendo de la idea de las «lagunas»/«indeterminaciones» que Ingarden detectaba en las obras literarias, insistía en considerar al lector como el auténtico sistema de referencia del texto.<sup>555</sup> Desde la perspectiva de Iser no percibimos en el texto más que aquellos elementos que tienen que ver con nuestras experiencias. De este modo, llega a afirmar que la verdadera obra de arte no es más que la constitución del texto en la conciencia del lector: «cada interpretación es la actualización de una posibilidad de sentido radicada en la estructura de la obra» (Iser 1989c:200). La lectura, por tanto, para Iser, supone un proceso de autoconocimiento, más que de comprensión de una realidad ajena a nosotros:

El hecho de que en el curso de la lectura vivamos acontecimientos que no nos son familiares, no significa que estemos en situación de comprenderlos. Significa, más bien, que esos actos de comprensión se producirán en la medida en que, gracias a ellos, algo se exprese en nosotros (Iser 1989a:164).

---

<sup>553</sup> A la luz de estas implicaciones, no es de extrañar la estrecha relación que existe entre la sociología y la Estética de la Recepción. Esta confluencia ha sido estudiada en particular por autores como Escarpit o Goldmann, quienes buscan la relación entre la estructura formal de una obra y la estructura social (en especial, Goldmann), así como la recepción y pervivencia de una obra en distintas épocas, basándose, en parte, en la pervivencia de determinados modelos culturales (véase en Gnutzmann 1980:104-105). En una línea muy cercana se encontraría la bibliopsicología (véase Rubakin 1974), la cual plantea que una obra literaria, en realidad, no es más que lo que se piensa de ella. Para la bibliopsicología, el secreto de la influencia de los libros no radica en el libro, sino en el lector, en sus particularidades psíquicas y sociales, en su situación económica y política. La fuerza actuante de un libro no residiría, por tanto, en sí mismo, sino en su relación determinada con un lector de un tipo dado. De este modo, las lecturas no explicarían la obra, sino al lector. Reboul (1993:349) sugiere, a propósito de esto, que toda crítica de arte, por ejemplo, tiene un componente altamente autobiográfico: «la crítica de arte es apta a revelarnos, por mediación de la obra de arte, el mejor autorretrato involuntario y polifacético de su autor».

<sup>554</sup> Chartier (1994:43) define el horizonte de expectativas como «el conjunto de las convenciones y de las referencias compartidas por su o sus públicos».

<sup>555</sup> En términos muy parecidos, Reed (1984:111) plantea que es precisamente el hecho de que el texto se articule a partir de una estructura básica a «componer» por el lector lo que permite su polivalencia semántica: «at the same time, all reflect an attempt to appeal to various types of readers and contain the structures or schema to make more than one reading possible».

Al margen de estos nombres existen otras figuras vinculadas también —bien por su carácter de precursores, bien por incorporar reflexiones afines— al ámbito de la Teoría de la Recepción. Entre estos podríamos destacar a Hans Georg Gadamer, Michel Riffaterre o Felix Vodicka. Gadamer, adscrito a la llamada «Teoría de la Interpretación», planteaba que un texto termina siendo, al final, aquello que se ha dicho de él y probablemente se seguirá diciendo. Para él, la comprensión de un escrito consiste en elaborar un anteproyecto de lectura, basado en unas expectativas. En toda labor crítica, por tanto, el lector ha de ser consciente del carácter diferido de la comunicación literaria, y, a partir del carácter pretérito de la elaboración textual, alimentar sus conocimientos con la incorporación de elementos contextuales que resulten útiles para la labor hermenéutica:

Todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta la tensión existente entre texto y presente. La tarea hermenéutica radica en no ocultar esa tensión mediante una igualación ingenua sino en desplegarla conscientemente. Por esta razón es esencial al comportamiento hermenéutico proyectar un horizonte histórico que se diferencie del horizonte del presente (Gadamer 1989:85).

En este mismo sentido, Vodicka, otro de los considerados como precursor de los «repcionistas», insistía en analizar las obras tanto en su contexto como insertas en épocas posteriores. En cada época, la existencia de unas normas determinaría el modo en el que la obra se incorpora a la literatura, de tal modo que los postulados literarios constituirían el punto de partida de la valoración. El cambio en la norma, por tanto, implicaría otra concreción<sup>556</sup> distinta de la obra. Fue uno de los primeros en usar la expresión «artefacto» para referirse a la estructura de signos de naturaleza puramente material y desprovistos de sentido hasta no haber llegado al lector, quien lo convertiría en una estructura significativa (véase Acosta Gómez 1989:21-22).

Por último, Michael Riffaterre planteaba, a propósito también de las concreciones hechas por un lector, que estas han de estar basadas en los elementos significativos, en los elementos estilísticamente relevantes. De sus estudios sobresale en especial el haber acuñado la expresión «archilector», con la cual remitiría a aquel grupo de informadores (o generación) que permitiera obtener una suma de lecturas —no una media—, si bien

---

<sup>556</sup> Concreción: «el reflejo de la obra en la conciencia de aquéllos para los que esa obra constituye un objeto estético» (Vodicka 1989a:68).

el propio Rifaterre reconoce que, en realidad, el archilector no ve más de lo que ve un lector normal en el texto (Rifaterre 1989:100-101).<sup>557</sup>

Al margen del concepto de archilector, se han acuñado otras expresiones con las que remitir a imágenes más o menos abstractas del receptor, como la de «lector total», que sería aquel que participa activamente en la fijación de una obra, al determinar con su actividad crítica el significado que esta adquiere en la historia (véase Acosta Gómez 1989:44). Esta idea, que partiría de F. Schlegel, ha venido siendo actualizada con el término «transducción», definido por Dolezel como el condicionamiento que genera en los lectores lecturas y análisis de lectores previos, especialmente al tratarse de críticos, editores, etc. (véase en Bobes Naves 1993:268). En palabras del propio Dolezel (2002:200), la transducción no sería más que un fenómeno de transmisión con transformación. En cualquier caso, el fenómeno de la transducción es inevitable para poder hacer de un «lector distanciado» un «lector especializado» (Díaz Arenas 1990:93-94), que llegue a lograr un grado óptimo de comprensión de una obra, si bien contando ya con el «lastre» de verse influido por lecturas previas.<sup>558</sup>

La Teoría de la Recepción, en cualquier caso, permite poder observar el carácter estético de una obra a partir de la observación de la manera como ha influido en el público, analizando, por ejemplo, las manifestaciones críticas realizadas por los destinatarios. En este sentido, Acosta Gómez (1989:160-161) diferencia entre «Estética de la Recepción», más ocupada por el lector implícito, abstracto, y la «Historia de la Recepción», interesada en el lector real, de carne y hueso. Desde la perspectiva que ofrece la Historia de la Recepción, es posible realizar un estudio de la supervivencia de una obra literaria, lo cual supone también una indagación en el psiquismo del lector, de sus lectores, en distintas épocas.

No obstante, la Teoría de la Recepción ha contado con reproches unidos muchas veces a la conclusión del relativismo sin límites que propugna en lo que a la lectura e interpretación de las obras literarias se refiere. Asensi (1987), a propósito de la

---

<sup>557</sup> Bobes (1985:257) define al archilector como el lector prototipo, el lector medio. De forma muy parecida, Mendoza Fillola (2001:193) señala que la arquitectura consiste en una «valoración y evocación compartida dentro de una tradición cultural».

<sup>558</sup> La recepción de una obra se convierte en un fenómeno que supera la individualidad del lector, en ocasiones, convirtiéndose en una actividad recursiva. Martínez Fernández (2001:68), por ejemplo, habla de tres tipos de recepciones: a) pasiva (concluiría con ella el proceso comunicativo; los lectores no transmiten públicamente sus impresiones); b) reproductiva (consistiría en la crítica, el comentario, etc.) y c) productiva (inspiraría una nueva obra; guardaría relación, por tanto, con el fenómeno de la intertextualidad). De todas ellas, las dos últimas se convertirían en enunciaciones de locutores que recogen enunciaciones previas, para continuar así con la «cadena».

hermenéutica sin límites, fruto de la polivalencia semántica que caracteriza a los discursos literarios, considera que, en realidad, si bien un texto ofrece distintas lecturas, todas ellas se encontrarían jerarquizadas, siendo la lectura estética la que verdaderamente «cierra» los límites de las demás. Por otro lado, las restricciones semánticas (interpretativas) que toda crítica efectúa de un texto, vendrían marcadas, no ya por este, sino por la relación que se generaría entre su metatexto (esto es, un texto sobre el texto, un aparato crítico) y el texto propiamente dicho. De este modo, el metatexto acota la significación del texto: los límites impuestos son la condición de posibilidad de la teoría literaria.

Así, la Teoría de la Recepción se viene consolidando como una de las orientaciones pragmáticas más firmes, dentro del ámbito de los estudios literarios, en lo que al estudio de la perspectiva del lector, del destinatario, se refiere. Su orientación ha sucedido en el tiempo a los planteamientos críticos que, en palabras de Kwon (1993:49) o de Villanueva (1986:95), centraron en un primer momento su interés en cuestiones de tipo genetista, en torno a la autoría de los textos, para a continuación tender al análisis del mensaje propiamente dicho, esto es, el texto literario. Finalmente, parece haber llegado en las últimas décadas el «momento del receptor» o lector, y con él las implicaciones que suscitan sus actos interpretativos.

#### «LECTURAS» DE *LA PÍCARA JUSTINA*

La plurisignificación de las novelas picarescas —prestadas unas veces a lecturas más o menos «populares», y otras a interpretaciones más o menos «cultas»— ha estado presente en la crítica desde hace mucho tiempo (véase, por ejemplo, en Salomon 1974:31, Rey Álvarez 1979:57, etc.). No obstante, los mismos estudiosos señalan las dificultades a la hora de concretar estas interpretaciones dentro del contexto que las gestó, esto es, durante los siglos XVI y XVII (Surtz 1995:551), por lo cual la lejanía temporal —en esta ocasión y como sucede en otras tantas— se nos plantea como inversamente proporcional a nuestro conocimiento del ámbito de estudio, en este caso las interpretaciones que, a lo largo de los siglos, han sufrido las novelas picarescas en general y *La pícaro Justina* en particular.<sup>559</sup>

---

<sup>559</sup> Algunos, como Molho (1972:222), han llegado a plantear precisamente, respecto a los relatos picarescos, que la distancia en su gestación es lo que enriquece su interpretación actual: «estos libros son para nosotros (y esto los engrandece) de una perfecta y total inactualidad». Oltra Tomás (1985:16),

Lo cierto es que, en líneas generales, parece haber existido, a lo largo de estos siglos, una tendencia a plantear dos grandes bloques, dentro de las producciones picarescas, en lo que a su consideración por parte de la crítica y los lectores atañe (Coll-Tellechea 2005:63): por una parte, el *Lazarillo* primigenio de 1554, así como el *Guzmán de Alemán* —obras estas sobre las que se ha concentrado fundamentalmente toda la labor crítica— y, por otro lado, todos los demás relatos adscritos, con mayor o menor grado de reticencia, a la nómina de las llamadas novelas picarescas, siendo este «cajón de sastre» recipiente en el que incluir las restantes manifestaciones de esta narrativa, las cuales por lo general disfrutaron de menor estima tanto por unos como por otros. De esta forma, el protagonismo femenino en esta narrativa parecía condenado al segundo de estos bloques, con las consideraciones peyorativas que ello implicaría:

Hubo en el siglo XVII novelas picarescas de mujeres (...) pero más bien que rameras y alcahuetas son estafadoras y ladronas; (...) la novela picaresca, no ya en *estos compuestos degenerados de arte*, sino en sus primeras y enérgicas personificaciones (...) es la epopeya cómica de la astucia y el hambre (Menéndez y Pelayo 1961:IV, 10).

Así, parece que *La pícaro Justina* se vio «arrastrada», junto a sus compañeras, a sufrir acerbas críticas por parte de sus lectores,<sup>560</sup> frente a las aventuras de Lázaro o Guzmán, sobre todo. El único mérito que algunos le habrían encontrado sería, sencillamente, su carácter de precursora, dentro del protagonismo femenino:

*La pícaro Justina* fue concebida en el escolasticismo y criada en un estilo execrable, añadió poco al conocimiento de los pícaros, por no hablar de otras materias. No divirtió realmente, pues la prometida segunda parte no llegó a salir nunca, sin duda como resultado de los interminables retruécanos que de nuevo acusan al dialéctico que se recrea en usar términos equívocos. Es, pues, evidente que hay poco de realismo en la descripción de la primera pícaro que vio la luz. *La única razón de su fama es haber sido la primera y haber aparecido* (Hanrahan 1967:225).

Lo cierto es que *La pícaro Justina* comenzó a suscitar rápidamente reacciones entre sus primeros lectores, entre los cuales destacará especialmente, como insigne crítico, el propio Cervantes, quien en el *Viaje del Parnaso* comentaba:

Haldeando venía y trasudando  
El autor de *La pícaro Justina*

---

señala, respecto a la acogida que, a lo largo de la historia, tuvo *La pícaro Justina* que «pocos son los datos que sobre la recepción de la novela poseemos».

<sup>560</sup> No toda la crítica comparte esta opinión. Del Monte (1971:157), por ejemplo, insiste en subrayar el notable éxito que el relato atribuido a Francisco López de Úbeda habría tenido durante la época que le vio nacer, a comienzos del siglo XVII.

Capellán lego del contrario bando,<sup>561</sup> 222  
 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. 228  
 Una despierta centinela  
 Gritó: —¡Todos abajen la cabeza;  
 Que dispara el contrario otra novela!—  
 Dos pelearon una larga pieza,  
 Y el uno al otro, con instancia loca,  
 De un envión, con arte y con destreza, 234  
 Seis seguidillas le encajó en la boca,  
 Con que le hizo vomitar el alma,  
 Que salió libre de su estrecha roca (p. 93)<sup>562</sup>

Por lo general se ha tendido a considerar nada elogiosas las un tanto crípticas alusiones de Cervantes: «el mismo Cervantes, en el *Viaje del Parnaso* hace un juicio poco favorable de ella (*La pícaro Justina*). Para él se trata de un libro lleno de una gracia chocarrera y vulgar, escrito con una gran propensión a los retruécanos y juegos de palabras» (Song 2000:214); «Cervantes clasifica el libro entre los proyectiles que los malos poetas arrojan a los buenos en su lucha por el Parnaso» (Ayala 1968:10); «He (Úbeda) was criticized by Cervantes for being an impudent physician, a very bad poet, a flatterer and go-between, and a court jester» (Damiani 1977:18). La actitud más generalizada es la de considerar que entre Cervantes y el autor de *La pícaro Justina* existiera algún tipo de animadversión personal, fruto de un posible roce en alguna academia literaria (Bartolomé Mateos 1998:126; Oltra Tomás 1985:17).<sup>563</sup> No obstante, parece que ya en la primera parte del *Quijote* Cervantes había lanzado sus dardos contra Justina, por medio de «Urganda la desconocida» —«No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu-; / que cuando es todo figu-, / con ruines puntos se envi-» (pp. 14-15)—, con lo cual Cervantes devolvería a Justina el mismo recurso formal que esta había empleado

<sup>561</sup> Damiani, en su edición de *La pícaro Justina* (1982:3) destaca el hecho de que Aub (1966:I, 243) sugiriera que ese «contrario bando» podría ser la familia poco ortodoxa del autor.

<sup>562</sup> Para Oltra, los vv. 234-237 («De un envión, con arte y con destreza, / Seis seguidillas le encajó en la boca, / Con que le hizo vomitar el alma, / Que salió libre de su estrecha roca») probablemente aludieran a la muerte del abuelo gaitero de Justina, ahogado con una flauta (pp. 187-188) así como a la de su madre, atragantada con una longaniza (pp. 229-231).

<sup>563</sup> Oltra Tomás (1985:213) señala que la primera academia literaria de la que se tiene noticia es la de Hernán Cortés, quizá en Sevilla, y anterior a 1547. Con el paso del tiempo, en las academias «las cuestiones filosóficas y filológicas ceden su lugar a vejámenes, acentuándose el sentido de rivalidad entre los distintos componentes (...) muchas de las rivalidades literarias encontrarán su incubadora en estos centros literarios».



para aludir al *Quijote*, esto es, los versos truncados (Bataillon 1969:81).<sup>564</sup> Igualmente, Cervantes podría estar también aludiendo a la excesiva carga erudita de la obra atribuida a López de Úbeda en el prólogo del *Quijote* (Canal 1926:342), cuando remite a aquellos libros que «¿(...) aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?» (p. 10).<sup>565</sup> Igualmente, el hipotético peso moral de *La pícaro Justina* —con sus digresiones y «aprovechamientos»— tiene quizás también su réplica burlesca en el prólogo de Cervantes:

¡Pues qué, cuando citan la Divina Escritura! No dirán sino que son unos Santos Tomases y otros doctores de la Iglesia; guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermonecico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle (p. 10).

Pero no todo fueron críticas en el siglo que vio nacer a *La pícaro Justina*. Algo más tarde, en 1644, veía la luz *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, de

---

<sup>564</sup> En efecto, la alusión al *Quijote* en *La pícaro Justina* aparece formulada en los siguientes términos: «Soy la rein- de Picardí-, / Más que la rud- conoci-, / Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-» (p. 611). Bataillon (1969:85) sugiere también que en otros fragmento de la misma composición inicial del *Quijote* —«No te metas en dibu-, / ni en saber vidas aje-; / que en lo que no va ni vie- / pasar de largo es cordu-» (p. 15)— se podría estar aludiendo igualmente a la obra sobre Justina, y en concreto a las alusiones personales escondidas y cifradas a lo largo del relato picaresco. Bataillon (1969:90 n.) parece coincidir con Oliver Asín (1948) en barajar la existencia de un *Quijote* publicado en 1604, que explicaría, según él, tanto las alusiones de *La pícaro Justina* como las posteriores referencias de la primera edición que ha llegado hasta nosotros. Micó (1994:835), sin embargo, se muestra contrario a las tesis del hispanista francés: «Hay al menos un argumento contrario a la hipótesis de Bataillon: el carácter —digamos— tipográfico de la que sería, si no me equivoco, única alusión posible a la obra de López de Úbeda en todo el *Quijote* la tiñe de una cierta inverosimilitud, pues para que Urganda se pudiese burlar de los “indiscretos jeroglíficos” del escudo de Rodrigo Calderón era preciso que Cervantes —si son suyas las décimas— hubiese visto la portada de *La pícaro Justina*, que para entonces (noviembre o diciembre de 1604, estirando mucho las cosas, porque seguramente las escribió en agosto, antes de entregar el original) no se había impreso. En definitiva, aunque Cervantes supiese de la inminente publicación de la *Pícaro*, aunque estuviese en el caso de los rumores que aseguraban que López de Úbeda iba a dedicar su obra a don Rodrigo Calderón, se me hace muy cuesta arriba defender que el autor del *Quijote* decidió anticipadamente burlarse de la apariencia impresa de un escudo que no había aparecido».

Una teoría complementable con las tesis de Micó (1994:835) sería la de Oltra (1985:214), quien considera que las relaciones surgidas en las academias literarias, y los conocimientos de la actividad literaria y social de los «rivales» y enemigos posibilitaría el conocimiento mutuo y quizás exhaustivo de los textos, antes de su publicación: «La famosa mención del *Quijote* en nuestra novela y la problemática alusión a los jeroglíficos en el mismo *Quijote* pueden resultarnos más asimilables que una hipotética edición de 1604 de la novela cervantina si encuadramos mención y alusión en alguna conversación maliciosa llevada a cabo en alguno de estos cenáculos, probablemente vallisoletano».

<sup>565</sup> En efecto, ya en el *Prólogo al lector* de *La pícaro Justina* encontramos referencias a estos filósofos: «Y deste modo de escribir no soy yo el primer autor, pues la lengua latina, entre aquellos a quien era materna, tiene estampado mucho desto, como se verá en Terencio, Marcial y otros» (p. 75); «Y, finalmente, probemos si acaso por aquí conocerán cuán fútil y de poca estima y precio es la vida de los que sólo viven a ley de sus antojos, que es la ley que Séneca llamó ley desleal y Cicerón ley espuria o adúltera» (p. 76).

Antonio Enríquez, en cuya «Transmigración III» leemos los siguientes versos más o menos laudatorios hacia Justina: «Fue creciendo la niña como espuma: / era Venus en suma, / era Palas sin ella, / era Circe con ella / y era, por su destreza peregrina, / la Pícara Justina:<sup>566</sup> / honrémosla» (p. 99).<sup>567</sup>

Igualmente, en *La vida y hechos de Estebanillo González*, de 1646, hay una mención de Justina, puesta en relación con Guzmán, lo que sugiere la adscripción genérica del texto al modelo picaresco por antonomasia:

A tu vida se	Rindan	Cortadillos
La pícara	Justina se a-	Huyente
ya no garle	Alfarache	A los pardillos (p. 28)

Por último, Oltra (1985:18) localiza en otra obra de finales del siglo XVII —el *Arca de Noé y Campana de Velilla*, de Francisco Santos— otra referencia al texto atribuido a Francisco López de Úbeda, a partir de un listado de obras de «nocivo entretenimiento»:

Aquel primero es *Estebanillo González*, un bufón que escribió su vida. El otro es Rojas, el comediante que escribió *El viaje entretenido*; el otro, *La pícara Justina*; el otro, *La Eufrosina*, y el otro, *La Celestina*. Aquellos que están juntos son los autores de *Guzmán de Alfarache*, *Lazarillo de Tormes* y *Don Fruela*. Esos otros que faltan, escribieron *El Mozo de los frailes* y lo que pasa en un mesón, libros todos y cuanto tienen de bufonada y chulería, alcahuetas y primeras damas, y no nombro a otros bien malos por la gravedad de sus autores (pp. 26-27).

De este modo, a la luz de unos y otros juicios, parece asumible la conclusión de Trice (1971:35) en torno a las primeras impresiones que causó la obra: «in the first place, the book was moderately well received by the public from the outset (...) the novel has elements of theme and style that are not found together in other novels, usually picaresque, to which it was compared». En efecto, da la impresión de que, exceptuando los ataques cervantinos y alguna otra alusión más o menos mojjigata, el lugar común, a la hora de referirse a este texto, era inventariarlo junto a otros textos adscritos, con mayor o menor reticencia, al género de la novela picaresca.

<sup>566</sup> Justina volverá a aparecer en el texto, en la «Transmigración V», en relación con el pícaro de Mateo Alemán: «donde se gradúan los hijos de vecino de la ciencia que adquirió el primer hombre, ésta es: saber del bien y del mal; si bien la de don Gregorio no frisó con la que tuvo la Pícara Justina, por ser tan hombre, ni se desvió de las obras de Guzmán de Alfarache» (p. 132).

<sup>567</sup> La supuesta alabanza hacia la protagonista del texto atribuido a López de Úbeda, que confirman críticos como Oltra (1985:17), es sin embargo dudosa, máxime teniendo en cuenta con quién vincula a Justina: Venus, símbolo de la belleza y con ella de la concupiscencia y la carnalidad; Circe, la hechicera de la *Odisea*, y Palas, quien, si bien representa a las artes, las letras, la justicia y la sabiduría, es negada en los versos a partir de la litote «Palas sin ella».

Mientras tanto, ¿qué era lo que sucedía con las sucesivas ediciones que iban saliendo a la luz del texto? Cuatro fueron las impresiones durante el siglo XVII —tres de ellas entre 1605 y 1608—, para algunos prueba palpable de que el éxito y difusión popular de *La pícaro Justina* era más que aceptable.<sup>568</sup> A pesar de sus tópicos, las Aprobaciones y dedicatorias de los impresores de estas ediciones se harán eco de algunas de las primeras impresiones que sugiere el texto entre sus contemporáneos:

Por mandado de V. M. he visto este libro de apacible entretenimiento, compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, y me parece que en él muestra su autor mucho ingenio, rara lección en todo género de lectura, gran elegancia y orden, subido estilo, discreto, apacible, gracioso y claro; y que debajo de gracias facetas y tratos manuales, encierra consejos y avisos muy provechosos para saber huir de los engaños que hoy día se usan. Y puede vuestra Alteza dar la licencia y privilegio que suplica (sin firma, Aprobación de la edición *princeps* de Medina del Campo)<sup>569</sup>

No he hallado cosa contra la fe y buenas costumbres, antes es muy docto y curioso para cualquier ingenio (Aprobación de Francisco Diago, en la edición de Barcelona de 1605)<sup>570</sup>

En la qual hallará algunos discursos graciosos ni menos provechosos (...) Yo sé (a lo que entiendo) que no le entrego a su noticia cosa nueva pues que este libro siempre ha sido en muchas partes famosísimo y no de poca estima, pero como por acá raramente se hallaua más alguno, para que tal obra no feneciese, me determiné de imprimirla de nuevo (Olivero Brunello, en la dedicatoria a don Alonso Pimentel de la edición de Bruselas de 1608)

Por comisión y mandato del señor Dotor Iuan Bautista López Oficial y Vicario General del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don Garci Gil Manrique Obispo de Barcelona. He leído el libro intitulado: *La Pícaro Montañesa llamada Iustina*, y no he visto en él cosa que sea contra la Fe, antes con mucha agudeza da desengaños, y deleyta aprouechando; y assí lo firmo de mi mano en el Convento de Santa Catalina Martir de Barcelona de la Orden de Predicadores, oy a 24 de Enero de 1640 (fray Francisco Palau, en la Aprobación y Licencia de la edición de Barcelona de 1640).

Ya en el siglo XVIII, solo localizamos dos impresiones del texto, en 1735 y 1736,<sup>571</sup> que solo difieren en la dedicatoria a don Benjamin Keene de la segunda. Así, tanto la una como la otra incluyen una *Noticia del verdadero autor de la vida de Justina Díez*, atribuida a Gregorio Mayans y Siscar,<sup>572</sup> que quizás constituya la primera muestra con cierto rigor de la valoración que para su elaborador merecía el texto:

<sup>568</sup> «En absoluto se corresponde el éxito editorial, algo más que mediano (tres ediciones en otros tantos años) con el silencio —¿impuesto?— que hallamos entre sus contemporáneos» (Oltra Tomás 1991:19).

<sup>569</sup> Como ya se ha apuntado anteriormente, Trice (1971:8) barajaba la posibilidad de que fuera el propio autor de la obra quien elaborase este texto, basándose en sus parecidos con la portada de *La pícaro Justina*.

<sup>570</sup> La edición catalana reproduce igualmente la Aprobación de la *princeps*, con la sustitución de «Y puede vuestra Alteza dar la licencia y privilegio que suplica» por «Y así es muy justo, teniendo tan buen estilo, salga a luz y sea impreso», firmada esta vez por Juan de la Mezquita.

<sup>571</sup> En este dato basa Trice (1971:35) su afirmación de que, tras una primera centuria considerablemente exitosa, «its popularity declined only slightly during the following century».

<sup>572</sup> Mayans (1773:II, 312-318) la reimprimió con su nombre en las *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles*.

Su invención fue mui estraña; i su imaginación tan fecunda, que la misma abundancia le es nociva. Escribió quanto pensó; i por su propia confesión vino à componer en gran parte un *Libro de vanidades* (...) En quanto al estilo me parece este el primer Español, que dejando la propiedad, i gravedad de nuestra lengua, abrió el nuevo camino de inventar por capricho, no solo vocablos, sino modos de hablar. Licencia que ha llegado a tal estado, que parece que podemos hablar dos lenguas totalmente diversas (...) El Autor (...) dejó de imprimir otros muchos tomos que tenía escritos prosiguiendo la Vida de Justina Díez; pues no se pierde la noticia de algunas grandes virtudes; i los Académicos están libres del trabajo de añadir muchas voces al Diccionario Español.

La capacidad lexicográfica e inventiva del autor de *La pícaro Justina* aparece, así, reivincada ya en la primera mitad del siglo XVIII, dando un paso más allá del tópico binomio *docere/delectare* que nutre las Aprobaciones de las ediciones del siglo XVII. También en la dedicatoria a don Benjamin Keene de la impresión de 1736 encontramos alguna impresión de cierta relevancia en torno al texto:

Libro que vale por muchos (...) bastantemente estimado (...) donde se recopilan las voces castellanas, más y menos comunes, las más, y menos antiguas: y las que (por estas razones) el uso desconoce, ò frequenta más, o menos. Y no omitiré, que en este trabajo, no solo es bien admitido en la muy ilustre, y Real Academia de nuestra lengua, sino que le cita en su Diccionario muchas veces (...) a trechos está jocosa, divertida, y salada; otros sentenciosa, y abundante de fábulas, símiles, apodos, y noticias: muchas veces moral; especialmente en aquellos párrafos finales, que al Autor nombra Aprovechamientos, o Resumpciones, y en algunas partes se reconoce un tanto pesada por algo estéril. Pero, a la verdad, toda junta es muy recomendable, y acreedora al dissimulo en su tal qual desigualdad; porque contrapesan á estas otras qualidades (...) con esta prenda singularíssima quiso la naturaleza esmaltar las innumerables, y nada comunes, que adornan su grandeza. Y estas son tan notorias en los labios de la general opinión, que, aunque no temiera desayrarlas la torpeza de los míos, debiera omitirlas, porque siempre sería su narración superflua.

La dedicatoria anticipará, de esta forma, algunos de los rasgos que la crítica moderna y los lectores de los dos últimos siglos han reseñado de *La pícaro Justina*, tanto en lo concerniente a sus virtudes como a sus defectos. Así, en los siglos XIX y XX los comentarios en torno al texto se han multiplicado, en relación proporcional al auge de la lectura y de la actividad filológica. Consecuentemente con ello, las referencias al texto de López de Úbeda han ido alternando entre la crítica más devastadora y el cauteloso elogio, primando fundamentalmente la primera. De este modo, los defectos en torno a la obra, sobre los que más han incidido los lectores de los dos últimos siglos, permiten agrupamientos temáticos de acuerdo a los siguientes campos:

### **1) Escasa calidad de las composiciones poéticas.**

There is a good deal of poetry scattered through the volume; all *very conceited and poor*<sup>573</sup> (Ticknor 1832:42)

La mayor parte de ellas (de las estrofas) no han vuelto á verse desde entonces, afortunadamente. Las *combinaciones métricas* inventadas por los modernos poetas *podrán ser tan malas, pero no peores* (Puyol 1912:III, 40 n.)

Con ser tan mezquina la invención de esta obra, por lo general, el autor parece muy satisfecho de su talento, y llega á decir de su obra, en la primera página, que *Es juntamente Arte Poética* (Chandler 1913:148-149);

The arish prose in which it is composed is ornamented by fifty jingles which run the gamut of *poetical dementia* (Kane 1928:91)

*Los versos* (de *La pícaro Justina*) son *artificiosidades técnicas* en las cuales *el sentido y el gusto se van al diablo* (Pfandl 1933:310);

El autor quiere que la obra sea *Arte poética* (con *variados y detestables versos*) (Gili Gaya 1953a:III, VII)

*Versos pedestres* (Costa Clavell 1970:9)

*Los versos que encabezan los números son de una seriedad falsa* y tienen la finalidad de desacralizar la poética renacentista (del Monte 1971:102-103)

Aun cuando su *dominio* (el del autor de *la pícaro Justina*) *sobre el verso* sea más que *discutible* (Oltra Tomás 1991:24)

La ingenua pesadez de su moralismo, que se nos muestra (...) en *la chabacanería de los versos* colocados en cabeza de estos ‘números’ con la pretensión de formar... un verdadero ‘arte poético’ ejemplificado (Rojo Vega 2004:202).<sup>574</sup>

**2) Frecuente desconexión entre los «aprovechamientos» y el contenido y naturaleza del episodio que concluyen.** «El autor quiere que la obra sea *Arte poética* (...) y a la vez doctrina moral (con *aprovechamientos, los cuales muchas veces no tienen nada que ver con la novela*)» (Gili Gaya 1953:III, VII); «*coletillas moralizantes, antipáticamente envaradas*» (Costa Clavell 1970:9); «los “aprovechamientos” al final de cada número o subcapítulo es *cosa pegadiza*, y muchas veces suenan a *cosas tan diversas y traídas por los cabellos* que hacen el efecto de que el autor, dominico o médico, estaba tocando el violón cuando las escribía» (Valbuena Prat 1980:10).

**3) Naturaleza poco ejemplarizante del relato y la protagonista.** Ticknor (1832:120) consideraba que *La pícaro Justina* era «a fiction of very doubtful morality»; para Brunet (1864:V, 998) se trata de «un roman un peu libre»; para Fitzmaurice-Kelly (1926:262) se trataba de «the *pornographic* Pícaro Justina»; «la gracia de *La pícaro Justina* es francamente *burda, vulgar, chocarrera*» (Gili Gaya 1953a:III, VII).<sup>575</sup>

<sup>573</sup> La cursiva de estas apreciaciones, salvo títulos o citas textuales insertas, es nuestra.

<sup>574</sup> Para algunos, como Díez Echarri (1970:793), el único mérito de los versos de *La pícaro Justina* es «el de registrar en mayor abundancia que otros los esquemas métricos de la época; en lo demás carece de valor». Algo parecido sugiere Rey Hazas (1977:40): «sus versos son evidentemente malos, pero en cambio tienen el mérito de encuadrarse en formas métricas nunca conocidas ni registradas».

<sup>575</sup> Uno de quienes con más afán se esforzaron por erradicar esta imagen acerca de *La pícaro Justina* fue Menéndez y Pelayo, quien en su introducción al *Quijote* de Avellaneda (1905:XXV-XXVI) apuntaba, respecto al autor del relato picaresco, que «consiguió hacer un libro (...) 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 (...) si se prescinde de algunas lozanías de expresión, toleradas entonces en todo género de libros de

**4) Ampulosidad y «decadencia» estilística, pretenciosidad y artificio.** «The work is *pretentious* from the very Preface, and is a monument of Spanish literature mainly for the reason that it is the earliest important specimen of the *wretched taste* that was soon to prevail» (de Haan 1903:19-20); «consiguió hacer (el autor) un *libro estafalario, oscuro y fastidioso* (...) era lo que hoy llamaríamos un *decadente*, pero tuvo la desgracia de nacer antes de tiempo y no formó escuela (...) afortunadamente no pasó del primer tomo» (Menéndez Pelayo 1905:XXV); Puyol, en su edición de *La pícaro Justina* (1912:III, 39) se muestra especialmente «demoledor» al respecto:

Si es cierto que el fondo se refleja en la forma, hay que convenir en que nada hubiera habido más adecuado que el ingente y estrepitoso galimatías de la *Pícaro* para expresar aquellos conceptos mazorrales y pedestres *cuya afectación se manifiesta hasta en los epígrafes de los capítulos*; aquellos chistes execrables que consisten en jugar con el vocablo sin gracia ninguna, pero *con infantil más bien que con meditada presunción*, y aquellos símiles completamente inocentes y candorosos, groseros á veces, pero glosados al fin, con insistencia de patán, que demuestra *la singular delectación que el autor recibía al trasladarlos al papel, reputándolos con gallardo testimonio de su ingenio y sin darse cuenta de que estaba poniendo de su parte todo lo posible para hacer la triste figura ante los lectores.*

Otras muestras: «texto de muy poco mérito donde encontramos *frases y expresiones estúpidas*» (Cejador y Frauca 1916:IV, 240); «quiso su autor (...) ensayar con ella una manera nueva de decir las cosas, y lo que resultó fué una *obra extraña, de composición artificiosa y afectadísima*, en la que todo parece raro: el estilo, el lenguaje, la narración, el asunto» (Canal 1926:340-341); «la segunda (*La pícaro Justina*) es uno de los más vivos ejemplos de la corrupción del gusto en su época» (Aribau 1846/1975:XXIV); «la *pedantería* de sus jeroglíficos y otras lindezas, subrayadas con notas marginales, no es igualada sino por la ingenua *pesadez de su moralismo*» (Rojo Vega 2004:202).

#### **5) Naturaleza «soporífera» del relato.**

*The adventures are uninteresting* in the extremes (de Haan 1903:19)

En este monumento de mal gusto, *todas las cosas están dichas por los más interminales rodeos*; y *las descripciones* (...) *yacen ahogadas* bajo tal profusión de garambainas, paranomasias, retruécanos (...) que el libro se convierte en un *rompecabezas* (Menéndez Pelayo 1905:XXV)

---

recreación y pasatiempo, es un escritor honesto y comedido, que habrá podido fastidiar á mucha gente, pero que de seguro no ha indocado á mal pensamiento á nadie».

De igual manera, Trice (1971:41) también considera exageradas las críticas morales al texto: «the “vulgarity” which many critics perceived in the book exists, then, only in the realm of appearances and in certain earthy expressions of the author, which in any case were the normal mode of picaresque expression».

Es tan sermonario é intrincado el estilo general de la obra, y tan atormentado y revuelto, que se hace *fatigosísima la narración* (...) las correrías de Justina se redujeron á círculo bien limitado, de ningún interés real (Chandler 1913:149-150)

*Ni su asunto*, destinado a narrar las hazañas de una mujer libre, *ni la acción* (...) *ni los personajes* que describe, *son de gran interés y mérito* (Suárez 1926:122)

Como historia picaresca es ciertamente *pesada* (Parker 1971:90)

Pero (...) *la trama ofrece escaso o nulo interés* y (...) el ingenio del novelista, cualquiera que éste sea, brilla por la ausencia (Díez Echarri y Roca Franquesa 1960:257);

Desde el punto de vista literario, la novela tiene pocos encantos. Es *dormitiva, amazotada, plúmbea* (Herrero Miguel 1960:5)

Me apresuraré a señalarlo: López de Úbeda es un *pésimo narrador* (Oltra Tomas 1985:108)

(Libro) *dormitivo, amazotado y plúmbeo* (Fernández Catón 1986:101);

Sabemos que el argumento de la obra de López de Úbeda es endeble, *carece de acción que retenga el interés del lector*, y en ella el tiempo se detiene o describe un movimiento casi imperceptible (López de Tamargo 1990:6)

La novedad de *La pícaro Justina* radica en que la acción de los episodios pierde toda su fuerza en pro de los largos discursos morales, cuentos, fábulas, digresiones (...) el autor provoca un caos narrativo que *nos hace perder el interés por la historia de la protagonista* (Bartolomé Mateos 1995:263)

La prosa ubediana late a impulsos, *se deja llevar por digresiones*, asume el *desorden* y la *incoherencia, carece de nexos y fluidez* (Manilla 2004:11-12).

Por otra parte, en líneas generales, ha habido igualmente varias grandes tendencias en torno a las cuales se han aglutinado las pocas virtudes que, tradicionalmente, se han venido localizando en *La pícaro Justina*. Así, los núcleos temáticos en los que parecen concentrarse los contadísimos rasgos dignos de elogio, en opinión de la crítica, parecen ser los siguientes:

**1) Documento lexicográfico.** En efecto, a *La pícaro Justina* no han sido pocos los lectores que le han atribuido un interés predominantemente filológico, desde su vertiente más lingüística y documental, esto es, en cuanto «fósil» en el que localizar voces y giros —muchos de ellos de procedencia popular— extintos ya, de los que la obra protagonizada por Justina se convierte en auténtico inventario, con un valor casi «arqueológico». Así, entre los testimonios que concuerdan con esta valoración podríamos recoger los siguientes ejemplos:

El *léxico*, en efecto es *uno de los más ricos* (aunque peor utilizados) que se pueda imaginar, no tanto por la invención de palabras nuevas (...) como por constituir todos ellos el repertorio de un solo escritor, caso que no vuelve a presentarse hasta Quevedo (Puyol 1912:III, 44)

(*La pícaro Justina* ofrece) *vocabulario de gran riqueza* (Suárez 1926:122)

El libro es tan *importante filológicamente* como despreciable literariamente (Barja 1929:326-327)

Su mejor cualidad (la de *La pícaro Justina*) consiste en *la abundancia de dicción popular*, que nos pone en contacto con *la lengua hablada de su tiempo*, acaso con el afán, por parte del autor, de lucir su ingenio *acumulando modismos y locuciones variadísimos* (Gili Gaya 1953:III, VII)

Su *importancia lexicográfica*, dentro de las letras patrias, es *extraordinaria e innegable*. Debido a ella y a la época en que fue escrita, ha merecido ser reimpresa muchas veces y traducida a varias lenguas (Herrero Miguel 1960:5-6)

En cambio López de Úbeda, creador de una pícara rústica, se sirve de un *lenguaje popular y castizo con términos leoneses* de la Tierra de Campos (González López 1962:342)

Los críticos están unánimes en atribuir poco valor literario a la obra, aunque indicando la *riqueza de material lexicográfico que contiene* (Hanrahan 1967:196)

Es insustituible como *relicario de expresiones y voces netamente leonesas* que de otro modo se habrían perdido (Ayala 1968:11);

One of *La Pícaras*'s salient redeeming features is its *abundant lexicon of picaresque and epochal expressions* (...) his novel remains today as the best source for investigating *late sixteenth-century popular and, specially, Leonese speech* (Trice 1971:57)<sup>576</sup>

The work is a *lexicographical museum* of jargon, technical vocabulary, proverbs, and dialect —not to mention imitations of the pronunciation of drunkards (Jones 1974:415)

Obra más estimada por su *riqueza lexicográfica* en dichos que por su exposición episódica (Gella Iturriaga 1979:232);

*La pícara Justina* es un libro cuyo deleite literario puede hallarse en el *rico léxico*, en sus *abundantes refranes* (...) y el mérito que le corresponde, documental, como en los *leonesismos de lenguaje* (Valbuena Prat 1980:11)

*Contenedor lexicográfico* (Fernández Catón 1986:101)

Este aspecto de la obra (léxico, aspecto verbal, superficie significativa) ha sido el que la ha «salvado» de una total repulsa por parte de los primeros críticos (...), y aun entre los modernos siempre se reconoce y pone en primer lugar su valor de *riqueza léxica* (López de Tamargo 1990:225);

La crítica hubo de contentarse con suscribir, al menos, su valía como *repositorio en lo tocante a léxico y fraseología* del momento más creador de la lengua (Márquez Villanueva 1999:355)

Obra importante, que ocupa un lugar de prestigio en la literatura española (...) por la *enorme riqueza del lenguaje* empleado por su autor (...) el aficionado al estudio del lenguaje encontrará en esta obra un riquísimo campo para su mayor conocimiento (López Barredo 2005:5-6).

**2) Documento histórico.** En ocasiones, a *La pícara Justina* se le atribuye cierto valor, a partir de un hipotético perfil más o menos cercano al ámbito del realismo, y a la representación de unas circunstancias y tipos característicos de una época determinada, a caballo entre los siglos XVI y XVII,<sup>577</sup> pudiendo leer sobre ella comentarios como los siguientes:

<sup>576</sup> Trice (1971:177 n.) apunta, en este mismo sentido, que *La pícara Justina* es la obra más citada por el *Diccionario de Autoridades* de la R. A. E.

<sup>577</sup> Cabo Aseguinolaza (1992:13) plantea cómo, a lo largo del siglo XIX, los relatos picarescos van a pasar a ser considerados en cuanto documentos informativos de la sociedad de la época. Esta línea parece haber tenido continuación durante el siglo XX, en el cual estudiosos como Díaz-Plaja (1940) llevaron a cabo «reconstrucciones» de la España de los siglos XVI y XVII apoyándose, entre otras fuentes, en los datos procedentes de la ficción narrativa (véase Ruffinatto 2000:255). De Haan (1903:66) defiende, en este sentido, que «picaresque literature is a mine of information concerning the habits, customs, ways of thinking, of dressing (...) of all classes in Spain during the time of the Hapsburghs». Del Val (1967:166) también ilustra esta actitud con comentarios como el siguiente, acerca del *Lazarillo*: «Es el realismo de los imaginarios castellanos frente al idealismo italianizante (...) Es este libro precursor de las novelas picarescas, en las que un bribón pasa por numerosas peripecias, con altibajos de la fortuna, en lucha contra la sociedad, y que, mientras nos relata su vida, nos va presentando el panorama social de su tiempo».



La *Pícara Justina*, salvada alguna prolijidad y lo trivial de sus argumentos, es también una *buen novela de costumbres*, que obtuvo mucho aplauso en su tiempo, y que nadie lee en la actualidad; el género al que pertenece pasó, afortunadamente para el buen gusto (Ochoa 1847:XIV-XV)

(La obra solo interesa) por la *descripción de algunos cuadros populares* (Suárez 1926:122);

Una forma *realístico-optimista* (Pfandl 1933:310)

Su mérito está sólo en las *descripciones de algunos cuadros populares* (Palacín Iglesias 1958:300);

Para hallar algún gusto en esta novela hay que recrearse (...) a lo sumo con *algunos ambientes pintorescos*, bien interpretados, como los referentes a *tierras y costumbres de León* (Valbuena Prat 1943/1962:699)

Su interés estriba en ser una de las primeras novelas escritas en castellano, su lenguaje, de los más ricos de toda la prosa del siglo de oro, y las magníficas *descripciones de las tierras que la protagonista recorre* (Ayala 1968:10)

Tan imperfecta cuanto *extraordinaria novela-testimonio* (Maravall 1986:123)

*Guía cabal* para el mejor conocimiento, no solamente de la vida *de aquel León*, en el cual se proyecta la descarada mesonera mansillesca, sino *de su geografía urbana, de su población y pobladura o catadura y de los usos y costumbres* que en León se practicaban (Fernández Catón 1986:101)

La novedad de *La pícara Justina* radica en que la acción de los episodios pierde toda su fuerza (...) y nos lleva a disfrutar más de la *descripción de ciertas ciudades, monumentos o tipos humanos* (Bartolomé Mateos 1995:263)

Aunque no eludiremos citar que hay quien únicamente ha visto en estas descripciones «una visión esperpéntica de lo leonés», interpretado en sentido despectivo, nos ofrece *cuadros de costumbres, tipos y monumentos de gran interés* (Manilla 2004:15)

El enorme valor de la obra para el lector actual (...) va (...) hasta la *observación de costumbres* que aún perviven en nuestra zona, o la *descripción de los monumentos* de la ciudad de León vistos siempre a través de la mirada curiosa de la protagonista (López Barredo 2005:6).<sup>578</sup>

**3) Obra ingeniosa.** La capacidad del autor de *La pícara Justina* para hacer alarde de todo tipo de artificios estilísticos<sup>579</sup> y compositivos en su relato ha sido significativamente reseñada por algunos críticos:

(*La pícara Justina* ofrece) *originalidad de estilo* extraño (Suárez 1926:122)

*La pícara Justina* (...) es una obra del más alto interés (...) pero demasiado ligada a los años que la vieron nacer para que pueda verse hoy en ella, *a pesar de la prodigiosa ingeniosidad de la que hace gala su autor*, algo más que un apasionante fósil (Molho 1972:121)

The work is (...) *a textbook of the figures of speech* (alliteration, rhythmical cadences, assonance, etc.) *and of thought* (puns, elaborate similes, apologues, and notably, «hieroglyphics» (Jones 1974:415)

<sup>578</sup> No siempre se hace necesario que el crítico evidencie de forma explícita el valor documental que atribuye a *La pícara Justina*. Así, Muñoz Cortés (1988), por ejemplo, estudia, a propósito del pasaje de la muerte del tatarabuelo materno de Justina, el gaitero y tamboritero (pp. 186-189), la procedencia geográfica, y por tanto histórica, de la gaita por él manejada, atribuyendo un marcado valor folklórico al episodio.

<sup>579</sup> Para un repaso amplio y exhaustivo de las principales figuras retóricas y estilísticas utilizadas en *La pícara Justina*, véase, por ejemplo, Morell Torrademé (1987:100-167).

Extraordinario libro de López de Úbeda, extraordinario y actualísimo, en estos días del *boom* de la novela americana: siempre tan *imaginativo* y *atormentado de estilo*, a ratos tan sabiamente obsceno y *a menudo tan ininteligible como «Paradiso»*, sin ir más lejos (Rico 1970/1982:119-120)

Novela basada en un *dominio inteligente del lenguaje* (Morell Torrademé 1987:1)

Si no una buena novela, sí es *La pícaro Justina* un *formidable ejemplo de escritura*, un *ejercicio estilístico* que gratificará con creces a quien se adentre en sus páginas (Oltra Tomás 1991:27).

**4) Naturaleza «graciosa» del relato y del discurso, amenidad.** Romera-Navarro (1928:226) destaca de *La pícaro Justina* «its charming satirical wit». Otras muestras: «López de Úbeda (...) se sirve de un lenguaje popular (...) y su narración, en lugar de ser pesada, como suele repetirse a la ligera, *tiene por su estilo una gracia entre ingenua y maliciosa*» (González López 1962:342-343); «no puede negarse que *una gracia un tanto avinagrada agiliza no pocos pasajes*. Se trata de una mala uva de estirpe tremendista ciertamente, pero *aguda, incisiva y demoleedoramente ingeniosa* (...) en ocasiones (...) es *divertida e incluso regocijante*» (Costa Clavell 1970:6 y 9); «el enorme valor de la obra para el lector actual (reside en parte en) el *puro entretenimiento* que le hará *reír* a carcajadas con las *tretas y agudezas de Justina*» (López Barredo 2005:6).

#### 5) Naturaleza poética de algunos fragmentos:

Esta síntesis de elementos poéticos —«cristalinos ríos», «frondosos árboles»<sup>580</sup> llegan a alcanzar *notas de verdadero lirismo*: las aguas claras de los ríos Torio y Bernesga que cercan la ciudad de León, para ir al fin a recogerse en el Duero, los «frondosos árboles» que las adornan en los márgenes, haciendo a lo lejos como una procesión arbórea (Laurenti 1964:314)

Finalmente, existen algunos rasgos, atribuidos igualmente a *La pícaro Justina*, caracterizados especialmente por su ambigüedad, con lo cual su valor puede oscilar entre el reproche comprensivo y el elogio reticente:

#### 1) Dificultad del texto:

*La pícaro Justina* es uno de los libros más difíciles del Siglo de Oro y *una creación fuera de serie* en el sector llamado de la «novela picaresca» (Bataillon 1969:124)

*La pícaro Justina* es, probablemente, *una de las narraciones más complejas* del Siglo de Oro (Rey Hazas 1987:13)

<sup>580</sup> El pasaje aludido es el siguiente: «Dos famosos ríos que cercan a León, para que entre otras coronas que ciñen aquella ilustre cabeza de las Españas, no sea menor una corona de claros y cristalinis ríos, adornados de varios y frondosos árboles pregoneros de una victoriosa e ilustrísima cabeza. Por la ribera de uno destos ríos, alta, llana y apacible, fui caminando hasta entrar en la ciudad. (...) Fui caminando, como dicho tengo, por una espaciosa y apacible ribera, hasta entrar en una ancha calle que tiene ambas las aceras de huertas y planteles amenísimos» (pp. 530-531).

(*La pícaro Justina*) is an upstart account that intends to better its rivals (...) in the *complexity of its discursive articulation* (Davis 1996:138);

Poco a poco, sin embargo, se percibe un aliento artístico y una capacidad expresiva fuera de lo común, que van dejando entrever *la complejidad de una obra* tan interesante como poco estudiada (Jauralde Pou 2001:XXXV)

El carácter paródico y burlesco de la obra (es) una de las principales *dificultades* para su lectura (Prieto Sarro 2005:10);

*La Justina no pudo ser de fácil lectura* en los años en que apareció (Ferrerías Tascón 2005:14).

**2) Naturaleza enigmática y excepcional del relato:** «En tus manos tienes, caro lector, una de las obras más *enigmáticas y fascinantes* de cuantas la literatura española ha sido capaz de producir (...) *novela críptica* de factura estilística irreprochable» (Oltra Tomás 1991:13); «*La pícaro Justina* representa una aportación tan *excepcional* como deslumbrante desde todos los puntos de vista» (Sevilla Arroyo 2001:XXVI); «obra importante, que ocupa un lugar de prestigio en la literatura española por su *singularidad* dentro de la novela picaresca» (López Barredo 2005:5).

De este modo, *La pícaro Justina* aglutina una considerable disparidad de opiniones tanto en lo concerniente a su valor como en lo que atañe a los aspectos que en ella merecen ser reseñados. Martínez García (1996:343) resume en los siguientes términos lo que considera ha sido la evolución, desde el prisma de la diacronía, y en lo concerniente a *La pícaro Justina*, de la perspectiva del lector: «la trayectoria de la obra —o, si se prefiere, su recepción— puede cifrarse en estas palabras: de la incomprensión al silencio. Incomprensión, desde el principio y a lo largo de los siglos posteriores. Silencio, en la actualidad». Parte de la «incomodidad» de la crítica a la hora de valorar el texto pudiera deberse, como apunta Prieto Sarro (2005:9), a que «*La pícaro Justina* es uno de esos libros cuyo título se conoce ampliamente (...) pero que ciertamente pocos han leído». <sup>581</sup>

En consonancia con esa incomprensión, con esa distancia con la cual el lector tradicionalmente parece haber contemplado la obra, sí parece constatable, a juzgar por los juicios aquí recogidos, la apreciación de que, en líneas generales, «el placer de la lectura ingenua cede ante las consideraciones filológicas e historicistas (...) nos enfrentamos a la novela de López de Úbeda como el arqueólogo con un fósil (...) que no permite marginar una consideración de obra anacrónica» (Oltra Tomás 1985:108 y 162). Consecuente con ello, el mismo crítico continúa: «las reticencias en torno al autor se extendieron hacia la apreciación del propio texto, rápidamente aquejado de

---

<sup>581</sup> Otros piensan más bien todo lo contrario: “esta obra, de la cual hemos dicho que fué juzgada con gran severidad, fué muy leída, y aun hoy se lee” (Suárez, 1926:122).

envejecimiento» (Oltra Tomás 1988:13). Parece, por tanto, que la obra adolece, por lo general, de un perfil marcadamente encasillado en la época que la vio nacer.

Trice (1971:35) divide en tres bloques las críticas negativas que tradicionalmente ha recibido *La pícaro Justina*: a) opiniones hostiles sobre la atmósfera moral «degenerada» en la cual Justina opera, y la crudeza resultante de la que sufre la novela; b) críticas a la baja calidad de la prosa y la poesía en la obra, y c) notas imprecisas y vagas sobre el estilo de la novela. Por otro lado, Rey Hazas, en su edición del texto (1977:16), señala por el contrario los aspectos positivos habitualmente remarcados por la crítica en torno a la obra:

Solo destacan, como rasgos dignos de valor, el lenguaje, la abundancia y riqueza de su léxico, la habilidad para crear situaciones ambiguas mediante anfibologías, alusiones, paradojas, homonimias, etc.; el realismo de algunas descripciones supuestamente costumbristas, y especialmente las cualidades estéticas de nuestro autor cuando describe la catedral de León.

De este modo, en línea generales, podemos constatar cómo las apreciaciones generales —a favor y en contra de *La pícaro Justina*— en torno a la valoración del texto se adecuan, en mayor o menor medida, a los testimonios recogidos de diversos críticos, aglutinados en torno a varios tópicos, y que estudiosos como Valbuena Prat, en la edición que realiza del texto (1980:7-8), condensa en los siguientes términos:

Indudablemente, el valor de *La pícaro Justina* está más en estos juegos según la «negra lengua castellana» que en la invención estrafalaria o en la trama torpemente desenvuelta (...) Aun sin gusto y sin amenidad, *Justina* interesa por multitud de detalles, no sólo de léxico, sino expresiones de un estado de ánimo o de un momento aislado de la acción (...) El arte de reunir refranes y frases populares o la intuición de metáforas ingeniosas, hacen gustosos muchos rincones de un libro en conjunto pesado (...) Lo que ocurre en el estilo de *Justina* es que, debido principalmente a su carácter de una generación anterior, en que el barroco no había cristalizado en forma adecuada, lleva siempre un sello de cosa primitiva e inconseguida (...) Donde el autor de *La pícaro Justina* llega al punto más feliz y logrado del desigual libro es en la parte referente a las costumbres populares y monumentos de León.

De esta forma, en lo tocante a la actitud del lector ante la obra atribuida a López de Úbeda, parece que no ha habido grandes cambios desde la referencia al volumen en cuanto «librazo», formulada por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Da la impresión de que la deuda contraída con los ya clásicos vituperios al texto se ha vuelto casi una losa insuperable. Así se lamentaba Trice (1971:41-42) de esta sensación:

In some cases, the comments (about *La pícaro Justina*) are obviously only a recasting of previous remarks (...) Casual students of Spanish literature, having seen *La pícaro*

*Justina* thus maligned in many literary histories, may acquire a preadjudicated view of the book and a disinclination to read it.

No obstante, sí da la impresión de que algo han cambiado las cosas en estos últimos treinta años, desde la desoladora afirmación de Trice hasta nuestros días. En efecto, parece constatable que, tanto en lo que atañe a los estudios críticos como en lo concerniente al número de ediciones, ha habido un salto cuantitativo considerable desde la situación en los años sesenta y setenta hasta hoy en día. En efecto, mientras que el número de ediciones de *La pícaro Justina*, desde comienzos del siglo XX hasta inicios de la década de los 70 difícilmente parecía superar la media docena, en estos últimos treinta años es fácil encontrar más de doce ediciones de la obra. Mayor desigualdad existe en lo concerniente al inventario de estudios críticos: mientras que hasta la tesis doctoral de Trice parece casi imposible encontrar una decena de artículos o trabajos monográficos sobre el relato acerca de Justina, en apenas tres décadas esta cifra se ha multiplicado por más de diez, pudiendo localizarse, en un inventario más o menos exhaustivo, hasta seis docenas de estudios sobre la obra. Tanto lo uno como lo otro parece reflejar, igualmente, el cambio en el paradigma receptor. Así, si bien tanto los defectos como las ventajas de la obra siguen alternando entre los comentarios de sus lectores, aunque con incremento de las segundas, a medida que avanza el siglo XX, lo cierto es que la actitud que se revela como relativamente innovadora es aquella que destaca la singularidad del relato, plagado de enigmas y referencias que probablemente se nos escapan. Esto, sumado al desbordante caudal lexicográfico y estilístico que la obra constituye, vuelve el texto de difícil lectura, y por tanto de enorme complejidad, pero —y aquí es donde la actitud del crítico lector parece haber ido evolucionando— sin restarle ello mérito o valor artístico a sus páginas, antes al contrario. De esta manera, el entramado interdisciplinar sobre el que se sustentan las nuevas aproximaciones al texto (desde el prisma de la intertextualidad, la psicocrítica, el feminismo, etc.)<sup>582</sup> parece apuntar en la dirección de reconocer nuestras limitaciones, como lectores, ante una obra que probablemente nos supera y decepciona desde la recepción más tradicional. En efecto, el argumento sigue resultando decepcionante, la calidad lírica de los versos inexistente, así como la conexión entre muchos episodios y los «aprovechamientos» finales. Igualmente, siendo siendo reconocida la escasa capacidad del autor para narrar

---

<sup>582</sup> Véase, en la bibliografía, el apartado correspondiente a los estudios críticos sobre *La pícaro Justina*, para tomar constancia de la diversidad de perspectivas con que los estudiosos de la obra se han acercado a ella en los últimos treinta años.

con fluidez y amenidad, si bien los reproches de inmoralidad y pretenciosidad parece que han ido quedando un tanto anacrónicos, a juzgar por la datación de los juicios efectuados al respecto. Frente a ello, a los habituales elogios «extraliterarios» —que remitían al texto como inventario lexicográfico o fuente de conocimiento en lo que a pretéritas actividades festivas y folklóricas atañe, así como en lo concerniente a la descripción de edificios o monumentos leoneses hoy desaparecidos— se han ido sumando actitudes lectoras que destacan fundamentalmente el estilo gracioso y variado que presenta la obra, lo cual significa, sobre todo, que el argumento ha pasado a un segundo plano, y que la narración, más que lo narrado —puesto que la anécdota de la historia fue, y sigue siendo, insignificante, en proporción al tamaño del libro— ha sido puesta especialmente de relieve. En efecto, los estudios de las últimas décadas apuntan, a juzgar por sus títulos y contenidos, en una dirección muy alejada de la que podría atraer al «lector no iniciado», en la medida en que versan fundamentalmente sobre aspectos de naturaleza intertextual<sup>583</sup> que atraen más al filólogo que al lector corriente. De esta forma, la obra seguiría teniendo éxito casi exclusivo entre los estudiosos, pero no ya exclusivamente en cuanto inventario lexicográfico, sino en cuanto texto que vertebra, con una enorme capacidad aglutinadora, registros y códigos de naturaleza fundamentalmente literaria.

Por tanto, la obra parece haber experimentado un considerable auge en las últimas décadas, pero no ya a nivel popular, con la salvedad de eventos como los surgidos con motivo del cuarto centenario de la publicación de la *princeps*,<sup>584</sup> sino entre los mismos filólogos que antes repudiaban su argumento y alababan su inventario lingüístico. Ahora el argumento y la fluidez narrativa siguen siendo igualmente defenestrados, pero la literariedad de la narración cobra progresivo auge, destacando su capacidad a la hora de hacer de la obra una metanarración, no solo por la actitud reflexiva de la narradora, que encara de forma explícita su proceso creativo en la *Introducción general* y en los dos primeros números de la obra —donde dialoga sobre *La pícara Justina* con Perlícaro—, sino por su naturaleza verdaderamente metaliteraria, que ha llevado a los estudiosos a sacar a relucir su conexión con otras obras y con otros códigos literarios, con intención

---

<sup>583</sup> Por citar algún ejemplo: Azaustre Galiana (2004), Bartolomé Mateos (1995 y 1998b), Bermúdez (2001), Damiani (1981b, 1990a, 1990b), Gella Iturriaga (1979), Larsen (1987-1988), López de Tamargo (1990), Rey Hazas (1984) o Torres (1998, 2000a, 2001b, 2005).

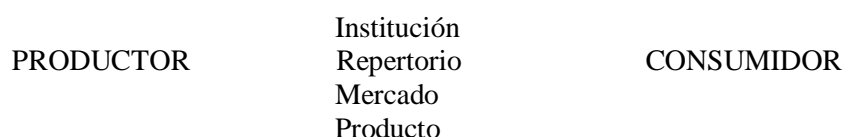
<sup>584</sup> Véase, al respecto, los apartados 3 y 4 del Anexo, así como el volumen colectivo «*El axuar de la vida picaresca*». *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición del «Libro de entretenimiento de la pícara Justina» (Medina del Campo, 1605)*.

generalmente burlesca. La pregunta que ante esto parece surgir es: ¿cuál es el punto de inflexión de este cambio? Como se ha apuntado, Trice aún sostenía, en 1971, que el peso de los paradigmas críticos pretéritos seguía siendo invencible, a la hora de animar (o más bien desanimar) a los lectores a enfrentarse a *La pícaro Justina*. Sin embargo, en torno a esas fechas constatamos un despegue sin precedentes en lo que al número de estudios en torno al texto atañe. Parece, por tanto, que a finales de la década de los sesenta, o a principios de los setenta, habría tenido lugar una reflexión en torno al texto que: 1) reivindicara su valor, por encima de toda duda; y 2) señalara aspectos alternativos, en su análisis, que dejara de lado la cuestión puramente lexicográfica, así como los eternos reproches en torno a la banalidad del argumento. La figura que, en efecto, parece haber llamado la atención sobre la obra desde nuevos prismas ha sido el hispanista francés Marcel Bataillon, con su obra *Pícaros y picaresca. «La pícaro Justina»* (1969). No obstante, la importancia de su figura, en lo que a la recepción del texto atañe, obliga a analizarla con cierto detenimiento en un apartado específico, que desarrollaremos a continuación.

## 2- EL PAPEL DEL «MEDIADOR» ANTE *LA PÍCARO JUSTINA*

La figura del «mediador» o intermediario en el proceso de comunicación que se plantea en el universo literario había sido ya planteada, como se ha apuntado, por Dolezel, por medio del término «transducción», alusivo a la actividad intermediaria de determinados individuos que condiciona, a su vez, lecturas futuras (véase Bobes Naves 1993:268). De este modo el propio Dolezel (2002:200) aludía a este fenómeno en cuanto proceso de transmisión con transformación.

Uno de los planteamientos teóricos que ha recogido con mayor interés esta actitud crítica, es probablemente, el de la denominada Teoría de los Polisistemas, desarrollada en las últimas décadas a partir de las aportaciones fundamentales de Itamar Even-Zohar (véase Iglesias Santos 1999b). Para Even-Zohar (1999a:29), el esquema de los factores constitutivos envueltos en cualquier manifestación sociosemiótica o cultural admitiría la siguiente representación:



De este modo, entre el emisor (entendamos autor) y consumidor (entendamos lector) encontramos una serie de instancias mediadoras: a) el producto, en este caso una obra literaria; b) el repertorio, o «conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y consumo» (Even-Zohar 1999a:31); c) la institución, en cuanto colectividad que regularía el canon, en un determinado momento;<sup>585</sup> y d) el mercado, actividad esta que promueve determinado tipo de consumo, en relación con los productos. Es en esta posición intermedia, por tanto, donde aparecería localizada la figura del «mediador» entre el autor y el lector, el cual puede tomar la forma de crítico literario, traductor, editor, publicista, etc., todos ellos con diversa influencia en la actividad y valoración receptora del lector.

La figura del mediador o intermediario ha sido significativamente puesta de manifiesto también por la Ciencia Empírica de la Literatura, cuya articulación del esquema comunicativo, en el caso del sistema «literatura», se sustentaría, para Schmidt (1990:15-20), en cuatro actos: producción, mediación (labor del editor, del transcriptor, etc.), recepción y transformación (labor crítica). Fruto de ello, el análisis literario superaría la actitud reduccionista que lo vincula exclusivamente al texto:

El estudio científico de la literatura no puede limitarse al estudio de los *textos literarios*, sino que debe ocuparse de los textos en sus relaciones globales con las acciones, cadenas de acciones, objetos, estados de cosas, etc., relacionados con aquellos, lo que condiciona la correspondiente *profundización* en el fundamento teórico de una teoría de la literatura (Schmidt 1990:48-49).<sup>586</sup>

De esta forma, el intermediario sirve muchas veces para salvar la distancia existente entre, por ejemplo, un texto rebosante de alusiones y un entramado socio-lingüístico que nos resulta totalmente ajeno, si bien siempre con el objetivo de acercar la interpretación de los demás a la suya propia: «el autor, el librero-editor, el comentador, el censor, aspiran a controlar de cerca la producción del sentido y hacer que el texto que ellos escribieron, publicaron, glosaron o autorizaron sea comprendido sin apartarse un ápice de su voluntad prescriptiva» (Chartier 1994:19-20).

---

<sup>585</sup> «Los creadores, los poderes o los ‘sabios’, aspiran siempre a fijar el sentido y a enunciar la interpretación correcta que deberá forzar la lectura» (Chartier 1994:21).

<sup>586</sup> Para estudiar la aplicabilidad de la Ciencia Empírica de la Literatura al ámbito de la novela picaresca, véase, por ejemplo, el estudio de Iffland (1989) sobre la influencia del surgimiento de la imprenta en la aparición y desarrollo del género, al permitir el acceso a los libros de las clases bajas, gestándose un ambiente cultural apropiado para autores de origen humilde que quisieran ostentar su capacidad de leer y escribir.



## LA IMPORTANCIA DEL CRÍTICO

Como ya se ha apuntado, la importancia de la publicación de la obra de Marcel Bataillon *Pícaros y picaresca. «La pícaro Justina»*, aparecida en España en 1969,<sup>587</sup> parece haber sido decisiva, como probarían tanto las referencias a su obra y a su papel en los siguientes estudios sobre *La pícaro Justina* por parte de otros estudiosos, como el hecho de que el estudio del hispanista francés se sitúe cronológicamente en las fechas en que los análisis justinianos comenzaron, lentamente, a incrementarse.<sup>588</sup> En efecto, hasta finales de los años sesenta el siglo XX apenas había ofrecido estudios en torno a la obra atribuida a Francisco López de Úbeda dignos de ser reseñados, con la excepción, claro está, de la enciclopédica edición del texto llevada a cabo por Julio Puyol en 1912, editada en tres volúmenes. Así, durante casi setenta años los únicos aspectos de la obra que habían llamado la atención eran el análisis gramatical de un pequeño fragmento del texto (Alonso 1926), algún artículo en torno a la autoría (Foulché-Delbosc 1903 y Canal 1926), un rápido repaso a algunas de las alusiones teatrales del texto (Sánchez Castañer 1941), y poco o nada más. La obra de Bataillon se inserta, por tanto, en un contexto que constituía un verdadero erial en lo que a la labor crítica y lectora sobre *La pícaro Justina* atañe.

La novedad del análisis de Bataillon residía fundamentalmente en el estudio del contexto histórico en el que supuestamente había que insertar la obra, poniéndola en relación tanto con la figura de don Rodrigo Calderón, a cuyo ennoblecimiento podría haber contribuido el texto, como con el viaje llevado a cabo por Felipe III en 1602 a León, con el objetivo de tomar posesión de una canonjía en la catedral.<sup>589</sup> Respecto a esto último, el autor de la obra —el médico Francisco López de Úbeda, según Bataillon— habría formado parte del séquito real, constituyendo así el capítulo en el cual la protagonista visita la ciudad (pp. 379-407 y 525-549) una descarnada burla de una población que no habría satisfecho a los cortesanos que acompañaron al rey. En este sentido, la atención que se presta a la ciudad respondería, no a la procedencia geográfica de su autor, como se había pensado hasta entonces, sino a la fugaz pero impactante

<sup>587</sup> El texto, en realidad, es una compilación de varios artículos y conferencias del estudioso galo, elaboradas entre 1949 y 1964 (Bataillon 1969:245-246).

<sup>588</sup> No obstante, aún en los últimos años algunos críticos siguen lamentando que los estudios sobre *La pícaro Justina* sean «más únicos que raros» (Martínez García 1996:343).

<sup>589</sup> Véanse nuestros apartados correspondientes a las instancias del autor real y del lector aparente, para el repaso de estas cuestiones.

impronta que esta población habría dejado en su elaborador, fruto de su estancia en ella (Bataillon 1969:31 y 125).<sup>590</sup> A partir de aquí, el texto iría tomando forma en la corte literaria de Valladolid entre los años 1601 y 1605, con la intención casi exclusiva de divertir al público cortesano,<sup>591</sup> y no «para remozar una trasnochada novela satírica de costumbres provincianas, aprovechando para ello la fama que tenía entonces el *Guzmán*» (Bataillon 1969:32 y 34).

Al margen de la vigencia actual de estas reflexiones,<sup>592</sup> la innovación del hispanista francés residía fundamentalmente en indagar en el contenido críptico de la obra, si bien desde una perspectiva marcadamente historicista, buscando así, no lexías fósiles o estampas costumbristas en el relato, sino mensajes cifrados que remitían, en última instancia, a un determinado contexto socio-histórico:<sup>593</sup> «este libro ambiguo y travieso debe salir del confinamiento a que ha estado condenado por haberse cerrado lamentablemente a partir del siglo XVIII todos los caminos de acceso a él» (Bataillon 1969:53). Así fue como la crítica comenzó a valorar la obra en cuanto «relato en clave», con alusiones de toda naturaleza, histórica, literaria, etc.

La importancia de esta nueva actitud parece haber sido decisiva, tal y como apunta frecuentemente la crítica, pero entendemos que no tanto por las conclusiones extraídas como por la actitud adoptada ante la obra, entendida a partir de entonces, no como una «mala novela», sino como un «buen enigma», un «roman à clef». En esta línea,

---

<sup>590</sup> Véase Bataillon (1969:35 y 36), donde se analiza el hipotético recorrido que podría haber seguido el cortejo por las inmediaciones de la capital leonesa, antes y después de permanecer en ella, así como las fuentes que podría haber manejado el autor para completar su información sobre los festejos y costumbres de la población. En este sentido, Bataillon (1969:133) plantea, por ejemplo, que la ausencia de datos, en el relato, sobre el monasterio de San Francisco, se debería a que allí se alojó el rey, pero no todos los integrantes del séquito, entre ellos quizás el propio López de Úbeda: «Con esta ocasión, pasé de largo sin ver el monasterio más que por defuera (...) Aunque no vi el monasterio, tuve mucho cuidado de preguntar a mis compañeras si la habían visto, y me dijeron que sí. Pedíles que me contasen lo visto» (pp. 532-533).

<sup>591</sup> Precisamente, Bataillon (1969:46) plantea que determinados personajes del texto, como Marcos Méndez Pavón, o su pariente, el «ermitaño hipócrita», podrían ser transposiciones de personajes conocidos en la Corte.

<sup>592</sup> Uno de los críticos que más ha puesto en entredicho algunas de las conclusiones de Bataillon —la naturaleza judaizante del autor, la intención de convertir *La pícaro Justina* en un instrumento probatorio del linaje y ascendencia «limpia» de don Rodrigo Calderón, y la circunscripción de la burlas exclusivamente a los ambientes cortesanos— ha sido Oltra (1988:14). De igual manera, las recientes atribuciones del relato a fray Baltasar Navarrete (Rojo Vega 2004 y 2005a y b) volverían a sembrar la duda sobre una atribución, la del texto a Francisco López de Úbeda, que parecía totalmente asentada desde Bataillon.

<sup>593</sup> Precisamente, el propio Bataillon (1969:152-154) contrapone de forma explícita sus teorías a las de Puyol, probablemente el mayor estudioso del texto hasta entonces, las cuales ya habían quedado representadas en el tomo III de la edición de *La pícaro Justina* llevada a cabo por el español: a) autoría atribuida a Andrés Pérez; b) el texto en cuanto libro de burlas de un estudiante de teología, escrito en torno a 1585-1590; c) el interés de la obra reside en la descripción de León y de los campesinos asturianos; d) la obra ve mermada su calidad por la pesadez moral de los «aprovechamientos», por la chabacanería de los versos, por el artificio arcaizante, por los excesivos juegos de palabras, etc. (edición de Puyol de *La pícaro Justina*, 1912:III, 5-95).

reproches tradicionales sobre la obra, como el débil papel de los «aprovechamientos», a la hora de contribuir a la solidez narrativa del texto, habrían sido transformados por el hispanista francés, al plantear que el objetivo del autor sería, en realidad, servirse de recursos como el de las conclusiones morales para dar una falsa apariencia de moralidad al texto, contribuyendo así al regocijo del lector iniciado que fuese capaz de percibir las conexiones intertextuales de la obra con determinadas elaboraciones religioso-morales de la época (Bataillon 1969:154). Así, Martínez García (1996:344) compendia en los siguientes términos la contraposición sobre la actitud crítica en torno al texto de Justina: a) hasta Marcel Bataillon el texto es una obra «pueblerina, farragosa, plomiza, fruto de una mentalidad escolástica», y b) a partir del hispanista galo, la novela se convierte en «una obra mordaz, burlesca y sibilina, obra en clave de un médico bufón y chocarrero de la corte de Felipe III, con alusiones crípticas». No obstante, unos y otros coincidirían en que «la obra está escrita en una prosa excelente, tejida con un léxico inesperado, brillante y dotado de una fuerza, elasticidad, creatividad y riqueza expresiva de excepción». Igualmente, Oltra (1985:15) también considera que es lícito hablar de una «era Bataillon» en lo tocante a *La pícaro Justina*: «no dudaré en clasificar los estudios sobre la obra de López de Úbeda en dos grupos: los anteriores y los posteriores a Marcel Bataillon».

De este modo, el papel «mediador» de Bataillon, dentro de la recepción del texto, a lo largo de estos últimos cuarenta años, ha sido puesto de relieve frecuentemente:<sup>594</sup> «no discussion of *La pícaro Justina* would be complete without considering the contributions of Marcel Bataillon» (Trice 1971:62); «tras los trabajos que el erudito francés ha dedicado a *La pícaro Justina*, casi nada de lo que se había dicho sobre ella tiene ya vigencia alguna» (Sánchez-Díez 1972:40); «la mayoría de las críticas recientes siguen las teorías del crítico francés. Basándose en esta interpretación, aprecian más el aspecto literario y artístico de *La pícaro Justina*, encajándola en los ambientes de los primeros años del siglo XVII» (Kwon 1993:229-230); «no study of *La pícaro Justina* is complete without referring to the theories and comments of Marcel Bataillon, one of the most important studies ever written on this “roman à clef”» (O’Connor 1996:119).

---

<sup>594</sup> Algunos, como Sánchez-Díez (1972:5), señalan el papel que previamente podrían haber tenido críticos como Chandler (1913) en la recepción de la novela picaresca en general, y en la de *La pícaro Justina* en particular. Recordemos, en este sentido, que Chandler atribuía la obra a fray Andrés Pérez (p. 146) —lo que generaba una clara huella religiosa en el texto (p. 147)— y criticaba especialmente de ella la pobreza de sus versos (pp. 148-149), la inutilidad de los «aprovechamientos» (p. 149), la dificultad para su lectura y la falta de invención del autor (p. 149), así como la naturaleza «soporífera» de la narración (p. 150).

La importancia de Bataillon, en lo que a los actuales análisis del texto concierne, quizás sea tan solo comparable a la posible influencia que podrían haber tenido hasta entonces —y siempre dejando un tanto al margen la abrumadora y exhaustiva edición enciclopédica de Puyol de 1912— los juicios emitidos en la *Noticia* incorporada a la edición de 1735, atribuida tradicionalmente a Mayans, la cual se convierte en el primer testimonio conservado que manifiesta cierta intencionalidad crítica en torno a la obra, al margen de críticas y alusiones más o menos veladas, como ya sacara a la luz Cervantes en el *Quijote* o en el *Viaje del Parnaso*. La *Noticia*, para críticos como Oltra (1983: 57 y n.), supondría la consolidación, durante siglos, de *La pícaro Justina* en cuanto novela «estrafalaria», «voluminosa, excesivamente amplia para tan delgada sustancia narrativa»: «desde Mayans, la crítica incide una y otra vez en este aspecto externo que procura la novela de Úbeda». En efecto, la incontinencia verbal, reflejada una y otra vez en *La pícaro Justina*, habría llamado poderosamente la atención del autor de la *Noticia del verdadero autor de la vida de Justina Díez, I juicio de esta novela*: «Su invención fue mui estraña; i su imaginación tan fecunda, que la misma abundancia le es nociva. Escribió quanto pensó; i por su propia confesión vino à componer en gran parte un *Libro de vanidades*». Lo cierto es que la *Noticia* sentó como incuestionable, no solo este aspecto, sino también la atribución del texto —«el autor de este libro quiso llamarse Francisco López de Úbeda; i los Dominicos dicen que fue Frai Andrés Pérez, natural de León, i religioso de su Orden»—,<sup>595</sup> contribuyendo igualmente a cimentar la impresión de que el lector se hallaba ante un texto que brillaba por su ausencia de originalidad: «su intento fue imitar algunos Libros de entretenidas ficciones que con tanta aplicación se leían entonces», aunque destaca que «singularmente imitó la Atalaya de la Vida». Del texto, destacaría sobre todo su intención moral —«el Padre Pérez pensó que en el curso de la Vida de Justina Díez, podía soltar la pluma con alguna libertad, haciendo luego unas pausas, que con razón llama *Aprouechamientos*, por su provechosa enseñanza»— así como la riqueza del lenguaje empleado.

De este modo, en la *Noticia* de la edición de 1735 encontramos un buen número de los tópicos que desarrollarán, con distintos matices, los críticos hasta la llegada de

---

<sup>595</sup> Algo más adelante, y en relación con la alusión al «Pérez de Guzmán el Bueno» que figura en la *Introducción General* (p. 130) se insistirá igualmente en esta cuestión: «palabras que parecen dar a entender que Pérez es el que habla; Pérez, digo de Guzmán el Bueno, esto es en buen romance, i sin rodeo, Fraile Dominico».

Marcel Bataillon: la atribución del texto al religioso Andrés Pérez,<sup>596</sup> su valor lexicográfico, la importancia del trasfondo moral, el pésimo desarrollo narrativo, lastrado por interminables digresiones e interpolaciones, y su excesivo débito respecto a manifestaciones literarias previas. A partir de entonces, y hasta los estudios de Bataillon, dos pudieran ser los hitos más reseñables, en lo que a su influencia en la recepción del texto concierne: Cristóbal Pérez Pastor (1895), con el descubrimiento de los documentos notariales que probaban la existencia real de un médico toledano llamado Francisco López de Úbeda —abriendo así la puerta a la recuperación de la primigenia atribución del texto— y Julio Puyol y Alonso, con la edición en tres volúmenes del texto (1912), quien tanto con su estudio introductorio como con las exhaustivas notas incorporadas a este ilustra y reforzaba la mayor parte de las impresiones generales que ya habían sido apuntadas en la *Noticia* de 1735. No obstante, ninguna de estas dos labores parece que hubiera convulsionado suficientemente la recepción del texto, que seguiría «sufriendo» una y otra vez los mismos comentarios, como lamentaba Trice (1971:59-60):

The traditional critical remarks about *La pícaro Justina* seem to have taken form along the same evolutionary lines as children's bedtime stories. The same elements are always present, and often in the same order, language and tone. Representative of the conventional report on *La pícaro Justina* is the following summary by Mireya Suárez (1926:120):

«*La pícaro Justina* aparece influenciada, como las demás, por el *Guzmán* (...) Hizo su aparición en el año de 1605, a nombre del médico toledano Francisco López de Úbeda, pero alguna vez se ha afirmado que es obra del dominico Pérez de León, que la lanzó a la luz con el nombre antes susomentado, y con el cual se conoce al autor de la obra (...) Ni su asunto, destinado a narrar las hazañas y aventuras de una mujer libre, ni la acción, que ofrece episodios de muy escasa importancia, ni los personajes que describe, son de gran interés y mérito. Sólo por la descripción de algunos cuadros populares, por el vocabulario, de gran riqueza picaresca, y por la originalidad de estilo extraño, ofrece interés esta novela, juzgada con gran severidad por Cervantes y por la crítica posterior, acaso algo parcial en este asunto. Don Marcelino Menéndez y Pelayo dice “es de muy poca inventiva y de ningún juicio; es un monumento de mal gusto, lo que llamaríamos un decadentista”. Esta obra, de la cual hemos dicho que fué juzgada con severidad, fué muy leída, y aun hoy se lee, por su dicción, aunque es extremadamente deficiente, no basta a llenar completamente. Sus aventuras son más bien ordinarias y muestran a las claras su escaso interés».

Desde *Pícaros y picaresca*. «*La pícaro Justina*» la crítica —y con ella un número significativo de los lectores del relato sobre Justina, pues ha de seguir reconociéndose su manejo casi exclusivamente entre especialistas y filólogos— ha tendido a considerar

<sup>596</sup> «Cuando Mayans y Siscar edita la novela en 1735, consagra la confusión (autorial) en una *Noticia* preliminar que ha servido de soporte a la posterior apreciación de *La pícaro Justina*» (Oltra 1988:13).

especialmente sugerentes las reflexiones de Bataillon sobre la naturaleza críptica del texto, encubriendo todo tipo de alusiones, de naturaleza marcadamente paródica y satírica. Torres (2001b:6-8), en este sentido, considera que no hay que hablar de dos, sino de tres etapas fundamentales, dentro de los paradigmas generales que han articulado la recepción del texto. Así, Bataillon en realidad constituiría el punto de inflexión que encaminaría a ese tercer estadio, protagonizado fundamentalmente por Antonio Rey Hazas y José Miguel Oltra Tomás —y donde probablemente hubiera que insertar también al propio Luc Torres—,<sup>597</sup> en el cual el interés del texto giraría en torno al descubrimiento de los «entramados discursivos» sobre los que sustenta el relato, en presumible conexión con determinadas prácticas universitarias vinculadas al ámbito de la retórica,<sup>598</sup> y que el autor quizás hubiera ejercitado durante su etapa como estudiante. En este sentido, la necesidad de contextualizar el texto se ha vuelto imprescindible, no solo para salvar posibles dificultades idiomáticas, sino para apreciar los verdaderos valores del texto. Ahí es donde hemos de encontrar la verdadera innovación de Bataillon:

The opinions of Julio Puyol y Alonso represent the final stage in the evolution of the traditional critical view of *La pícaro Justina*, while the studies of Marcel Bataillon form the first stage of development in a new approach to the novel that is based more on biographical and historical data than on literary criteria (Trice 1971:64)

Los estudios de Bataillon han demostrado de un modo palmario cuán equivocados estaban esos investigadores y qué poco entendieron la novela (...) la obra adquiere todo su sentido cuando se la sitúa en su contexto histórico y literario (...) ante todo, nos enfrentamos con un libro de burlas, hecho para gustar a un público aristocrático que captaba las adivinanzas y alusiones satíricas (Rey Hazas 1977:17).

Y de este modo llegamos a la situación actual, momento en el cual parece que aún hemos de seguir asumiendo con resignación la afirmación de Kermode (1988:63) de que «como no tenemos experiencia alguna de un texto venerable que asegure su propia perpetuidad, podemos decir con sensatez que el medio en el cual sobrevive es el comentario». En efecto, *La pícaro Justina* parece que sigue sobreviviendo casi de forma exclusiva a través de la labor de críticos y especialistas, alejada generalmente del lector «no iniciado». La naturaleza críptica, cifrada, de la obra, que ha revitalizado la actividad analítica en estas últimas tres décadas por el incentivo que supone el descubrimiento de

---

<sup>597</sup> Remitimos al apartado correspondiente de la bibliografía sobre estudios críticos de *La pícaro Justina* para un mayor conocimiento de la labor de estos analistas.

<sup>598</sup> Respecto a esta cuestión, señala Ferreras Tascón (2005:23), en el estudio preliminar a una edición de *La pícaro Justina*, que «la que hemos llamado nueva crítica resalta la brillantez de su prosa, su complicado barroquismo, su no menos complicado conceptismo, y hasta la anfibiaología de muchos de sus términos».

alusiones encubiertas, referencias intertextuales más o menos disimuladas, etc., solo sirve de estímulo para el especialista, pero en ningún caso para el público no entregado a la labor filológica o histórica. Al alejarse Bataillon de la valoración predominantemente literaria, consiguió revitalizar los estudios en torno a la obra, abriendo una nueva vía hermenéutica que se ha revelado especialmente fructífera, a juzgar por el considerable incremento en el número de análisis acerca de *La pícaro Justina*. No obstante, el gran reto para los críticos del texto fue y sigue siendo descubrir sus posibles valores literarios, y mientras estos se nos sigan manteniendo ocultos —si exceptuamos la ya mencionada gracia de algunos pasajes y diálogos, donde el ingenio de Justina mueve al lector fácilmente a la sonrisa—, *La pícaro Justina* seguirá siendo un magnífico texto para ser estudiado, pero una pésima novela para ser leída.

#### **ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES A PROPÓSITO DE LAS TRADUCCIONES DE *LA PÍCARO JUSTINA***

El ámbito de las traducciones siempre se nos plantea teñido de enorme complejidad, al hilo de las implicaciones y contextualizaciones de todo tipo que comporta. A partir de la constancia de esta multiplicidad de elementos que intervienen tanto en la elaboración de una traducción como en su correcta interpretación, la Teoría de los Polisistemas — desarrollada en el ámbito internacional a partir de mediados de los años 70, sobre todo de la mano de Itamar Even-Zohar— plantea la consideración de toda obra literaria en cuanto fruto de una multiplicidad de sistemas que proyectan una serie de elementos interdependientes en un determinado texto. Desde este prisma, la «Teoría de los Polisistemas aporta una perspectiva funcional sobre los fenómenos de traducción, que no se ven reducidos a cuestiones estrictamente lingüísticas o literarias, sino que se contemplan en sus importantes implicaciones políticas, económicas y sociales» (Iglesias Santos 1999a:18). De esta forma, toda traducción presentaría una situación de alternancia y tensión entre el contexto sociocultural del ámbito que vio nacer a la obra en su versión original, y el entramado ideológico que envuelve al traductor, y con él al potencial público receptor de la traducción:

La traducción se nos aparece como una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio (...) Digo que el proceso es ternario porque lo componen no cuatro sino tres elementos fundamentales (...): el texto A original, el C traducido y el público nuevo, D, que viene a sustituir a los lectores originarios (B) (Guillén 1985:345)

Como explica el propio Even-Zohar (1999b:231), «ya no se puede considerar la traducción como un fenómeno de naturaleza y límites definidos de una vez por todas, sino como una actividad que depende de las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural». No obstante, y a pesar de la posible distancia cultural entre estos dos momentos o ámbitos más o menos alejados espacial y/o temporalmente,<sup>599</sup> solo la existencia de algún tipo de vínculo entre ellos vuelve pertinente y relevante la elaboración y salida a la luz de la traducción:

Mi tesis es que las obras traducidas sí se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los sistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible); y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos —en resumen, por su utilización del repertorio literario—, que resulta de sus relaciones con otros sistemas locales. Dichas relaciones no se limitan al nivel lingüístico, sino que aparecen también en cualquier otro nivel de selección (Even-Zohar 1999b:224).

De esta forma, toda traducción revela algún tipo de vínculo cultural, no solo respecto a la sociedad que vio nacer el texto original, sino también entre los ámbitos en los que se gestan y triunfan distintas traducciones de un mismo texto. Todo ello mueve a la conclusión de que un denominador común —cuya amplitud, en lo que a la solidez del vínculo establecido concierne, puede variar enormemente de unos modelos a otros— puede establecerse entre la versión original de una obra literaria y sus diversas traducciones a distintos idiomas. De lo contrario, el grado de extrañamiento entre unos y otros textos alcanzaría dimensiones tan alarmantes que obligaría a hablar de manifestaciones artísticas —y por tanto de mensajes— diametralmente distintos.

Las traducciones, en ocasiones, parecen constituir un elemento de cierta solidez a la hora de contribuir a cimentar determinados paradigmas literarios aún en fase de constitución, o de marginalidad, dentro de un determinado ámbito cultural (Even-Zohar 1999b:225). Desde esta perspectiva, su función persuasiva parece más o menos clara: «la actividad de la traducción debe ser contemplada más bien desde su significación cultural. En consecuencia, la *traductoría* significa, en primer lugar y sobre todo, ser capaz de *desempeñar un papel social*» (Toury 1999:233).

En cualquier caso, la labor del traductor no se agota en la traducción en sí misma, sino que con frecuencia ha de incorporar diversos aditamentos explicativos que

---

<sup>599</sup> Este distanciamiento parece inevitable, para poder hablar verdaderamente de traducción: «la traducción es un tipo de actividad que inevitablemente implica al menos dos lenguajes y dos tradiciones culturales, esto es, al menos dos grupos de sistemas de normas en cada nivel» (Toury 1999:237).



contribuyan a salvar la distancia cultural que aleja al lector de la traducción del ámbito cultural primigenio que vio nacer la obra original. Por todo ello, es frecuente localizar diversas manifestaciones paratextuales (prólogos, presentaciones, notas aclaratorias, apéndices, etc.) en las cuales aparece de forma explícita la voz del traductor, evidenciando así la necesidad de incorporar elementos contextuales que aproximen al lector a un entramado sociocultural que resulta relativamente lejano. De este modo, el trabajo del traductor no termina con la traducción en sentido estricto, sino que ha de verse complementado con todos aquellos materiales de que pudiera precisar el lector para volver óptimo su acto de interpretación de un texto con el cual no debería —si la traducción así lo permite— percibir la sensación de que le resulta ajeno.

El desconocimiento casi absoluto que, hasta hace poco, se tenía entre nuestras fronteras de la labor traductora llevada a cabo con obras literarias españolas en el extranjero, motivado en gran medida por el hecho de que estas traducciones no llegaban a territorio peninsular (Moll 1998:99), parece haber cambiado considerablemente en los últimos tiempos, permitiéndonos hablar con un mayor conocimiento de causa de este ámbito de estudio. En este sentido, y en lo concerniente a la novela picaresca, por ejemplo, ya es posible localizar análisis más o menos exhaustivos donde se valora y compendia la actividad receptora de estos textos en el extranjero, fundamentalmente en Francia, Alemania e Inglaterra (véase, por ejemplo, Turner 1990), y poniendo especial hincapié en las modificaciones sufridas por el *Lazarillo* y el *Guzmán*, en correspondencia con las más notorias novelas picarescas españolas.<sup>600</sup> El estudio de Turner plantea, por ejemplo, los escasos vínculos que las traducciones al inglés, al alemán y al francés de estos textos permitían establecer: «where the German, French, and English traditions intersect, we have only a skeletal definition of picaresque narrative: social satire, a serious moral-ethical direction, and social alienation as the basic thematic concern» (Turner 1990:2). De este modo, en Francia, por ejemplo, la rápida traducción de novelas picarescas impulsaría, en cierta medida, el realismo burgués de la narrativa del siglo XVII, reflejando estos textos la tensión entre la ascendiente pequeña burguesía y la aristocracia establecida, con cierta tendencia al conservadurismo, convirtiendo el texto en un relato cómico, o de aventuras, de acuerdo con el gusto de la época, no dejando entrever la problemática genealógica del mundo

---

<sup>600</sup> No en vano, tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán* comenzarán a ser tempranamente traducidos: al francés, en 1560 y 1619, respectivamente (Turner 1990:13 y 16-17), y al inglés en 1576 y 1623 (Estévez Molinero 1999:16), por citar dos ejemplos

español, por ejemplo (Turner 1990:11, 13, 21-22 y 50). De igual modo, las traducciones al inglés simplificarían la problemática social que los relatos originales dejaban entrever:

The early English translations of the Spanish *novelas picarescas*, like the French ones which began to appear thirty years earlier, were trivializations which reduced the complex picaresque paradigm to fit pre-existing strains which seemed somewhat similar either in form or content (...) From the very first days of the picaresque novel's introduction into England (...) picaresque problematic engendered in a situation of crisis was ignored, and other components of the picaresque were magnified (...) In addition to this line of reception, the Spanish picaresque novel was received variously as a work of amusing anecdotes, as an adventure story, as a travelogue, as a tale of social ascension, or as an account of a rogue's criminal life (Turner 1990:103 y 140-141).

Igualmente, la actitud reduccionista parece haber primado en las traducciones alemanas, tal y como sigue afirmando la propia Turner (1990:179 y 184):

The picaresque work's episodic framework was adapted to an adventure story content in which the likeable bourgeois or upper-class protagonist is eventually assimilated into bourgeois society (...) In all of these early translations and adaptations, the originally mordant social satire of the picaresque form was lost and the works became supportive of, rather than antagonistic to, the existing social hierarchy (...) The line of German reception of the *novela picaresca* (...) transforms the genre into an episodic adventure story. These works have a purpose opposite to the aggressively sociocritical stance of the picaresque novel: they correct general vices in order to affirm the societal *status quo*.

En líneas generales, la impresión sería, por tanto, que la novela picaresca, en la cual la tensión entre los distintos estamentos sociales se deja entrever en no pocas ocasiones,<sup>601</sup> con un protagonismo que no parece que pueda quedar limitado a la mera anécdota circunstancial, es traducida por lo general dejando a un lado esta cuestión, y la problemática que conlleva este aspecto en el ámbito español, con la relevancia de las pruebas genealógicas, de la imposibilidad del ascenso social en los casos de «sangre manchada», etc., desaparecería en las traducciones, donde primaría la anécdota, la narración de las aventuras, y las gracias y sucesos divertidos que de ello derivasen.

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, tanto el número de traducciones realizadas como la actividad crítica sobre ellas vertida, en comparación con las muestras existentes de otros textos picarescos,<sup>602</sup> son penosamente limitadas. Respecto a sus traducciones,<sup>603</sup>

<sup>601</sup> Como muestra, pensemos, por ejemplo, en el Tratado III del *Lazarillo*, donde la dialéctica entre el escudero y el protagonista plantea como trasfondo la imposibilidad del trabajo manual para el estamento noble, y la trágica situación en que esto podía sumirles en ocasiones.

<sup>602</sup> Una buena muestra de ello la da el elevado número de obras picarescas que preceden a *La pícaro Justina* en su traducción al inglés: el *Lazarillo* (1576), el *Guzmán* (1623), *La desordenada codicia de los*

el orden sería el siguiente: al italiano —cuya primera traducción dataría de 1624— en dos volúmenes, *Vita della picara Giustina Diez* y *Volume secondo intitolato la dama vagante*; al alemán en 1627, con el título de *Die Lanstörzerin Justina Dietzin, Picara genandt*;<sup>604</sup> al francés en 1635, bajo el rótulo de *La narquoise Justine*, y en 1707 al inglés, en un volumen colectivo titulado *The Spanish Libertines*.

Respecto a la primera de las traducciones aparecida, la italiana, la crítica la considera generalmente como la más compleja de todas ellas, tanto por su extensión (salió publicada en dos volúmenes), como por la naturaleza del relato propiamente dicho, plagado de interpolaciones del impresor constituidas por diversas anécdotas, novelas insertas, etc. El primero de los volúmenes —con el título de *Vita della picara Giustina Diez*—, salido a la luz en 1624,<sup>605</sup> y reimpresso en 1628, registra en su portada tanto la autoría original como la responsabilidad de su traducción: «composta in lingua Spagnuola dal Licentiato Francesco di Ubeda naturale della Citta di Toledo: Et hora trasportata nella fauella Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese».<sup>606</sup> En la dedicatoria, a

*bienes ajenos* (1637 y 1650), el *Buscón* y *La hija de Celestina* (ambas en 1657) o *La Garduña de Sevilla* (1665). Véase en Sánchez-Díez (1987:405).

<sup>603</sup> El análisis exhaustivo de las traducciones realizadas de *La pícaro Justina* desborda con mucho los objetivos de esta investigación, por lo cual remitimos a aquellos estudios que tratan de forma más o menos monográfica, y con un grado de detenimiento mayor, esta cuestión: para el estudio de la traducción inglesa del texto, véase Murillo Murillo (1990 y 1998); para la traducción italiana, consúltese Aragone (1961:209-304 y 307-312); tratamientos conjuntos de la traducción italiana e inglesa los encontramos en Bodenmüller (2001), de la italiana y la alemana en Rauss (1908:78 y 90), y de la francesa e italiana en Torres (2007), agradeciendo, respecto a la última de estas referencias, la gentileza del autor, que ha puesto a nuestra disposición el artículo antes de su inminente publicación en *Bulletin Hispanique*. Véanse también, a pesar de su carácter ya más general: Bartolomé Mateos (1995 y 1998b), para un estudio de la presencia e influencia de *La pícaro Justina* en Alemania; Sánchez-Díez (1987), para el análisis de la influencia de la picaresca femenina en la narrativa inglesa, y Turner (1990), para la recepción, en general, de la novela picaresca en Francia, Alemania e Inglaterra.

<sup>604</sup> Respecto a la versión alemana de *La pícaro Justina*, al servirse de la traducción italiana para su elaboración —tal y como constata en la portada— y no de la fuente original, puesto que, presumiblemente, el traductor no conociera la lengua española (véase en Chandler 1913:151, en Parker 1971:149, en Bartolomé Mateos 1995:92-93 y 1998:124-125, y en Torres 2007), no será considerada en este estudio. Véase, para su estudio, Rauss (1908:78-90), y para la recepción de *La pícaro Justina* en Alemania, a partir de la traducción, Bartolomé Mateos (1995:91-93).

<sup>605</sup> El traductor Barezzi ya habría anunciado la futura publicación de esta obra en la traducción que del *Lazarillo* lanza en 1622, en cuyo proemio indica: «Et viuo sicurissimo, che (...) vi riuscirà non meno (grato) il presente Picariglio, che la Terza parte della Vita del Picaro, la quale insieme con le altre due parti, et con la Picara Giustina hora si stampano» (véase en Aragone 1961:299).

<sup>606</sup> Aragone (1961:284-307) repasa la enigmática figura de este tipógrafo, editor y traductor, fallecido en 1643 y natural de Cremona, pero «veneziano di adozioni». Entre sus principales traducciones de obras españolas, al margen de *La pícaro Justina*, estarían el *Guzmán* (1606 y 1615), los *Lazarillos* (1622, 1626, 1632 y 1635, tendiendo con frecuencia a incorporar interpolaciones) o el *Poema trágico del español Gerardo, y desengaño del amor lascivo*, de Gonzalo de Céspedes y Meneses (1629), por citar algún caso. Aragone (1961:289) señala especialmente la naturaleza autodidacta del traductor: «Barezzi dimostra di aver posseduto una cultura abbastanza solida e varia, e tanto più meritoria se si pensa che, con tutta probabilità, fu un autodidatta». Canal (1926:335) glosa en los siguientes términos la figura de Barezzi: «dueño de una excelente tipografía, utilizó los conocimientos que poseía de nuestra lengua para especular con traducciones de libros, cuya fama universal era ya una garantía de éxito. Así fué como salieron de sus

Giovanni da Stetten, Barezzi ya apunta que a la «natura d'aggradire» se suma el «non mediocre sentimento di divotione». El prólogo «ai benigni lettori» resulta algo más específico, recordándonos a las advertencias preliminares del *Guzmán*: «leggetela con quel gusto, ch'ella merita; auuertendo di non fermarui nella guscia solo, e nella corteccia; ma penetrare nella midola, che viniuscirà di gran lunga più soda, che nell'esterno non aparisce (...) Seruiteui della mia industria». A continuación, la *Tavola delle cose notabili, che nella presente Opera contengono* constituye un listado alfabético de elementos o temas presentes en el texto, caracterizándose por su naturaleza sintética y sumaria, verdaderos resúmenes que nos recuerdan a las notas marginales, los cuales nos ubican dentro del texto, en lo que a su presencia concierne: «Herode superbo, & sua historia» (fol. 13 r°.), «Prontezza de gli Hosti in dar carce da giuocare a gli hospiti» (fol. 59 r°.), «Inventione di Giustina per vendicarsi de suoi rapitori» (fol. 145 v°.).<sup>607</sup> A continuación, y tras la *Generale introductione* (fols. 1 r°.-23 r°.) —en la cual ya encontramos la estructura original del texto, esto es, poemas introductorios en español,<sup>608</sup> notas al margen, y la *moralità* que cierra el fragmento— se desarrolla el texto propiamente dicho (fols. 23 v°. y ss.), con dos partes (la «Vita della Picara di Montagna» y «La picara Romea») donde los números —que mantienen los mismos elementos paratextuales que la introducción— contarán con sumarios introductorios que ubican al lector: «Un beffeggiatore dà la burla a Giustina, per ch'ella si sà Cronista della su Vita» (fol. 24 r°.);<sup>609</sup> «Giustina fortemente s'adira per essere stata chiamata vecchia, e mostra quanto sia odiosa in vna Donna la vecchieza» (fol. 32 v°.); «Dalle varie inclinationi de' suoi Bisauoli prende Giustina diuerse qualitadi, le quali l'adornano, e la sanno più capace della vita picaresca» (fol. 37 r°.); «Descruiue Giustina la genealogia de' suoi bisauoli materni; e mostra, ch'ella doueua esser amica del buon tempo per esser discesa da tal sangue» (fol. 45 r°.), etc. Las interpolaciones y los elementos digresivos, a

---

oficinas, entre otras varias, las traducciones del *Guzmán*, del *Lazarillo*, de *El español Gerardo* y de nuestra *Pícara*».

<sup>607</sup> No deja de resultar interesante que Barezzi parezca recoger el testigo del autor original de *La pícara Justina*, quien en el *Prólogo sumario* afirmaba: «la suma destes tomos véala el lector en una copiosa tabla» (p. 82). Así, mientras que esa tabla original nunca habría llegado a elaborarse, o se habría perdido, el traductor italiano sí que recoge esos sumarios, inventariándolos alfabéticamente.

<sup>608</sup> Barezzi justifica de la siguiente manera su decisión de incorporar los poemas en castellano: «Gli versi, che sono ad ogni principio di Capo, ò di Numero, essendoche seruono più a pompa, che ad utile, io volontariamente gli ho lasciati nell'esser loro primiero, e gli ho posti a' proprij luoghi crudi, come erano, perchè nulla importaua il tradurli». Torres (2007) plantea que el hecho de que los poemas no se tradujeran, y los «aprovechamientos» sí, deja bien a las claras el propósito moralizador de la traducción.

<sup>609</sup> El parecido con el episodio de la conversación entre Justina y Perlícaro, acerca de la licitud de la condición de Justina en cuanto relatora de su propia vida (pp. 135-159), en el texto original, es evidente.

lo largo de todo el texto, se sucederán,<sup>610</sup> siendo anunciadas por el propio autor de diversas maneras, como testimonian los siguientes ejemplos: «Di quanto danno, e dishonore sia il souerchio bere vino; & l’astenersi di quanto giouamento sia» (fol. 146 v°.); «Nouella fauolosa, piaceuole, & esemplare dell’inganno, che fece il Picaro Gioue ad Alchmena, & ad Anfitrione suo Marito» (fol. 158 v°.); «Amor saldo, & virtuoso di moglie verso il Marito, e di questo verso quella» (fol. 177 v°.); «Amor scema l’inteletto, e sottopone la Ragione al senso» (fol. 180 v°.); «Consiglio di Donna, in vendicare la morte del marito» (fol. 188 v°.); «Chi cerca ingannar resta ingannato» (fol. 198 r°.), etc. Finalmente, el volumen concluirá con el triunfo de Justina sobre la Bigornia.

En cuanto al segundo de los volúmenes —publicado en 1625 y reimpresso en 1629—, de nuevo reconoce la autoría de Francisco López de Úbeda, así como atribuye la traducción igualmente a Barezzi. En este, dedicado al «molto illustre Sig. Cavalier Rovello», Barezzi, en el prólogo «ai gentilissimi lettori», justifica la continuación en relación analógica a las alusiones del texto original a la elaboración de futuros volúmenes: «et si come ella vi promette appresso la Terza e Quarta Parte; cosi io non mancherò di continuare la tradottione, si come tuttavia faccio, e la vi darò questa Estate».<sup>611</sup> De nuevo el traductor compila al comienzo de la obra elementos paratextuales que permiten comprobar, en líneas generales, la estructuración y línea argumentativa del relato, mediante la *Tavola de’ Capitoli, Numeri, e Paragrafi Contenuti questa seconda parte* y la *Tavola delle cose Memorabili della Dama Vagante*, compendiando en esta última las notas marginales del texto, en las que se destaca tipográficamente la palabra clave de la apostilla, la cual lleva a su ubicación en función de la relevancia semántica del término: «*Auaritia*. Dall’*Auaritia* nasce l’usura» (fol. 97 r°.); «*Cortesia*. La *Cortesia* è sbandita poco meno, che tutta» (fol. 99 r°.), etc. A continuación, y tras los *Sonetti capricciosi* —cuatro sonetos donde varios animales (toro, pájaros, gata y cuervo) rinden alabanzas al autor y a su habilidad artística—, comienza de nuevo el texto (dividido en dos grandes partes, «*Della Dama Vagante*» y

<sup>610</sup> Rey Hazas (1984:201) considera que la presencia de estas interpolaciones certifica la impresión que el público de la época debía de tener acerca de la consideración de *La pícara Justina* en cuanto obra que se podía adscribir, con más o menos cautela, a la tradición de las «misceláneas», las «silvas», los «diálogos», etc. Respecto a la constitución de este primer volumen de la traducción italiana, Rey Hazas plantea que las dos terceras partes del texto eran interpolaciones del impresor constituidas por multitud de anécdotas, facecias y seis novelas insertas «que referían a Justina otros tantos caballeros de Mansilla para festejar su brillante triunfo ante las deshonestas pretensiones de los escolares».

<sup>611</sup> Otros tópicos presentes en el prólogo: «cose tutte che a Voi Nobilissimi leggitori daranno non picciolo diletto, e molta ammiratione (...) con che reca ammaestramento a tutti voi di apprenderui al foaue, & odorifero licore delle virtù, ed a fuggire la feccia amara, e fetente de` vitij».

«Della Pellegrina di Leone») con la misma disposición que en el primero de los volúmenes, con un breve resumen del capítulo —«La Picara Giustina si determina di diuentare DAMA VAGANTE; lascia Mansiglia, e se ne va a Lione; si narra ciò che gli auenne; & si discorre della vanità delle Donne, & de' suoi Amori» (fol. 1 v<sup>o</sup>.)—, notas marginales, y la inclusión de la *moralità* al final del episodio. En este volumen la sobreabundancia de poemas,<sup>612</sup> cuentos, etc. será también riquísima,<sup>613</sup> lo cual llamará la atención de críticos como Canal (1926:335), quien dirá al respecto de la traducción italiana y de sus interpolaciones:

Volviendo a esta última, lo primero que en ella se advierte es la muchedumbre de cuentos o novelas cortas que contiene; como que vienen a ocupar las dos terceras partes de la obra. Esas novelas se multiplican por singular manera en el volumen segundo, el cual queda convertido en una verdadera colección de ellas. Juzgar aquí el mérito literario de dichas novelas, faltos como estamos del texto español,<sup>614</sup> nos parece una temeridad; no obstante, hemos de decir que algunas de ellas evocan las buenas de Cervantes; otras son bastante naturalistas, por el estilo de las del *Pseudo-Quijote*, de las que parecen hermanas gemelas, y las más excesivamente eruditas, aunque siempre divertidas.<sup>615</sup> Se nos antoja que Boccaccio hubo de ejercer con su *Decameron* no poca influencia sobre la formación literaria del autor, quienquiera que él haya sido, y lo mismo el célebre dominico Mateo Bandello. Sus huellas aquí son evidentes.

Finalmente, Barezzi —o, mejor dicho, Justina—concluirá la obra en los siguientes términos,<sup>616</sup> apuntando a la existencia de continuación, en consonancia con el texto original, y a lo que de estimulante pudiera haber en esta:

S'io conoscerò, che grata ti fia stata questa Seconda Parte della mia vita, ben presto ti darò la Terza, & Quarta Parte,<sup>617</sup> molto più vaga, più ricca, e più curiosa di questa, con bellissimi

<sup>612</sup> Aragone (1961:303-304 y 307-312) recoge, por ejemplo los diecisiete sonetos no existentes en el texto en español, los cuales, al margen de los cuatro *Sonetti capricciosi* iniciales, aparecerían en los folios 225 r<sup>o</sup>.-228r<sup>o</sup>. de la edición de 1625, bajo el título de *Sonetti in Stile Asinino, gravi e sententiosi, del Principe dell'Accademia di Mansiglia*. El último de los poemas de esta segunda tirada, titulado *Dell'Asina ritrovata / Soneto Asinesco*, parece referirse al episodio de *La pícara Justina* original (pp. 469-478), donde la protagonista pierde su mula hurtada por un gitano (véase en Torres 2007).

<sup>613</sup> Para conocer la ubicación, así como un breve resumen de las principales novelas cortas o pequeños relatos insertos en el cuerpo de los dos volúmenes de la traducción de Barezzi, véase Bodenmüller (2001:339-343).

<sup>614</sup> Canal sigue jugando con la idea de que estas interpolaciones podría proceder de una segunda parte, hoy perdida, de *La pícara Justina*.

<sup>615</sup> Menos complaciente se muestra Chandler (1913:151), respecto a las interpolaciones del segundo de los volúmenes: «dos tercios de esta mezquina composición lo constituyen interpolaciones absurdas de Barezzi, a saber: *molte vaghe historie, nouvelle detti, sentenze e facette singolari*».

<sup>616</sup> Este segundo volumen concluye, respecto al texto original, con el episodio del asno en la ermita de Nuestra Señora del Camino, no llegando, por tanto, ni siquiera a concluir el Libro II de *La pícara Justina* original, como se ha encargado de apuntar Rey Hazas (1984:201). Para el estudio comparativo de la disposición estructural general de *La pícara Justina* y de su traducción italiana, véase Bodenmüller (2001:219-226), donde se contraponen los encabezados de cada uno de los fragmentos en que se dividen ambos textos, pudiendo constatar cómo se corresponde de forma más exacta, respecto al original, el primer volumen que el segundo, donde la sobreabundancia de interpolaciones elonga y subdivide la mayor parte de los episodios originales.

Auuenimenti, & al mio solito con Sentenze, Detti e Fatti grauissimi dall'ese[m]pio, e speculatione de'quali apprenderai documenti importanti, & di molta tua fodisfattione, e diletto (fol. 259 rº.).

Lo cierto es que la traducción de Barezzi no parece haber sido vista con muy buenos ojos por la crítica, en parte condicionado por la dificultad inherente al original. Así, dirá Aragone (1961:299) del texto atribuido a López de Úbeda lo siguiente, en cuanto elementos influyentes en la versión italiana:

Inferiore al *Lazarillo* e al *Guzmán* nel gusto e nell'eleganza, privo del nerbo e del profondo senso umano che caratterizzano quelle due opere, possiede tuttavia una buona dose di ingegniosità e una forza espressiva poggiata soprattutto sul vivacissimo lessico autenticamente picaresco, che offre non poche difficoltà d'interpretazione.

La naturaleza especialmente moralizante de la traducción de Barezzi —quien presumiblemente habría utilizado como fuente la edición de Bruselas de 1608—<sup>618</sup> podría haber estado condicionada, en parte, por factores tales como la dinámica estilística y temática que envolverían su labor como traductor en esos años, con textos frecuentemente de naturaleza religiosa.<sup>619</sup> Al margen de esta actitud ideológica —apreciada de forma evidente en la caracterización general de muchas de las interpolaciones de la traducción— el texto revela los distintos mecanismos de que se sirve el traductor para intentar, con más o menos acierto, acercar el texto al lector italiano:<sup>620</sup>

a) Inclusión de notas explicativas al margen

TEXTO EN ESPAÑOL	TEXTO EN ITALIANO	NOTA ACLARATORIA
------------------	-------------------	------------------

<sup>617</sup> Canal (1926:334) especula con la posibilidad de que las futuras continuaciones de Barezzi, no conocidas, tomaran como texto base la supuesta segunda parte de *La pícara Justina*, de la que tampoco tenemos testimonio, con lo cual la afirmación del religioso se antoja excesivamente endeble: «de esto se deduce una cosa que hace mucho a nuestro propósito, y es la existencia de una *Pícara* desconocida, tan diversa de la corriente que, de ser fiel la versión italiana, más bien debe pasar por obra nueva que por arreglo o refundición de la primitiva».

<sup>618</sup> Aragone (1961:300 y n.) señala al respecto la mención en la traducción de errores exclusivos de la edición de 1608. Torres (2007) concretando este aspecto, señala que las muestras más evidentes de ello se localizarían en ciertos errores de transcripción de los metros y las rimas, no presentes ni en la *princeps* ni en la de Barcelona de 1605.

<sup>619</sup> Precisamente, apuntará Aragone (1961:288) respecto a las fechas cercanas a la traducción de *La pícara Justina*: «nel primo quarto del Seicento dala stamperia del Barezzi escono opere letterarie e storiche, italiane e straniere tradotte, oltra a *massicci lavori di teologi*, anche spagnoli e portoghesi come Gabriel Vázquez, Manuel Rodrigues, Juan de Bobadilla, il Suárez, il Molina ed altri. È il periodo di maggior fervore». En efecto, a Barezzi se ha de atribuir la traducción del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, o *La miracolosa Vita del Serafico Padre San Francesco* (1636), *L'epitome delle vite dei pontifice* (1591) o el *Discurso sul poemmetto del Transillo: le lacrime di San Pietro* (1606) entre otras muestras de textos piadosos (véase también en Torres 2007).

<sup>620</sup> Véase el desarrollo de esta cuestión en Aragone (1961:302-303).

Mejor me parece a mí que fuera denominarle Perlícaro (p. 136)	Meglio a me pare, che sarebbe stato denominarlo Perpícaro (1624:24 vº.)	Auertiscasi per intelligenza di questo concetto, che il cane in Spagna si chiama Perro
Y aun, si yo quiero, le haré un sotano (digo un soneto) (p. 141)	et insieme, se mi parerà, le aggiungerò un Sotano (volli dire un Sonetto) (1624:26 vº.)	Sotano vuol dire in Spagnuolo cantina; ma non se s'è quì mutato il nome Spagnuolo per non guastare il bischiccio
Traía al lado otro estudiante vestido de picarona piltrafa a quien ellos llamaban la Boneta (p. 286)	et haueua a lato un'altro Scolaro vestido da Picara Sguatara, a cui essi chiamauano la Bonetta (cioè Beretta) (1624:105 rº.)	Bonetta in Spagnuolo vuol dir beretta

## b) Aclaraciones dentro del propio cuerpo del texto

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANA
Bien le llamaron a él Diego Díez (p. 205)	Bene per tal causa lo addimandarono Diego Diez, cioè, dieci (1624:59 vº.)
Yo (...) dije al mismo punto: —Borríco, borricó, borricó, jo, jo, jo (...) —¿Soy yo jodío? Juro a San Polo que era mi padre de la Alhambra (...) —(...) quiero ver cómo corre la vega en mi servicio (p. 263)	Io (...) dissi subito; Borríco, borricó, borricó (cioè, Asinelo, Asinelo, Asinelo,) Io, Io, Io (cioè ari, ari, ari) (...) Son Io Iodio? (cioè Hebreo?) Giuro a Polo, che mio padre era dell'Alambra (cioé di Palazzo) (...) Io voglio vedere como corrette la vega (ciò è la pianura) in mio seruitio (1624:95 rº.)
empanada (p. 280)	una empanada, cioè un pasticio (1624:102 vº.) <sup>621</sup>

Otras veces el traductor opta por aclarar alusiones más o menos eruditas, no necesariamente vinculadas al ámbito hispano:<sup>622</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANA
No es mi intento hacer cathecismo sobre las propiedades asnales, como <i>el otro que se cansó de tratar del asno que llamó de oro</i> (p. 476)	ma non voglio entrare in questa danza, sapendo, che le loro asinesche astutie, & qualítadi sono iscoperte, & palesi sino a pecorari, che viuono nele montagne, non che a' ge(n)tilhuomini delle Città di Spagna, ma di tutto il Mondo ancora; perche le genti non credono più, che ci sia Asini d'oro, <i>come lo narra Apuleio</i> (1629:223 vº.)
ejercitando más metamorphosis que están escritos en <i>el poeta de las Odas</i> (p. 107)	essercitando più metamorfosi, che non sono quelle, <i>che descriue Ouidio</i> (1624:11 rº.)

<sup>621</sup> Véase este último ejemplo en Bodenmüller (2001:235).

<sup>622</sup> Véanse en Bodenmüller (2001:243-244).



No obstante, otras veces Barezzi opta por omitir comentario aclaratorio alguno, a pesar de la inclusión de refranes o juegos de palabras en la traducción, los cuales resultarían incomprensibles para alguien sin competencia alguna en el uso del español:

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANA
que por eso dijo el refrán: <i>No hay mejor perro que sombra de mesonero</i> (p. 201)	che perciò disse il Proverbio Spagnuolo: <i>No ay mejor perro que sombra de mesonero</i> (1624:57 r°.)
siempre tuve humos de cortesana, o corte enferma (p. 334)	hebbi sempre un particular fumo di Cortesana, ò di Corte inferma (1624:205 v°.)

Pero peor se vuelve aún la traducción cuando Barezzi se equivoca clamorosamente en el significado de los términos, o los confunde:<sup>623</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANA
así se vea sin esa ruga que le hace la <i>mamona</i> en la frente (p. 139)	così vi leui il cielo queste rugose cresse, che la <i>mano</i> vi fà nella fronte (1624:26 r°.)
sulcaban el <i>asturiano</i> seno (p. 174)	Veniuno dal solcare il mare <i>Austriaco</i> (1624:42 v°.)
Mas Dios me libre que yo sea como otras, que en haciéndose <i>preñadas de un secreto, luego enferman de vómitos</i> (p. 208)	Ma Iddio mi guardi, ch'io sia come qualche altra, che trouandosi <i>grauida in secreto, subito ammalandosi si da al vomito</i> (1624:60 v°.-61 r°.)
Con todo eso, el diablo del perrillo, <i>como olió olla</i> y carne, comenzó a ladrar por salir (p. 223)	il diauolo del cagnazzo <i>mangiò l'oglio fuori della pentola</i> , et un buon pezzotto di carne, e poscia incominciò à latrare (1624:68 v°.)

No obstante, las dificultades del texto, motivadas por los constantes juegos de palabras, complican enormemente una traducción fiel de este, al menos en lo concerniente a la reproducción de un buen número de los recursos estilísticos:<sup>624</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANA
Enojemé con tales ademanes, que se espantó el valentón, <i>mostrándose tan liebre como yo libre</i> (p. 158)	mostrandosi tanto pieno di paura, quanto io di veneno (1624:35 v°.)
que después acá no (ha) habido tamboritero de consolación <i>en todo aquel buen partido de Malpartida</i> (p. 188)	in tutto quel buon luogo di Malpartita (1624:49 r°.)
y por este nombre eran conocidos en todo <i>Campos</i> , y por esto solían también nombrarse <i>los Campeones</i> (p. 270)	erano conosciuti da tutti, & perciò si soleuano anco nominare li Campioni (1624:105 r°.)

<sup>623</sup> Véase en Aragone (1961:301-302).

<sup>624</sup> Véase en Bodenmüller (2001:270).

A pesar de ello, el traductor opta por enriquecer igualmente el texto, recurriendo, por ejemplo, a la adjetivación.<sup>625</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN ITALIANA
sobre la ropa (p. 110)	pretioso panno (1624:13 r°.)
estudiantes (p. 150)	giouani studdenti (1624:32 r°.)
Abrahán (p. 190)	il gran Patriarca Abramo (1624:50 r°.)
una historia brava (p. 402)	vn historia braua, e gentile (1629:114 r°.)
flaca (p. 414)	fiacca, e lassa (1629:120 v°.)
tan seco (p. 472)	tanto secco, & arido (1629:220 r°.)

En cualquier caso, y al margen de la intención —en ocasiones superior a su capacidad, como acabamos de constatar— de Barezzi por aproximar el texto con la mayor fidelidad posible al lector italiano, intentando salvar los escollos que ofrecían tanto las abundantes referencias intertextuales como los constantes juegos de palabras —de casi imposible traducción—, su papel como moralista le aleja de esta hipotética fidelidad al texto original, manifestándose fundamentalmente en las interpolaciones de la traducción. Así, Torres (2007), por ejemplo, quien ha estudiado este aspecto con detenimiento, señala el papel del *exempla* a la hora de introducir la voz —y con ella la ideología— del traductor, como reflejarían, en el volumen I, la historia protagonizada por el duque Sforza<sup>626</sup> (fols. 113 r°.-114 r°.), la cual incidiría en el *leitmotiv* del hombre perverso vencido por la pureza de su víctima; el ejemplo de Federico II y Alfonso X (fol. 23 v°.), que ilustran la felonía de Pero Grullo, o historias edificantes sobre las «fechorías» del vino, tomadas de las Sagradas Escrituras (fols. 146 v° y 157 v°). En el volumen II, también localiza Torres de igual manera interpolaciones, como los cuentos que tienen como protagonistas al rey Luis IX, a personajes de la alta nobleza (Fabrizio d'Orosco, don Pietro Gama, don Alonso de Toledo, etc.), de las academias literarias (como la de Mansilla) o de las fábulas (como el zorro o el gallo).<sup>627</sup> Por otra parte, la supresión de ciertos pasajes relativamente irreverentes evidencia también la naturaleza pudorosa del relato, en consonancia con la ideología del autor. Así, no encontramos la traducción ni de la enumeración irrespetuosa que hace Justina al descubrir la culebra en

<sup>625</sup> Véase en Bodenmüller (2001:275-277).

<sup>626</sup> Para Torres (2007), la utilización de personajes históricos italianos, como el duque Sforza, es una prueba más del intento del autor por aproximar el texto al lector de la traducción.

<sup>627</sup> Pueden verse los ejemplos de todo ello en los fols. 14 v°.-24 r°., 188 r°.-190 r°., 195 v°.-199 v°., 199 v°.-206 r°., 228 v°.-236 v°., 231 r°. ó 237 r°.-239 v°.

el papel —«¡Ay Dios! Al rostro me mira, debe de ser salta rostro. ¡Válgame San Miguel que venció al diablo, San Raphael que mató al pece, válgame San Jorge que mató la araña, y S. Daniel que venció a los leones, válgame Sancta Cathalina y Sancta Marina» (p. 120)— ni la asimilación burlesca y sacrílega de Justina a Santa Teresa: «¿Tienes verecundia, coronista de Bercebut? ¡Qué madre Teresa para escribir sus ocultos éxtasis, raptos y devociones!» (p. 138). También son amputadas las referencias anodinas a las danzas profanas que acompañan la procesión del *Corpus Christi*: «El día de las danzas de el Curpus, o en cualquier otro de alegría» (p. 186); «yendo un día de Corpus como capitán de más de docientos tamborileros que se juntan en Plasencia a tamborilar la procesión» (p. 187).<sup>628</sup> Igualmente, es posible constatar el interés del traductor por dar un «aire» laico a determinados sintagmas vinculados en mayor o menor medida al ámbito religioso, pero insertos en contextos muy escasamente reverenciadores:<sup>629</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TEXTO EN ITALIANO
y desde aquel punto y hora quedó tan a tapón <i>el pobre noviciote</i> , que no me ha dicho chus ni mus (p. 113)	<i>il pouero huomo</i> (1624:14 v°.)
acaso es su intención traspalarnos su vida a enviones de capítulos y sorbetones de números, como si fueran <i>las obras del buen S. Buenaventura</i> (buena nos la dé Dios) (p. 141)	come se fossero <i>l'opere di qualche segnalissimo Dottore</i> (Dio ce la mandi buona) (1624:27 r°.)
¿Dónde va <i>S. Geminiano</i> con sus símiles? Dígolo, porque (p. 162)	Mi dirà alcuno, a che effetto hai tu detto ciò? (1624:37 v°.)
Esto del disimular, según yo oí a un <i>predicador</i> , aunque seamos santas lo hacemos (p. 414)	Del dissimulare raccontò un <i>caualiere</i> (1629:120 r°.)

En resumen, la traducción italiana de *La pícaro Justina* presenta, en líneas generales, una serie de particularidades que la especifican respecto al texto original. Por un lado, el afán de Barezzi por aproximar el texto al público italiano le lleva a introducir diversos tipos de aclaraciones, al margen o en el propio cuerpo del texto, para aproximar al público no familiarizado con el lenguaje o la cultura española a un texto donde determinado léxico puede ser de difícil traducción. Sin embargo, la fidelidad de Barezzi respecto al texto original se torna casi imposible con los juegos de palabras, problema este característico de toda traducción. A esto hay que añadir algunos errores en la traducción de determinados vocablos, cuyo significado escaparía al traductor, por

<sup>628</sup> Véanse estos y otros ejemplos en Aragone (1961:299 n.) y en Torres (2007).

<sup>629</sup> Véase en Bodenmüller (2001:263-265).

desconocimiento o por error. Sin embargo, es posible apreciar igualmente cierto afán de Barezzi por enriquecer estilísticamente el texto final, como refleja la frecuente predisposición a la inclusión de adjetivaciones no siempre presentes en el texto que le sirve como referencia.

Por otro lado, complementando esta caracterización, Barezzi, fruto presumiblemente de su frecuente labor como traductor e impresor de textos de naturaleza piadosa, religiosa, tiende a manifestar estos tintes morales en la traducción de *La pícaro Justina*, tal y como reflejan: a) las propias explicitaciones del traductor en las páginas preliminares del relato; b) los elementos paratextuales, tanto las notas marginales —las cuales compendian con frecuencia reflexiones de índole moral, en relación con el texto al que remiten—, como las moralejas finales —que bien se encarga Barezzi de traducir al italiano, y con ello de volver accesible su mensaje, a diferencia de los poemas iniciales, mantenidos en castellano—; c) las abundantes interpolaciones, las cuales con frecuencia constituyen auténticos *exempla* con los que aleccionar al lector a partir de la caracterización de sus protagonistas y de los desenlaces de sus acciones, y d) la tendencia del autor a suprimir las alusiones religiosas no excesivamente «respetuosas». De este modo, la extensa y compleja traducción al italiano de *La pícaro Justina* tiende a continuar la actividad elongadora, respecto a la anécdota del argumento, que caracterizaba al texto original, reflejando un especial cuidado en lo concerniente al *docere* y a la actitud respetuosa con todo lo que «huela» a religioso.<sup>630</sup>

Una década más tarde, en 1635, saldrá a la luz la traducción al francés de *La pícaro Justina*, bajo el título de *La narquoise Justine. Lectures pleines de récréatives aventures et de morales railleries, contre plusieurs conditions humaines*. Frente al texto en sus versiones italianas e inglesas, la traducción francesa de las aventuras de Justina ha pasado generalmente por el más absoluto de los olvidos, salvo recientes indagaciones (véase Torres 2007), quizás condicionado en parte por la enigmática identidad del traductor, si bien las investigaciones al respecto apuntan en la dirección de Charles Sorel,<sup>631</sup> autor de *l'Histoire comique de Francion*.<sup>632</sup> Las dificultades del texto original<sup>633</sup> serían ya apuntadas en los preliminares de la traducción:

<sup>630</sup> La contraposición entre los defectos y las virtudes de la traducción han sido puestas sobre la mesa, entre otros, por Krebs (1989:240): «(Barezzi) produit un text nouveau, lisible hors de ses références étroitement historiques et sociales».

<sup>631</sup> Previamente, Chandler (1913:151) había atribuido el texto a Pierre Blaise.

<sup>632</sup> En efecto, Furetière, en su *Dictionnaire de Furetière* (1690), dice, respecto a la entrada «narquois»: «Forel a traduit un Livre de l'Espagnole, qu'il appelle *la Justine Narquoise, la pícaro Justina*». De igual manera, también alude al texto el propio Sorel en su *Bibliothèque française*: «Nous les accouplerons à *La*

Enfin, Messieurs, après tant d'années qu'il y a que Justine se pourmène par la France, elle a trouvé un Amy qui lui en a pris le langage. Plusieurs, ont souventefois entrepris de luy faire cette faveur là, et en même temps la main leur est demeurée immobile, faute peut-être d'avoir la méthode nécessaire pour luy enseigner à exercer les pintes et gentillesses de son esprit, aussi bien en cette langue comme elle fait dans la sienne.

El traductor, en lugar del moralizante *Prólogo al lector* de la *princeps*,<sup>634</sup> inserta un *Avis au Public*, donde insiste en las amputaciones que la versión francesa sufre respecto al original, con el objetivo de volver el texto más agradable:

Pour cet effect il l'a corrigée presque de toutes les imperfections qu'elle avoit apportées des son país. Et au jugement de ceux qui l'y ont vuë et des plues experts, elle est maintenant plus discrete et mieux réglée qu'elle n'estoit cy-devant. Elle a moins de superfluité en ces propos, et on ne l'y void plus mesler les choses sacrées avec les prophanes, où si elle le fait c'est bien plus sobrement qu'elle n'avoit accoustumé; c'est en observant le respect qui leur est deub, et pour parvenir à quelque bonne fin.

De igual manera, en consonancia con esta tendencia a la supresión y a la simplificación, el traductor sustituye el *Prólogo sumario* por el *Avis au lecteur*, carente del listado de «motes» que figuraban en la versión original (pp. 82-84), al tiempo que se fusiona la *Introducción general* y el Libro I en el *Livre Premier* (pp. 1-154), y se suprimen los poemas iniciales, si bien con la adición de una *Table des chapitres contenant ce livre*.<sup>635</sup>

Si bien el traductor incluye ciertos «Arguments» que preceden y resumen de forma clara y precisa el hilo narrativo de cada uno de los capítulos, renuncia a reproducir las notas marginales del texto original. Sí incluye, por el contrario, apostillas lexicográficas que aclaran vocablos no traducidos. Así, las alusiones nobiliarias burlescas del texto original —«el zapatero, porque tiene calidad, se llama Zapata, y el pastelero gordo, Godo; el que enriqueció, Enríquez, y el que es más rico, Manrique; el ladrón a quien le lució lo que hurtó, Hurtado (...) el herrador aparroquiado, Herrera; (...) y el caudaloso morisco, Mora» (pp. 169-170)— son aclaradas en una nota marginal de la traducción francesa: «Discours satyrique sur aucunes maisons d'Espagne» (pp. 69-70). De igual

---

*Narquoise Justine* et à la *Fouyne de Séville* qui sont des femmes de belle humeur, mais de vie fort scandaleuse, dont on a écrit le actions» (p. 58; véase en Torres 2007).

<sup>633</sup> Torres (2007) apunta, al respecto, que las diferencias sustanciales que el lector galo debía encontrar a la hora de verter en su idioma *La pícara Justina*, frente a otras obras picarescas, quedarían reflejadas en lo temprano de la traducción del *Lazarillo* (1560) o del *Guzmán* (1600), lo cual contrastaría enormemente con las tres décadas que pasarían entre la publicación de la *princeps* de la obra atribuida a López de Úbeda y su traducción al francés.

<sup>634</sup> El *Prólogo al lector* no figura en la edición de Barcelona de 1605, pero sí en la *princeps* y en la de Bruselas de 1608, por lo cual quizás la edición catalana fuese la manejada por el traductor (véase Torres 2007).

<sup>635</sup> Véase en Torres (2007).

manera, también aclara el traductor, mediante notas, el significado de términos como «pandero»:

Pandero est une sorte de tambour de Biscaye, tantost de forme ronde, tantost quarrée, garny de parchemins des deux costés, dans lequel il y a plusieurs petites cordes pleines de sonnettes, comme celles des petits chiens, duquel les filles villageoises iouent en chantant aux fêtes tandis que d'autres dansent (p. 156).

De igual manera sucede con las castañuelas: «Ce sont certaines petites pièces doubles de bois dur, comme pourrait être du bouïs, de forme creux au milieu, que l'on attache aux pouces des deux mains que l'on fait cliqueter en dansant à la cadence d'un chant. Les meilleures Castaignettes se font d'yvoire» (p. 169).

Otras veces los comentarios son de naturaleza sociológica o histórica, con el objetivo de generar en el lector el contexto necesario para una correcta interpretación del relato, como sucede cuando se alude a cuestiones específicas de las normativas en los mesones —«Un hostelier en Espagne doit avoir à l'entrée de son logis un tableau du taux de toutes les denrées, suivant le règlement que la police fait» (p. 92)—, cuando especifica la acepción del término «morisco» —«En Espagne on appelle ainsi les Maures qui se sont faits chrétiens desquels on doute toujours de la foy» (p. 975)— o cuando especifica la importancia y pervivencia de determinados títulos nobiliarios: «La dignité dont les Cavaliers Espagnols sont plus ambitieux est le titre de Grand, que le roy leur donne en leur commandant une fois de se couvrir en sa présence, et cette dignité va de père en fils, appelant cela être du rand de los Grandes de quoy Justine se raille» (p. 113).<sup>636</sup>

Al margen de este afán por hacer el texto lo más accesible posible al lector galo, salvando las distancias culturales, el traductor francés del texto opta en ocasiones por introducir variaciones que suponen diferencias significativas respecto al original, como cuando Justina, tras derrotar a la Bigornia, decide, antes de volver a Mansilla, pasar por Versalles a distraerse:

Considerant en chemin comme mon enterprise estoit heureuse, il me prit envie de les mener à Versailles, Dans un estang qui se rencontra sur le chemin, afin d'achever de les noyer dans l'eau comme ils avoient commencé dans le vin: et ie l'eusse peut-être fait, n'eust esté la pitié que j'avais des mules innocentes qui eussent couru risque de la vie, et la crainte que j'avois de perdre la charette quant et quant (p. 248).

---

<sup>636</sup> Véanse estos ejemplos en Torres (2007).

Igualmente, en otro pasaje el traductor hace de Justina un profesor de Salamanca que sobresale en las distintas habilidades que articulan la *disputatio* universitaria:

Mais ne venez pas moins accompagnée de hardiesse, ou plutost d'effronterie, que vous en montrez iournellement en cette insigne Université de Salamanque, en laquelle vous soutenez en champ clos tant d'arguments cornus, et pretez le colet à tant de genres d'Écoliers, où, par une extraordinaire méthode d'argumenter, en vous laissant surmonter, vous résolvez toutes les questions que l'on vous fait (pp. 334-335).<sup>637</sup>

Otros aspectos igualmente reseñables, dentro de las modificaciones sufridas por la traducción, respecto al original, serían por ejemplo los cambios en los nombres de los personajes. Así, Perogrullo se convierte en el «Capitaine des Bohémiens», el marido de Justina en «Monsieur de la Piaffe», Marcos Méndez Pavón en «Saladin», la vieja morisca en «Vérize», el barbero-cirujano en «l'opérateur», Martín Pavón en «Le Paon», etc. Asimismo, Torres (2007) señala también, además de estos cambios, las modificaciones sufridas por adivinanzas como la de la p. 272:

Preguntéles mil qué cosi cosi, y respondieron a todo como unos muletos de tres años. Preguntéles cuál era la cosa de comer que, siendo de carne, primero se cortaba el cuero que la carne; no dieron en ello. Díjeles que era la molleja del ave, y persinábanse de verbum caro como si relampagueara.

En la traducción francesa, la adivinanza del traductor se articularía de forma inversa a la del original, en el cual se formulaba una contradicción entre una cuestión aparentemente simple y una solución complicada:

Un père a douze fils, qui lui naissent sans femme, Ces douze aussi, sans femme engendrent des enfants, Quant un meurt, l'autre n'aist et tous vivent sans âme, Noires les filles sont et masles sont les blancs (...) je lui dis que c'estait l'an qui a douze mois, lesquels engendrent des enfants, qui sont les jours et les nuicts: alors ils firent tous des signes de croix du grand ébahissement qu'ils avoient (p. 185).

En conclusión, y de forma muy sumaria, parece posible afirmar que, al igual que sucedía con la versión italiana, al traductor galo le preocupa informar al lector de determinados aspectos concernientes a la cultura hispánica que le pudieran resultar ajenos o incomprensibles a la luz de la traslación fiel del texto original, tendiendo a la simplificación por medio de la elisión de buena parte de los elementos paratextuales de la versión original. Pero, frente a ello, frente a este esfuerzo por volver el texto más accesible, la traducción resquebraja aún más la ya de por sí endeble verosimilitud del texto original, sometiendo al personaje a los arbitrarios caprichos del gusto del

---

<sup>637</sup> Para el estudio de estas interpolaciones, véase Torres (2007).

traductor, como tan bien testimonia el ya mencionado desplazamiento de la protagonista hasta Versalles, por ejemplo. De esta forma, Justina parece evidenciar un desplazamiento desde el ámbito rural —casi exclusivo en el texto original— al ambiente cortesano (Torres 2007), reflejando así la traducción la evolución que sufrirá la novela picaresca femenina en España, donde las sucesoras de Justina —retratadas en la narrativa de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano— acercarán el perfil de esta narrativa al de la denominada «novela cortesana».

Y, finalmente, en 1707, tiene lugar la publicación de la traducción al inglés de *La pícaro Justina*, reimpressa posteriormente en 1889, bajo el título de *La pícaro Justina. The Spanish Jilt*, la cual inicialmente aparecería en un volumen colectivo titulado *The Spanish Libertines*.<sup>638</sup> El planteamiento de su responsable, el capitán John Stevens,<sup>639</sup> aparecía claramente explicitado en el *Publishers Preface*:

*The Country Jilt*, called in Spanish, *La pícaro Justina*, is not a translation, but rather an extract of all that is diverting and good in the original, which is swelled up with so much cant and reflection, as really renders it tedious and unpleasant; for which reason all that unsavory part is omitted, and only so much rendered into English as may be diverting and instructing. Her pranks may, perhaps, to some, seem too vulgar, or mean, but they will do well to consider she is but a country girl, and acts as such. It was written by the licentiate Francisco de Ubeda, a native of Toledo.

El texto, extremadamente breve (75 páginas), estaba dividido en ocho capítulos, y no contaba con la representación de ninguno de los elementos paratextuales que acompañaban al relato original (poemas, apostillas y «aprovechamientos»), incluyendo los prólogos y la introducción. La estructura del texto —mucho más sencilla que la del original— y su resumen, tal y como compendaban los respectivos títulos, era el siguiente:

Chapter I. She gives an Account of her Pedigree (pp. 1-7)

---

<sup>638</sup> La compilación incluiría, al margen del relato de Justina, los siguientes títulos: *Celestina, the Bawd of Madrid*; *The Comical Scoundrel or Estevanillo Gonzalez* y *An Evening's Intrigue*. Dirá al respecto Puyol (1912:III, 335-336), en la introducción a su edición de *La pícaro Justina*: «basta fijarse en que llama a Justina la *aldeana coqueta*, a *Celestina la alcahueta de Madrid* y a *Estevanillo el más notable de los pícaros*, para comprender que el traductor no sabía por dónde andaba en punto a literatura española».

<sup>639</sup> Murillo Murillo (1990:157) menciona que Stevens traduciría igualmente obras de Quevedo, Herrera o Quintana. También habría revisado la versión inglesa del *Quijote* de Shelton, compilaría una colección de viajes escrita por varios aventureros españoles (*A New Collection of Voyages and Travels*), al tiempo que elaboraría dos obras de naturaleza lingüística, que le validarían como hispanista, igualmente: *New Spanish Grammar* y *New Spanish and English Dictionary*. De la vida del traductor se sabe muy poco: hijo de un paje, tuvo una esmerada educación, que le llevaría a convertirse en recaudador de impuestos y a la carrera militar, hasta que se establece en Londres en 1693, donde comenzará, hasta su muerte (en 1726) su labor como traductor y compilador de obras históricas (Murillo Murillo 1998:177). Bodenmüller (2001:345-358) elabora un listado de las obras traducidas por Stevens.



Chapter II. Her father and Mother's Excellent Qualities, and the Instructions they gave her (pp. 8-19)

Chapter III. The strange Death of her Father and Mother; their funerals; and her first Ramble on a Pilgrimage (pp. 20-29)

Chapter IV. The Feast under the Cart. The Rape committed on Justina by the Scholars; and how she worsted them all (pp. 30-38)

Chapter V. She goes to Leon, puts a Cheat upon a Sharper; Chouses an Hypocrite; takes another Ramble; Steals an Ass; begs to buy a Locket; & puts a foul trick upon her kinsman (pp. 39-52)

Chapter VI. Justina returns to Leon; describes her Entrance; wheedles the Landlady at the Inn; works a wonderful cure, and goes off Scott-free and well Presented (pp. 53-59)

Chapter VII. Her journey to Rioseco; the Law Suit; Cheats in carrying wool; Inherits her Landlady; and returns to Mansilla (pp. 60-65)

Chapter VIII. The suitors described; the Choice made; and the wedding (pp. 66-75).

De este modo, la traducción compendiaba, de forma bastante aproximada, como reflejan los títulos de los capítulos, los aspectos más significativos del argumento del texto original: su ascendencia, los consejos y muerte de sus progenitores, el rapto de la Bigornia, los viajes a León, la asistencia a romerías, la boda final, etc. Sin embargo, para conseguir concentrar el relato en 75 páginas, además de suprimir todo tipo de interpolación o elemento digresivo,<sup>640</sup> era necesario aligerar estilísticamente la novela, para lo cual Stevens se sirvió de distintos mecanismos, como detenidamente ha estudiado Murillo Murillo (1990:160-164):

a) Supresión del estilo directo, en favor de una mayor diégesis, especialmente cuando se reproducen rasgos jergales o dialectales, o en los diálogos.

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
Daos murria perra, hernandos (p. 321)	My bishop lisped and clipped his words (p. 31)
Yo (...) con un vaso de cuerno, y decía: — Brindis quoties. Beba el obispo y vaya arreo. El obispo se excusaba de beber con una gracia (...) y era decir: —De vino poco, que soy patriarcha de Jerusalén (p. 319)	and making my Bock Bishop pledge me, tho' against his will. (p. 31)
—Charos infanzones míos (...) y quiero que os extendáis por los lugares desta región (...) y no dejéis pollo, ni ganso, ni palomino a vida (...) A vueltas desto, no cesaréis de hacer perpetua demostración de la alegría que en vosotros causan mis esperanzas (pp. 311-312)	ordering them to disperse into the Neighbouring Villages, and there to steal all the Hens, Geese, Turkeys, Wine, and Bread they could meet with, to Celebrate the Festival of the Conquest he was like to gain over Justina, who as yet, he declared was untouch'd as She came into the world (p. 31)

b) Simplificación del estilo indirecto, tendiendo al mero sumario diegético.

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
------------------	--------------------

<sup>640</sup> De igual manera, toda alusión de tipo emblemático, por ejemplo, también desaparece con la traducción (Murillo Murillo 1990:163-164).

Como el bellacón oyó que yo le hablaba a lo de venta y mote, y que yo había tomado el adobo de la lampa que él practicaba (p. 301)	The knave observing I talked so big (p. 30)
--	---

## c) Condensación semántica de las reflexiones.

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
La apretura y la estrechez en que se ve un entendimiento es la rueda en que cobra filos (p. 299)	Necessity is the mother of Ingenuity (p. 30)

## d) Reducciones morfosintácticas.

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
La Boneta tenía un buen tiple mudado (p. 287)	He sang in a falset (p. 28)
Haciendo ademán como que la robaban (p. 287)	Pretending (p. 28)

e) Supresión o simplificación de juegos de palabras, símiles, etc.<sup>641</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
y por este nombre eran conocidos en todos los Campos, y por eso solían también nombrarse los Campeones (p. 286)	These were well known all the Country about (...) and therefore call'd themselves the Champions (p. 28)
se recogieron todos derechamente al carro, aunque no tan directamente ni tan por nivel que no hicieran algunas digresiones de cabeza, paréntesis de cuerpo y equis de pies (p. 322)	made towards th Cart, not in a direct Line, for they reel'd and stagg'd that the broadest Street would scarce have held them (p. 31)
Las águilas enseñan a sus hijos a que miren el sol de hito en hito, porque como nacen con los ojos húmedos y tiernos, pretenden que el sol se los deseque y aclare, para que vean la caza de lejos y se abalancen a ella, por ser esta propiedad única del águila, la cual, desde lo altísimo de las nubes, ve al cordero en la tierra y los peces en el agua de los profundos ríos, y bajando con la furia de un rayo, divide con las alas el agua y saca los peces del abismo. Así, en esta materia era mi madre un águila, pues aclaró mis tiernos ojos para considerar la caza desde lejos y saberla sacar, aunque más encubierta estuviere en un mar de dificultades. Verdad es que yo no había menester mucho appetite, ni me costó muchos pellizcos el aprender, en lo cual hice ventaja a los aguilochos, y grande, porque ellos son lerdos y tan perezosos, que es necesario que la madre, a punzadas y herronadas los saque del nido, y aun a veces los cuelga de	The Eagles make their Young ones look stedfastly on the Sun, because their Eyes are moist and weak, and the Sun dries and strengthens them, so that they afterwards discover their Prey from a prodigious heigth, and stooping on a sudden fall down upon it like a

<sup>641</sup> Véase este apartado en Murillo Murillo (1990:171-173).

<p>las uñas y los hace mirar por fuerza al sol. Y por eso fingieron los poetas que en el general repartimiento de los oficios, el águila se inclinó a ser ballestera, y tiraba al sol bodocazos y no erraba tiro. La paloma enseña a sus pichones a barrer y limpiar el nido, porque no es puerca como la oropéndola que, teniendo doradas plumas, tiene enlodado el nido, lo cual es símbolo de las mujeres, las cuales salen a vistas vestidas de oro y dejan un aposento más sucio que una letrina. Pues ¿qué mucho que la palomita de mi madre me enseñase a barrer y limpiar, no sólo la casa, pero las bolsas y alforjas de los recueros y aceiteros, que son más sucias que ojos de médico y nidos de oropéndola? Muchos puedo contar, a quienes el celo de enseñar sus hijos los ha hecho maestros de todo el mundo, especialmente en Egipto. Todo bueno y sancto (pp. 213-214)</p>	<p>Thunder-Bolt. My Mother did so by me, she clear'd my tender Eyes, that I might discover my Prey at a great distance, and seize it, tho' never so Remote, The Truth is, I was an apt Scholar, and took every thing off hand (p. 15)<sup>642</sup></p>
---	---

Este afán por aligerar el texto, eliminando todo lo que dificulte su lectura, lleva al traductor, por ejemplo, a omitir las incómodas referencias al ámbito de la emblemática:

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
Otras mil preguntas les hice de las muy perfiladas, así de motes, como de cifras y medallas, enigmas y cosicosas, mas para ellas era hablarles en arábigo (p. 273)	I put many more Questions to them, which they could make no more of, than if I had talk'd Arabick (p. 27)

De igual manera, las parodias y alusiones a la literatura culteranista tampoco admiten cabida en la traducción:

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
En esta sazón venía ya el hermoso Apolo corriendo presurosamente por los altos de un cerro, siguiendo el alcance de los alojados infanzones para descubrir los hurtos y emboscadas de que siempre fue tan enemigo. Mas cansado el bellissimo joven luciente de correr tras los nuevos Jonatases, parece que se detuvo y descansó tras un espeso monte de encinas (p. 316)	By this time the Sun began to show his Fierly Face (p. 31)

Como todo buen traductor, Stevens intenta contribuir a la comprensión del texto, con frecuencia, por medio de adiciones, las cuales también contribuyen al enriquecimiento estilístico de la traducción:<sup>643</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
Dejéronme con él (p. 315)	Leaving me alone with their infernal Monarch (p. 31)
Comencé a contar cuentos, los más de risa que se me ofrecieron (p. 315)	Told abundance of country tales, and all the Stories I had heard out of old Romances (p. 31)

<sup>642</sup> Véase este ejemplo de Bodenmüller (2001:319-320).

<sup>643</sup> Véase en Murillo Murillo (1990:164).

El obispo (...) de los muchos trapiés que a cada paso daba (p. 322)	My Bishop had twenty falls before he got to it (p. 31)
---	--

Otras veces, más que ante adiciones, parece que nos hallamos ante meros cambios, respecto al original, para hacer más comprensible el texto al lector inglés.<sup>644</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
¡Qué Faltiel para Muchol!, ¡Qué Absalón en guarda de Tamar, sino un obispo de la Bigornia y capataz de la Bellecada! (p. 299)	A especial Guard of Eunuchs (p. 30)
—¡Viva el obispo y su Bigornia! (p. 307)	Long live the Bishop and his clergy! (p. 30)
mas yo juraré por mis hermanos, que si la burla viniera a colmo, perdonaran la sangre por una banasta de sardinas (p. 293)	my brothers would have put up the wrong for a Buthel of Oats (p. 29) <sup>645</sup>
dio un silbo como de cazador o ladrón (...) y al reclamo acudió la Bigornia (p. 307)	Whistled like a Highway-Man, <sup>646</sup> at which his gang came about him (p. 30)

Dentro del afán por hacer el texto más comprensible para el lector inglés, Stevens opta por eliminar con frecuencia todas aquellas alusiones a la cultura española o peninsular (de naturaleza histórica, geográfica, étnica, etc.) cuyo entendimiento y relevancia sean de difícil alcance para el lector anglosajón.<sup>647</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
El mayor presente que por entonces pensaba yo que se podía hacer a una mujer de mi estofa era una <i>sortija de latón morisco</i> (p. 355)	The greatest Present I then thought could be made to a Person of my Degree, was a Silver-Ring (p. 34)
Viendo tanta gente, dije a mi vergüenza que me fuese a comprar unos berros a la <i>Alhambra de Granada</i> (p. 252)	The first thing I did, was to send my Modesty an Hundred Miles on a Errand (p. 22)
un caballero ratiño de junto a <i>Portalegre</i> (p. 221)	a Sharp North-Country-Gentleman (p. 17)
Este es el <i>Magallanes</i> en que suele haber naufragio (p. 200)	This is the time of the Danger (p. 11)

Entre las alusiones elididas, son frecuentes las de naturaleza religiosa, no necesariamente vinculadas al ámbito hispánico, o ni siquiera católico:

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
ni sea tan mal <i>christiano</i> (p. 198)	none will be so Uncharitable (p. 10)
licencia tenéis para abogar por ellos, pues aun	you are allow'd to Plead for them (p. 10)

<sup>644</sup> Murillo Murillo (1990:170-171).

<sup>645</sup> Murillo (1990:170) apunta, al respecto, que probablemente resultara más común en la sociedad campesina inglesa preindustrial la avena —sobre todo en relación con su consumo de cerveza— que las sardinas.

<sup>646</sup> La figura del *Highway-Man*, del hombre a caballo que robaba a los viajeros, probablemente fuera una estampa bastante familiar para el lector inglés del siglo XVIII.

<sup>647</sup> Véanse ejemplos en Bodenmüller (2001:324-330).

<i>los clérigos y frailes</i> pueden (...) abogar por los pobres en las causas civiles (p. 199)	
como buen <i>predicadero</i> , di una vuelta al auditorio con los ojos (p. 252)	(Sin representación)
me fui a mi casa, donde fui recibida como un <i>ángel</i> (p. 332)	I was attended Home (...) and found a most loving Reception (p. 32)

En ocasiones, Stevens realiza simplemente variantes del texto en español, con el objetivo tan solo de proporcionar determinada naturaleza específica y original respecto al relato de referencia:<sup>648</sup>

TEXTO EN ESPAÑOL	TRADUCCIÓN INGLESA
Yo soy palma de danzantes, / Y hoy me llevan los estudiantes. (p. 287)	I've gain'd the Prize of Dancing all this Day, And now, alas, the Scholars force me away. (p. 28)
aunque yo no era la primera robada ni forzada del mundo (p. 291)	I wasn't the first woman that a Rape had been committed upon (p. 29)
la mesonera burlona, aunque algunos me llamaban la villana de las burlas (p. 335)	All the Country then call'd me The Tricking Maid of the Inn; or, The Jilting Country Wench (p. 33)
era boda de pícara y pícaro (p. 317)	The Nuptials of a Whore and a Rogue (p. 31)
los de su facción (p. 313)	The Sharpers vanish'd leaving me (p. 31)

De igual manera, en la traducción de los referentes nominales el traductor tiende a perfilarlos con determinadas características —«la Boneta» (p. 290) pasa a «Counterfait Wench» (p. 29); la «pícara» pasa a «whore» (p. 31); «merced» (p. 334) a «mistress», «la mesonera burlona» (p. 335) a «The tricking Maid of the Inn» (p. 33); «la villana de las burlas» (p. 335) a «The Jilting Country Wench» (p. 33)—,<sup>649</sup> entre las cuales predominan las connotaciones de naturaleza sexual («whore» y «The tricking Maid of the Inn» podrían traducirse por «puta» y «la traviesa doncella del mesón», respectivamente).

De este modo, la traducción de Stevens parecía privilegiar el *delectare* sobre el *prodesse* por medio de un relato que simplificaba argumento y contenido respecto al original, traduciendo la parte episódica y las aventuras, pero omitiendo los fragmentos digresivos y las descripciones. El elemento paródico del texto original (en relación con el género picaresco, la literatura emblemática, etc.) desaparece, al igual que los elementos paratextuales (poemas, notas marginales y «aprovechamientos»). De igual manera, no encontramos ni jeroglíficos, ni cuentecillos, ni ampliaciones de ninguna

<sup>648</sup> Murillo Murillo (1990:165-168).

<sup>649</sup> Véase en Murillo Murillo (1990:173-176). El caso más interesante es el de Pero Grullo, el cual recibe múltiples designaciones: «The Scoundrel» (p. 29); «Mr. Raking Bishop» (p. 30); «The Knave» (p. 30), «Mr. Scoundrel» (p. 30); «My Paris» (p. 30) o «Mock Bishop» (p. 31).

naturaleza. Parece que el objetivo prioritario del traductor era entretener por medio tan solo de las aventuras de Justina, sin parodiar ni atacar a nadie ni a nada. Entre las técnicas usadas para ello, podríamos citar: la simplificación de la estructura general del texto (frente a las divisiones y subdivisiones del original, *The Spanish Jilt* tiene tan solo ocho capítulos); la elisión de elementos paratextuales (con la excepción de un breve resumen al inicio de los capítulos); la simplificación y concisión tanto de los pasajes (sin digresiones, descripciones, etc.) como de la caracterización de los personajes (tal y como evidencia el tratamiento conjunto, sin individualización, de los estudiantes que constituyen la Bigornia, a diferencia de lo que sucedía en el original);<sup>650</sup> la tendencia a aligerar el recargamiento estilístico característico del texto atribuido a López de Úbeda, aspecto este que por otra parte resultaba con frecuencia de muy difícil traducción, etc. A todo ello habría que añadir el especial gusto de Stevens por la inclusión de referencias y alusiones sexuales no presentes (o al menos no tan evidentes) en el original, quizás con el objetivo de volver el texto menos ambiguo y vago que la versión en español, así como su interés por eliminar el mayor número posible de referencias culturales ajenas al lector inglés, poniendo igualmente hincapié en la reducción de las alusiones de naturaleza religiosa y étnica, probablemente por carecer la traducción de un contexto especialmente complejo en lo que al entramado socio-religioso concierne, de gran importancia sin embargo en la literatura hispánica del siglo XVII. Por todo ello, Murillo Murillo (1990:176-177) concluye:

*The Spanish Jilt* renders certain passages, abbreviating others, and omitting everything considered «tedious and unpleasant»; in part, perhaps, due to the translator did not completely grasp the irony of López de Úbeda's glosses and digressions (...) On the contrary, the chosen passages, except for some changes to help understanding, or those involved in the process of translating, are literal translation of the Spanish work.

De este modo, da la impresión de que el objetivo de Stevens pasaría por hacer de la traducción al inglés de *La pícaro Justina* un texto marcadamente humorístico, pero sustentando esta actitud exclusivamente en el argumento, y no en la formulación estilística y retórica de la traducción, perdiéndose así el elemento intertextual, clave en la versión original para comprender el tratamiento paródico de la obra, pero ganando, sin embargo, un ámbito receptor mucho más amplio que el de la obra aparecida en

---

<sup>650</sup> «Traía al lado otro estudiante vestido de picarona piltrafa a quien ellos llamaban la Boneta (...) Los otros cinco venían disfrazados de canónigos y arcedianos, a lo picaral. El uno se llamaba el arcadiano Mameluco, el otro el Alacrán, el otro el Birlo, otro Pulpo, el otro el Draque» (p. 286). Véase esta cuestión en Murillo Murillo (1990:176).

1605, al no precisar de los conocimientos literarios e históricos necesarios para valorar el original. Así, *The Spanish Jilt* se convierte en un «texto atemporal» (Murillo Murillo 1998:180) con mayor facilidad que *La pícaro Justina*, contando con el aplauso de críticos como Chandler (1913:152):

Dígase cuanto se quiera de Stevens como traductor de la *Celestina*, no se podrá dudar que su *Justina* en ocho capítulos acusa gran perfección sobre el original español, del que ha retenido los lances ingeniosos y principales situaciones, sacrificando los *aprovechamientos* inútiles.

En conclusión, y tras este somero repaso a las tres traducciones realizadas de *La pícaro Justina* del texto en español, parece posible apreciar una serie de rasgos que vinculan y alejan estas traducciones. Dos parecen los extremos, a la hora de entender el texto original, y su valor para el nuevo público. En uno de los lados estaría la traducción italiana, recargada de moralizaciones, interpolaciones, elementos paratextuales, etc., hasta tal punto que la acción solo logrará transcurrir hasta el episodio del asno en la ermita de Nuestra Señora del Camino, no llegando a concluir el Libro II de la versión original. La unidad de esta traducción parecía articularse, tal y como sucedía en el texto original, solo a través de la protagonista:

Barezzo permaneció insensible ante el valor paródico que tenía *La pícaro Justina*, pero probablemente lo hizo convencido de que el producto final no sufriría alteraciones en su aspecto puramente novelesco. Este hecho nos hace preguntarnos si no sería la dinámica narrativa la que, de alguna forma, permitiría la interpolación (...) La respuesta, necesariamente, es afirmativa, por cuanto la articulación de las secuencias se realiza ensartándolas, siendo la presencia de Justina lo que asegura su unión (Oltra 1985:146).

De esta forma, el texto italiano parecía tender a transmitir la impresión de ser más una adaptación que una auténtica traducción,<sup>651</sup> tanto por las interpolaciones insertas como por la supresión de una parte considerable de las aventuras originales de Justina (Torres 2001b:8 n.), transmitiendo el traductor la impresión, tanto por el aparente propósito moral de determinados *exempla*, así como por la incorporación de los «aprovechamientos» —debidamente traducidos, a diferencia de los poemas— o por la elisión de todo lo que sonara a irrespetuoso, en el ámbito religioso, de que el *prodesse* primaba en el texto, como bien había recalcado el propio Barezzi en las páginas introductorias.

---

<sup>651</sup> «En realidad, más que una traducción, es una recreación de la obra española, pues el traductor introdujo tantos cuentos y anécdotas nuevas en el relato, que fraguó una novela distinta» (Rey Hazas 1977:50); «la edición que describimos (la de Barezzi) puede considerarse como una obra nueva, ó más bien, como una rapsodia de la *Pícaro Justina*» (Puyol 1912:III, 334).

Frente a él, el texto inglés parecía representar todo lo contrario. Como remarca Trice (1971:37-38), «one sumises that the book became more amusing after Captain John Stevens made his revisions». En efecto, la obra suprimía todo lo que no fuera el desarrollo estricto de la acción, desapareciendo de un plumazo todas las interpolaciones y digresiones que caracterizaban tanto al texto original como a su traducción francesa.<sup>652</sup> Igualmente, se simplificaba la división general de la obra, articulada a partir de ocho capítulos, sin subapartados, al tiempo que se eliminaban todos los elementos paratextuales —poemas, notas y «aprovechamientos»— que pudieran entorpecer el ágil desarrollo de la acción. Todo ello permitía a Stevens abarcar, en líneas generales, el argumento general del texto original, a diferencia de la versión italiana, «ahogada» entre sus múltiples interpolaciones, no pudiendo dar salida ni siquiera en dos volúmenes a más de la mitad del texto en español. De esta forma, la versión inglesa transmitía la impresión de privilegiar el *delectare* del argumento original, buscando lo que de risible y ameno pudiera haber en los acontecimientos relatados en el texto hispánico.

Y, entre ambos extremos, parece que hallamos la traducción francesa, la cual por un lado tiende a la inserción de material nuevo, al igual que el texto italiano, pero por otra parte opta por la supresión de la mayor parte de los elementos paratextuales que poblaban la versión original, tal y como haría Stevens con el texto en inglés. En cualquier caso, probablemente resulte más cercana a la traducción italiana. En este sentido, Torres (2007) apunta tres grandes rasgos que pudieran vincular a la versión italiana y a la francesa: a) un rechazo a las referencias religiosas, que en la traducción italiana pudiera deberse a la necesidad de no ser tachada de heterodoxa y que en la versión francesa parecería obedecer a la intención de entretener a un público de lectores cortesanos poco amigos de los discursos moralizadores; b) la práctica del anacronismo calculado, que explica toda una serie de incoherencias y aberraciones tanto temporales como espaciales, y c) una errónea utilización de las formas del discurso autobiográfico de la narradora, reflejando así la naturaleza paródica de este discurso picaresco en primera persona.

Pero, por encima de sus diferencias, las tres traducciones evidencian el afán de sus respectivos elaboradores por vencer las grandes dificultades que presenta el texto para el lector ajeno al lenguaje y la cultura de la España del siglo XVII, lo cual no siempre es

---

<sup>652</sup> El afán por aligerar los textos picarescos especialmente «nutridos» se puede evidenciar también con el *Guzmán*, el cual, en su versión francesa de 1732, aparecía «purgée des moralités superflues», como indica su traductor al comienzo (véase Rico 1983:11, y Álvarez Amell 1999:84).



resuelto con éxito. Así, es constatable la incorporación de notas aclaratorias, o de comentarios adicionales, con el objetivo de proporcionar contexto ante determinadas particularidades sociales, religiosas y culturales de la España áurea, así como el afán por adaptar el argumento al público receptor, incorporando personajes, ambientes o cualquier tipo de detalle que aproximara la narración al ámbito conocido por el lector en cuestión. No obstante, todo lo que atañe a la mera formulación lingüística del relato original (juegos de palabras, referencias intertextuales, etc.) se ve muy débilmente reproducido en sus respectivas traducciones, bien por incapacidad o desconocimiento del elaborador, bien por la especial dificultad inherente a la traslación a otros idiomas de fenómenos de muy difícil reproducción, al margen de su lengua original, lo cual se volvería especialmente engorroso en obras donde esta cuestión adquiriera un especial protagonismo, caso de *La pícaro Justina*.

Por todo ello, las traducciones de *La pícaro Justina* adquieren una especificidad particular —que unas veces refleja en mayor medida la incursión del autor en el relato, como ocurre con las versiones italiana y francesa, y otras veces aparenta una relativa asepsia simplificadora, caso del relato en inglés— que las vincula al texto de referencia en la medida en que se convierten en testimonios de las distintas reacciones que ante un lector ajeno al contexto histórico y literario español suscita una obra que obligadamente ha de contextualizarse para su correcta interpretación.

#### **LA ACTIVIDAD EDITORIAL EN RELACIÓN CON *LA PÍCARO JUSTINA***

El universo editorial tiende a revelarse como un excelente termómetro, tanto de la acogida y éxito de una obra,<sup>653</sup> como de los derroteros por los que su valoración va evolucionando, en gran medida fruto de las modificaciones que el texto evidencia respecto a la edición *princeps*; dicho en otros términos, las obras se editan de acuerdo con los lectores de cada época, y, a su vez, la elaboración editorial condiciona su lectura.

Lo cierto es que la figura del editor, tal y como hoy la entendemos, resulta relativamente reciente, siendo el reconocimiento actual de su identidad herencia del siglo XIX; hasta entonces, era frecuente la fusión/confusión entre este y el librero,

---

<sup>653</sup> En el caso, por ejemplo, del Siglo de Oro, la existencia de, al menos, una edición de un texto significaba ya de por sí un más que considerable número de volúmenes. Bouza Álvarez (1997:38), por ejemplo, apunta que una tirada media, en los siglos XVI y XVII, rondaba los 1500 ejemplares.

siendo difícil, antiguamente, identificar con exactitud la pertenencia de las distintas «manos» que manipulaban la obra y que se encargaban de la selección entre distintos manuscritos, soluciones técnicas, estéticas, etc. (véase Chartier 1993:31). En cualquier caso, la función del editor ha desempeñado, a lo largo de la historia, un papel crucial en la recepción de los textos, y escuelas de crítica como la *Bibliography* —encabezada por Donald F. McKenzie (1985), y continuada por investigadores como Chartier (1993)— han centrado su atención en el modo en que las formas físicas a través de las cuales se transmiten los textos a sus lectores (o a sus oyentes) afectan al proceso de construcción de sentido, analizando los distintos dispositivos y organizaciones que guían y constriñen las distintas operaciones de comprensión llevadas a cabo por los receptores.

La relación entre el autor y el editor, durante el Siglo de Oro, se articulaba desde distintos perfiles, que evidenciaban la complejidad de este vínculo. Desde luego, todo escrito, para poder lograr su difusión, había de pasar a través de la imprenta. Esta impresión era financiada, bien a través del propio autor («a costa del autor»), bien por medio de una institución o un editor, el cual podía ser un librero o un impresor. El autor, en principio, podía disfrutar de un Privilegio, durante diez años, que le autorizaba a tener en exclusiva los derechos de edición del texto, pasados los cuales el texto quedaba, en cierto modo, «desvinculado» de su autor, en lo que a su impresión y edición concierne.<sup>654</sup>

Durante el Siglo de Oro español, dos parecen haber sido los grandes núcleos en los que se concentró la actividad editorial y librera: Medina del Campo, en un primer momento, se erige como el gran centro del intercambio librero, pasando a continuación la corte a convertirse en el lugar donde se concentran los grandes mercaderes de libros, con frecuencia extranjeros. Precisamente, en Medina del Campo hemos de ubicar la irrupción, en 1605, de la edición *princeps* de *La pícaro Justina*, llevada a cabo por la mano de Cristóbal Lasso Vaca.<sup>655</sup>

---

<sup>654</sup> Véanse estas y otras cuestiones anejas a ellas en Moll (1998).

<sup>655</sup> Rojo Vega (1994) dedica una extensa obra al estudio de la labor de los impresores, libreros y papeleros en Medina del Campo y Valladolid a lo largo del siglo XVII, estudiando el auge y posterior decaimiento de este núcleo librero a lo largo del Siglo de Oro. En concreto, se recoge la labor, entre otros, de Lasso Vaca (pp. 11, 12, 15, 17 y 130-131), la cual le vincula a la imprenta del Colegio de San Gregorio en 1601 y a la del Convento de San Pablo en 1609, siendo un año más tarde uno de los cuatro impresores que quedaban en la ciudad de Valladolid —junto con Juan Bustillo, Juan Godínez de Millis y Jerónimo Murillo—, tras haber llegado desde Medina del Campo debido al hundimiento de la industria y del comercio del libro en aquella villa. En Valladolid, Lasso Vaca trabajó en el convento de San Pablo y en el Monasterio de Prado, haciéndose más adelante teniente de impresor de las bulas. Entre sus impresiones destacan *De Justitia distributiva*, de Juan Zapata y Sandoval (1609), la *Alegación de derecho en favor de Diego de Silva*, de Serafín Freitas (1610), o los *Apuntamientos quadragésimales*, de Antonio Pérez

En efecto, la *princeps* de *La pícaro Justina* se sumará a otras ediciones del texto que verán la luz, igualmente, a lo largo del siglo XVII: en Barcelona, ese mismo año, en casa de Sebastián de Cormellas; en Bruselas, en 1640, a cargo de Olivero Brunello, y de nuevo en Barcelona, en 1640, este vez a cargo de Pedro Lacavallería. Desde luego, no se trataba de un número de ediciones comparable al éxito editorial del *Lazarillo*<sup>656</sup> o del *Guzmán* (Guillén y Lázaro Carreter 1983:469), reflejando, así, una cierta distancia respecto al éxito y difusión de los otros dos textos.

Lo cierto es que la configuración de la *princeps* ha levantado no poco interés entre los estudiosos de la historia de la literatura, a juzgar por las irregularidades y especificidades que han detectado en ella, y que le confieren un carácter único e irreplicable, en relación con posteriores ediciones.<sup>657</sup> Bataillon (1969), sin duda, ha sido uno de los principales estudiosos de las peculiaridades de la *princeps*, destacando, entre sus aspectos más significativos: a) la aparición de un supuesto escudo perteneciente a la Casa de don Rodrigo Calderón, en la portada (pp. 31-32),<sup>658</sup> b) la existencia de tres paginaciones distintas y sucesivas,<sup>659</sup> con las firmas mal ajustadas, con constatables diferencias gráficas entre la segunda sección y las otras dos (justificación y densidad de páginas, iniciales, historiadas, cabeceras, uso de la bastardilla en las notas marginales, empleo de los acentos, etc.), lo cual invitaba a pensar en la impresión simultánea del texto en dos imprentas con distintos materiales, sistemas de trabajo y tipógrafos; en cualquier caso, se trataba de un procedimiento anormal para editar un libro pequeño, en octavo, de 470 pp. (p. 34); c) la dedicatoria a don Rodrigo Calderón (p. 54). Estos tres

---

(1610). Curiosamente, no localizamos ninguna alusión a la publicación de *La pícaro Justina*, ni siquiera en el inventario final de publicaciones llevadas a cabo en las distintas librerías (pp. 211-248). Véase también, respecto a la labor de Lasso Vaca, Pérez Pastor (1895/1992:488-489), del cual indica su actividad como impresor en Medina del Campo entre 1599 y 1605, pasando luego a Burgos y Valladolid. Impresor del Santo Oficio, entre 1603 y 1604 estuvo asociado con Francisco García, quien probablemente fuera el verdadero escribano, siendo Lasso Vaca el dueño de la imprenta. Fue procesado en 1623 por deudas, y no se le conoce marca tipográfica, si bien sí hizo uso del escudo pequeño ovalado de Guillermo de Millis, conservando las letras «G. M.». Pérez Pastor (1895/1992) menciona, también, obras impresas por Lasso Vaca: véase, para ello, las pp. 311, 312, 314, 315, 319, 321, 322, 326, 327, 329, 330, 355, 358, 360 y 363.

<sup>656</sup> En concreto, Guillén y Lázaro Carreter (1983:469) mencionan, respecto al *Lazarillo*, que se llevaron a cabo 5 ediciones entre 1554 y 1555; 5 reediciones entre 1573 y 1595 y de nuevo 9 ediciones entre 1599 y 1603, si bien a partir de entonces no será reimpresso el texto durante cuatro años.

<sup>657</sup> Puyol, en su edición de *La pícaro Justina* (1912:III, 45) señala que la *princeps* «está plagada de erratas y hecha con una negligencia lamentable».

<sup>658</sup> Véase la portada de la *princeps* en el Anexo.

<sup>659</sup> Véase también en Rey Hazas, en su edición de *La pícaro Justina* (1977:336 n.). La primera de las paginaciones concluye con el final de la Primera Parte del Libro II, donde encontramos la palabra «Fin», lo que invita a pensar que este primer bloque, en el caso de que fuera cierta la teoría del viaje a León del autor del texto en 1602, pudo haberse escrito antes de dicho desplazamiento, insertándose posteriormente la siguiente Parte, de la que es elemento nuclear la estancia de la protagonista en dicha población (véase en Bartolomé Mateos 1998:124).

aspectos parecerían reflejar, en opinión del crítico galo, las mismas intenciones ocultas, solo comprensibles a la luz del trasfondo histórico que supuestamente envolvía a la obra,<sup>660</sup> según el cual el texto habría contribuido al intento de ennoblecimiento de don Rodrigo, aportando un falso escudo nobiliario, en la portada, así como una igualmente cuestionable limpieza de linaje, por medio de la dedicatoria. De igual manera, las irregularidades de naturaleza tipográfica,<sup>661</sup> sumadas a la ausencia de firma en la *Aprobación* —la cual no venía fechada— y en la *Tasa*,<sup>662</sup> parecían confirmar la idea de que la intención del autor había sido la de sacar el texto lo más aceleradamente posible, usando para ello incluso más de una imprenta, bien con el objetivo de acelerar el proceso de ennoblecimiento de don Rodrigo, bien, quizás, para adelantarse a la publicación del *Quijote*, el cual presumiblemente se encontrara ya en prensa (Bataillon 1969:34), o incluso con la finalidad de acercarse a la fecha de publicación de la Segunda Parte del *Guzmán*, en 1604 (Bartolomé Mateos 1998:125).<sup>663</sup>

En efecto, la «originalidad» de estos aspectos fue rápidamente subsanada. Desde luego, la paginación irregular se convirtió en un aspecto exclusivo de la *princeps*. Sin embargo, las restantes particularidades enseguida empezaron a modificarse o suprimirse. Respecto al escudo de la portada, por ejemplo, no aparecerá recogido de nuevo en ninguna de las ediciones del siglo XVII, y en cuanto a la dedicatoria a don Rodrigo Calderón, sí aparece en la edición Barcelonesa de 1605, pero no en la de Bruselas de 1608 —aunque sí de nuevo, en la de 1640—, dedicada a «don Alonso Pimentel», lo cual hace sospechar a Bataillon (1969:54) que la razón de la rápida

<sup>660</sup> Para un estudio más detallado de esta cuestión, repásense los apartados correspondientes al autor real y al lector aparente, ya tratados a propósito de *La pícaro Justina*.

<sup>661</sup> Otra irregularidad en la representación de la *princeps*, aunque de distinta naturaleza, consiste en la presencia, al comienzo de todas y cada una de las páginas del relato —e indicando con ello la ubicación concreta de la página que introduce dentro del organigrama general de la obra— de la expresión «tomo I», lo cual no deja de resultar significativo, al no tener constancia de la existencia de más volúmenes. No obstante, este elemento contribuiría a reforzar la tesis de que el autor tenía en mente, o quizás ya escrito y listo para su impresión, un segundo volumen que diera continuación a las aventuras de Justina, justificando así las alusiones de la protagonista a esta supuesta continuación (véanse, por ejemplo, las pp. 739-740).

<sup>662</sup> Respecto a esta última, Micó (1994:831) señala también la peculiaridad de que omitiera el número de pliegos y el precio total.

<sup>663</sup> En efecto, como sabemos, *La pícaro Justina* certifica su conocimiento de la existencia del Quijote en unos versos introductorios: «Más famo- que doña Oli-, / Que Don Quijo- y Lazari-» (p. 611). Véase este aspecto más detenidamente en Micó (1994:837 y 840), quien, respecto a la pugna entre las tres obras, sentencia: «Lo curioso de tal panorama es que la edición rigurosamente simultánea de los tres volúmenes impidió que los contendientes, por muchas noticias que hubiesen recogido en los mentideros de la corte, de Sevilla o de cualquier otro lugar, llegasen a tener ya impresos entre las manos las obras rivales antes de entregar o dar las últimas puntadas a su propio original (...) Cervantes corría para adelantarse a *La pícaro Justina* y López de Úbeda corría para adelantarse al *Quijote*; uno y otro forcejeaban también con Mateo Alemán, pero este acabó ganando por la mano a sus rivales y se alzó con la victoria pírrica de estampar en la portada de su *Guzmán* una cifra mágica para la historia de la literatura española: 1604».

desaparición de cualquier indicio que apuntara hacia Calderón pudiera ser su caída en desgracia, al correr el rumor de su próxima detención. Otras particularidades de la *princeps*, en relación con las otras ediciones del siglo XVII, son, por ejemplo, el propio título del texto, que fue alternando entre *Libro de entretenimiento de la pícaro Iustina* (en la *princeps* y en la edición de 1608) y *La pícaro montañesa llamada Iustina* (en las ediciones Barcelonesas de 1605 y 1640). Asimismo, el *Privilegio Real* tan solo figurará en la *princeps*, al igual que la *Tasa* y la *Fe de erratas*, esta última firmada por el doctor Alonso Vaca de Sanctiago. Por otro lado, el frontispicio —elemento clave para vislumbrar la conexión intertextual de *La pícaro Justina* con obras como el *Lazarillo*, *La Celestina* o el *Guzmán*—, firmado por Juan Baptista Morales Fe, desaparecerá de nuevo en las ediciones catalanas, figurando en la de Bruselas de 1608, pero firmada, en esta ocasión, por Maximiliaen Derrere Fe.

En resumidas cuentas, esta primera edición presenta la particularidad de reflejar una serie de irregularidades que invitan a pensar en su precipitada impresión, al tiempo que ofrece un conjunto de elementos (escudo, dedicatoria, título, frontispicio, etc.) que desaparecerán o se verán modificados en las siguientes impresiones, pudiendo haber influido en ello, sobre todo en lo concerniente a la pervivencia del escudo y la dedicatoria, las vicisitudes históricas del personaje al que aparecen vinculadas, don Rodrigo Calderón.

En cuanto a la edición de Barcelona de 1605, es de advertir ya la modificación en el nombre del autor de la portada: de «Francisco de Úbeda» se pasa a «Francisco López de Úbeda», probablemente al advertir el editor que así figuraba en el *Privilegio Real*, en la *Aprobación* y en la dedicatoria de la *princeps*. Desaparece, como ya se ha mencionado, el escudo de armas de don Rodrigo. En cuanto a la *Aprobación*, reproduce la original, firmada esta vez por Juan de la Mezquita, y se insertan otras dos, con la rúbrica de fray Francisco Diago y del abad Miguel Palmerola, con fecha de julio de 1605. Entre las supresiones significativas, al margen del escudo y de las ya anotadas, exclusivas de la *princeps* (*Privilegio Real*, *Tasa* y *Fe de erratas*), son de destacar especialmente la desaparición del frontispicio, así como del *Prólogo al lector*.

La edición de Bruselas de 1608, en la que se recupera la primitiva atribución a «Francisco de Úbeda», así como el *Prólogo al lector*, presenta como aspecto más significativo, sin lugar a dudas, la sustitución de la dedicatoria a don Rodrigo Calderón por un texto del propio impresor Olivero Brunello «Dirigido a don Alonso Pimentel del consejo de guerra de su Magestad, y su Capitan de lanças Españoles en estos Estados de

Flandes». El texto refleja igualmente el Privilegio de venta a Olivero Brunello, por orden de los Duques de Bramante, y con la firma de Piermans Grimaldy. Por otra parte, y como ya se ha mencionado, el frontispicio «cambia» de autor, apareciendo firmado por Maximiliaen Derrere Fe. Finalmente, la *Tabla desta arte poética*, listado ya presente en la *princeps* con el que se compendian las fórmulas métricas empleadas a lo argo del texto, cambia radicalmente de ubicación, pasando a figurar al final de la obra, tras el *Laus Deo* conclusivo.<sup>664</sup>

La edición de Barcelona de 1640 recupera la primitiva dedicatoria, así como la ubicación de la *Tabla poética* en los prolegómenos del relato, al tiempo que refleja varios de los elementos presentes en la impresión de 1605 de esta misma ciudad, lo que invita a pensar en un claro vínculo entre ambas ediciones: título (*La pícaro montañesa llamada Iustina*),<sup>665</sup> y ausencia del frontispicio y del *Prólogo al lector*. Presenta igualmente una nueva *Aprobación y Licencia*, de manos de fray Francisco Palau.<sup>666</sup>

Si durante el siglo XVII el número de ediciones de *La pícaro Justina* no dejó de resultar más bien modesto, a lo largo del siglo XVIII la situación se agravará aún más, teniendo constancia tan solo de dos impresiones a lo largo de esta centuria, en 1735 y 1736. Lo cierto es que todo invita a pensar que el relato había empezado a verse lastrado por representar una serie de rasgos que se antojaban anacrónicos para el lector del siglo XVIII, entre los cuales quizás figurase la excesiva elongación de una narración diluida en una maraña de digresiones e interpolaciones entre las cuales su naturaleza más o menos ejemplarizante, si es que verdaderamente existía este propósito, se veía diluida y se antojaba indescifrable para el gusto de la época, el cual parecía tender, con la progresiva extensión de la mentalidad ilustrada, hacia obras cuya «utilidad» resultara más evidente y menos dificultosa de extraer (Wittmann 2001:509). En efecto, la excesiva y abrumadora carga moralizante, sustentada con artificios retóricos y estilística sacra, parecía resultar poco agradable a los lectores del siglo XVIII —tal y como evidencian, por ejemplo, la traducción francesa de 1732 del *Guzmán*, bastante aligerada

---

<sup>664</sup> Esta edición de 1608, para críticos como Rey Hazas (1977:53), supondría una interrupción dentro del «progresivo empeoramiento del texto» que parece caracterizar a las sucesivas ediciones que se llevaron a cabo, al menos en estos primeros tiempos.

<sup>665</sup> López de Tamargo (1990:7) considera que esta modificación en el título original pudiera deberse, en parte, al deseo de adelantar el adjetivo «pícaro», quizás influido por el éxito del *Guzmán*.

<sup>666</sup> Como apunta Rey Hazas (1977:49-50), en 1640 habría existido también otra edición «fantasma», publicada igualmente en Barcelona, por Cormellas, según apunta Laurenti (1973) en su inventario bibliográfico de estudios y ediciones picarescas. Una segunda edición que tampoco ha podido comprobarse es la de Barcelona de 1707, citada por Brunet (1864). En cualquier caso, coincidimos con Rey Hazas en constatar que nos ha sido imposible localizar la existencia de ninguna de estas dos ediciones.

en lo que a su carga moralizante concierne (véase en O'Connor 1996:54), o la propia traducción inglesa de 1707 de *La pícaro Justina*—, por lo cual la existencia de tan solo estas dos impresiones parece documentar ese escaso éxito en su recepción.

La edición de 1735, firmada por «Francisco López de Úbeda» con el título de *La pícaro montañesa, llamada Justina*, presenta, como aspecto más significativo, la inclusión de una *Noticia del verdadero autor de la vida de Justina Díez, I juicio de esta novela*, atribuida tradicionalmente a Gregorio Mayans y Siscar, la cual parece convertirse en la primera evaluación más o menos teñida de cierta seriedad del texto,<sup>667</sup> y donde se justifica un título que, sin embargo, no se corresponde con el original, al tiempo que se valora su principal conexión intertextual: «a la qual llamó *Pícaro Montañesa*, assí por dar a su Libro un título agradable a los aficionados a la Vida de Guzmán de Alfarache; como, porque, según él mismo confiessa, aumentó su Novela, después que salió a luz el Libro del Pícaro tan recibido».

Al margen de esta somera valoración del texto, la edición incorpora como novedades la reproducción de la *Aprobación* de la edición *princeps*, firmada en esta ocasión por Tomás Gracián, presumible autor de la original, a juzgar por la alusión del *Privilegio Real* (Rey Hazas, en su edición del texto, 1977:68 n.).<sup>668</sup> Incluye, igualmente, la *Aprobación* de Francisco Palau de la edición de 1640, así como una *Licencia del Consejo*, firmada por Miguel Fernández Munilla, para que Francisco Manuel de Mena pueda reimprimir y vender la obra, una *Fe de erratas* con la rúbrica de Manuel García Aleffon, y una *Suma de la Tassa*, por valor de seis maravedís y medio cada pliego. Aunque carece del frontispicio, incorpora de nuevo el *Prólogo al lector*.<sup>669</sup>

En cuanto a la impresión de 1736, es idéntica a la de 1735, con tan solo una diferencia, la dedicatoria «Al excelentísimo señor D. Benjamin Keene, ministro plenipotenciario del rey de la Gran Bretaña, Jorge Augusto II, cerca de el de las Españas, Don Felipe V, nuestro señor, que Dios guarde», de manos de Francisco Manuel de Mena (a costa del cual figura la impresión), «su más apasionado y rendido servidor».

<sup>667</sup> Esta evaluación parece ir en consonancia con la calidad de la edición, la cual, en opinión de Puyol (1912:III, 45) era la más «presentable» hasta entonces, muy alejada de la sobreabundancia de erratas de la *princeps*.

<sup>668</sup> «Por lo cual, vos mandamos dar licencia y facultad para que por tiempo de diez años cumplidos (...) vos o la persona (que) contra ello vuestro poder hubiere, y no otra alguna, podáis imprimir el dicho libro que de suso se hace mención, con las enmiendas en él puestas por Tomás Gracián, que es la persona a quien por nos se mandó viesse y enmendase el libro entero» (p. 63).

<sup>669</sup> Bataillon (1969:54-55) apunta que el texto tomado como base para esta edición de 1735 es el de Barcelona de 1640, aunque con la inclusión de la *Aprobación* y del *Prólogo al lector* de la *princeps*.

En el siglo XIX la situación no mejorará en absoluto, en lo que a la actividad editorial en torno a *La pícaro Justina* concierne. Lo cierto es que, ya desde el siglo XVIII, la obra parecía haber entrado en una dinámica de muy difícil solución, con una paupérrima recepción del texto. En efecto, en el siglo XIX la obra atribuida a López de Úbeda parece haber corrido una suerte muy parecida a la del *Guzmán*, con el que tantos vínculos presenta en común, puesto que tanto una como otra apenas generaron actividad editorial o crítica (Jones 1974:25-26). Kwon (1993:28-29) explica en los siguientes términos la recepción del texto de Alemán, pudiendo incorporar en buena medida estas reflexiones al texto sobre la vida de Justina:

En el siglo XIX (...) se aprecia el *Guzmán de Alfarache* como narración realista y vigorosa, pero sin comprender sus digresiones. Nadie habla entonces del valor docente de las moralidades ni del relato, sino del deseo de disimular la penosa impresión de los malos ejemplos del pícaro o de ponerse a cubierto de las censuras de la Inquisición y de este modo imprimir el libro sin persecuciones.

Del Monte (1971:90), igualmente, plantea en parecidos términos la recepción que de las digresiones del *Guzmán* se hizo:

En los siglos XVIII y XIX estas moralidades fueron condenadas como superfluas, y justificadas como consecuencia del deseo de atenuar con ellas la influencia perniciosa del contenido narrativo por temor a la Inquisición. Solo los contemporáneos han subrayado su fuerza oratoria y la elaboración estilística, y han intentado demostrar su índole, no de artificiosas interpolaciones, sino de componentes necesarios de la novela e incluso de núcleo principal de ella.

De este modo, la naturaleza también supuestamente moral de *La pícaro Justina*, que parecía aflorar tanto en los «aprovechamientos» finales como en un buen número de las digresiones que poblaban el texto, probablemente fueran incomprendidas en el período decimonónico, considerando que se trataba de meros apéndices sin valor literario alguno, actuando, al contrario, como lastre a la hora de valorar el nivel estético del relato. Por todo ello, no es de extrañar que tan solo dos ediciones de *La pícaro Justina* hayan visto la luz a lo largo del siglo XIX.

La primera de ellas, de 1847, fue publicada en París en un volumen colectivo<sup>670</sup> titulado *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, con introducción de Eugenio de Ochoa (pp. I-XV). La obra fija como título una fórmula más sintética que las precedentes, siendo la que perdura con más éxito hasta hoy, *La pícaro Justina*, al que se añade como aposición explicativa «novela compuesta por el licenciado Francisco

<sup>670</sup> Las otras obras de este volumen eran *El Abencerraje*, *El Patrañuelo*, el *Lazarillo* y *Los tres maridos burlados*.



López de Úbeda, natural de Toledo», la cual sin embargo es deslegitimada en una nota al pie, en la p. 1: «el verdadero autor de este libro fué fray Andrés Pérez, natural de León, del orden de Santo Domingo. Escribió también la *Vida de San Raimundo de Peñaforte* (...) unos *Sermones de Cuaresma* (...) y otros *de los santos*». El volumen ofrecía el *Prólogo sumario*, el *Prólogo al lector*, la *Introducción general* y el relato propiamente dicho. En este figuraban tanto los poemas introductorios como los «aprovechamientos», pero no las notas marginales, las cuales eran suprimidas por primera vez, dando así buena muestra de su pérdida de valor significativo para el editor y, por extensión, para los lectores, los cuales presumiblemente las verían como un añadido sin valor funcional alguno, deuda tan solo de un legado retórico que resultaría ya anacrónico.

En 1854, formando parte de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles, aparecía de nuevo *La pícaro Justina*, confirmando así este título como definitivo, precedida de un «Bosquejo histórico sobre la novela española» (pp. V-C) de Eustaquio Fernández de Navarrete, el cual de nuevo atribuía la obra al fraile dominico,<sup>671</sup> a pesar de que el título de la obra (p. 47) de nuevo ponía en manos de López de Úbeda la autoría del texto. La edición reproducía tal cual los distintos apartados incluidos en la de 1847, con el texto dividido en dos columnas, y de nuevo con la supresión de las notas marginales.

Y por fin llegamos al siglo XX, en el cual la situación de la obra fue sufriendo progresivos vaivenes que testimoniaban la acogida que el texto tuvo, si bien casi siempre circunscrita al ámbito de los críticos y especialistas. La primera edición, curiosamente, se erigió como la más ambiciosa de todo el siglo, llevada a cabo por el erudito Julio Puyol y Alonso, y publicada en tres volúmenes en 1912, constituido el tercero de ellos tan solo por el estudio crítico del texto, donde se analizaba con detenimiento las posibles fechas de redacción, así como su autoría. El volumen incluía igualmente un inventario de las ediciones y traducciones existentes del texto (pp. 327-339). Los volúmenes I y II, que eran los que verdaderamente constituían la edición del texto, reproducían la edición *princeps*, cambiando solo la posición del frontispicio, ubicado justo tras la portada,<sup>672</sup> al tiempo que se corregía el «despiste» de la *Tabla*

<sup>671</sup> «Es común opinión que no hubo tal licenciado Úbeda, autor de *La pícaro Justina*, y que fué verdadero compositor del libro fray Andrés Pérez, natural de León, religioso dominico» (p. XCII).

<sup>672</sup> En la *princeps* iba precedido de la portada, la *Tabla poética*, el *Privilegio Real*, la *Aprobación*, la dedicatoria, la *Fe de erratas* y la *Tasa*.

*poética*;<sup>673</sup> menciona, pero no incluye, la *Fe de erratas* original (puesto que las considera subsanadas), y añade al final de cada volumen el índice y erratas de ese tomo.

Desde luego, la edición de Puyol supuso una actitud crítica y una labor analítica que superaba, con mucho, las hasta entonces más bien escasas tentativas por investigar y evaluar el texto atribuido aún por aquel entonces a fray Andrés Pérez. Sin embargo, desde entonces, y hasta la irrupción de la edición llevada a cabo por Antonio Rey Hazas en 1977, la labor editorial en torno a *La pícaro Justina* quedó reflejada en un número de volúmenes más bien escaso y caracterizados casi siempre por una actitud simplificadora en lo que a la reproducción del texto original se refiere.

Así, por lo general estas ediciones tendían a conservar, al menos en ocasiones, la mayor parte de los elementos paratextuales que resultaban significativos desde el punto de vista literario (*Introducción general*, poemas introductorios y «aprovechamientos»), reflejando cierta actitud vacilante a la hora de incorporar la dedicatoria, el *Prólogo al lector* y el *Prólogo sumario*, si bien en lo concerniente a las notas marginales, como ya sucediera en el siglo XIX, optaban casi siempre por su supresión, presumiblemente por seguir careciendo de valor funcional alguno, desde la perspectiva desde la que el texto era contemplado. Así lo constatamos en la edición de Valbuena Prat de 1943,<sup>674</sup> en la edición de Barcelona de 1960 —las cuales incluyen, sin embargo, junto con los prólogos y la dedicatoria, el *Privilegio Real* de Juan de la Mezquita, la *Aprobación* y la *Tasa*—, o en la de 1968, mucho más reductora, la cual se limita tan solo a incorporar la *Introducción general* y el texto propiamente dicho, con poemas y «aprovechamientos» pero, de nuevo, sin apostillas marginales. En la edición de 1970, prologada por Javier Clavell, volvemos a encontrarnos idéntica situación: solamente figuran la *Introducción general* y el relato, sin notas al margen. La edición de 1971 —inserta en un volumen colectivo juntamente con *La Celestina* y *La lozana andaluza*, lo que da buena muestra del vínculo común que parecían encontrar los editores entre estos tres relatos de naturaleza más o menos picaresca o apicarada, con protagonista femenina— vuelve a incorporar el *Prólogo sumario* y el *Prólogo al lector*, pero no la dedicatoria ni, mucho

---

<sup>673</sup> En efecto, al final de la *Tabla poética* de la *princeps* se menciona que son 51 las «maneras de poesía» reflejadas en el texto, pero se trata de una errata, puesto que en realidad son 50 tan solo. Ya las ediciones de Bruselas de 1608 y las de 1735 y 1736 habían corregido este error.

<sup>674</sup> En la reedición consultada de 1968 *La pícaro Justina* aparece en un volumen colectivo, bajo el marbete de *La novela picaresca española*, junto a otras 21 obras, entre las que encontramos, desde varios de los relatos de Cervantes (*La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, etc.) hasta la *Vida de Torres Villarroel*. De igual manera, es significativa la inclusión, al comienzo del volumen colectivo, del conocido frontispicio, ya presente en la *princeps* de 1605, en el que Justina, Celestina y Guzmán surcan las aguas del «Río del Olvido».

menos, las apostillas. En la edición de 1975 de nuevo son «amputados» los prólogos, la dedicatoria sigue sin aparecer y la *Introducción general* y el relato carecen nuevamente de las aclaraciones marginales. Finalmente, la edición hecha por el Círculo de Amigos de la Historia en 1976 lleva el afán reductor de la obra al límite, eliminando no solo los prólogos y la dedicatoria, sino incluso la *Introducción general* y los poemas al inicio de cada episodio, conservando exclusivamente, al margen del relato propiamente dicho, los «aprovechamientos» morales.

Un aspecto de especial interés en algunas de estas ediciones que preceden a la de Rey Hazas, y presumiblemente consustancial al esfuerzo editorial por volver el texto más accesible al público —entre otros medios aligerándolo de todos aquellos elementos que parecían no tener valor literario alguno—, es la inclusión de representaciones iconográficas de distinta naturaleza.<sup>675</sup> Así, la edición de 1960 incorpora en su portada la imagen de una mujer, presumiblemente Justina, a lomos de un burro,<sup>676</sup> rodeada por cuatro hombres y un perro que olisquea al animal que sirve de medio de transporte a la pícara. En cuanto a la portada de la edición de 1970, dos estampas significativas se superponen: al fondo y en el centro de la imagen, una pareja, hombre y mujer, en actitud apasionada, encarnan de forma sintética y evidente el momento del encuentro carnal; y, en primer plano y de perfil, casi hasta transmitiendo la impresión de asistir en calidad de testigo —aunque probablemente se trate más bien de un ambiguo efecto óptico—, la figura de una mujer esbelta y de gran belleza, quien aparece con la mirada perdida, hierática y pensativa, a la derecha de la imagen. Finalmente, la edición de 1976 acompaña el texto con algunas láminas representativas de las estampas que se narran, aunque no siempre hay correspondencia entre texto e imagen. Así, por ejemplo, acompañando a la página 96, en la cual se narran, dentro del número «De la entretenedora astuta», las tretas de Justina para escapar de la Bigornia, localizamos la imagen de un hombre cogiendo por la cintura a una mujer, con un pie de imagen que recoge el fragmento «Y yo a pie quedo, como lo bailo menudito y de lo bien cernido y reposado, le cansé a él», en alusión a un párrafo anterior, al final del número «Del convite alegre y triste» (p. 283),<sup>677</sup> en el cual un estudiante procedente del colegio de los dominicos de Sahagún, junto con otros compañeros, bailan con Justina. De igual manera, junto a la página 288, que encabeza el capítulo primero del Libro IV, titulado

<sup>675</sup> Véase el apartado correspondiente en el Anexo.

<sup>676</sup> La figura del burro, como sabemos, va asociada a la imagen de Justina, destinándose un número (pp. 469-478) a la narración de su hurto.

<sup>677</sup> Seguimos citando por la edición de referencia de Rey Hazas (1977).

«Del pretendiente tornero llamado Maximino», vemos la estampa de una mujer arreglándose frente a lo que parece ser un espejo, mientras un joven caballero la contempla con interés. De nuevo, un pie de imagen que rescata otro fragmento de la obra, «y estos ponían todo su fin en ir entablados de espada, a puro papel», algo posterior al episodio en el que se inserta la estampa, pues corresponde al capítulo «De los pretendientes que ni quiero ni creo» (p. 709), donde sin embargo sí se continúa con el tema del cortejo a la protagonista.

Por fin, en 1977 sale a la luz una edición en dos volúmenes de *La pícaro Justina*, la cual, tras varias décadas de ediciones cuya tónica general era la reducción del texto original, se sirve de nuevo, al igual que hiciera Puyol sesenta años antes, de la edición *princeps*, siendo esta reproducida con fidelidad. La edición de Rey Hazas no solo incorporaba todos los elementos preliminares de la publicación de 1605 (prólogos, introducción, dedicatoria, aprobación, tasa, etc.), sino que rescataba de nuevo las notas marginales, prácticamente inexistentes desde la versión de Puyol de 1912. Esta edición se servía igualmente de las representaciones iconográficas en sus dos portadas. Así, en la del primero de los volúmenes vemos a un hombre y a una mujer (¿Justina?) abrazados, en una actitud entre cariñosa y cómplice. En cuanto al segundo de los libros, una mujer parece dar instrucciones a una muchacha, la cual tiene una vasija a su izquierda, quizás en alusión a los consejos que la joven Justina recibió de su madre en el mesón, durante su infancia (pp. 208-213). La edición, abundantemente anotada, enseguida se convirtió en elemento de referencia para los críticos, quienes sustituyeron con frecuencia el uso de la de Puyol, bastante menos accesible y de dificultoso manejo, por esta nueva versión de bolsillo.<sup>678</sup>

De este modo, con la edición de Rey Hazas se volvía a intentar recuperar con fidelidad el texto original, incorporando todos los elementos paratextuales que habían

---

<sup>678</sup> Así, un rápido repaso nos permite constatar cómo en, efecto, un buen número de los críticos han venido usando esta edición desde su salida al mercado hasta nuestros días: Bartolomé Mateos (1995, 1998a y b, 2000), Bodenmüller (2001), Delpech (1991), Krebs (1989), Morell Torrademé (1987), Murillo Murillo (1990), Oltra (1983, 1999), Pérez Venzalá (1999), el propio Rey Hazas (1983, 1984, 1989, 2001), Roncero López (1996), Rovatti (1989), Torres (1996, 2000a y b, 2001a y b, 2002a y b, 2004a y b, 2005) o Zecevic (2000 y 2001), por citar algunos ejemplos. Hasta entonces, por razones obvias, la edición preferente era la de Puyol, tanto en Alonso (1925) como en Sánchez Castañer (1941), en Bataillon (1969), en Trice (1971) o en Damiani (1977). No obstante, ha sido siendo usada por Marcos Marín (1978), López de Tamargo (1980 y 1990), Márquez Villanueva (1983), Martínez Fernández (1982), Oltra (1985), Barajas (1988), Larsen (1987-1988) o Damiani (1981 y 1990). La edición de Damiani (1982a) también ha contado con un considerable número de usuarios: Friedman (1985), Davis (1996), Bermúdez (2001), Campbell (1992), Márquez Villanueva (1999) o Restrepo-Gautier (2003), por ejemplo. Más minoritarias han sido la edición de Oltra de 1991 —manejada por Martínez García (1996) o Torres (1998)—, la de Valbuena Prat, en sus diversas reediciones —Allaigre y Cotrait (1979), Rodríguez (1979-80) o Jones (1974)— o la de la Biblioteca de Autores Españoles, usada por Blecua (1977) o Canal (1912).

sido eliminados en las ediciones de décadas anteriores. A partir de entonces parece constatable, salvo excepciones,<sup>679</sup> cierto esfuerzo por recuperar, cuando menos, los prólogos, la dedicatoria, la *Introducción general*, los poemas y, sobre todo, las notas marginales, las cuales parecía que habían pasado a verse, de forma irremediable, como algo ajeno al texto atribuido a López de Úbeda. Así, en 1982, Bruno M. Damiani, siguiendo la estela de Rey Hazas, lleva a cabo otra ambiciosa edición, con introducción biográfica y crítica, y una versión del texto que toma como fuente la *princeps*, subsanando sus errores, e incluyendo un glosario final (pp. 467-490), al igual que ya hiciera Rey Hazas.

El afán por aproximar *La pícaro Justina* al público, sustentando su interés en los acontecimientos relatados, y en el propio perfil de la protagonista, llevó en 1982 a realizar una adaptación del texto original, de la mano de Lorenzo López Sancho y Juan José Alonso Millán, condensando la obra en 95 páginas divididas en 89 secciones. La naturaleza de la obra, dramatizada, optaba por la supresión absoluta de los elementos digresivos, y por modificaciones sustanciales del papel de alguno de sus personajes, como Perogrullo, que se convertía casi en coprotagonista de la obra, o Araujo, quien hacía acto de presencia ya desde el comienzo del texto, y de forma intermitente, prácticamente hasta el final. Las modificaciones argumentales terminan tejiendo una trama con la que se intenta atraer al público, o al lector, por el mero desarrollo de la acción. Así, la historia comienza en Mansilla, donde Justina pasea por el mercado, en compañía de su hermano Nicolasillo (pp. 1-5), encontrándonos con personajes como el barbero Araujo. De vuelta al mesón, regentado por su madre y sus dos hermanas, Justina se enfrentará con unos ganaderos, quienes intentarán en vano cortejarla (p. 8), jactándose la protagonista de su virginidad.<sup>680</sup> Tras el fallecimiento de su madre, atragantada (pp. 9-12), llegan al mesón sus hermanos, quienes, convencidos de que la herencia les favorece, desvalijan a las tres hijas (pp. 15-17).<sup>681</sup> Justina, indignada por el

---

<sup>679</sup> Entre estas excepciones, podemos citar la reedición que en 1980 se hace de *La pícaro Justina*, dentro de la colección «La novela picaresca española», de nuevo con prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat. En esta ocasión, resulta curioso comprobar cómo, a pesar de incorporar todos los restantes elementos paratextuales (prólogos, privilegio, aprobación, dedicatoria, *Introducción general*, etc.), las notas marginales siguen sin estar presentes, ni en la introducción, ni en el relato.

<sup>680</sup> «lo único que hago es sacar partido a lo que tengo, pero ¡ajo! porque soy tan virgen como la que más, y nadie puede decir ni tanto así» (p. 9)

<sup>681</sup> Las acotaciones cinematográficas pueblan el texto, como es constatable a propósito de la que ilustra el robo en la habitación de Justina: «La cámara atraviesa la puerta (sin abrirse) y ve a Justina en enaguas. La cámara tomará un primerísimo plano de los muebles, todos abiertos y descerrajados. Mucho desorden» (p. 17).

trato recibido,<sup>682</sup> decide marcharse (p. 19), llegando a Arenillas, donde de nuevo Justina escapa, en el baile,<sup>683</sup> a los requiebros de los galanes (p. 21). Súbitamente, irrumpe la Vigornia (*sic*) en el baile (p. 24), quienes secuestran a la protagonista (p. 26).<sup>684</sup> A pesar del acoso del Obispo, Justina escapa a sus «requerimientos» (p. 28). Con motivo de la fiesta que se organiza para festejar la supuesta boda que va a tener lugar entre Justina y Perogrullo (p. 36), los compañeros de la Vigornia terminan totalmente borrachos, lo cual es aprovechado por Justina para llevar en un carro<sup>685</sup> a todos los integrantes de la banda hasta Mansilla, donde al tiempo que despiertan se irán viendo humillados ante su lamentable estado. Justina llega victoriosa a su casa con el botín sustraído a la Vigornia (pp. 42-43), decidiendo marchar al día siguiente con Bárbara en burra (pp. 46-47) hasta León, donde se detienen a descansar en un mesón (p. 49). En él, Justina se reencuentra con Marcos Méndez Pavón —cuyo encontronazo ya había sido relatado algunas páginas antes (pp. 47-48)—, a quien intenta estafar convenciéndole del valor de una joya, la cual hábilmente cambia en el momento del trueque que llevan a cabo (pp. 53-54). El Obispo de la Vigornia reaparece en escena, disfrazado de ermitaño, al tiempo que Justina descubre que el crucifijo por el que había cambiado el collar a Pavón tampoco vale nada (p. 56). Araujo, el barbero, se encuentra con Justina en la Plaza Mayor de León, quien le convence de que está dispuesta a perder la virginidad con él (pp. 60-62), si bien al final el desplazamiento de Araujo hasta el mesón solo le sirve para terminar abonando la cuenta de Justina y Bárbara, quienes han escapado, situación que terminará enfureciendo a la mesonera (p. 64).<sup>686</sup> La narración se traslada de nuevo al mesón de Mansilla, donde llega el Obispo tras los pasos de Justina, cuyo regreso le garantizan en un período corto de tiempo (p. 67). En un nuevo salto espacial, la acción se nos presenta desarrollándose en un campo cercano a la localidad natal de Justina, donde esta y Bárbara reflexionan sobre el futuro de la pícara y la idoneidad de que contraiga matrimonio, algo que ella no acaba de ver con buenos ojos: «Eso a mí no me va. La

<sup>682</sup> «Santiago me ha llamado de todo y palabras que empiezan con “P”. Me ha llamado pelona, pícara, pelada, puñetera, pécora y sé que si me quedo aquí acabará llamándome otro que empieza con P, y tú sabes muy bien cuál es» (p. 19). Cuánto nos recuerda este fragmento al de la *Introducción general* del texto original: «porque quien me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que como la pluma tiene la P dentro de su casa y el alquiler pagado, me pona algún otro nombre de P que me eche a puertas?» (p. 104)

<sup>683</sup> Nueva acotación cinematográfica: «la cámara, en un barrido o como guste el realizador, vuelve a la explanada donde baila la gente moza rodeados de tipos pintorescos de la romería» (p. 23).

<sup>684</sup> «Se oye en *off* el llanto y las protestas de Justina» (p. 27).

<sup>685</sup> «La cámara, por detrás de Justina, toma el camino por el que avanza el carro» (p. 39).

<sup>686</sup> Así, la mesonera ordena al incauto de Araujo «limpiar la mierda del establo hasta que con tu trabajo pagues lo que deben (...) Empujado por la mesonera, violentamente, Araujo cae de bruces dentro de un cubo de mierda» (p. 64).

vida contemplativa no se ha hecho para mí» (p. 68). Un bandido irrumpe en el improvisado campamento, con el objetivo de desvalijarlas, hasta que Bárbara descubre que se trata de un antiguo empleado de la familia, quien le confiesa su amor, contestado con manifiestas muestras de reciprocidad por parte de ella, todo lo cual es aprovechado por Justina para robar la bolsa al improvisado asaltante, decidiendo marchar sola, con la estampa de ellos dos besándose de fondo (pp. 69-70). Justina regresa a Mansilla, sufriendo las recriminaciones de sus hermanos,<sup>687</sup> quienes le comunican su intención de vender el mesón, a pesar de la oposición de la pícara (pp. 71-73). Esta descubre al Obispo, disfrazado de militar, intentado sustraer del mesón candelabros y objetos de plata, ante lo cual decide propinarle una paliza, que él evita escapando (pp. 74-75). Justina va a hablar con el corregidor, quien le comunica la imposibilidad de evitar la venta del mesón, lo que suscita sospechas de Justina acerca de su honradez (p. 76). Nuevo salto espacial: Araujo aparece de nuevo en Mansilla, apestando, tras el escatológico episodio que había sufrido con la mesonera, lo que no impide que Justina, empleando sus dotes seductoras, le convenza de nuevo para otra aventura (p. 79). Así, la pícara le arroja al barbero, de noche, objetos de valor por la ventana del mesón. Este, quitándose el disfraz que llevaba, se une al grupo que persigue al delincuente, con lo cual sale airoso de la sustracción (pp. 81-82). La acción se traslada a Rioseco,<sup>688</sup> donde Justina reclama ante el procurador por los abusos que sufre de sus hermanos. Este le hace ver que existen otros «medios» para conseguir venganza y justicia, lo cual indigna a la mesonera.<sup>689</sup> El corregidor, finalmente, cede, y da sentencia a favor de Justina, noticia que en breve llega hasta el mesón (p. 87). Justina regresa a Mansilla triunfante, visitando la barbería de Araujo, quien se encuentra afeitando al conde de Burguillo, al que la pícara convence para pasar la noche en el mesón (p. 89). Una vez ambos en el mesón, se dirigen a los aposentos del noble, donde Justina empieza a dar muestras de enamoramiento,<sup>690</sup> correspondidas por el conde.<sup>691</sup> Mediante una elipsis, la cámara se hace cómplice del enlace carnal de la pareja<sup>692</sup> hasta por la mañana, en que parte del

---

<sup>687</sup> Así, ante la insultante alusión de Santiago —«Esta vez no te vamos a preguntar por la honra»—, ella responde: «Sigue donde me la puso mi madre, a ver si os enteráis, intacta» (p. 72).

<sup>688</sup> «La cámara recorre varias calles y entra por la ventana de la casa del procurador» (p. 83).

<sup>689</sup> «¡Vamos, no os hagáis la estrecha (...) Justina! (...) ¡Conozco de sobra vuestra fama y o jugamos todos (...) o se rompe la baraja!» (pp. 84-85). Justina, una vez más, mantiene su castidad intangible: «aprender a no fiaros de las malas lenguas (...) Adiós (...) Y ya sabrá de todo esto el mismísimo Almirante» (p. 85).

<sup>690</sup> «No sé... nunca me había pasado... pero con vos... es diferente. Nunca hablé con un conde... así... tan de cerca... y tanto tiempo» (p. 92).

<sup>691</sup> «al veros a vos... todo se me ha pasado. Por eso he venido a pasar la noche en vuestra casa» (p. 93).

<sup>692</sup> «Oscuridad. La cámara va a la ventana» (p. 94).

bigote y la barba del conde se han despegado, descubriéndose su verdadero rostro, que no es otro que el del Obispo de la Vigornia, quien le propone matrimonio, aceptándolo, con resignación, Justina: «Tienes razón, debería estar escrito... No podía tener otro final... La pícara Justina» (p. 95). La obra concluye, por tanto, con este aparente final feliz: «Se miran y se abrazan y se besan enamorados» (p. 95).

Como vemos, el argumento de la obra, en líneas generales, presenta buena parte de los motivos del texto original: el mesón, la muerte de la madre, el rapto, el viaje a León, la pelea por la herencia, etc., todo ello reducido al máximo, recordándonos en cierto modo a la traducción inglesa de John Stevens. No obstante, la trama se construye con mayor viveza, no solo por la supresión de las digresiones y de todos los elementos paratextuales, sino por la imbricación, al modo bizantino, entre los personajes, apareciendo y desapareciendo, con sorpresa final, y desenlace muy parecido al original: Justina termina casándose con un pícaro. El lenguaje, obviamente actualizado, se complementa con las acotaciones cinematográficas, que ayudan a visualizar, de forma más evidente, las escenas por parte del lector. Por todo ello, y a pesar de la escasa o nula repercusión del texto, no deja de resultar un experimento interesante.

En 1991 sale a la luz una nueva edición de *La pícara Justina*, llevada a cabo por José Miguel Oltra. La portada reflejaba, en primer plano, la imagen de la mano de una muchacha sosteniendo una rosa, posible guiño a la imagen de la protagonista, quien hace gala a lo largo del relato de su pretérita belleza y juventud. La obra, de nuevo con introducción del crítico, presentaba como novedad la incorporación, entre los preliminares —completos— del texto, de la *Noticia* supuestamente firmada por Mayans y Siscar en las ediciones de 1735 y 1736 (pp. 51-53). No obstante, frente al esfuerzo crítico de las ediciones de Puyol, Damiani y Rey Hazas, esta carece de notas aclaratorias y glosario.

Ya entrado el siglo XXI, es interesante comprobar el elevado número de ediciones que han salido al mercado en apenas un lustro, presumiblemente condicionado por la celebración, en el 2005, del cuarto centenario de la publicación de la *princeps*. Así, en el 2001 Pablo Jauralde Pou, dentro del volumen colectivo *La novela picaresca*, incluye el texto sobre Justina (pp. 993-1472). A pesar de la mención del manejo de la *princeps* (p. LII), omite la inclusión del frontispicio y del *Prólogo summario*. La edición incorpora frecuentes notas aclarando léxico más o menos confuso y/o desconocido.

Ese mismo año Florencia Sevilla Arroyo saca a la luz igualmente otra antología de muy semejante título, *La novela picaresca española*, donde de nuevo volvemos a



encontrar *La pícaro Justina* (pp. 393-562), tras una extensa presentación (pp. V-LII) en la que se reflexiona tanto sobre el posible inventario de novelas picarescas como sobre las características del género (pp. X-XVII), analizando sucintamente el texto atribuido a López de Úbeda (pp. XXVI-XXVIII), «una aportación tan excepcional como deslumbrante desde todos los puntos de vista» (p. XXVI). La edición del texto parece seguir la *princeps*, con las oportunas correcciones, si bien, de nuevo, con la omisión del frontispicio.

En el 2004 también localizamos varias ediciones del texto. Una reproducción facsímil de la publicada por Sopena en 1960, de nuevo con la ausencia de las notas marginales, y otra, en dos volúmenes, publicada en Simancas, bajo el título original de la novela —*Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*—, la cual carece de prólogo o introducción crítica. Respeto esta edición, aparentemente, el esquema y elementos de la *princeps*, si bien omite de nuevo las notas marginales y el frontispicio.

Durante el 2005 la celebración del cuarto centenario de *La pícaro Justina* parece haberse constituido en un incentivo a la hora de sacar a la luz nuevas ediciones. Así, localizamos una con estudio preliminar de Juan I. Ferreras Tascón (pp. 11-58), que reproduce tal cual la que Rey Hazas había publicado en 1977, con las mismas notas al pie y el mismo glosario final. Otra edición de este año, introducida por Marta Prieto Sarro (pp. 9-13), reproduce de nuevo la edición de Sopena de 1960 y, finalmente, encontramos una nueva adaptación del texto original, llevada a cabo por José Enrique Martínez Fernández, con prólogo de Estefanía López Barredo.

Esta nueva adaptación vuelve a recurrir a las representaciones iconográficas para hacer el texto más agradable y cercano al lector contemporáneo. En la portada localizamos la imagen de cuerpo entero de una sonriente joven, en actitud y con galas que invitan a pensar en algún tipo de situación social, quizás en los preliminares de un baile. Ya en el interior de la obra podemos contemplar igualmente varias imágenes, por ejemplo: a) en la página 13, una mujer madura escribe con la ayuda de los elementos habituales para ello —papel, pluma y tintero—, al tiempo que la observa, receloso, un caballero entrado en años, mientras se mesa sus largos y poblados bigotes; b) en la página 33 una joven, con gesto apasionado y altivo, baila al ritmo de las castañuelas que ella misma sostiene, en una especie de tablado, mientras varios hombres, interesados en la escena, la contemplan, y c) en la página 45, una joven, en actitud pensativa, viaja sola por un camino a lomos de un burro. Las referencias de estas estampas parecen claras: así, mientras la primera remite a la actividad de Justina en cuanto elaboradora de sus

memorias, aludiendo al papel de Perlícaro como sancionador de su rol de relatora, desarrollado en los dos primeros «números» del relato (pp. 135-160), las otras dos perfilan la caracterización ya conocida de Justina, aficionada al baile y empleando una burra como medio de transporte en sus correrías.

La adaptación, de nuevo, simplifica los materiales originales. Entre los preliminares, tan solo encontramos el *Prólogo sumario*, de nuevo con la descripción general de Justina y con la enumeración de sus motes (p. 7). El relato propiamente dicho se mantiene considerablemente fiel al texto original, pero con evidentes modificaciones. Así, el primero de los capítulos (pp. 11-14) suprime la división en dos «números» del relato primigenio, eliminando igualmente poemas, notas y «aprovechamientos». Lo mismo sucede con el segundo (pp. 15-20), pero no con el tercero, que conserva la primitiva división en tres «números», relatando la vida de Justina y sus hermanos en el mesón, las picardías de su madre,<sup>693</sup> los consejos de sus progenitores y la muerte de ambos, poco lamentadas, como en el original.<sup>694</sup> El Libro II vuelve a conservar la división en capítulos y «números» del original. En el primero de los capítulos (pp. 31-38), de nuevo afirma la protagonista su afán por vagar por el mundo a su antojo,<sup>695</sup> relatando la romería de Arenillas (pp. 32-34), la aparición del tocinero (pp. 34-36), las pruebas de ingenio a que somete a sus compañeros (pp. 36-38) y el robo de la Bigornia (p. 39). En el segundo capítulo (pp. 39-42) también perdura la disposición original en tres partes, la última de la cuales se inicia con dos versos que condensan el triunfo de Justina sobre la banda de estudiantes: «Justina triunfó de ocho beodos, / echándolos del carro a azotes todos» (p. 42).<sup>696</sup>

---

<sup>693</sup> «Mi madre era un águila, pues me enseñó a ver la caza y a cazarla por oculta que estuviera» (p. 24). Comparémoslo con el texto original: «era mi madre un águila, pues aclaró mis tiernos ojos para considerar la caza desde lejos y saberla sacar, aunque más encubierta estuviere en un mar de dificultades» (p. 213). La simplificación estilística es, pues, evidente.

<sup>694</sup> «Lloré algo su muerte, no mucho (...) misas tampoco le dijimos muchas» (p. 27). El texto adaptado contrae en una página las reflexiones que en el original ocupan un espacio considerablemente más extenso: «Lloré la muerte de mamá algo, no mucho, porque si ella tenía tapón en el gazzate, yo le tenía en los ojos y no podían salir lágrimas (...) Misas no le dijimos muchas» (pp. 231-233)

<sup>695</sup> «Un polo de mi vida fue ser gran bailadora, panderetera y castañuelera (...) El otro polo de mi vida era andar mucho (...) No hay que extrañarse, por tanto, de que Justina sea amiga de bailar y andar, pues es herencia de sus abuelos y propiedad de todas las mujeres» (pp. 31-32). En el texto original median varias interpolaciones entre estas reflexiones: «Si es verdadero el título que los poetas dieron a la vida presente y a la inclinación natural que más florece, llamándola puerta del otro siglo, yo digo que los dos quicios de mi puerta (...) fueron, y son, andar sin son y bailar al de un pandero. Otras dirán que quieren (...) La segunda inclinación era andar mucho. Hubo un emperador (...) Así que, señores, no se espanten que Justina sea amiga de bailar y andar, pues demás de ser herencia de agüelas, es propiedad de muchas, especialmente de todas» (pp. 243-250).

<sup>696</sup> La versión adaptada tan solo conserva los dos versos del mote, omitiendo los 16 versos anteriores del texto original (pp. 325-326).

La segunda parte del Libro II desaparece como tal, y el siguiente capítulo, «La jornada de León» (pp. 43-50), el tercero en la adaptación, vuelve a iniciarse con otro de los poemas introductorios (p. 43),<sup>697</sup> correspondiente al «número» «El afeite mal empleado» (pp. 43-46), donde Justina se dirige a León en compañía de su amiga Bárbara Sánchez. Tras el encuentro con los estudiantes<sup>698</sup> y con el fullero (pp. 46-48), Justina entra en León (pp. 48-50).<sup>699</sup> En el Capítulo IV,<sup>700</sup> —dividido también, como el anterior, en tres partes— el texto recorre, como sabemos, la capital leonesa (pp. 51-54), relatando la estafa del agnusdei (pp. 54-58) y el engaño a Martín Pavón (pp. 59-62),<sup>701</sup> fragmento este último en el que se integra sumariamente, por su escaso interés narrativo, el cruce de cartas entre Justina y Marcos Méndez Pavón, al que en el texto original se destinaba un capítulo entero (pp. 441-457).

En el capítulo siguiente, «De la romera de León» (pp. 63-72), dividido en los cinco «números» originales, Justina se dirigirá a la romería de la Virgen del Camino (pp. 63-64), donde habrá de hacer verdaderos esfuerzos para resistir la tentación del baile,<sup>702</sup> y donde será sustraída su burra (pp. 64-66).<sup>703</sup> Tras ejercer como improvisada mendiga (pp. 66-68)<sup>704</sup> y peregrinar hasta la iglesia del Humilladero (pp. 68-70),<sup>705</sup> lleva a cabo su escatológica burla del bachiller del colegio de Trianos (pp. 70-72).<sup>706</sup>

<sup>697</sup> En este caso, el poema es idéntico al del texto original.

<sup>698</sup> «Yo reventaba porque otros me dijeran algo» (p. 48). La versión original, de nuevo, elongaba y complicaba la sintaxis: «Con todo eso, les quiero decir una verdad, que aunque aborrecía estudiantes, sentí y me dio pena que no me hablasen y mirasen, y mientras menos me miraban, más crecía en mí el pesar y el deseo» (p. 370).

<sup>699</sup> De nuevo en este número, «La entrada en León», nos encontramos con la inclusión del poema introductorio original, sin modificaciones.

<sup>700</sup> Se correspondería con el Capítulo segundo de la Segunda Parte, en el texto original.

<sup>701</sup> El último de estos números vuelve a incluir el poema introductorio (p. 59), sin sufrir modificaciones.

<sup>702</sup> «Los pies me comían por bailar, como si tuvieran sabañones, pero vencía la tentación» (p. 64). El texto original mostraba con mayor detenimiento las circunstancias y reflexiones que envolvían este momento: «Verdad es que los pies me comían por bailar, como si en ellos tuviera sabañones, mas vencía la tentación acordándome que Herodías murió bailando. Sólo de lejos me holgué en la taberna y vi algunas vueltas, no malas» (p. 471).

<sup>703</sup> En la versión adaptada se incorpora al final del episodio el fragmento que en el texto original formaba parte del poema introductorio (pp. 469-470), en el cual Justina se dirige al burro que a su vez ha robado, para que ejerza como sustituto del que le han llevado: «Vois sois burro y asno mío, / Que pues tanto os parecéis / (...) / Mío sois, pues mío os dice / La gata que os ha cogido» (p. 66).

<sup>704</sup> «Di unas vueltas por despistar a la vieja y me senté a la puerta de la iglesia para pedir (...) Cuando tuve dinero suficiente, me levanté del sitio con harta pereza, ya que era mucho el dinero que caía» (p. 68). Confróntese con el texto original: «Ya, en fin, me puse mi manto, que era largo y me cubría todos mis ribetes y cortapisas, y puesta así (...) me tapé como condesa viuda, y después de dada una vuelta a la ermita para deslumbrar la vieja, me senté a la puerta de la iglesia como pobre envergonzante (...) Ya que tuve hecha mi mochila, me levanté del ponadero. Y no fice poco (en) acabar de levantar de eras, porque cada cuarto que me echaban era aceite en el fuego de mi codicia y clavo que me cosía de nuevo con el asiento adonde estaba» (pp. 484-486).

<sup>705</sup> «Hicimos nuestra oración. Sólo me quedaba la misa; pero llegué tarde y había mil gentes que me impedían oírla. Como supe, me encomendé a la Virgen y le hice muchas reverencias, besé la cruz de mi rosario y me persigné con agua bendita como fiel cristiana» (p. 70). El texto original reflejaba una actitud

El capítulo VI de la adaptación —capítulo primero de la Tercera Parte del Libro segundo, en el original—, «La mirona gustosa» (pp. 73-78), de nuevo conserva la primitiva división en dos «números», narrando el deambular de la pícara por León, y las impresiones que esta ciudad le suscita. Así, respecto al convento de San Marcos, sentencia: «debían volver lo de dentro a fuera para estar al derecho» (p. 73).<sup>707</sup> Resalta también, por ejemplo, la estrechez de algunas de las puertas que permiten el acceso a los distintos monumentos de la población: «porque jamás pude columbrar ni divisar la puerta de la iglesia, o si la vi no la conocí, porque una que allí se descubría era agravio manifiesto pensar que por ella se entraba» (p. 74).<sup>708</sup> De los dos «números» que constituyen el capítulo, el segundo conserva (p. 74) el poema introductorio de la *princeps* (p. 541).<sup>709</sup>

El capítulo VII, «La Bizma de Sancha Gómez»<sup>710</sup> (pp. 79-84), también se divide de acuerdo a los fragmentos de la versión original (dos «números»), sin incluir ninguno de los poemas introductorios, y relatándonos los afanes de Justina por obtener de la mesonera el mayor beneficio económico y material posible: «Era mayor la pasión por saber dónde ponía el cordón con la llave de la alacena» (p. 81).<sup>711</sup> Al igual que en el texto original, la aventura con la mesonera tendrá continuación en el capítulo siguiente (pp. 85-91), en el que se despiden (pp. 85-86),<sup>712</sup> trasladándose luego la protagonista de

---

de la protagonista aún más alocada: «Ya no quedaba nada que hacer ni estación por andar, sólo me restaba oír misa (...) Como supe, me encomendé a la Santa Virgen, aunque si va a hablar de veras, fui tan sin acuerdo, que me fui a casa sin verla, y para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias, treinta y dos a cada altar de los colaterales y treinta y seis al altar mayor. ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! (...) Concluido mi centenario de reverencias, besé la cruz de mi rosario, como es uso y costumbre, y tomé agua bendita y hice como fiel christiana, aunque en todo conozco mis faltas, si va a hablar de veras» (pp. 502-503).

<sup>706</sup> Mientras que en otros capítulos los títulos de los «números» se mantienen prácticamente idénticos a los originales, en este sufren algunas variaciones. Así, el del «número» cuarto, «Del pleito de la romera con Justina» (p. 497), pasa a «Camino del humilladero» (p. 68), y el del quinto, «Del engaño meloso» (p. 507), sufre una ligera modificación sintáctica: «El engaño de la miel» (p. 70).

<sup>707</sup> En la versión original: «Es muy sumptuosa, capaz, exenta, costosa, alta, anchurosa, desenfadada, grave y galana; sino que yo quisiera que la volvieran lo de dentro a fuera, como borceguí, y si así estuviera, estuviera al derecho» (pp. 525-526)

<sup>708</sup> En este caso, la adaptación conserva con absoluta fidelidad el fragmento aludido del texto original (p. 532).

<sup>709</sup> No obstante, como la mayor parte de las adaptaciones, realiza actualizaciones fónicas y ortográficas. Así, el «selvaje» y el «deste», del texto original, pasan a «salvaje» y «de este».

<sup>710</sup> Como se puede juzgar por los distintos títulos de los capítulos y «números», la adaptación reformula la construcción latina «De + sintagma nominal», suprimiendo la preposición inicial.

<sup>711</sup> En el original: «Verdad es que, si alguna era mi compasión, mayor era la pasión que yo tenía por mirar en cuál lugar ponía la mesonera el tusón, digo el cordelejo untado, con el pendiente de la llave de la alacena, porque me importaba para mi traza, que no era mala» (p. 560).

<sup>712</sup> En agradecimiento por haberla «curado», «la vieja me dio un pedazo de cecina, una gargantilla de abalorio, un rosario de azabache y la llave para que sacara del arca todas estas cosas» (p. 85). El empobrecimiento estilístico, frente al original, puede constatarse claramente: «Quiso Dios que oyó las más la vieja, y me dio un pedazo de cecina que tenía debajo de la almohada, no tan frío como puerco, y

nuevo hasta Mansilla, donde relata sus aventuras con el bachiller, y la reacción del auditorio: «no pude esperar y en cuanto tuve un buen auditorio conté la burla de pe a pa. Furiosa fue la cantidad de vayas que le dieron los de mi pueblo» (p. 89).<sup>713</sup> También se inserta el «número» correspondiente al encuentro con los asturianos (pp. 90-91), y la reacción de la protagonista ante ellos:

Estas tropas o piaras de asturianos parecen mensajeras de la muerte: flacos, largos, desgreñados y con la guadaña al hombro (...) ¿Y las asturianas? Unas traían tocados redondos; otras, como tocados de moros, otras como si fueran tejados de nieve (...) La cara la tenían todas tan mala, tan negra y abominable que imaginé que eran salvajes escamados. Por eso es asturias el muro de la fe, porque la herejía, viendo estas malas caras, retrocederá pensando que hay peste (pp. 90-91).<sup>714</sup>

Ya en el libro III, «La pícara pleitista» (pp. 95-114), Justina sufre el machismo imperante entre los administradores de justicia, a propósito del pleito con sus hermanos por la herencia: «Para mí, la justicia fue justicia; para mis hermanos, misericordia. Para mí tenía vara de hierro y para mis contrarios de manteca. Fui condenada a perder mi hacienda y a pagar las costas del juicio» (p. 96).<sup>715</sup> En el segundo de los capítulos de este Libro (pp. 99-102), Justina reflexiona sobre la picaresca que envuelve todo el aparato legal —«En Rioseco aprendí que untan los pleitos con manteca para que se estiren. Es decir, se alargan infinitamente» (p. 99)—,<sup>716</sup> obteniendo beneficios de sus «negocios», más o menos transparentes, con la lana: «Con todo ello junté buenos dineros, con los que hice mis negocios; y con lo restante compré una borrica de muy

una gargantilla de abalorio, un rosario melonado, bien labrado, de azabache tan fino como yo, y (...) me dio la llave para que yo sacase estas galas de un arca donde tenía este flete, en un escaparate hecho de ochos y nueves» (p. 594).

<sup>713</sup> En el original: «De aquí fui diciendo bellezas, que después que una pícara desprende tres alfileres del secreto, no hay tal bohemio del gusto. Furiosa fue la avenida de vayas que le di y la que le dieron los de mi pueblo, que había en él muchos de vaya» (p. 610).

<sup>714</sup> En el original: «Va de cuento. Estos asturianos encontré en diversas tropas o piaras, con tales figuras que parecían soldados del rey Longaniza o mensajeros de la muerte de hambre. Lo cual creyera cualquiera que los viera flacos, largos, desnudos y estrujados, y con guadañas al hombro. (...) No te he dicho el traje de las asturianas. Oye: Unas traían unos tocados redondos que parecían reburojón de trapos en empujo de melecina; otras los traían que parecían turbantes de moros; otras, las más galanas, azafranadas como cabezas de pito; otras, de tanto volumen y de tal hechura, que parecía tejado hecho de nieve (...) Todas estas visiones llevara en paz y en haz de mi gusto, si encontrara alguna de buena cara, pero teníanla todas tan mala, negra y abominable, que yo imaginé que eran selvajes escamados (...) Ya sería posible que como Asturias ha sido y será el muro de la Fe, y la herejía tiene por antechristos al ocio, al gusto y al dios Cupido, proveyó Dios destas malas caras, porque sin duda, viendo estos caballeros tan malas visiones, se tornarán a la herejía, su señora, diciendo: —Señora, hay peste» (pp. 615-622).

<sup>715</sup> En el original: «Para mí la justicia fue justicia, para mis hermanas misericordia. En resolución, el señor Justes de Guevara, que así se llamaba el cogedor de mi pueblo, me condenó a desheredada y a que pagase costas de escribanos» (p. 631).

<sup>716</sup> En el original: «¡Qué vieja cosa es entre oficiales de Audiencia untar con manteca los pleitos para que den de sí! (...) Pero la untura destos escribas hace que quepa un mundo en sus manos, y todo con capote de justicia» (p. 638).

buen precio. Esta se la di en comisión a un aguador que me daba cada día algún dinero a mí y de comer a la burra. En todo llevé ganancia» (p. 101).<sup>717</sup> Los capítulos tercero y cuarto, como en el texto original, son destinados a narrar el trato y hábitos de la morisca con la que convive transitoriamente la protagonista (pp. 103-105) —«no me hubiera atrevido a sacar dinero de ella, antes hubiera hecho como el pirata Drake cuando vio abiertas las puertas de La Coruña y huyó temiendo que fuera una trampa» (p. 105)—,<sup>718</sup> así como su fallecimiento y la treta de Justina, pretendiendo pasar por su nieta (pp. 107-110):

El alguacil, tras oír mis lamentaciones y las palabras de las vecinas, quedó convencido de que yo era la única nieta y heredera de la vieja (...) En fin, que de una y otra forma, aseguré mi herencia, por lo que se puede decir que no ha habido en el mundo lloradora mejor pagada que Justina (p. 109).<sup>719</sup>

El capítulo V de este Libro III, «El sacristán inoportuno» (pp. 111-112), narra sucintamente los esfuerzos de Justina por escapar a los requerimientos amorosos de un sacristán —«No atravesese mis umbrales, porque mi abuela me dejó concertado el matrimonio con un hidalgo de Mansilla adonde he de ir por tal motivo, según me aconsejan mis vecinas que haga ya» (p. 111)—,<sup>720</sup> relatándose a continuación, en el capítulo VI (pp. 112-116), su partida de Rioseco, así como su intención de buscar marido.<sup>721</sup>

<sup>717</sup> En el original: «Con este tratillo muerto vine a revivir y juntar muy buenos reales, con que hice mis negocios, pasando como marquesa, y de lo restante, compré una borrica que me costó veinte ducados, que las borricas de aquella tierra andan muy subidas. Esta di a comisión a un aguador por un real y de comer cada día, y él sacó en condición que las fiestas gozase de los alquileres de trajinar dueñas honradas» (p. 649).

<sup>718</sup> En el original: «Confieso que me acobardó tanto su ingenio, que ya, aunque dejara el arca del dinero abierta, no me atreviera a hacerle de menos un comino, antes hiciera como el Draque, que cuando vio las puertas de La Coruña abiertas, huyó y temió, pensando que era ardid» (p. 659).

<sup>719</sup> En el original: «Como el alguacil oyó todo lo que dije con inocencia, y que como cosa asentada me trataba como única nieta y heredera suya y que las vecinas decían lo mismo, no sólo no me embarazó la hacienda, pero dijo: —Pues, ¿qué me traen engañado, supuesto que esta pobre doncella es la heredera? (...) Con estas ceremonias y lloros, eché el sello y confirmé la opinión de ser mi abuela y aseguré la herencia, que bien pienso yo que cuanto hay lloraderas en el mundo —sean precisas, sean voluntarias, sean alquiladas, sean insertas— no ha habido lloradora más bien pagada que yo» (pp. 666 y 670).

<sup>720</sup> En el original: «y avísale no me atravesese los umbrales, porque mi abuela me dejó casi concertada en Mansilla con un hidalgo honrado que tiene ya mi honra por su cuenta, y si viene y sabe que aquí entra a ofrecerme esas honras, crea que el menor pedazo será la oreja» (p. 675).

<sup>721</sup> La analogía entre el marido y el melón, mencionada a propósito, sufre también cierta reducción en la adaptación —«Encontrar un buen marido es como compra melones, que no sabe si el melón está maduro o verde» (p. 114)—, frente a la versión original: «Esto de encontrar con buen marido es como quien compra melones, que ni el hombre sabe si el melón que compra está maduro o verde, ni si es todo pepita o todo carne. Sólo dice que el melón ha de tener tres cualidades: pesado, escrito y oloroso. Y a esta cuenta, buen marido encontré yo» (p. 682).

El Libro IV (pp. 117-132) mantiene, igualmente, los cuatro capítulos del texto original. El primero de ellos, «El pretendiente tornero»<sup>722</sup> (pp. 117-118), que inicia el relato acerca de los pretendientes de Justina, inserta, de nuevo, el poema original introductorio, aunque con cortes:<sup>723</sup>

Un Maximino de Umenos, / por ir de menos a más, / quiso, ni poco menos, / poseer en mí lo más. / Dijo Umenos: a lo menos / no me quitarás jamás / que te quiera mucho más, / quanto me quisieres menos. / Aquesto me dijo Umenos / y trescientas cosas más, / y aunque nunca me amó menos, / nunca yo le quise más (p. 118).

El segundo de los capítulos, «El pretensor disciplinante» (pp. 119-121), de nuevo plantea, como en el original, la historia del hombre que se flagela con el objetivo de suscitar la compasión —e indirectamente el amor— de la pícara, ante lo cual esta reacciona rápidamente, impasible, fruto del reconocimiento de la situación —«Pensaba mi pretendiente moverme a compasión con la blancura de sus carnes regadas por la sangre» (p. 120)—,<sup>724</sup> y, tras una dura arenga al pretendiente, concluye: «Hermanito, tome su capirote y su azote, y trote» (p. 121).

El capítulo III, «Pretendientes que ni quiero ni creo» (pp. 123-124), supone una reflexión sobre toda la dinámica que envuelve al cortejo, y sus motivaciones, las cuales deja Justina muy claras: «En suma, por el dinero se mide hoy el arancel de las cualidades humanas. Y las mujeres somos como los quirománticos, que las cualidades buenas o malas las conocemos por las manos. A amor que no sea así ni le creo ni lo quiero» (p. 124).<sup>725</sup>

Tras el capítulo IV (pp. 125-128) —que de nuevo incluye, sin modificaciones, el poema introductorio—, donde Justina reflexiona sobre la necesidad de que un hombre proteja y dé apoyo a la mujer —«Ya los antiguos decían que era natural en la mujer el buscar marido que la apoye, fortalezca y defienda. Yo me casé con el hombre de armas

<sup>722</sup> Título simplificado, respecto a la fórmula original: «Del pretendiente tornero, llamado Maximino» (p. 687).

<sup>723</sup> En efecto, en el poema faltan los vv. 5-16 y 21-44 del texto original (pp. 687-688).

<sup>724</sup> En el original, la reproducción del pensamiento de Justina adquiere un perfil menos diegético, desde la perspectiva de la narradora: «Su discurso fue éste: “Las partes con que yo puedo competir son con que me vea mi buen cuerpo, disposición y blancura de carnes descubiertas, y aun será posible que el verter mi sangre la mueva a compasión”» (p. 701).

<sup>725</sup> La misma reflexión, en el texto original, aparece ilustrada con varias interpolaciones: «En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades y partes humanas es el dinero. ¿Quiéreslo ver? El dinero, para ser generoso, tiene blanco y amarillo (...) Un sabio dijo que el dinero tenía tres nombres (...) Siempre tuve por doctrina cierta que los hombres, cuanto más calificados son, tanto son de mayor capacidad, cuanto más largos son de manos, que es señal que tienen grandes alas de corazón, pues les hace volar fuera de sí. Somos las mujeres como astrólogos, que las malas o buenas calidades las conocemos por las manos. Si el amor gana por mano, bésóle las manos, y si en otra parte hace su manida, ni le creo ni lo quiero» (pp. 714-715).

a quien había nombrado defensor de mi partija» (p. 125)—<sup>726</sup> llegamos al último de los episodios (pp. 129-132), que relata la boda de la protagonista, concluyendo así el texto:

Y yo me quedé casada con Lozano. Aquí acaba mi historia por ahora. Si hubiera escrito un segundo tomo, sabrían mis lectores que tras la muerte de mi Lozano, casé con un viejo llamado Santolaja. Su muerte dio principio al feliz estado que ahora poseo, casada como estoy con don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya compañía soy la más célebre mujer en trazas, entretenimientos, maestrías, invenciones de trajes y atavíos, cantares, dichos y otras cosas de gusto. Dios nos dé salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que paguen, y a mí para que cobre (p. 131).<sup>727</sup>

La adaptación, finalmente, concluye con un inventario de notas aclaratorias (pp. 133-137) acerca de poblaciones, costumbres, etc. mencionadas en el texto, que ayudan a vencer las escasas dificultades que pudiera plantear la lectura del texto.

De esta forma, y a diferencia de la adaptación de 1982, la de J. E. Martínez Fernández se mantiene considerablemente fiel al texto original, realizando modificaciones de muy baja intensidad, que siempre giran alrededor de la reducción de todas aquellas elongaciones del texto original que no enriquecen el nudo argumental del relato. Por ello, se suprimen prácticamente todos los preliminares, incluyendo la *Introducción general*, presumiblemente por su naturaleza metanarrativa. De igual manera, no figuran ni los «aprovechamientos»<sup>728</sup> ni las notas marginales, y los poemas, en las ocasiones en que son incluidos, inciden de forma clara y evidente en aspecto concretos de la acción que el episodio que introducen desarrollará. En este mismo sentido, todas las digresiones ajenas al núcleo de la trama, así como las frecuentes

<sup>726</sup> De nuevo el adaptador ha optado por la supresión de las interpolaciones que nutrían el fragmento primitivo: «Varias semejanzas y jiroblíficos dibujaron los antiguos para por ellos significar qué cosa es la mujer, pero casi en todos iban apuntando cuán natural cosa le es buscar marido para que la apoye, fortaleza, defienda y haga sombra, ca aun pintadas, no nos quieren dejar estar sin hombres. Unos, la dibujaron en la paloma (...) Otros, por la yedra (...) Otros llamaron a la mujer tierra (...) Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija» (pp. 717-719).

<sup>727</sup> En el texto original, además de incluir el «aprovechamiento» final (p. 740) y la supuesta conclusión (pp. 740-741) del estudiante de Alcalá que se nos había presentado en el *Prólogo al lector*, no plantea la elaboración de una continuación a sus aventuras como hipótesis, sino como hecho fehaciente: «Adiós, piadosos lectores. Los cansados de leer mi historia, descansen. Los deseosos de el segundo tomo, esperen un poco, guardando el sueño a la recién casada (...) según y cómo se lo dirá el citado segundo tomo, 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 son de poco gasto y mucho gusto» (pp. 739-740).

<sup>728</sup> El supuesto papel superfluo de las notas, poemas y «aprovechamientos» ya había sido valorado por la crítica anteriormente, en no pocas ocasiones. Martínez García (1996:345), por ejemplo, señala que la lectura de los elementos paratextuales, en *La pícaro Justina*, «resulta incómoda y engorrosa», y Chandler dirá a propósito de los «aprovechamientos»: «Estas observaciones morales de la *Pícaro Justina* están puestas de tal modo que pueden omitirse en la lectura sin dejarla manca de sentido (...) Estas moralidades nos dan a entender que al comenzar a escribir la obra faltábale demasiado de aquella santidad que para permitir que se publicara exigiría la Inquisición, y como medio de remediar esta falta ideó el autor agregarle aquellos *aprovechamientos* como apéndices» (Chandler 1913:149).



interpolaciones del texto original, en forma de *exempla*, jeroglíficos, símiles de toda naturaleza, etc., se suprimen. De esta forma, el adaptador *corta*, más que *modifica*, el texto original, salvo en cuestiones como la reproducción del pensamiento y discurso ajenos, que adquieren frecuentemente una naturaleza narrativa de carácter marcadamente diegético, a pesar de que en ocasiones en el fragmento de referencia se optara por versiones más miméticas, como por ejemplo el estilo directo regido. Al margen de estos aspectos, algunas adaptaciones ortográficas y sintácticas, de escasa relevancia, completan el proceso que vuelve el texto más «digerible» para el lector contemporáneo, todo ello complementado por varias ilustraciones acerca de tópicos habituales de la obra —la afición de la protagonista al baile, su estampa acompañada por la imagen de una burra, etc.—, así como por anotaciones que proporcionan al lector el contexto necesario para la comprensión de las distintas alusiones de naturaleza geográfica, folklórica, etc. De este modo el texto, y en concreto los elementos eliminados de la versión original, dan buena muestra de todos aquellos rasgos del relato primigenio que vuelven la lectura árida para el público contemporáneo, convirtiéndose en una magnífica muestra de la necesidad de adaptar la novela, en nuestros tiempos, para la consecución de una recepción más popular, al margen de sus clásicos ámbitos de acogida, predominantemente académicos.<sup>729</sup>

En resumen, el repaso de las elaboraciones editoriales que de *La pícaro Justina* se han llevado a cabo durante estos cuatro siglos parece que permite extraer una serie de conclusiones: a) la edición *princeps* presenta una serie de particularidades e irregularidades que le confieren una relevante especificidad, aparentemente condicionadas por aspectos socio-históricos, vinculados a la figura de Rodrigo Calderón, y literarios, a propósito de la supuesta pugna del texto con la Segunda Parte del *Guzmán* y con el *Qijote*; b) a lo largo del siglo XVII, las cuatro ediciones de las que tenemos constancia de su existencia muestran una serie de vacilaciones —dejando al margen las erratas y posibles errores de transmisión— fundamentalmente en lo concerniente a los preliminares del relato, tanto legales (aprobaciones, etc.) como artísticos (título de la obra, frontispicio, *Prólogo al lector*); c) los siglos XVIII y XIX parecen haber resultado especialmente nefastos en lo que a la recepción y éxito editorial

---

<sup>729</sup> A pesar de que es ya un tópico considerar el núcleo argumental como el pilar fundamental a potenciar para una óptima acogida del texto en los tiempos modernos, lo cierto es que críticos como Chandler (1971:191-192) planteaban que ya en la época que había visto nacer el relato el argumento sería también su mejor baza: «the narrative was precisely what the novel's first readers enjoyed, even though the critics complained of the "strange style" that obstructed plot development».

de *La pícaro Justina* concierne, al contar tan solo con cuatro impresiones en estas dos centurias;<sup>730</sup> d) las dos impresiones llevadas a cabo en el siglo XVIII manifiestan como rasgo más significativo la inclusión de la primera valoración crítica del texto verdaderamente significativa: una *Noticia* atribuida a Mayans y Siscar; e) las dos impresiones del siglo XIX fijan de forma definitiva el título de la obra —*La pícaro Justina*—, eliminando tanto los preliminares legales como las notas al margen del relato, situación que se mantendrá prácticamente hasta el último tercio del siglo XX; f) ya en el siglo XX, la edición de Puyol se convierte en el primer intento en casi doscientos años por recuperar el texto original, al tiempo que constituye la primera —y única, hasta 1977— edición verdaderamente crítica; g) hasta el último cuarto del siglo XX, el número de ediciones del texto va aumentando tímidamente pero, con la excepción de la versión de Puyol, muestran una tendencia general a la supresión de elementos originales: preliminares legales, prólogos, notas marginales, e incluso la *Introducción general* y los poemas introductorios; h) la edición de Rey Hazas, que rescata la *princeps*, marca el comienzo de un período con una mayor preocupación por las ediciones, más fieles al original, y con frecuentes glosarios y anotaciones; i) la irrupción de alguna adaptación del texto, a finales del siglo XX, muestra cierto afán por volver la obra más accesible para el público no especializado; j) a comienzos del siglo XXI el número de ediciones en apenas un lustro es considerablemente elevado, condicionado presumiblemente por la celebración del cuarto centenario de la publicación de la edición *princeps*.

Por todo ello, parece que unos de los aspectos sin duda más relevantes es la pérdida de valor significativo de determinados elementos paratextuales durante un período considerablemente largo de tiempo, siendo las notas marginales las más «perjudicadas» por esta actitud. Estas apostillas, cuya ubicación y disposición tipográfica exacta concedían un especial protagonismo al impresor (López de Tamargo 1986:195), parecían haberse convertido en una muestra anacrónica de retórica, considerando que no aportaban nada al texto, y que quizás ni siquiera hubieran salido de la pluma de su autor. De igual manera, el considerable aumento en el número de ediciones, en los últimos cuarenta años, pudiera responder a esa actitud, apuntada por Petrucci (2001), del lector moderno a «escapar» de los repertorios de obras clásicas, buscando textos menos

---

<sup>730</sup> El arco cronológico puede ampliarse aún más, haciendo que comience en 1640, fecha de la última edición del siglo XVII, y termine en 1912, fecha de la primera impresión del siglo XX. Como resultado, tan solo cuatro ediciones en 272 años.

canónicos, alejados de ortodoxias y paradigmas. En este sentido, y de continuar esta tendencia, parece posible augurar un buen futuro a *La pícaro Justina*.

### 3- UNA LECTURA PRAGMÁTICA DEL CAMBIO EN EL PARADIGMA CRÍTICO: DE LA COOPERACIÓN A LA RELEVANCIA.

La actitud que críticos y lectores han tenido en relación con *La pícaro Justina* a lo largo de estos siglos ha ido experimentando cambios, generalmente de acuerdo a determinados paradigmas. A este respecto, en los últimos tiempos parece existir cierta impresión más o menos generalizada entre los especialistas, y que señala Damiani (1977:13 y 22):

*La pícaro Justina* has been traditionally misinterpreted and misunderstood (...) The contextual and stylistic complexity of *La pícaro Justina* makes it one of the most difficult works of Spanish literature, a fact that explains the critical harshness with which it has traditionally been judged.

En líneas muy parecidas, y a propósito de los rasgos que el texto pudiera compartir con otra obra picaresca, Morell Torrademé (1987:66) considera lo siguiente:

La obra que estudiamos se aproxima al *Buscón*. La única diferencia, abismal por cierto, es que Francisco de Quevedo ha sido valorado justamente y, por el contrario, López de Úbeda siempre ha sido el blanco de los dardos de un cierto tipo de crítica demasiado convencional que no pretende romper esquemas dados, aunque éstos sean bastante inexactos.

Otros críticos suscriben estas opiniones: «no nos puede caber ninguna duda de que la incorrecta y deficiente interpretación de tan compleja y voluminosa novela ha contribuido al olvido en que por tanto tiempo se ha visto relegada» (Oltra 1983:55-56); «many of the subsequent evaluations of the novel consist of reworkings made by writers who, in their literary histories and articles, have based their views on traditional comments and hearsay, and very infrequently on a careful study of *La pícaro Justina* itself» (Trice 1971:33).

De este modo, nuestro objetivo pasa por proponer el uso de determinadas herramientas procedentes del ámbito de la pragmática para estudiar el cambio en el paradigma crítico, y los aspectos de la obra que han sido considerados relevantes a la hora de sustentar una u otra apreciación en torno a ella, para intentar, en la medida de lo

posible, «la consecución de una lectura arqueológica que nos devuelva en su totalidad una certera comprensión de cuanto escribió López de Úbeda» (Oltra 1988:14).

### EL «FRACASO» COOPERATIVO DEL AUTOR

Una de las primeras herramientas que vamos a utilizar para el estudio de la recepción de *La pícaro Justina* guarda una estrecha relación con el ámbito de las denominadas «máximas conversacionales», establecidas por Paul Grice (1975) a partir del denominado «principio de cooperación»: «Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged» (p. 45; citado en Schmidt 1990:111). Este principio de cooperación, que habría de regular, por tanto, toda conversación, todo diálogo, vendría regido por cuatro máximas: a) máxima de la *cantidad* [«make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange)»; «Do not make your contribution more informative than is required»]; b) máxima de la *calidad* («Do not say what you believed to be false»; «Do not say what for which you lack adequate evidence»); c) máxima de la *relevancia* («be relevant») y d) máxima del *modo* («avoid obscurity of expression»; «avoid ambiguity», «be brief»; «be orderly») (Grice, 1975:45-46; citado en Schmidt 1990:111-112). De este modo, y en resumidas cuentas, Grice plantea que, de forma más o menos inconsciente, todo interlocutor parte de la naturaleza óptima del mensaje que recibe, sustentado en la mayor brevedad posible, de acuerdo a unos contenidos a transmitir (máxima de la cantidad), sin falsedades (máxima de la calidad), significativo en todos sus términos (máxima de la pertinencia) y lo menos ambiguo y oscuro posible (máxima del modo).

Este Principio de Cooperación enunciado por Grice planteaba, por tanto, el deseo de los interlocutores de conducir sus intercambios hacia una meta común, colaborando en la consecución de dicha empresa; como explica Vian Herrero (2001:147), «en un diálogo hay un ‘pacto argumentativo’ fundacional según el cual, entre otras cosas, toda intervención es ‘eficaz’, complementaria de otras para lograr un fin». Grice partía, por tanto, de la premisa de que los hablantes suelen adoptar una actitud cooperativa en la interacción cotidiana con sus interlocutores:

Para Grice la comunicación efectiva se basa en la búsqueda de una especie de *principio de intersubjetividad* centrado en la creación de inferencias por parte del destinatario de manera que éste identifique de forma adecuada que el enunciado posee la intención del

emisor de que sea reconocido como intencionado y de que produzca una interpretación correcta (Yus Ramos 1997:49).

El empleo de los estudios de Grice dentro de los análisis literarios no ha resultado, sin embargo, especialmente fructífero, contando con detractores como Schmidt (1990:225): «Las máximas conversacionales de Grice no son pertinentes en la comunicación literaria (...) la búsqueda de máximas análogas en la comunicación literaria se hace difícil e incluso estéril». Otros, como Domínguez Caparrós (1988:11), plantean, de forma más concreta, que estas máximas conversacionales no resultan convincentes, por ejemplo, para analizar la oralidad dentro de una obra literaria. No obstante, el propio Grice (1975) ya había apuntado la posibilidad de aplicar su idea de cooperación a cualquier enunciado, incluso a los de ficción. En este sentido, es posible recoger investigaciones como la de Haverkate (1994), quien ha demostrado cómo los rasgos de la personalidad y la adscripción social de don Quijote y Sancho Panza tienen mucho que ver con la forma en que violan las máximas de Grice. Otros, como Corfariu y Roventa-Frumusani (1984) o Gautam y Sharma (1986), han estudiado los diálogos entre Estragon y Vladimir en *Esperando a Godot*, de Beckett, para concluir que las aparentes inconsistencias conversacionales entre ambos personajes se deben, en su mayoría, a reiterados incumplimientos de la máximas griceanas. También, en este sentido, es interesante mencionar las investigaciones de Weber (1982), quien ha aplicado las ideas de Grice a los textos narrativos para demostrar que la formación de marcos interpretativos por parte del lector depende, en gran medida, de la forma en que el autor viola también las máximas, de tal modo que ciertos conocimientos se presuponen o se dejan en suspenso.<sup>731</sup> O Bobes (1986), quien utiliza las máximas griceanas, aplicándolas al diálogo que inicia el capítulo XXIV de *La Regenta*, concluyendo que las normas cooperativas son transgredidas, al igual que ocurre con frecuencia en el habla coloquial, con lo cual el diálogo da más información sobre las actitudes de los hablantes que sobre el tema que tratan.

Desde nuestra perspectiva, la pertinencia de la utilización de estas máximas conversacionales podría estar determinada, en una de sus posibles aplicaciones, por posibilitar un análisis taxonómico del estudio de la recepción de ciertos textos, a partir del manejo, más o menos inconsciente, de fórmulas anejas a los principios sobre los que se sustenta la idea de la cooperación conversacional por parte de determinados críticos. Es desde esta perspectiva, a partir de este contexto, desde donde creemos que es posible

---

<sup>731</sup> Véanse todos estos ejemplos en Yus Ramos (1997:55-56).

emplear las máximas de Grice para describir y analizar la recepción clásica que ha sufrido *La pícaro Justina*.

En efecto, todo invita a pensar que la recepción clásica de *La pícaro Justina* ha estado marcada, en líneas generales, por la consideración de que el texto infringía sistemáticamente estas pautas sobre las que Grice consideraba que se sustentaba toda óptima comunicación. De esta forma, y sin emplear, desde luego, estos planteamientos teóricos, son abundantes y a menudo excesivamente acres los comentarios acerca de cómo el texto resulta ilegible. Para ilustrar esta correspondencia entre las críticas realizadas a *La pícaro Justina* y su adecuación a los patrones marcados por Grice acerca de las cualidades de los mensajes óptimos, desde un punto de vista comunicativo, ofrecemos los reproches al texto, adscribiéndolos, según su naturaleza, a uno u otro de los principios cooperativos establecidos por Grice, si bien en ocasiones los comentarios pudieran incorporarse en más de una categoría:

**Máxima de modo.** Recordemos que esta máxima aludía a la necesidad de todo mensaje de evitar pasajes o fragmentos de evidente ambigüedad, desorden, vaguedad, oscuridad, contradictorios, etc.:

(Justina) no sólo no tiene sentimientos con los que el lector se pueda identificar, sino que es un personaje que no evoluciona y que no aparenta tener una personalidad ni individualidad propias (...) un personaje lleno de incoherencias en todos los sentidos (Bartolomé Mateos 1995:59)

En la obra de López de Úbeda resalta la falta de preocupación por la organización del material (López de Tamargo 1990:56)

The studied obscurity of style and the forced word-play make this one of the most difficult of Spanish works of fiction (Northrup 1950:181)

El estilo es tan enrevesado y sinuoso, que fatiga pronto al lector (Gili y Gaya 1953a:VII);

La trama solo es coherente en cuanto que gira en torno a Justina y a su mundo (Costa Clavell 1970:8)

Entre los defectos de *La pícaro Justina*, destaca especialmente uno: la amplitud y enrevesamiento del período sintáctico (Oltra 1991:25)

Por abultado y amanerado que nos resulte —y no es para menos— su enrevesado y casi delirante intelectualismo, cargado de tintas siempre negativas, hemos de reconocerle su singularidad y brillantez, nunca igualadas en el conjunto de las picarescas (Sevilla Arroyo 2001:XXVIII)

Francisco López de Úbeda apenas se preocupa por construir un personaje auténtico y verosímil (Dimitrova 1996:149)

Work's chaotic and often obscure language (Davis 1996:140)

Como suele acontecer á la mayoría de los imitadores, el autor de la *Pícaro* se dejó impresionar por la parte más ramplona y chabacana del libro de Mateo Alemán, por sus amplificaciones soporíferas, por su palabrería filosófica, por su lenguaje, á trozos enrevesado y afectadísimo, por su insufrible sermoneo, y no acertó á distinguir, entre toda esta balumba, lo donoso del cuento, la agudeza del decir, la fina observación de la vida y de los hombres, lo humano de los personajes que describe y el realismo abrumador de aquellos cuadros, dignos del pincel de Ribera ó de Velázquez (...) Si es

cierto que el fondo se refleja en la forma, hay que convenir en que nada hubiera habido más adecuado que el ingente y estrepitoso galimatías de la *Pícara* para expresar aquellos conceptos mazorrales y pedestres cuya afectación se manifiesta hasta en los epígrafes de los capítulos (...) aquellos símiles completamente inocentes y candorosos, groseros á veces, pero glosados al fin, con insistencia de patán, que demuestra la singular delectación que el autor recibía al trasladarlos al papel, reputándolos como gallardo testimonio de su ingenio y sin darse cuenta de que estaba poniendo de su parte todo lo posible para hacer la triste figura ante los lectores (Puyol 1912:III, 16-17 y 39)

La crítica tradicional coincide en que estamos ante una pésima novela, en la que no se guardan los más elementales preceptos de la coherencia narrativa ni existen unos personajes trazados con precisión. Lo mínimo que puede esperarse de un relato es que éste sea una narración ágil de sucesos y aventuras. Y si éste adopta la forma picaresca es de esperar que los divertidos e ingeniosos episodios se integren coherentemente en el fluir de una biografía. Sin embargo, esto en *La pícara Justina* no ocurre (Marín Martínez 1980:229)

Para los retóricos y escritores de su tiempo la narración debía ser siempre breve, clara y verosímil. Pero lo que hace López de Úbeda es amontonar los episodios heterogéneos, hablar con doble sentido, ambigüedades y juegos de palabras, conceptismos y culteranismos,<sup>732</sup> impidiendo en todo momento una interpretación unilateral del texto (Kwon 1993:248-249)

La obra carece de unidad novelesca, puesto que hay una notable falta de conjunción y trabazón entre las partes, ya que cada libro —una etapa— no es causa necesaria del anterior, ni está organizado de una manera jerárquica, gradual, ordenada, y coherente. En realidad cada libro forma una unidad casi totalmente cerrada e independiente, válido en sí mismo. Este esquematismo autónomo de la obra hace que no exista unión entre las fases por las que discurre, de tal modo que el proceso narrativo carece de continuidad (Song 2000:223)

La obra no sólo posee una enmarañada y sobreabundante prosa, también es confusa a la hora de la organización interna (...) los títulos y subtítulos no logran enmarcar una acción que casi no existe (...) Para López de Úbeda el pícaro es *lo pícaro*, un modo de comportarse burlón y risueño, una actitud en fin, pero no una personalidad (Ferrerías Tascón 2005c:29 y 40).

**Máxima de cantidad.** Grice planteaba que la ruptura de esta máxima tenía lugar cuando el emisor producía un mensaje más extenso de lo necesario, de acuerdo al contenido que se pretendía transmitir:

*La pícara Justina* se nos presenta, en un primer acercamiento, como obra voluminosa, excesivamente amplia para tan delgada sustancia narrativa (Oltra 1983:57)

Su invención fui mui estraña; i su imaginación tan fecunda, que la misma abundancia le es nociva. Escribió quanto pensó (Mayans y Siscar, en su *Noticia* del texto, 1735)

Desde el punto de vista del linaje y estructura literarios, la *Pícara Justina* es una mezcla, en la que no se ha cuidado la ponderación, entre elementos muy diversos (Tierno Galván 1974:11-12)

Justina envuelve y arrastra el hilo narrativo en un ciclón de palabrería (Sobejano 1975:475).

En este monumento de mal gusto, todas las cosas están dichas por los más interminables rodeos; y las descripciones, muy curiosas por otra parte, que el libro contiene, yacen ahogadas bajo tal profusión de garambainas, paranomasias, retruécanos (...) que el libro se convierte en un *rompecabezas* y á ratos parece escrito en otra lengua diversa de la

<sup>732</sup> Véase, al respecto de los cultismos en *La pícara Justina*, Delgado Cobos (1992).

castellana, no ciertamente porque el autor la ignorase, sino al revés (...) sabiéndola *demasiado* (Menéndez Pelayo 1905:XXV)

Resultaría curioso establecer un paralelo entre la novela de López de Úbeda y la narrativa de C. J. Cela posterior a *La Colmena*. En uno y otro caso el realismo velazqueño español deriva hacia un barroco artístico que diluye y ahoga la trama novelesca en una impetuosa corriente de refranes, juegos verbales y expresiones chistosas más propios del juego improvisador y brillante del hablista que de la economía y sobriedad de estilo del narrador (Goytisolo, en el prólogo a *Vida y hechos de Estebanillo González*, 1971:16).

**Máxima de relevancia.** Con esta máxima se pone de manifiesto la importancia que en cualquier mensaje ha de tener la inclusión de todos y cada uno de sus elementos, llamando la atención sobre el carácter defectuoso de la comunicación cuando se insertan elementos irrelevantes, sin pertinencia alguna, que no son significativos en el contexto general del mensaje, de acuerdo a la intención del emisor:

A tener el autor acierto y gusto suficiente para tomar lo mejor de los libros que imitaba, á saber combinar su fábula, y borrar en vez de dar rienda suelta á su imaginación, diciendo todo lo que le venía á la pluma (...) habría acertado a escribir un libro (Fernández de Navarrete 1854/1950:XCII)

No incluye cuentos de extensión, ni numerosas anécdotas, pero en su lugar abundan discursos cargantes y apelmazados (Chandler 1913:150)

Riqueza de vocabulario de que hace alarde el autor, que no parece se propuso otra cosa que enjaretar de cualquier manera, en unos cuantos acontecimientos de la pueril picardía de una moza virgen, un sinfín de frases, voces e idiotismos del castellano (Cejador y Frauca 1916:240)

La mitad del libro se va en digresiones de escasa relevancia a la historia en sí (Sánchez Díez 1987:251)

Una de las circunstancias más curiosas del libro de la *Pícara*, es la deplorable desproporción que en él se advierte entre lo que el autor quiso hacer y lo que hizo. Propúsose, como nos dice, relatar las andanzas y aventuras de una mujer libre, tomando esta idea como base para hacer una obra picaresca (...) Lo picaresco, sin embargo, no se descubre por parte alguna (...) La acción, si acción propiamente dicha existe en el libro, hállase diluída en un fárrago de digresiones temerarias (Puyol 1912:III, 36-37)

El ideal estético de *La pícara Justina* va directamente en contra de todas las normas admitidas por los retóricos. Los retóricos defienden la unidad de tema, fin y concepto del discurso y atacan a los que componen sermones impregnados de fragmentos heterogéneos, normas que *La pícara Justina* incumple deliberadamente (Kwon 1993:248)

Sus continuas y eternas prédicas y digresiones morales por boca de la protagonista, sus cuentos sin procedencia probada, sus adivinanzas estúpidas, sus jeroglíficos, sólo comprensibles para el lector de la época y sus “cosi-cosi” sin gracia se intercalan dentro de la acción, interrumpiéndola continuamente,<sup>733</sup> de manera que el lector se aburre con esa serie interminable de excursos, que están al servicio del autor, para que éste demuestre su ingenio (Bartolomé Mateos 1995:290).

<sup>733</sup> Bartolomé Mateos (1995:308-309) pone como uno de los ejemplos más evidentes de esa lejanía de determinados pasajes respecto a la parte nuclear del argumento, en sentido estricto, la *Introducción general* (pp. 87-133), cuya historia se centra exclusivamente en la conversación que la protagonista mantiene con los elementos escriturarios que maneja (pluma, tinta y papel) con el objeto de escribir sus memorias. De esta misma *Introducción* dirá Puyol (1912:III, 18), en el estudio de su edición, que se trata de un «monólogo inacabable, frívolo y estéril».



Al margen de la consideración general del relato, es habitual también atribuir a determinados elementos en concreto, especialmente los paratextuales, su gratuita y negativa inclusión en la obra. Así, de los «aprovechamientos», por ejemplo, no es difícil leer comentarios como los siguientes: «los “aprovechamientos” al final de cada número o subcapítulo es cosa pegadiza, y muchas veces suenan a cosas tan diversas y traídas por los cabellos que hacen el efecto que el autor, dominico o médico, estaba tocando el violón cuando los escribía» (Valbuena Prat 1980:10); «no sólo se despegan de la narración, sino que aparecen como lo que son, extemporáneos y muy visiblemente traídos por fuerza» (Ferrerías Tascón 2005:25-26).

En líneas generales, como se puede constatar, la crítica ha tendido tradicionalmente a ver en el texto todas las infracciones que Grice apuntaba a propósito de cualquier intento de transmisión informativa. Así, *La pícaro Justina* parece haber sido contemplada, por lo general, como un texto confuso, enrevesado y poco consistente (ruptura de la máxima de modo), con una especial predilección por la elongación de todos y cada uno de los elementos tanto temáticos como formales que pasaban a formar parte del volumen (ruptura de la máxima de cantidad), la mayor parte de los cuales eran contemplados por el lector como meros postizos sin ningún tipo de valor informativo o estético (ruptura de la máxima de relevancia, o pertinencia). Tan solo la máxima de calidad, concerniente a la naturaleza falsa del enunciado, parece haber pasado a un segundo plano, probablemente por la intrascendencia de aplicar algún tipo de juicio en torno a la veracidad de un relato abiertamente ficcional, cuando los problemas referentes a la ruptura de todas las restantes máximas resultaban ya de por sí abrumadores.

En cualquier caso, se hace necesario contextualizar la obra, antes de evaluar correctamente la significación de estas críticas. En efecto, el peso de la retórica, a lo largo del Siglo de Oro, hace que las valoraciones en torno a la elongación u «oscuridad» de un texto, por ejemplo, fueran matizadas, por lo general, con una menor tendencia a los reproches hiperbólicos que en el caso de los analistas contemporáneos. En este sentido, la predilección clásica por la brevedad, la claridad, la sinceridad y la verosimilitud (Artaza 1997:16-17 y 11-112 y 1989:46-49; García Berrio 1980:124 y 157) fue evolucionando, a lo largo del Siglo de Oro, y especialmente a medida que

avanzaba el siglo XVII,<sup>734</sup> hacia el gusto por la *amplificatio*<sup>735</sup> —a través de historias, fábulas, semejanzas, proverbios, sentencias, etc. (Rico Verdú 1973:257)—<sup>736</sup> o la obscuridad, esta última mediante la reiteración de palabras inusitadas, longitud del contexto, composición «áspera y cortada» o metaforismo violento (García Berrio 1977:63). En efecto, en el siglo XVI se empezó a gestar, tal y como desarrollaron teóricos como Giraldi o Minturno, la idea de que, en una narración, el episodio no era necesariamente —a diferencia del clásico pensamiento aristotélico— una parte unida al todo, por lo cual este no había de tener una vinculación directa con la trama: el *delectare* se planteaba como efecto posible, e incluso lógico, ante la lectura de episodios —*digressioni*— surgidos a partir del tema, pero no en conexión directa con los acontecimientos relatados (Riley 1981:197). De esta forma, la llaneza, la simplicidad, la ausencia de adornos, comportaban valores vinculados a la «verdad», mientras que el lenguaje, digamos, «retórico», tendía a conmover y a buscar efectos más vinculados al ámbito de la persuasión (Riley 1981:242).

En el ámbito concreto de la picaresca, los preceptos clásicos parecen haber sido desvirtuados por diversos aspectos. En primer lugar, la propia naturaleza del pícaro, su constitución moral y su doble rol de protagonista y narrador hacían que no resultase difícil contemplar su discurso alejado de la «transparencia» y sencillez del canon tradicional:

El discurso picaresco, recuérdese el papel de los murmuradores, surge en muchos casos —*Lazarillo, Guzmán, Guitón, Justina, Buscón...*— enfrentado expresamente a una serie

---

<sup>734</sup> En efecto, el Renacimiento parece tender, en líneas generales, a mostrar un especial interés por la verosimilitud, la brevedad y la claridad, como bien se encargaron de apuntar teóricos como el Brocense: «Sic in generibus scribendi perfecta virtus est Brevitas, hanc qui cupit apprehendere, in obscuritatem incurrit, si qua arte has discernat, ignorat» (vol. II, p. 109; véase en García Berrio 1977:64-65 y 448). Otros críticos apuntan también la significativa labor que en este sentido habría desempeñado, por ejemplo, Erasmo (López Grigera 1986).

<sup>735</sup> Fray Luis de Granada definirá la *amplificatio* en los siguientes términos: «amplificamos cuando con una oración extendida, manifestando ser la cosa en su género excelente, concitamos el ánimo del oyente a ira, compasión, tristeza, odio, amor, esperanza, miedo, admiración, o a cualquier otro afecto» (p. 508). La *amplificatio*, no obstante, es de raíz evidentemente clásica, y ya Hermógenes, por ejemplo, en su obra *περὶ εὐρῆσεως* indagaba en los mecanismos para conseguirla, a través del contenido, tratando aspectos omitidos, buscando relaciones de causalidad, representando razonamientos, o bien desde el punto de vista formal, mediante la inserción de muchos y variados miembros que significasen lo mismo (Artaza 1989:93, 95 y 119). Riley (1981:192) plantea las dificultades que surgían por el difícil equilibrio entre la a menudo plúmbea *amplificatio* y los peligros de la *brevitas* excesiva: «La brevedad era enaltecida como una virtud estilística (...) Por otra parte, la épica había despertado admiración desde antiguo por su riqueza de detalles, aunque no precisamente por su prolijidad. Ni la Antigüedad ni la Edad Media hallaron un medio satisfactorio de reconciliar las exigencias dispares de la *abbreviatio* y la *amplificatio*».

<sup>736</sup> Así, dirá al respecto Sarduy (1974:100): «el espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad (...) el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto».

de versiones y comentarios contradictorios sobre su asunto; los actos autobiográficos (...) son casi siempre falaces (Cabo Aseguinolaza 1992:75).

Así, la mentira, la ausencia de veracidad, parecía ir vinculada estrechamente al discurso del pícaro, poniendo en solfa su propia robustez, desde la perspectiva del lector: «el engaño domina toda la picaresca en sus distintas modalidades de simular, disimular y sustituir lo que es por lo que no es. Bastaría un estudio de la diversidad y complejidad del engaño en la picaresca para comprender su importancia» (Carrillo 1982:65); «language in the picaresque tradition is the instrument of dissimulation and of irony, and the pseudoautobiographical form, a way of inserting the entire tale into a double perspective of self-concealment and self-revelation» (Guillén 1971:81). De igual manera, también insiste la crítica en apuntar la naturaleza ambigua que define al protagonista de estas obras, y que de la misma manera resquebraja la noción clásica de claridad y verosimilitud: «el narrador se complace en situar su nacimiento bajo el signo de la ambigüedad y de la ilegitimidad (lo cual) lleva en germen el deseo liberador de no deber la vida a nadie» (Cavillac 1994:35). Otro aspecto, finalmente, que también suele salir a colación a propósito del análisis de la narrativa picaresca es la caracterización del protagonista como un ser especialmente locuaz, al pícaro «le pierde la lengua» (Sobejano 1975:482 y ss.), lo cual le convierte en un individuo, a priori, potencialmente inclinado a infringir uno de los principios conversacionales, el de la cantidad, que la preceptiva retórica clásica había denominado como *brevitas*.

Algunos de estos aspectos parece que han adquirido un especial significado a propósito de la picaresca femenina. En efecto, la naturaleza falaz del pícaro, por su propia constitución social, y por su afán de supervivencia, rasgo este que podría incorporarse a su rol en cuanto narrador, aparece magnificado a propósito de las protagonistas, de acuerdo al contexto misógino y machista en el que hemos de insertar este tipo de narrativa. Lo cierto es que la crítica ha llamado la atención sobre este aspecto (Ronquillo 1980:83), señalando cómo el estereotipo femenino del siglo XVII, desde una perspectiva androcéntrica, describía a la mujer como un sujeto sobre el cual muy difícilmente el hombre podía depositar su confianza, por su tendencia innata a la mentira, al engaño y a la manipulación. Esto, consecuentemente, aparecería proyectado sobre los relatos de las pícaras, por lo cual su narración partiría desde el comienzo con el *handicap* de sufrir el lastre, incorporado por el lector, de ver cómo la sospecha y la desconfianza desvalorizaban sus memorias, sin poder escapar así a unos prejuicios ya impuestos a su propia condición biológica. De igual manera, la tradicional

consideración de la mujer en cuanto irredenta aficionada a la parlería multiplicaba aún más la predisposición del pícaro a «hablar más de la cuenta», convirtiendo así el discurso de la protagonista femenina, para que su caracterización resultara verosímil, de acuerdo al canónico lastre sexista, en una auténtica efusión verborreica que, de nuevo, amenazaba con resquebrajar el precepto de la *brevitas*, dificultando igualmente la aprobación de estos relatos de acuerdo a las pautas de la preceptiva clásica.

No obstante, y al margen de estas consideraciones, que atenúan, en cierto modo, los reproches que incesantemente se han vertido sobre *La pícaro Justina*, lo cierto es que el análisis del texto revela que, en efecto, la propia configuración del relato, así como el discurso de la protagonista-narradora, manifiestan elementos de sobra para considerar que las características generales de la cooperación comunicativa parecen haber sido infringidas constante y empecinadamente en la obra atribuida a López de Úbeda, lo que justificaría las habituales críticas que sobre el texto se han vertido.

En efecto, rastreando a lo largo de la obra, se nos muestran una y otra vez elementos que remiten, desde distintos prismas, a las máximas griceanas:

**Máxima de cantidad.** La protagonista reconoce que su relato necesita su tiempo, con lo cual el desarrollo de los acontecimientos relatados, en lo que al núcleo del argumento concierne, será pausado, por lo que suponemos la presumible elongación de la narración: «yo lo diré a sorbitos, que los que enfermamos de corrimientos no podemos estar tan a punto como los otros. Vaya el primer sorbetoncito» (p. 145); «Vaya de traza y no me maten, que esto de contar cuentos ha de ser de espacio, como el beber» (p. 412); «les quiero contar muy de espacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi (...) y con menos que esto no cumplo con mi oficio. Y noten que cuando les parezca que mormuro, me aguarden, no me maligan luego. Espérenme» (p. 525). Con un claro guiño al condicionamiento genético, Justina no duda en designar con el sintagma «abolengo parlero» a parte del relato en torno a sus antepasados (pp. 173-178), dando buena muestra de la predisposición a la locuacidad que evidencia la protagonista. De igual manera, su naturaleza femenina parece constituir, en consonancia con el estereotipo misógino, un elemento que contribuye a reforzar su incontinencia verbal: «el día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que sólo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sea con serpientes, como quiera que tangen cara y hablen gordo» (pp. 181-182). De este modo, la especial predilección de la narradora por el relato minucioso es puesta de manifiesto de forma explícita en ocasiones, preparando al lector acerca de la naturaleza de las páginas

inmediatas: «La primera que hice, después que murió mi madre, fue a Arenillas, la cual contaré *por extenso*, por cuanto en ella hubieron cosas dignas de memoria. Es Arenillas un pueblo» (pp. 251 y ss.).<sup>737</sup> No obstante, esta predisposición a huir, en todo momento, de la narración sucinta y concisa, lleva a la relatora a buscar la *captatio benevolentiae* del lector, apelando a su paciencia: «Muy capada quedó la Bigornia, y tan capada cuan descapada. Con todo eso, se rehizo y cazaba, no como antes, sino mosquitos, como milano de cuarta muda (...) No sé acabar un cuento; ya sé que enfado con él, pero ya acabo» (p. 332). En situaciones semejantes, la narradora marca explícitamente su intención de escapar de la digresión, y volver al núcleo de la acción narrada: «*Voy a mi cuento*. Estudiantes fueron los que intentaron mi deshonor, como viste» (p. 372); «Mil cosas pudiera decir del suyo muy a propósito, mas no quiero que me digan que yendo caballera en una burra predico el sermón de las vírgines locas. Dígalo otra, que a mí no me vaga» (p. 467); «bien te pudiera traer el jeroglífico del gusano de seda, el de las hojas del oro y el del cáñamo, mas no quiero, por cesar de ser coronista de esta mesonera de la pestilencia» (p. 596). Otras veces, sencillamente, se limita a mencionar la naturaleza sumaria de su relato, aludiendo a la profusión de datos que este podría haber incluido: «Quédese así. Sólo haré, en general, alarde de mis aventureros pretendientes, porque decir en particular de todos fuera reducir a cuenta los átomos del sol, las estrellas del cielo, las gotas del mar y los mínimos de las cosas cuantiosas y continuas» (p. 708); «Ya quiero callar pretendientes de otras sectas por no hacer letanía de erradores. Callo los donaires que me decían algunos (...) No digo de los muchos billetes (...) Pues ¿qué si contara los pretendientes rústicos (...)? Fuera un juicio contarlos» (pp. 712-713).

Esta propensión a la locuacidad, como es constatable a lo largo de la obra, caracteriza también a su rol como personaje: «Con todo eso, quise dar vado al virotismo y soltar el chorro a la vena de las gracias y apodos, que es sciencia de entre bocado y sorbo» (pp. 2701-271); «Al principio de comer (...) callábamos como en misa (...) pero luego (...) A la verdad, si Justina no entonara los fuelles, maldita la tecla había que sonara bien, sino que a ruido de una buena decidora todo hace labor. Preguntéles mil qué cosi cosi» (pp. 271-272); «Estaba allí una prima mía (...) y con gran desprecio (...) me dio un mandoble, y dijo: —(...) mas por ver que no dejás hacer baza y que hablas a destajo, quiero decirlo (...) nuestro callar es de discretas y tu mucho hablar es de necia»

<sup>737</sup> Confróntese esta afirmación, sin embargo, con otra poco posterior: «Y digamos *a lo breve* este paso, que, como dicen los labradores, cuento de socarro, nunca malo» (p. 267).

(pp. 274-275); «¿Parécete, hermano, que fue poco estar una moza de buen gesto y mejor pico más de hora y media con funda en el rostro y lengua, en tiempo que andaban de sobre veedores y conceptistas?» (p. 489).<sup>738</sup>

En resumidas cuentas, las afirmaciones de la protagonista, y su caracterización desde su doble rol de personaje y narradora, son consecuentes con la tendencia a elongar lo máximo posible todos y cada uno de los fragmentos del relato. Por citar tan solo algunos fragmentos, compruébese este rasgo en pasajes como los siguientes:<sup>739</sup> a) la *Introducción general* (pp. 85-131) sustentada temáticamente solo a partir de un mero diálogo retórico —y, por tanto, monólogo— entre Justina, en cuanto elaboradora de sus memorias, y los elementos escriturarios de los que sirve; b) la interpolación de un relato con el que justificar la tendencia de las mujeres a ser «andariegas» (pp. 246-249); c) el «Diálogo entre la princesa de las musas y Justina» (pp. 295-296), mera versificación del tema del rapto por parte de la Bigornia; d) la fábula-alegoría del Amor, la Ocasión y el Consejo (pp. 305-306); e) la inserción del intercambio epistolar entre Justina y Marcos Méndez Pavón (pp. 441-457), sin apenas interés en lo que al desarrollo de la acción o la adquisición de conocimientos sobre la trama por parte del lector se refiere, cuya representación se ve obligada a justificar: «escribíome una donosa carta, y yo, en respuesta, otra no menos, y por mi fe, que aunque sea detener la historia de la vuelta de León a mi tierra, te he de referirlas, y si te parecieren largas cartas, ya te he dicho que yo siempre peco por carta de más» (p. 438).<sup>740</sup> De igual manera, el empleo frecuente de

---

<sup>738</sup> La actitud de Justina, a este respecto, es absolutamente consecuente con su opinión sobre el uso de la palabra, para aquellos que tienen la capacidad de ejercerla: «Si estos no saben hablar, ¿qué mucho que no hablen? ¿Qué universidad jamás graduó de doctor en callar? ¿Qué virtud puede haber donde hay fuerza? Luego si estos callan por no poder y no saber hablar, ¿por qué han de dar nombre de virtud a lo que ellos mismos quisieran excusar?» (pp. 589-590).

<sup>739</sup> Trice (1971:150-151), en su intento por justificar la existencia de digresiones e interpolaciones en el texto, afirma: «is an essential element in the narrativa. The author needs it, in the first place, because it is difficult to sustain his conceits, metaphors, etc., at a consistent level of brilliance all through the novel. In any case, the reader requires as much respite as the author. Secondly, the plot, being episodic in structure, cannot proceed for long without coming soon to a logical place for a pause».

<sup>740</sup> Trice (1971:151-154), respecto a las técnicas digresivas empleadas en *La pícaro Justina*, contempla tres posibilidades: a) su introducción directa, para ofrecer una explicación o pedir perdón por lo que viene a continuación («Y entenderéis el cómo si os cuento un cuento que puede ser cuento de cuentos», en la p. 88); b) otras veces la digresión se introduce sin advertir sobre ella, sin comentarios de transición, teniendo como resultado la irritación del lector («Acuérdome de un galán pensamiento de un poeta que fingió que el Amor salió un día de caza, llevando en su compañía al Consejo», en la p. 305), y c) aquellos que surgen como prolongaciones lógicas de asociaciones libres que le suceden al autor en el transcurso de su narrativa («Una cosa vi de que se consoló mucho esta alma pecadora; en la iglesia de León hay una claustra o calostra», en la p. 404). El autor, tras la interpolación, emplearía dos procedimientos, continúa Trice, para recuperar el hilo narrativo: a) unión directa, revelando falta de interés por las frases de transición («Basta de seso, pues. Quédese aquí. Voy a mi cuento», en la p. 494), o b) con cierta humildad, reconociendo haber cometido un error («Bien está, tornemos a poner los bolos y vaya de juego, que no

recursos como la enumeración potencian enormemente la irrupción de la *amplificatio* en el texto: «me prometo, que con mis escritos he de curar y desengañar muchos ciegos; conviene a saber: madres descuidadas, padres necios, inocentes niñas, errados mancebos, labradores tochos, estudiantes bacirrubios, viejos locos, viudas fáciles, jueces tardos» (pp. 126-127); «El afeite, la gala, la dameraía, la libertad, el favor, el dicho, el donaire, parece bien al yente y viniente, pero no al pariente» (p. 271); «con una carretada de refranes: arrastren la colcha para que se goce la moza; tras diez días de ayunque de herrero, duerme al son el perro; tañe el esquilón y duermen los tordos al son; al son que llora la vieja, canta el cura en la iglesia» (p. 115).<sup>741</sup>

**Máxima de calidad.** La veracidad del texto, contemplada desde distintas perspectivas, ve dificultada su credibilidad constantemente a lo largo de la obra. Ya en el *Prólogo al lector* el supuesto autor de la obra, antiguo estudiante de Alcalá, falta claramente a la verdad en el momento en el que nos anuncia una adecuación inexistente de los «aprovechamientos» respecto al episodio que concluyen:<sup>742</sup> «después de hacer un largo alarde de las ordinarias vanidades en que una mujer libre se suele distraer desde sus principios, añadí, como por vía de resumpción o moralidad (...) consejos y advertencias útiles, *sacadas y hechas a propósito* de lo que se dice y trata» (pp. 74-75). De igual manera, tampoco resultará cierta la afirmación final con la que concluye el *Prólogo sumario* —«Estos epítetos son cifra de los más graciosos cuentos, aunque no de todos los números, porque son muchos más» (p. 84)—, puesto que el fragmento previo al que alude recoge motes no desarrollados posteriormente en el relato («la del trasgo», «la gitana», etc.). Justina, que asume voz plena en la *Introducción general*, marcará en repetidas ocasiones la supuesta veracidad de su relato: «mas entended que no pretendo (como otros historiadores) manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona; antes, pienso pintarme tal cual soy» (p. 90); «no se engañará quien pensare de mí aquesto, porque yo, en el discurso deste mi libro, no quiero engañar como sirena» (p. 125); «¿Paréceles que lo he parado bueno? ¿No ha estado buena la buena barba? Pues déjolo, con juramento que es verdad todo esto y otro tanto que callo, así de lo de veras como de lo de burlas» (p.

---

quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino y que me paso de la taberna a la iglesia», en la p. 591).

<sup>741</sup> Véanse estos y otros ejemplos (pp. 107, 140, 184, 418, 724, etc.) en Morell Torrademé (1987:122-124). Para un estudio del uso de otras técnicas vinculadas a la *amplificatio*, como los símiles, cuentos fábulas, jeroglíficos, etc., en la *Introducción general*, véase Torres (2001b:109), y para una lectura del inventario de símiles, *exempla* o fábulas localizadas en la obra, consúltese igualmente Torres (2001b:474, 496-500 y 509-510).

<sup>742</sup> Véase nuestra sección correspondiente a los «aprovechamientos» en el apartado sobre los narradores.

530). Sin embargo, ella misma se desmiente, con igual énfasis:<sup>743</sup> «Mas ¿qué hago? ¿Historia de linaje (y linaje propio) he de escribir? ¿Quién creará que no he de decir más mentiras que letras?, que (...) el hacerse uno honrado (que es cosa tan pretendida), ¿quién habrá que no lo ajuste con su gusto (...)?» (p. 162); «Quiero confesar una verdad, aunque no la doy de diezmo, que según son pocas entre año, más gana conmigo el alcabalero de las mentiras, que el dezmero de las verdades» (p. 578). De igual modo, insistirá en confirmar su naturaleza falaz, en la carta-respuesta escrita al bachiller Marcos Méndez:

Cuando viere una moza de buen fregado, como yo, carilucia, barbiponiente, pieza suelta, sin tío ni sobrino al lado y sin can que la ladre, sino sólo con su borrico y su picarico y su baldeo y moza de la jábega y a Dios que me mudo, *no la crea* (...) me acuerdo que se queja de mí porque, con *inocencia fingida*, le ofrecí si quería prestados los cincuenta y cinco y un cuarto (...) y prométole, si me le envía, de pagárselo en mandar a una recua de tontos que traigo tras mí *con cebo de que serán mis novios* (pp. 451 y 453-454).

En efecto, Justina ofrecerá, siempre que tenga necesidad de ello, la estampa de una mujer predispuesta al engaño y el disimulo:

Entré baja, encovadera, maganta y devotica, que parecía ovejita de Dios. Entonces eché de ver lo que sabemos disimular las mujeres<sup>744</sup> y con cuánta razón pintaron a la disimulación como doncella modesta (...) tan en mi mano estuvo disimularme y mostrarme temerosa, que con no tener más vergüenza del hombre que si me la hubieran tundido, hacía de la vergonzosa con tanta facilidad como si mi voluntad y mis carrillos estuvieran hechos del ojo (...) Como yo vi buena coyuntura, y tal que pesara él cada onza de mis palabras a otro tanto de topación, entré con mis once de oveja y fingiendo que de pura vergüenza tenía caídas las golillas, y que tragaba saliva a duras penas (...) Ya que vi que este tiro había salido incierto, eché el resto de mis estratagemas, y comencé a fingir con ademanes y tragantones de saliva y encorvadas de rostro y cuello, que no me atrevía, aunque quería, (a) decirle una cosa (pp. 413-414, 417 y 420)  
Uno tuve muy a mi despecho, y fue que antes del entierro, y en el entierro, y después del entierro, me vi necesitada de echar algunos lagrimonatos mal maduros que me daban gran fastidio, porque llorar una persona sin gana, cree que solo se puede hacer en dos casos: el primero, que sea mujer, y el segundo, cuando ve el interés al ojo (p. 668).

Justina se servirá de la mentira, como personaje, siempre que sea necesario para lograr sus fines, como cuando cuenta su supuesta biografía al ermitaño: «Padre, yo soy una mujer honrada casada con un batidor de oro. Soy natural de Mayorga. Vine aquí (...) a

<sup>743</sup> También gusta Justina de jugar al equívoco, acerca de la veracidad de sus palabras: «Ya yo le tenía acreditado con la mesonera y díchole, a lo menos mentídole, dos o tres curas milagrosas que había hecho en mi pueblo, y que nunca hombre que él curase se murió. Todo verdad lisa, que eso de verdad siempre me precié della» (p. 567).

<sup>744</sup> Este tópico será de nuevo aludido algo más adelante: «Cuando la mujer fuera la misma ficción y engaño, la pura vanidad y mentira, no había que espantar, pues es hija del sueño vano, phantaseador y loco» (pp. 462-463).



estarme aquí algunos días en casa de una prima mía, beata, haciendo algo y comiendo de mi sudor. Hanme hurtado la bolsa y algunos de mis vestidos» (pp. 434-435).<sup>745</sup> De igual manera, la mentira le servirá para espantar a este incómodo compañero de viaje, aludiendo a la supuesta presencia de autoridades con las que en absoluto desea Pavón coincidir: «Sabrá padre, que un criado del Almirante (...) corregidor de cierto pueblo suyo aquí cerca, que ha venido aquí a León, me ha ofrecido muchos reales (...) ÉL, en oyendo corregidor de cerca de León (...) luego sospeché (...) si era el de Mansilla» (p. 436).<sup>746</sup> Más adelante, de nuevo la mentira —que la apostilla marginal confirma, sentenciando que se trata de una «Ficción de Justina para pedir manto prestado»— es utilizada por la protagonista:

Señora hermosa, ruégole por su cara que en prendas desta burra y deste manto nuevo me haga merced de prestarme ese su manto viejo para llegarme con él aquí a un pueblo que se llama Trobajo (...) Tengo en ese pueblo un poco de fruta que me la golosean los pasajeros y se me pierde de madura; habemos de ir yo y una tía mía y buscar de camino unos primos (p. 483).

Por no olvidar el gracioso —y de escatológicas consecuencias— embuste con el que la pícara convence al bachiller para ir en busca de unos «favos de miel» que terminarán siendo ni más ni menos que las excrecencias de la protagonista: «Primo, mire que me importa mucho que se adelante y vaya con mucha prisa al mesón donde yo posé ayer y anteayer, porque ahora se me acuerda que por olvido se me quedó debajo de mi cama un cesto con unos favos de miel (...) sáquelo sin que lo sienta la huéspeda» (p. 511).<sup>747</sup>

**Máxima de relevancia.** En ocasiones, la sensación de falta de relación causal, o de contigüidad, entre los distintos fragmentos de la obra, es percibida por la propia narradora, por lo cual se sirve de fórmulas que intentan restablecer un vínculo semántico aparentemente desaparecido: «Esto de decir gracias, si no cae en manos de discretos, es retozar a coces (...) Helo dicho a propósito del gran enfado que me dio este mi primo en decir de burlas cuantas veras él alcanzaba» (p. 510). Otras veces, Justina entabla un diálogo retórico con el lector, para justificar ciertas aparentemente irrelevantes

---

<sup>745</sup> La falsedad de su relato es certificada en la apostilla marginal: «Las ficciones de Justina para engañar al ermitaño».

<sup>746</sup> De nuevo la nota aclara la intención persuasiva del enunciado falaz: «Dale a entender que está en León el corregidor que le prendió». Véanse más ejemplos de los «embustes» de Justina en las pp. 465, 466, 477 ó 606-607.

<sup>747</sup> En efecto, Justina explicará algo más adelante el verdadero contenido del cesto: «a causa de cierta prisa ocasionada de unos pepinos y ensalada que comí, me había aprovechado de un cestillo de la huéspeda que hallé a mano, y le hice servicio y me hizo servicio (...) Ya parece que me llamas puerca; no te espantes» (p. 513). Véase también, como ejemplo, el embuste con el que Justina convence al sacristán de que está prometida a otro, «escapando» así de sus poco honestos requerimientos (p. 675).

interpolaciones: «Por tu vida, oyente mío, que *aunque te parezca fuera de propósito*, me escuches y juzgues si tengo yo razón en una cosa que te diré» (p. 589). Otra muestra:

Dirás, hermano lector:

—Pues, Justina, ¿adonde apuntan los registros de ese breviario?

Anda, déjame letorcillo, que en haciendo un pinico de predicadora, luego me tiras nabos. ¿Sabes a qué voy? A que nadie se espante si nos viere a las mujeres fingidoras, disimuladas, recetistas, bizmadoras, saludadoras, y todo sobre falso, que todo es heredado, y más que yo me callo (pp. 563-564).

De este modo, Justina llegará a formular una auténtica declaración de principios, en lo que a la inclusión de elementos accesorios en un relato se refiere:

Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas cuanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della cuanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono con que se saca y adorna la sustancia de la historia, que ya hoy día lo que más se gasta son salsas, y aún lo que más se paga (...) Y si lo que dijere para alguno fuere agraz, haz cuenta que mi historia es polla y que la salsa es de agraz (p. 612).

**Máxima de modo.** Dejando al margen el laudatorio y presumiblemente tópico comentario de la *Aprobación* inserta en la *princeps*, respecto a las virtudes del texto,<sup>748</sup> lo cierto es que ya la primera de las notas marginales de *La pícaro Justina* nos anuncia la «oscuridad estilística» que poblará el relato, comenzando por sus preliminares: «es tan *artificiosa introducción*, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos, y con *su dificultad* despide, desde luego, a los ignorantes» (p. 85). En efecto, la protagonista confesará a la pluma con la que redacta sus memorias que «me ha hecho sacar del arca un celemín de retórica» (p. 103), algo que, imagina, pesará en su contra, para algunos lectores: «no sólo en la substancia desta historia pondrán los murmuradores falta y dolo, pero aun en el modo del decir y en el ornato della, conviene a saber: en los cuentos accesorios, fábulas, jiroglíficos, humanidades y erudición retórica pondrán más faltas» (pp. 114-115); «pienso que, cuando yo más me encumbrare en el nido de la altísima elocuencia, cuando más levantare el estilo sobre las nubes de la retórica, entonces el villano y terrestre vulgo hará alas de la envidia y veneno de la murmuración» (pp. 122-123). La propia naturaleza de la mujer, tal y como la narradora recoge, parece mostrarse especialmente propensa al discurso defectuoso e irreflexivo:

<sup>748</sup> «Por mandado de V. A. he visto este libro de apacible entretenimiento, compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, y me parece que en él muestra su autor (...) gran elegancia y orden, subido estilo, discreto, apacible, gracioso y claro» (pp. 67-68).

Decía un discreto:

—¿Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré: es porque lo que se habla es de repente y, para de repente, son agudas y sutiles, por esto es su voz apacible, sutil y delgada. Mas porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado (p. 326).

En efecto, la obra parece atentar contra el precepto del orden, por ejemplo, sirviéndose de mecanismos como la prolepsis o anticipación de acontecimientos futuros:

Contentárame que mis hermanas lo fueran mías, mas estaba de Dios que yo había de salir de Mansilla sin raíces, y así me dejaron, y nunca comimos buenas migas. Verlo has en el segundo libro, si allá llegamos (pp. 234-235)

Usaba de todas estas trazas por vestirme del color de la caza, lo cual fue parte para que el mismo carro que ellos ordenaron para su triunfo, me sirviese a mí de vivar donde cazarlos (como más larga y gustosamente lo verás en los dos números que se siguen) (p. 307)

Veslos aquí; todos duermen en Zamora; sola la hija de Diego Díez velando. Pero no sin provecho, pues, según ya verás, en el carro que cogieron el gato, pagaron el pato (p. 324)

En la manga de mi sayuelo metí un manto de burato con puntas de abalorio para lo que se ofreciese, y ofrecióse, como verás (p. 362)

Juréselas, y no me las fue a pagar al otro mundo. Acuérdate, y verlo has, que si él me glosó el agnus, iba a decir que yo le glosé el quitolis (pp. 375-376)

Pegóseme un bachillerejo que, de puro agudo, era bobo, y un bobo que, de puro bobo, era agudo. El bachillerejo no se fue alabando de la aventura del encuentro, de lo cual dará más larga cuenta en el número siguiente (p. 504).<sup>749</sup>

Otras veces, la narradora parece jugar con las distintas acciones desarrolladas a lo largo del relato, manejándolas a su antojo, y produciendo también con ello cierta sensación de desconcierto y desorientación en el lector: «El estudiante despachado salió como una vira a buscarme, pero por ahora no te daré cuenta del suceso del encuentro, porque tengo que despachar otros mejores cuentos» (p. 518).

De igual forma, otras veces el discurso de la narradora vaga, indeciso, transmitiendo una impresión de desorden y falta de coherencia: «Yo pensé que había mucho que ver en las fiestas, mas confieso que no había; aunque miento, yo me absuelvo, que sí había, y es bien decirlo porque no nos maten los legoneses» (p. 394). También es constatable

<sup>749</sup> Otras muestras: «Pero guardábame la ventura para serlo in solidum de la morisca de Rioseco, según verás en el tercer libro, que ya asoma la caperuza como la sota de bastos» (p. 561); «también mi posada era en casa de una viejecita, que el rato que le sobraba de hacer los ejercicios que abajo verás, lo gastaba en hilar lana de torno» (p. 642). Igual sucede cuando nos anticipa las características de su futuro marido, y su relación con él: «Y a esta cuenta, buen marido encontré yo, porque en lo que toca a escrito, no había otro más escrito en España, pues lo estaba en más de veinte compañías de soldados, y a las menos había servido, y aun la frente traía escrita con cuhilladas, pesado, no lo era poco; oloroso, tampoco lo era» (pp. 682-683); «Pero dejemos esto de mis malas andanzas y varias aventuras y alojamientos en compañía de mi marido para el segundo tomo siguiente. Concluyamos el cuento de la boda» (p. 736). Rovatti (1989:162-163) señala, al respecto, las prolepsis habidas en el texto que, sin embargo, no encuentran posterior representación (pp. 225, 736 y 739-740).

la poca consistencia de las razones que supuestamente sustentan la ausencia o presencia de determinados detalles en el relato. Así, a pesar de ser capaz de hablar de sus antepasados con una minuciosidad digna de asombro (pp. 173-178 y 183-188), por ejemplo, apela a la constatación de su débil retentiva a la hora de justificar la omisión de determinados elementos, en algunos pasajes: «Quisiera que se me acordaran los dichos que le dije, pero ya es común que los que decimos de repente no tenemos buena retentiva, a causa de no ser húmedas de cerebro» (p. 608).

Otro aspecto de gran interés, en relación con este ámbito, es el concerniente a la construcción del personaje, su verosimilitud y la ambigüedad en la que parece estar envuelto en no pocas ocasiones. En efecto, y al margen de la posible —o no— evolución psicológica del personaje, desde su perspectiva en cuanto narradora, lo cierto es que, en lo concerniente a sus acciones, la ambigüedad y la paradoja suelen aparecer con relativa frecuencia. Este aspecto, tratado por la crítica frecuentemente, suele ser fecundo, sobre todo, en lo concerniente a la naturaleza moral de Justina, y en concreto en lo tocante a su sexualidad. La posibilidad de que la protagonista verdaderamente llegara virgen al matrimonio, aspecto este no pocas veces debatido, plantea serias dificultades, en relación directa con la hipótesis de que Justina se dedicara a la prostitución.<sup>750</sup>

---

<sup>750</sup> Al margen de la moralidad de la protagonista existen otros elementos que dificultan la construcción de un personaje coherente y sólido, como por ejemplo la alternancia entre su omnipresente astucia y determinados momentos de incomprensible inocencia: «Dio una gran risada de ver mi inocencia y de que pensase yo que había de persuadirse ella que, porque las amapolas y agavanzas son coloreadas, me había de colorear a mí el agua dellas» (p. 364). Bartolomé Mateos (1995:269) señala igualmente que cuando la protagonista indica al bachiller que vaya a buscar la vasija con miel —«para presentar a un procurador que en tiempos pasados hacía los pleitos de mi madre y ahora ha de hacer los de mi partija» (p. 511)— aún no se ha producido el juicio de Justina contra sus hermanos, por lo que no puede apelar lo que aún no se ha decidido. López de Tamargo (1990:97 y 155-156) considera que, a diferencia de Lázaro o Guzmán, nada justifica el hecho de que Justina abandone el hogar (p. 251), ni siquiera la muerte de los padres, así como que decida transfigurarse en falsa mendiga en la romería de la Virgen del Camino (p. 484). Rovatti (1989:149-150) considera igualmente inverosímil el hecho de que Justina robe y engañe sin el móvil del hambre, que caracterizaba los delitos de Lázaro y Guzmán. También el regreso de Justina a León (p. 504), después de haber tenido que escapar precipitadamente de la población, resulta muy difícilmente justificable (Rey Hazas 1983:91-92). Otra muestra de la actitud irreflexiva y aparentemente incomprensible de la protagonista la encontramos en la p. 503: «Ya no quedaba nada que hacer ni estación por andar, sólo me restaba oír misa (...) Como supe, me encomendé a la Santa Virgen, aunque si va a hablar de veras, fui tan sin acuerdo, que me fui a casa sin verla, y para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias, treinta y dos a cada altar de los colaterales y treinta y seis al altar mayor. ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! (...) Concluido mi centenario de reverencias, besé la cruz de mi rosario, como es uso y costumbre, y tomé agua bendita y hice como fiel cristiana, aunque en todo conozco mis faltas, si va a hablar de veras».

Véase también, respecto a los problemas de verosimilitud que plantea, la supuesta omnisciencia de la protagonista, desarrollada en nuestro apartado sobre las perspectivas.

Desde luego, la *Introducción general* presenta a una elaboradora de sus memorias construida a partir de la degradación física,<sup>751</sup> y también, al menos aparentemente, de la moral. Así, la «pelona francesa» que dice tener la narradora —«Mas ya querréis decirme, pluma mía, que el pelo de vuestros puntos está llamando a la puerta y al cerrojo de las margas memorias de mi pelona francesa» (p. 91)—, presumible alusión a la sífilis,<sup>752</sup> invita a pensar en un pasado envuelto en la promiscuidad, como también parecía confirmar su disponibilidad con los hombres —«pero yo, pobreta, que *no hay hombre a quien no me someta*, no tengo por afrentoso el nombre» (p. 103)— y la mención *in absentia* de su posible pasado como meretriz: «mi pluma (...) me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que como la pluma tiene la P dentro de su casa y el alquiler pagado, me ponga algún otro nombre de P (...)?» (p. 104).<sup>753</sup> Frente a ello, el texto va perfilando a lo largo de las páginas a una protagonista que hace gala constante de su castidad, si bien en el momento en el que se acerca su noche de bodas, Justina opta por una reflexión tan ambigua como pícara, que deja su condición sexual envuelta de nuevo en la indefinición: «Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales; pero sabiendo algunos engaños y malas suertes que han sucedido a mozas honradas, me previne» (p. 738).

Lo cierto es que la obra va alternando, intermitentemente, rasgos que constituyen indicios tanto de la posible promiscuidad de Justina como de su teóricamente infranqueable virginidad. Así, el poema inicial de la p. 207 no duda en etiquetar en los mismos términos tanto a la madre de Justina como a la protagonista, dejando muy poco lugar para la duda, a pesar del uso de los pies cortados: «Cual el árbol, tal la fru, / Pu(ta) la ma y pu(ta) la hi, / Pu la man que las cobí, / Y el pobre yerno cornu». Justina, cuando lleva a cabo actividades sociales, reflejará igualmente una naturaleza en absoluto cohibida, lo cual pudiera constituir cierto indicio de sus escasos reparos morales: «Viendo tanta gente, dije a mi vergüenza que me fuese a comprar unos berros a la Alhambra de Granada (...) Vi de lejos que había baile y, pardiez, no me pude contener» (p. 252). A esto habría que sumar también su afición a los cosméticos, poco

<sup>751</sup> Véase este aspecto en los apartados correspondientes al narrador y al autor narrativo.

<sup>752</sup> Véase en Rey Hazas (1977:91 n.), en su edición de la obra, la explicación que del origen de la expresión ofrece.

<sup>753</sup> De nuevo Rey Hazas (1977:104 n.), en su edición del texto, aclara que el fragmento solo menciona cinco de esos supuestos seis calificativos cuya inicial es la «P», con los que se puede designar a Justina. El sexto, en su opinión, a la luz, entre otros datos, de la condición de sifilítica de la escritora, sería «puta».

recomendables para una mujer que pretendiera mantener impoluta su honra y reputación.<sup>754</sup> Frente a todo ello, Justina explicita una y otra vez sus constantes estratagemas y actitudes con las que lograr escapar de los requerimientos amorosos de sus numerosos pretendientes, bien se tratara del tocinero —«¡Miren cómo no me había de ofender a mí amor tan aborrecible, que aun enfada al ahidalgado y sufrido dios de amor!» (p. 265)—, bien de los integrantes de la Bigornia —«Con razón pudieran ser estos comparados al cínife, que cuando más muerde, más canta, pues cuando quisieron morder mi honor y mi punto, cantaron en contrapunto» (p. 288); «Así que todos me comían con los ojos y ninguno me tocaba con las manos» (p. 294)—, a los cuales la protagonista derrotará, quedando «enterísima» (p. 299), dando buena muestra de su actitud al mismísimo Pero Grullo: «—Eso no. ¡Tate, señor picarón! (y dile un muy buen golpe en los dedos) (...) Dígame, muy infame, ¿párecele que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años (...) es bien que se consuma a humo muerto y se quede aquí entre dos costeras de carro (...)?» (p. 302). Este, engañado por la protagonista, quien se le promete en matrimonio, certificará esta condición inmaculada ante sus camaradas: «Atención, ella está entera como su madre la parió (...) mas en esta hora piensa tomar puerto mi presuroso bajel y estampar en su entereza el non plus ultra asido de mis dos columnas» (p. 312). Más tarde, derrotada y espantada la Bigornia, seguirán coreando su naturaleza virginal: «Ella está entera como su madre la parió. Eso juro yo, que la entera es ella y los que brantados nosotros» (p. 331).

De este modo, Justina sigue jactándose de su condición impoluta —«de todos fui alabada, por casta, más que Lucrecia (...) por mi industria había sido librada del poder de la Bigornia, y que se me diese por testimonio, porque nadie me pudiese motejar de mala, sino honrar por casta y astuta» (pp. 333 y 335)— reforzada por el retrato de una Justina retraída y temerosa de los hombres, en aparente contradicción con su desenvoltura en las fiestas y bailes: «Yo, como vi a hombre quitar botones de sayo, atemoríceme y aparteme un poco» (p. 419);<sup>755</sup> «¡Miren qué duro trance para una doncella tan vergonzosa como yo!» (p. 421); «Dicho esto, eché mano a un bolso que traía y, temblando de vergüenza de dar y tomar con hombres, le di al escolar en sus manos los dieciséis reales» (p. 424). Y así, la protagonista insistirá en afirmar una y otra

<sup>754</sup> «tiempo hubo en el que relucía mi cara como bien acecalada; tiempo en el cual mi cara andaba al olio (...) tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia, alegre o triste, hermosa o fea» (pp. 106-107).

<sup>755</sup> En este caso, la nota marginal evidencia con mayor transparencia la verdadera actitud de Justina: «Finge honestidad».

vez su pureza: «Aquí verán mi virtud, pues estando yo en tiempo en el cual pudiera yo hacer dinero empeñando la honra, no consentí en tal tentación, ni nunca Dios tal permita, porque yo tenía muy de coro una sentencia (...): “Antes arrear que pecar”» (p. 480).

Pero la ambigüedad se sigue cerniendo sobre el retrato moral de la protagonista, a partir de sus propias palabras, las cuales, en ocasiones, propician un alto grado de incertidumbre en el lector:

Hermano lector, ruégote que si no te duele la muela del seso, escuches un poco de sermón cananeo. ¿No echas de ver cuánto puede la virtud? (...) si sólo el parecer virtuosa una ladrona como yo, hizo semejante efecto en un corazón humano, ¿qué será el serlo? (...) 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. 493-494).

En efecto, la narradora seguirá ofreciendo indicios desconcertantes para el lector, extraíbles de fragmentos como «cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina» (p. 235),<sup>756</sup> «mozas tan pecadoras como yo» (p. 527), «aunque pecadora, bien sé la historia de Salomón» (p. 529), «esta mi ánima pecadora» (p. 534), etc., los cuales continuarán sembrando dudas sobre su naturaleza moral, máxime al seguir siendo confrontados con declaraciones como las siguientes: «mas por los que nos habían visto venir juntos, y *por llevar compañía de hombre, como moza honesta*, le recordé del susto para que pasásemos adelante» (p. 548); «si el barbero Araujo fuera de otro humor, sin género de duda afirmo que *no me atreviera a dormir sola en el mesón tan junto a él*» (p. 578); «junto a tan sucio nido *no me parecía a mí que corría peligro mi honestidad*» (p. 582); «¿es posible que no tuvo miramiento *una doncella tan limpia y tan honesta* en porcar un cesto nuevo y limpio como aquel (...)?» (p. 606).<sup>757</sup> Lo cierto es que Justina sigue rechazando requerimientos carnales, a pesar de los beneficios que le podrían reportar algunos de sus pretendientes, como es el caso del hombre que le sugiere la posibilidad de ayudarla en el pleito con sus hermanos a propósito de la herencia, a través de «cierta vereda y camino para abreviar mi negocio», lo cual será inmediatamente censurado por la protagonista: «—Señor mío, no me está a cuento la

<sup>756</sup> Rey Hazas (1983:98-104) analiza los vínculos que *La pícaro Justina* establece entre la madre de Justina y Celestina, en cuanto indicio de la catadura moral de la hija, de quien su progenitora dirá: «—Justinica, tú serás flor de tu linaje, que cuando a mí me deslumbras a más de cuatro encandilarás» (p. 213).

<sup>757</sup> Estas últimas palabras, dirigidas a Justina, son mencionadas por el bachiller al que la pícaro ha gastado la broma de los «favos de miel».

abreviatura que me ofrece a mi negocio. ¡A otro hueso con ese perro!» (p. 639).<sup>758</sup> Más adelante sucederá algo parecido en el episodio con el sacristán: «—¡Tate, señor sacristán! ¡Honrados días viva, que así me quiere cargar de honra! (...) ¿en qué pensaba cuando dio en pensar que a dos días muerta mi abuela he de perder lo que he ganado por espacio de tantos días?» (pp. 673-674).

Y de este modo llegamos, entre dudas y alusiones más o menos encubiertas, a la boda de la protagonista, cuya primera noche en compañía de su marido pudiera representar una amenaza para la reputación de la pícara, así que «sabiendo algunos engaños y malas suertes que han sucedido a mozas honradas, me previne» (p. 738). Así, vemos cómo resultan difícilmente conciliables el freno que Justina pone a los hombres, en determinados momentos, siempre en defensa de su honra, y las alusiones, en la *Introducción general* y en determinados fragmentos del relato de la narradora y de los comentarios efectuados en los paratextos, a su posible ejercicio de la prostitución. Todo ello, sin duda, dificulta una nítida y verosímil construcción del personaje. En efecto, la contraposición entre los recelos de la protagonista a mantener ningún tipo de contacto con el género masculino, y su abierto rechazo a las proposiciones de naturaleza sexual, por una parte, y las sospechosas alusiones veladas tanto a su pretérita actividad como prostituta, como a su enfermedad venérea —la sífilis—, ambas especialmente significativas en la *Introducción general*, por otra parte, sumado a su actitud excesivamente desenfada con los hombres, y al temor a no pasar por virgen en la noche de bodas, convierten a la protagonista en un sujeto ambivalente y paradójico<sup>759</sup> para la crítica:

López de Úbeda maneja así los hilos de su relato con nítida doblez, ofreciéndonos en superficie una cara de la moneda de aspecto limpio y, simultáneamente, insinuándonos las pistas que conducen a la otra cara oculta, lo que revela el ingenioso uso que de los asuntos amorosos hace su protagonista, no tan santa como parece a primera vista. De este modo, la realidad corporal, voluptuosa y sensual, aunque se vela, no por eso deja de tener una presencia en la narración importante, al menos, como la realidad explícita y aparentemente moral (Rey Hazas 1983:89).

De este modo, la indefinición y aparente incoherencia de la protagonista se convertiría en un elemento debilitante, a la hora de localizar las excelencias estéticas del texto. Entre las explicaciones de este fenómeno, podría subrayarse el contexto misógino en el

<sup>758</sup> En este caso, la apostilla marginal explicita la censura encubierta del comentario de la protagonista: «Castidad de Justina».

<sup>759</sup> Respecto a las opiniones, en ocasiones antitéticas, de algunos críticos sobre esta cuestión, véase un resumen en Bartolomé Mateos (1995:194) o en Rey Hazas (1983:87-88).



que se inserta el texto, y que podría justificar la naturaleza inestable y falaz de la protagonista:

Todo el carácter inorgánico de la novela se explica y justifica por un hecho básico que forma parte axial de ella: la misoginia. Y es que Justina carece de orden y guía en su caminar porque, como mujer, es (así reza el tópico) mudable, inconstante y vana (...) La funcionalidad literaria que soporta el antifeminismo del *Libro de entretenimiento* es absolutamente fundamental, ya que, de una parte, traba y cohesiona la inconexa personalidad de Justina, mostrando que todas las mujeres son incoherentes; mientras que, de otra, define a la mesonera como pícara, al permitirle que excuse sus numerosas faltas acusando a todas las hijas de Eva de ellas (Rey Hazas 1983:92 y 96)

En mi opinión, esta aparente dualidad de la protagonista, que, por una parte, pretende ser honesta y, por otra, demuestra ser lasciva, responde, una vez más, a la intención por parte del creador de presentarnos a un personaje negativamente concebido. Pues, si negativo es crear una mujer prostituta, más aún lo es describir a una pícara que intenta pasar por falsa puritana, ya que parece estar engañándonos a costa de los hombres que la cortejan incitados por ella misma (Bartolomé Mateos 1995:199).

Hay quienes, por el contrario, consideran que el objetivo de estas inconsistencias es plantear una reflexión en el lector sobre la naturaleza semántica del relato:

El yo narrativo es puesto en evidencia como un mero artificio (...) por el deseo del autor de mostrar que el pícaro es un personaje literario y que pasar la ficción por historia resulta inverosímil en este caso, dado que el exponente real del pícaro no tiene cualidades como escritor y mucho menos como moralista (Campbell 1992:386).

Otros, como Damiani (1977:54) o Rey Hazas (1983:90-91), consideran que la naturaleza contradictoria de la protagonista resulta consecuente con el propósito burlesco de la obra.<sup>760</sup> Algunos apuntan al interés de naturaleza sociológica que envolvería esta actitud del autor,<sup>761</sup> al carácter andrógino tras el que podría esconderse la protagonista (Larsen 1987-1988:92), a las reflexiones semiológicas a las que movería la naturaleza ambigua de la narración (López de Tamargo 1990:233-235), al carácter vanguardista y adelantado a su tiempo de un relato que construye un no-personaje

<sup>760</sup> «The illusion of a coherent autobiography is destroyed, and the novel itself becomes a long, fragmentary joke in which language and reality are distorted for the sole purpose of producing a humorous effect» (Bjornson 1977:89).

<sup>761</sup> «I suggest, however, that the *pícaro's* true impact as subject of the fictive "autobiography" lies precisely in the deconstruction of her primacy by means of this dissonant discourse, for the dissolution of her own image in the novel impels readers to examine the social economy that unsuccessfully defines it» (Davis 1996:151).

«La doble personalidad de la pícara implica además una dura crítica contra la sociedad española de su época, porque presupone que lo importante en ella no es la vida honesta, sino la apariencia de honradez (...) En definitiva, el personaje está concebido de manera paradójicamente dual, porque también así estaba constituida la sociedad en que le tocó vivir. La misma ambigüedad entre realidad y apariencia que regía los destinos de los españoles, presidía el transcurrir de la pícara» (Rey Hazas 1983:105-106).

(Martínez García 1996:354), a la actitud ambivalente del hombre ante la mujer,<sup>762</sup> a la influencia de la impronta carnavalesca en la estructura del relato,<sup>763</sup> a la influencia del sustrato folklórico,<sup>764</sup> a la imbricación «divino-humano», característica de las divinidades femeninas en la Kabbalah,<sup>765</sup> o a la propia naturaleza dual de la estética barroca (Rey Hazas 1989:182). En cualquier caso, la obra parece jugar con su propia inconsistencia semántica desde el comienzo, aspecto al que muy difícilmente podemos sustraernos:

La verosimilitud, tercera exigencia retórica —azuzada desde los reductos erasmistas del siglo anterior—, se desvanece desde el momento en que vemos a Justina mantener un monólogo en torno a los objetos escriturarios, forma expresiva que constituye un incipiente intento de novelar desde la segunda persona, algo realmente complejo y, en nuestro autor, prematuro (Oltra 1985:180).

En resumen, y a pesar de que algunos críticos se resisten a creer que se pueda hablar realmente de inautenticidad, o de inverosimilitud, en lo que a la configuración de la protagonista se refiere (Rodríguez 1979-80:177; Rovatti 1989:171), la realidad es que la naturaleza aparentemente contradictoria e inconsistente de Justina es puesta de relieve una y otra vez por los estudiosos, encontrando con facilidad en el texto muestras de este carácter paradójico e impredecible.

De este modo, tanto por la opiniones vertidas por los especialistas como por lo que el relato en sí mismo nos revela, no solo en cuanto a su estructuración, sino en lo concerniente también a la configuración de su protagonista, desde el doble rol personaje-narrador, lo cierto es que, efectivamente, *La pícaro Justina* parece atentar

<sup>762</sup> «Puede conjeturarse perfectamente que la dualidad “feminista-misógina” que cobra cuerpo literario en *La pícaro Justina* es reflejo universal de la ambivalencia que —respecto a la mujer— subyace en todo hombre» (Rodríguez 1979-80:181).

<sup>763</sup> «Donde impera la poética carnavalesca del “mundo al revés”, lo que cabría esperar sería precisamente la incoherencia y el desorden como reglas de la creación (...) Por tanto creo que Justina deja claro que no es el suyo un discurso coherente ni que lo pretenda ser, sino precisamente un discurso loco en el que lo que determina el rumbo de su historia es el placer de contar por divertir» (Pérez Venzalá 1999:214).

«*La pícaro Justina* está concebida según una estructura carnavalesca filosófica basándose en el dualismo occidental: la materia *versus* el espíritu» (van Hoogstraten 1986:186).

<sup>764</sup> A este respecto, Torres (2001b:184 n.) considera que es posible rastrear la figura de la virgen/peregrina de moral ambigua a través algunos romances leoneses, como el de *La virgen romera* (véase en Catalán y de la Campa 1991:II, 259-272).

<sup>765</sup> «Un análisis de la voz femenina en *La pícaro Justina* a la luz de la estilística de la Kabbalah revela sorprendentes paralelos entre las dos obras, semejanzas que, según sugieren las pruebas tanto internas como externas, podrían fácilmente ser el resultado de la participación de López de Úbeda en la tradición cabalística de explotar la corporalidad literal de la lengua para expresar lo (divino) femenino (...) Justina consigue expresar una identidad femenina que abraza tanto lo intelectual como lo corporal (...) Es de crucial importancia que Justina reconozca esta capacidad suya para gozar con reflexión como una herencia de su genealogía femenina (...) Su voz femenina forja, por medio de la expresión poética, la unión curativa y redentora entre la esfera interior (“divina”) y la esfera exterior (“humana”), superando así distinciones superficiales de género muchas veces injustas» (Zecevic 2000:839-840 y 847).

contra las máximas que definen toda comunicación. Por un lado, la obra se nos manifiesta excesivamente extensa para lo que es su exiguo contenido argumental, con la inclusión de interminables digresiones e interpolaciones de toda naturaleza, que contribuyen a reforzar la *amplificatio* del texto, mediante el empleo de símiles, enumeraciones, fábulas, cuentecillos, jeroglíficos, adivinanzas, etc. Por otro lado, tanto buena parte de estos recursos como los elementos paratextuales parecen convertirse, en ocasiones, en apéndices, postizos sin valor funcional alguno, irrelevantes, que solo contribuyen a hacer la lectura del texto aún más pesada. Además, la naturaleza falaz de Justina se certifica en su rol como protagonista, interactuando con distintos personajes a los que miente y engaña, siempre que de ello tiene necesidad o gusto, pero también parece inmiscuirse la falta de veracidad en su discurso como narradora, donde sobre su naturaleza moral parece cernirse siempre la sospecha. Igualmente, la obra desconcierta también al lector por su oscuridad y naturaleza críptica, en ocasiones, así como por su falta de orden, con saltos en el tiempo, o, sobre todo, por las inverosimilitudes en las que se ve envuelta la pícara, entre las cuales destaca especialmente la ambigüedad que rodea a la actividad sexual de Justina, alternando la castidad inquebrantable de sus rechazos a los requerimientos masculinos con ciertas alusiones, indicios y circunstancias finales —sifilítica y tachada de puta por los elementos escriturarios de los que se sirve para elaborar sus memorias—, todo lo cual desorienta al lector a la hora de construir un dibujo nítido de la protagonista.

Los diversos intentos por justificar esta naturaleza dual de Justina —casta y promiscua a un tiempo— parecen servir de eslabón con el que encaminar la crítica de *La pícara Justina* hacia un nuevo estadio. En efecto, en los últimos treinta años diversas actitudes metodológicas han intentado justificar la naturaleza ambigua y paradójica de Justina no disculpándola, o encubriéndola, tras los incuestionables aciertos y genialidades del texto, sino planteando la naturaleza errónea de esas primeras impresiones que una rápida lectura del relato pudiera suscitar, apelando a la necesidad de contextualizar esas contradicciones desde distintos prismas (naturaleza burlesca de la obra, estética barroca, actitud rupturista del texto, etc.), para así descubrir su verdadero valor, alejándonos de prejuicios aprioristas.

La importancia de recurrir a distintos «metatextos», esto es, a diversos artefactos críticos con los que analizar una determinada obra (Asensi 1987), marca la posibilidad de plantear la hermenéutica en otros términos, poniendo tan solo como límite a la actividad interpretativa del estudioso la herramienta crítica de la que este se sirva. Desde

esta perspectiva, *La pícaro Justina* cada vez es contemplada con menos frecuencia como una obra excesivamente larga, con elementos innecesarios, articulada a partir del engaño al lector y sustentada sobre la ruptura constante de la verosimilitud, para pasar a ser un texto sobre el que es necesario proyectar otros cauces analíticos. Parte de esta labor ya se ha desarrollado a propósito de la naturaleza paradójica y contradictoria de la pícaro, poniendo sobre la mesa distintos planteamientos críticos con los que contemplar este fenómeno no como un defecto de la obra, sino como una herencia de la defectuosa interpretación del texto. En este sentido, la crítica, cada vez con más frecuencia, tiende a encontrar justificables todos y cada uno de los elementos que configuran *La pícaro Justina*, basándose en su valor desde un nuevo planteamiento crítico, esto es, desde un nuevo metatexto: el que cifra el relato como una obra paródica.

#### **LA PARODIA COMO ACTO OSTENSIONAL. EL TRIUNFO DE JUSTINA**

Como se ha mencionado más arriba, las máximas conversacionales formuladas por Grice sistematizaban la actuación y comportamiento óptimo del emisor en la conversación cotidiana. Entre estas, Grice había ya señalado que la máxima de la relevancia, o de la pertinencia, sustentaba la tendencia del receptor a realizar una implicación conversacional cuando el hablante había aludido a algo que no se desprendía literalmente de su expresión, y que solo era obtenible a partir de la suposición de que había querido decir algo relevante (véase en Schmidt 1990:112). A partir de esta idea, retomada por Sperber y Wilson (1994), se ha venido desarrollando en las últimas décadas la llamada Teoría de la Relevancia, centrada en los procesos inferenciales realizados por el receptor y vinculada sobre todo al ámbito de la psicolingüística. A pesar de su aún escaso desarrollo en el terreno de la crítica literaria, está empezando a haber algún estudio que se sirve de este aparato teórico, buena parte de ellos dentro del ámbito de la traductología, así como alguna tesis doctoral que analiza aspectos puntuales de textos literarios, sobre todo a partir de bases lingüísticas (véase, por ejemplo, Mendoza Ramos 2001).

En efecto, la máxima de la relevancia, a pesar de la importancia creciente que está cobrando en el ámbito de los estudios pragmáticos, apenas había sido tratada por el propio Grice (1975:45-46), quien planteaba como requisito imprescindible para un óptimo proceso comunicativo la necesidad de «be relevant», sin extenderse mucho más acerca de en qué podía consistir la relevancia o pertinencia de determinados elementos

de un mensaje.<sup>766</sup> Lo cierto es que el aparente incumplimiento de esta y/u otra de las máximas establecidas por Grice generaba determinados procesos deductivos por parte del receptor, que Grice denominó «implicaturas», término alusivo a aquellos sentidos obtenidos de un mensaje por parte del receptor, pero divergentes de su sentido literal.<sup>767</sup> Como Yus Ramos (1997:70) explica, «no sorprende comprobar (...) que el caso de *incumplimiento* de las máximas que más ejemplos de implicatura proporcionará será el de desobediencia (*flouting*) de las mismas». De este modo, como los propios Sperber y Wilson (1994:50) reconocen, una de las principales contribuciones de Grice al ámbito de los estudios pragmáticos habría sido la de demostrar cómo, en el caso de violaciones de las máximas y del principio de cooperación, se espera que los oyentes elaboren cualquier supuesto adicional que sea necesario para resolver satisfactoriamente esa violación.

A partir de aquí, la Teoría de la Relevancia reformulará, unificándolas, las máximas de Grice, a partir de una sola «supermáxima» llamada «Principio de Relevancia».<sup>768</sup> Wilson y Sperber (1981), fundadores de este replanteamiento de las máximas griceanas, consideraban, por tanto, la «relevancia» en cuanto la relación que surgía entre la proposición expresada en el enunciado, por un lado, y el grupo de proposiciones que hay en la memoria del oyente, por otro. De esta forma, los razonamientos que tenían cabida en la mente del receptor eran fruto de una intersección entre el contenido semántico del mensaje y el intertexto de su destinatario, esto es, entre la emisión formulada por alguien y el contexto en el que el receptor la ubicaba, a partir de sus conocimientos enciclopédicos y de su competencia en el manejo del código utilizado. Esto concedía al destinatario del mensaje un especial protagonismo, no exento de responsabilidad:

Hemos de separar el plano literal del mensaje de la intención comunicativa que éste encierra, de tal forma que podamos comprender la efectividad de un enunciado en la interacción comunicativa. A menudo, los significados intencionales no se reflejan de modo directo en las palabras, sino que exigen del interlocutor una serie de inferencias que le llevan al significado real del enunciado (Yus Ramos 1997:44).

---

<sup>766</sup> Véase en Yus Ramos (1997:47).

<sup>767</sup> En efecto, Grice ya apunta estas cuestiones en su artículo «Meaning» (1957).

<sup>768</sup> «Las máximas de Grice pueden reducirse a un único Principio de Relevancia. Sperber y Wilson creen que Grice minimiza la importancia de la relevancia en su esquema cooperativo y opinan, por contra, que todas las máximas pueden reducirse precisamente a una sola: el Principio de Relevancia» (Yus Ramos 1997:98).

De esta forma, el emisor del mensaje parte de la presuposición de que su destinatario posee los conocimientos y la competencia necesarios para el correcto desciframiento del mensaje. Esto generaba, por tanto, cuatro pilares básicos a partir de los cuales se articulaba la Teoría de la Relevancia: a) la comunicación humana se basa en procesos cognitivos universales; b) el contexto, esto es, los conocimientos que sobrepasan la mera formulación lingüística de un mensaje, son fundamentales para la comprensión; c) emisor y receptor han de compartir determinados conocimientos y d) la idoneidad de cualquier acto comunicativo ha de basarse en la cooperación de emisor y receptor (Yus Ramos 1997:81-82). Así, la comunicación aparecía basada en un proceso de deducción lógica que sobrepasaba al mensaje,<sup>769</sup> en contra de la idea tradicional que planteaba que los pensamientos del hablante son codificados en un enunciado, y posteriormente descodificados, sin conceder ningún protagonismo especial ni al emisor ni al receptor. La Teoría de la Relevancia, por el contrario, centraba su interés en la pericia del receptor a la hora de establecer el contexto más adecuado para la interpretación correcta de la proposición aportada por un enunciado,<sup>770</sup> partiendo en un primer momento de enunciados próximos al que suscita problemas de interpretación e incorporando otras fuentes de información cuando las primeras resulten insuficientes, hasta tener la impresión de haber conseguido un correcto desciframiento del mensaje original. No obstante, al localizar el núcleo del proceso comunicativo en los agentes que intervenían en él, el trasvase de información podía volverse falible, con malentendidos, etc.

El origen de la Teoría de la Relevancia radicaba, al margen de en una reformulación de las máximas griceanas, en la «estrategia intencional», en palabras de Dennett (1991:28-29), esto es, en la atribución constante de creencias y deseos (estados mentales internos e intencionales) a nuestros congéneres. Es lo que Donald (1998:53-58) denomina «Teoría de la mente», y surgiría de la capacidad que tenemos para comprender e imaginar intencionalidad en los otros a partir de nuestra habilidad metarrepresentativa, de nuestra destreza para representar la representación de otro, es decir, para pensar lo que está pensando (véase en Pons Bordería 2004:65). De este modo, la atribución de intencionalidad a los distintos elementos que conforman una determinada unidad comunicativa llevan al receptor a elaborar implicaturas, esto es,

---

<sup>769</sup> «La comprensión implica algo más que la simple descodificación de una señal lingüística (...) La comunicación tiene éxito no cuando los oyentes reconocen el significado lingüístico del enunciado sino cuando infieren el “significado” que el hablante le atribuye» (Sperber y Wilson 1994:17 y 37).

<sup>770</sup> «Los procesos deductivos toman supuestos como premisas y dan como resultado conclusiones (...) Estas conclusiones se incorporan como nuevos supuestos a nuestra concepción del mundo» (Pons Bordería 2004:32).

«suposiciones e implicaciones contextuales que el oyente tiene que obtener para asegurarse de que el hablante ha cumplido el Principio de Relevancia» (Yus Ramos 1997:113 n.).

Desde la perspectiva del emisor, las pautas de análisis, consecuentemente con este planteamiento, obligaban a la existencia de actitudes intencionales detrás de todos y cada uno de los elementos con los que el emisor contaba para configurar su mensaje. De este modo, el emisor llevaba a cabo actos ostensivos, esto es, actos que implicaban una intención comunicativa, portando en sí mismos la garantía de su relevancia. Estos estímulos ostensivos, es decir, elementos del mensaje a los que el emisor atribuía un valor comunicativo, resultaban irrelevantes a menos que fueran tratados por el destinatario como ostensivos, esto es, a menos que realmente descubriera que, en efecto, se escondía una intención comunicativa tras ellos, y no que eran meros fallos en la comunicación.<sup>771</sup> En este sentido, el límite de la comunicación vendría marcado por el carácter ostensivo de la transmisión; en caso contrario, nos enfrentaríamos a una transmisión accidental de información (Pons Bordería 2004:43).

De esta forma, la existencia del Principio de Relevancia, inherente a todo acto comunicativo, sería lo que, según Sperber y Wilson (1994:63 y 66), haría que, para los seres humanos, mereciera la pena procesar la información, intentando que ese procesamiento fuera lo más eficiente posible. Los actos comunicativos, por tanto, reflejarían una conducta ostensiva, la cual pretendería reflejar de forma evidente la intención de hacer manifiesto algo. A partir de aquí, en toda comunicación tendrían lugar dos actos que se complementarían, y que serían imprescindibles: por un lado, desde la perspectiva del emisor, este llevaría a cabo actos ostensivos, es decir, actos intencionales, con un marcado objetivo comunicativo; y, por otra parte, desde el prisma del receptor, este realizaría procesos inferenciales, atribuyendo valor significativo a los distintos elementos del mensaje del emisor, presuponiendo que este ha sido realizado de forma óptima y que está configurado con una intención comunicativa (Sperber y Wilson 1994:72). Este modelo de comunicación se denominaría, por tanto, aglutinando los dos factores nucleares que lo definen, «ostensivo-inferencial», y se opondría al modelo tradicional, al modelo de codificación-descodificación, basado exclusivamente en las particularidades del código (Pons Bordería 2004:14).

---

<sup>771</sup> Véase un desarrollo de todas estas cuestiones en Yus Ramos (1997).

Una función esencial del dispositivo deductivo del que se sirve el receptor es la de derivar espontánea, automática e inconscientemente, dentro de un contexto de información vieja, las implicaciones contextuales de cualquier información recientemente presentada. De esta forma, tiene lugar un proceso de retroalimentación, por el cual toda información nueva que recibimos viene a reconfigurar nuestra visión y percepción del mundo,<sup>772</sup> pero, a su vez, nuestra primitiva información es la que nos permite procesar un mensaje nuevo, llegando más allá de lo que la mera configuración semántica del mensaje, como tal, permitiría. A su vez, los estímulos ostensivos generados por el emisor de un mensaje han de atraer la atención del oyente y enfocar esta hacia las intenciones del emisor, partiendo de la suposición de la relevancia óptima que el receptor del mensaje atribuirá a aquellos elementos del mensaje que considera intencionados y, por tanto, con función comunicativa, desde la perspectiva del emisor (Sperber y Wilson 1994:138, 192-193 y 198). De este modo, podemos hablar de una verdadera comprensión de un mensaje cuando realmente se ha identificado la intención informativa del hablante, esto es, cuando el receptor ha entendido lo que el emisor quería que entendiese, para lo cual han de representarse en la comunicación determinados conocimientos de forma mutuamente manifiesta, esto es, conocimientos contextuales que comparten emisor y receptor, y que se activan en un determinado enunciado, para posibilitar la comunicación.

A la hora de aplicar estas consideraciones de la Teoría de la Relevancia al análisis literario, Sperber y Wilson (1994:272-296) plantearon la noción de «efectos poéticos», con la cual poder aludir a aquellos efectos característicos de enunciados que conseguirían la mayoría de su relevancia a través de una amplia gama de implicaturas débiles,<sup>773</sup> es decir, que en el caso de los enunciados literarios, el receptor «activaría» una multiplicidad de elementos contextuales, de conocimientos, con los cuales intentar descifrar su significado, a partir de posibles ideas relacionadas con el enunciado, pero que no necesariamente se tienen en cuenta para interpretarlo. De este modo, esos efectos

---

<sup>772</sup> Pons Bordería (2004:19) lo explica en términos parecidos, a la hora de definir el entorno cognitivo en cuanto «haz de ideas con el que nos enfrentamos a la tarea de entender el mundo que nos rodea; y, a medida que procesamos estímulos diferentes, vamos variando su configuración, haciendo manifiestas ciertas ideas y devolviendo a nuestro almacén verbal las que no son necesarias».

<sup>773</sup> Las implicaturas fuertes son, por así decirlo, las deducciones más lógicas y esperables, a partir de la formulación de un enunciado, y las débiles las más sutiles, o menos obvias. Así, si a la pregunta «¿estás a favor de la política del gobierno?» alguien responde «estoy en contra de las guerras», una implicatura fuerte sería que el gobierno está a favor de las guerras, y que nuestro interlocutor está en contra de la política del gobierno. Entre las implicaturas débiles, o menos evidentes, de esa misma respuesta, quizás cabría admitir la naturaleza ecologista o pacifista del responsable de la respuesta, por ejemplo. Véanse estas consideraciones en Pons Bordería (2004:51).



poéticos manifestarían una gran cantidad de supuestos débilmente manifiestos, lo cual justificaría, por ejemplo, la multiplicidad de lecturas que admite un texto. Podríamos decir, en otros términos y simplificando, que en los enunciados literarios el receptor no puede realizar deducciones de forma tan evidente y clara como en otras formulaciones lingüísticas, por lo cual tampoco está siempre claro qué tipo de elementos contextuales han de ser manejados para conseguir una correcta interpretación de un texto literario. De esta forma, los efectos poéticos crearían, más que conocimientos comunes, impresiones comunes: «en general, cuanto más amplia sea la gama de implicaturas potenciales y mayor sea la responsabilidad del oyente a la hora de construirlas, mayor será el efecto poético» (Sperber y Wilson 1994:288).

Reboul (1992), quien también ha estudiado los enunciados literarios desde una perspectiva relevantista, parte de la premisa de la consideración de su relevancia óptima,<sup>774</sup> planteando que, si estos discursos ficcionales difieren de los ordinarios, no es fruto de sus características lingüísticas, sino de las cognitivas, estando la pertinencia del discurso de ficción vinculada al aspecto metafórico de ese enunciado (Reboul 1992:64-65), por lo cual resulta igualmente lícito hacer uso de la Teoría de la Relevancia para descubrir los estímulos ostensivos, las intenciones comunicativas, que el productor ha intentado revelar a través del discurso artístico.

Otro aspecto, en relación con el fenómeno literario, también apuntado por Sperber y Wilson, concierne al ámbito de la ironía, y a cómo esta es contemplada desde la perspectiva relevantista. La ironía, desde este prisma, se convertiría en un enunciado «ecoico» que remitiría a un enunciado anterior, frecuentemente inexistente pero tomado como referencia, respecto al cual el enunciado irónico supondría un rechazo o desaprobación, con múltiples matices posibles:

La ironía verbal implica la expresión implícita de una actitud, y la relevancia de un enunciado irónico depende invariablemente, por lo menos en parte, de la información que éste transmite sobre la actitud del hablante respecto a la opinión de la que se hace eco (...) La actitud expresada por un enunciado irónico es, invariablemente, una actitud de rechazo o de desaprobación. El hablante se desliga de la opinión de la que se hace eco e indica que no la respalda (...) La ironía es un fenómeno de eco y está concebida en primer lugar para ridiculizar la opinión de la que se hace eco (Sperber y Wilson 1994:292 y 294).<sup>775</sup>

<sup>774</sup> «Ces énoncés, comme tels, communiquent automatiquement la présomption de leur propre pertinence optimale» (Reboul 1992:64).

<sup>775</sup> Así, para Sperber y Wilson «decir una ironía no es tachar de falso de manera mimética la emisión anterior, real o virtual, de otra persona. Es tachar de falsa la propia enunciación, cuando se la realiza. Por tanto se puede considerar que en la ironía hay un fenómeno de mención autoevocadora» (Torres Sánchez 1999:76). Pons Bordería (2004:62-63) plantea la necesidad de que se den tres requisitos, para la

De este modo, la ironía parecería violar alguna de las máximas conversacionales pautadas por Grice, fundamentalmente la concerniente a la veracidad de lo enunciado,<sup>776</sup> y puesto que el receptor confía en el principio cooperativo del locutor, realiza «algunas inferencias o supuestos interpretativos para averiguar el sentido oculto del mensaje e identificar la intencionalidad que ha llevado al hablante a actuar con aparente incoherencia comunicativa en dicho contexto» (Torres Sánchez 1999:59-60).<sup>777</sup>

En resumen, el objetivo de la Teoría de la Relevancia sería desentrañar los mecanismos que permiten «recuperar lo que el hablante ha querido comunicar a partir de lo que realmente ha comunicado», partiendo de la presuposición de que el emisor ha tenido la intención de transmitir una información de la mejor de las maneras posibles (Pons Bordería 2004:12 y 16). El emisor, por tanto, realizaría un acto llamado ostensión, con el cual intentaría ir guiando el proceso inferencial del oyente (o lector), de modo que este no se vea obligado a derivar información a ciegas, sino como y donde el hablante le indique, por así decirlo. A su vez, un estímulo que el receptor reconozca como ostensivo será procesado como si fuera relevante. De este modo, la Teoría de la Relevancia mantiene su actitud universalista, partiendo de dos rasgos evolutivos inherentes al ser humano: a) su capacidad para analizar el entorno, extraer conclusiones y modificar su comportamiento de forma adecuada; y b) nuestra capacidad para representarnos los pensamientos de otros seres humanos (Pons Bordería 2004:23-24). Grice, con sus estudios en torno al Principio de Cooperación entre los interlocutores, y con el establecimiento de las Máximas Conversacionales, había puesto ya de relieve que los seres humanos nos servimos de razonamientos inferenciales para derivar información, si bien no fue muy explícito a la hora de señalar cómo se aplicaban estas máximas a una premisa para producir una inferencia. El «salto» que puso de manifiesto la diferencia cualitativa respecto al planteamiento anterior, por parte de Sperber y Wilson, era que, a diferencia de Grice, no consideraban que el proceso que lleva de las

---

existencia de ironía: a) reconocer que el enunciado refleja otro enunciado —o pensamiento— producido en circunstancias distintas, en las que no era irónico; b) reconocer cuál es la fuente del enunciado; es decir, quién lo produjo en la situación inicial; y c) el oyente debe identificar que el hablante se distancia de la formulación inicial, es decir, que manifiesta una actitud disociativa.

<sup>776</sup> En efecto, Haverkate (1985) plantea la ironía como la expresión intencional de la insinceridad. Así, frente a la insinceridad no transparente, cuya manifestación es la mentira, la insinceridad transparente es explícita y sirve para ser comunicada, además de producir determinados efectos retóricos en sus interlocutores.

<sup>777</sup> Estas reflexiones, por tanto, serían extraíbles a partir de los propios estudios de Grice (1975), sin tener necesariamente que ser vinculadas al planteamiento relevantista.

premisas a la conclusión estuviera formado a partir de un razonamiento informal, sino que, en la generación de conclusiones, intervenían reglas deductivas, que producían todas las conclusiones posibles implicadas por un conjunto de premisas.<sup>778</sup> En resumidas cuentas, la Teoría de la Relevancia podría cifrarse en los siguientes términos:

En todo acto comunicativo, el objetivo del oyente es averiguar qué quiere decir el que se comunica; es decir, cuál es la intención que hay detrás de sus gestos, movimientos corporales, actitudes o palabras ostensivos. Como lo importante es transmitir un pensamiento, el oyente supondrá que el hablante ha adoptado, en cada caso, las formas de su mensaje óptimamente relevantes para acceder a su pensamiento (...) Para la Teoría de la Relevancia, todo enunciado, o todo gesto provisto de intención, *representa* algo; es decir, refleja un pensamiento del que lo produjo, que nosotros hemos de recuperar a partir del gesto o mensaje que hemos recibido (Pons Bordería 2004:55-56 y 65).<sup>779</sup>

A partir de aquí, la cuestión radica en descubrir la aplicabilidad de estos planteamientos teóricos al ámbito de la narrativa picaresca, y en concreto en lo concerniente a la recepción de *La pícaro Justina*. Ya Sperber y Wilson habían dejado la puerta abierta, en cierto modo, a la proyección de esta herramienta metodológica en el terreno de los estudios literarios, al plantear que el lenguaje poético no suponía un uso diferente del lenguaje, ya que el lector interpretaba los mensajes en cualquier caso siguiendo los mismos principios inconscientes y mecánicos, y requiriendo el esfuerzo, de igual manera, de atención, memoria y razonamiento (Conde Mata 1994:126). En este sentido, el desarrollo diacrónico de la recepción literaria, y la polivalencia semántica de los textos, contemplados desde distintas perspectivas a lo largo de la historia, parecía estar en consonancia con los planteamientos relevantistas:

En el acceso a las implicaturas débiles diferentes lectores de diferentes épocas y con diferente marco de conocimiento, cultura, imaginación o sensibilidad seguirán de algún modo rutas diferentes, incluso aunque el texto sea igual para todos. Esto demuestra que el proceso de comprensión inferencial es no-demostrativo, ya que las diversas premisas proporcionadas por el contexto pueden llevar a diferentes conclusiones (Conde Mata 1994:126).

De este modo, el lector precisaba del suministro de información contextual con la que poder interpretar correctamente el texto. Esta podía provenir de enunciados inmediatamente anteriores, de la obra literaria en su conjunto, o bien del conocimiento acerca del autor, su obra y su tiempo. Así, a partir de esta información, el lector busca,

<sup>778</sup> Véanse estas cuestiones en Pons Bordería (2004:34).

<sup>779</sup> En otros términos: «La teoría de la pertinencia (o relevancia) está basada en el siguiente postulado: cualquier hablante, al ofrecer una información a su receptor, está requiriendo su atención. De este modo, el hablante está indicando que esa información es lo suficientemente relevante o pertinente como para que a su receptor le merezca la pena hacer el esfuerzo, por leve que éste sea, de prestarle su atención» (García González 1994:123).

manejando todas estas entradas enciclopédicas, una interpretación compatible semánticamente en un estado determinado de cosas del mundo, y óptimamente relevante, de acuerdo a su lectura del texto.

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, el lector se enfrentaba a un texto, en apariencia, excesivamente extenso, oscuro, abrumadoramente sobrecargado y soporífero, amparado en las mentiras de la Justina personaje y en la ambigüedad de la Justina narradora. Todo ello parecía desprestigiar el texto, haciéndose necesario, por tanto, ampliar el contexto a manejar para la correcta interpretación de la obra. En este sentido, parece haber constituido un pilar fundamental la obra de Marcel Bataillon (1969) sobre el texto. Como se ha mencionado, en ella el hispanista francés planteaba, al margen del carácter propagandista del relato, su naturaleza paródica y burlesca, tanto en lo concerniente a la descripción de la capital leonesa como por alusiones —muchas aún ignoradas— a diversos personajes de la época. De este modo, los críticos posteriores a Bataillon comenzaron a barajar la posible influencia de ese talante burlesco y paródico no solo en los personajes<sup>780</sup> y lugares retratados, sino en la propia naturaleza formal y estilística del relato, lo cual le concedía a *La pícaro Justina* un especial protagonismo desde el prisma de la intertextualidad. De este modo podría revelarse, por tanto, la posible naturaleza ecoica de la obra, en consonancia con los planteamientos relevantistas:

Los *enunciados ecoicos* comprenden una serie de fenómenos, como la ironía, la parodia o la negación metalingüística, *La ironía*, por ejemplo, consiste en metarrepresentar el pensamiento de otro con una actitud explícita de distanciamiento, lo que significa que requiere de un segundo nivel de metarrepresentación (...) En el caso de la *parodia*, el distanciamiento no se da con respecto al contenido del mensaje original, sino con respecto a su forma, tono o estilo (...) Por último, en *enunciados metalingüísticos* (...) se metarrepresenta un pensamiento abstracto, que no es atribuible a ningún hablante concreto y que es independiente de las circunstancias de emisión (Pons Bordería 2004:68).

Así, la mayor parte de la crítica comenzó a pensar que la opción de encontrarse ante un texto de pésima calidad era excesivamente reduccionista. Podría decirse que, partiendo de la naturaleza óptima del enunciado, esto es, de un verdadero esfuerzo cooperativo

---

<sup>780</sup> Respecto a la burla de personajes, gremios, etnias, etc., que aquí no desarrollaremos, véase Bartolomé Mateos (1995:39 y 2000:60-70), Bataillon (1969:151-173), Oltra (1985:88 y ss.), Pérez Venzalá (1999:211) o Torres (2001b:193 y ss., y 2002a). Respecto a la burla de sitios y poblaciones, véase Bataillon (1969:126 y 135) o Torres (2002a). Respecto a otras parodias no relacionadas directamente con la aparente ruptura del Principio de Cooperación por parte del autor, consúltese Damiani (1977:60-64 y 1990), Sánchez Díez (1987:214), Stadler (1972), Oltra (1985:216), Pérez Venzalá (1999:212 n. y 221), Restrepo-Gautier (2003:43) o Trice (1971:144-145), por citar tan solo algunos ejemplos.

por parte del autor, consideraron que debía de esconderse un verdadero acto de ostensión detrás de esas aparentes rupturas del Principio de Cooperación formulado por Grice, y que la elongación del texto, su oscuridad, etc. debían de ser relevantes de alguna manera. De este modo, las reflexiones de Bataillon en torno a la naturaleza paródica del texto sirvieron de catalizador de esta nueva crítica, que comenzó a percibir la naturaleza ecoica del texto, en la manera en que remitía a pautas formales o estilísticas a ridiculizar. Y así, poco a poco, lo que en un principio parecían tan solo defectos del texto empezaron a revelar alusiones a distintas prácticas literarias, presumiblemente ridiculizadas en un texto que tendía en todo momento a lo desmesurado e hiperbólico. En resumidas cuentas, podría decirse que esta nueva generación de críticos, surgida a finales de los años sesenta y principios de los setenta, amplió el contexto con el que analizar la obra, insertando la perspectiva paródica, lo cual les permitió atribuir relevancia, valor significativo, desde el punto de vista comunicativo, a la aparente ruptura de los preceptos clásicos —luego sistematizados por Grice— de brevedad, claridad y verosimilitud, percibiendo la naturaleza burlesca del texto, fruto del perfil ecoico que adquiría, y que remitía a multitud de fórmulas y estilos literarios y retóricos ridiculizados. Los ejemplos, al respecto de estos nuevos descubrimientos, son abundantísimos.

Así, uno de los referentes intertextuales más habituales, a la hora de aludir a la naturaleza paródica de *La pícara Justina*, es el *Guzmán*, cuyo protagonista, no lo olvidemos, reaparece en el relato sobre la pícara, en calidad de silencioso y pasivo marido de esta (p. 739).<sup>781</sup> Y así, parece cumplirse, efectivamente, la condición del texto atribuido a López de Úbeda de enunciado ecoico respecto al de Alemán,<sup>782</sup> el cual ridiculizaría por medio de alusiones que, sin la correspondiente ampliación del contexto, no dejarían de ser meros lastres del texto sobre la pícara, siendo imposible percibir su relevancia y significado. Por el contrario, desde este prisma es posible comprender el valor ridiculizador de los siguientes, en apariencia, defectos:<sup>783</sup>

1) Comportamiento incoherente de la protagonista-narradora. Como se ha mencionado, las dudas sobre la naturaleza moral de la protagonista, y su extraña alusión

<sup>781</sup> «Quizá este Guzmán silencioso esté incluido en *La pícara Justina* con un fin muy similar al de Sayavedra en la novela de Alemán. Ambos actúan como tornavoces, haciendo posible para los narradores respectivos el demostrar su propia autenticidad y superioridad a través de un competidor inferior» (Larsen 1987-1988:85).

<sup>782</sup> «Es más, pienso que es mejor procedimiento para burlarse del *Guzmán* acudir a su misma forma para, posteriormente, ridiculizarla y llevarla al absurdo» (Bartolomé Mateos 1995:140).

<sup>783</sup> Véanse algunos de estos aspectos en Bartolomé Mateos (1995:141-149) o Damiani (1977:59-60).

a una hipotética y cuestionable redención futura —«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» (p. 494)—, la cual sin embargo no da la impresión de llegar, parecen cobrar sentido a la luz de la importancia que la conversión tiene en la estructura y en la configuración del protagonista del relato de Alemán —«iba comenzando a ver la luz de que gozan los que siguen a la virtud (...) cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor (...) traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia» (pp. 889-890)—, al justificar el autobiografismo y la naturaleza moralizante de la narración. De igual manera, la afición de Justina a las iglesias y romerías, como es constatable a su paso por León (pp. 379 y ss.), así como por su asistencia a las fiestas en Arenillas (pp. 251 y ss.) y en la Virgen del Camino (pp. 460 y ss.), no parecen encontrar ningún tipo de justificación religiosa,<sup>784</sup> pudiendo constituir de nuevo un guiño a esa actitud de Guzmán, en su aparente búsqueda de Dios.<sup>785</sup>

De forma muy parecida, el optimismo y la vitalidad, un tanto inverosímil en ocasiones, de Justina,<sup>786</sup> parecen igualmente el contrapunto a la tristeza y pesimismo que tiñen los pensamientos de Guzmán:<sup>787</sup> «Si la lumbre de Fe me faltara (...) pudiera decir, cuando semejantes desgracias me vinieron: “bien vengas, mal, si solo vienes” (...) no hay cosa segura ni estado que permanezca, perfecto gusto ni contento verdadero, todo es fingido y vano» (pp. 183-184); «Todos roban, todos mienten, todos trampean; ninguno cumple con lo que debe» (p. 279).<sup>788</sup> El tópico del *homo, homini lupus* es asumido plenamente por Guzmán:<sup>789</sup>

<sup>784</sup> Dirá al respecto Damiani (1977:55): «the devotional pilgrimage to a church or to the shrine of a saint was seen in the Baroque age as the perfect form of penitential practice».

<sup>785</sup> Sánchez Díez (1987:241) apunta, precisamente, sobre esta cuestión, que «la parodia del concepto contrarreformista de la *peregrinatio*, en el que iría inserto el *Guzmán*, aparece en *La pícaro Justina*».

<sup>786</sup> «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 hijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola, que como la guinda y, por no perder tiempo, apunto a la alilla» (pp. 183-184); «y la risa me retozaba en el cuerpo y, de cuando en cuando, me hacía gorgoritos en los dientes» (p. 245); «En resolución, como me vi sola y a peligro de dar en la secta de la melancólica, que es la herejía de la picaresca, determiné de irme al baile, dando dos higas al tiempo y otras tantas a la mudanza, y cuarenta mil a quien mal le pareciese» (p. 281).

<sup>787</sup> «El personaje de Justina parece estar tan subordinado a las intenciones del autor, que pierde todo peso como protagonista y se convierte en mera parodia del *Guzmán*» (Bartolomé Mateos 1995:160). De igual manera, el frontispicio que introduce la *princeps* de *La pícaro Justina*, en cuyo extremo superior derecho aparece el lema «el gusto me lleba», parece otra contraposición paródica del retrato de Alemán incorporado al *Guzmán*, en el cual el autor señala un emblema moral situado a la derecha del grabado.

<sup>788</sup> Comentaré al respecto de estas cuestiones Damiani (1977:73-74): «Against Guzmán's exemplary awareness of life's futile pursuits and vanity, Úbeda projects a protagonist whose principal goal is to live a joyous existence in the present, unburdened by any genuinely transcendental considerations». De forma

Todos vivimos en asechanza los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que hallándola descuidada, se deja colgar de un hilo y asiéndola de la cerviz, la aprieta fuertemente, no apartándose de ella hasta que con su ponzoña la mata (p. 280).<sup>790</sup>

También es posible señalar, dentro del comportamiento extravagante de Justina, su defensa frente a las críticas anticipadas de su relato,<sup>791</sup> la cual pudiera responder, en clave paródica, a los comentarios de las páginas introductorias del *Guzmán*, respecto a las posibles lecturas del texto: «Libertad tienes, desenfrenado eres, materia se te ofrece: corre, destroza, rompe (...) Las mortales navajadas de tus colmillos y heridas de tus manos sanarán las del discreto, en cuyo abrigo seré dichosamente de tus adversas tempestades amparado» (p. 92).

2) Ausencia de causalidad/contigüidad entre los «aprovechamientos» y el relato en prosa. En efecto, la frecuente ausencia de relación entre las moralizaciones finales y la narración de Justina<sup>792</sup> parecen constituir una parodia de la imbricación entre sermones/digresiones y aventuras en el *Guzmán*:<sup>793</sup> «Trabóse la amistad con muchas veras en lo público y con mayores los dos en secreto, por las buenas prendas que estaban de por medio. *Hay diferencia entre buena voluntad, amistad y amor* (...) La conversación anduvo y della se pidió juego» (pp. 133-134). Otra muestra:

---

muy parecida, Trice (1971:87) señala que «her glistening, pangloss-like view of life is in direct conflict with the morose and lugubrious outlook of Alemán (...) This feature, more than any other, makes it impossible to believe that *La pícara* was meant to be a sincere imitation of the *Guzmán de Alfarache*». Guerreiro (1984:175), por otro lado, menciona, a propósito de estas muestras del pesimismo de Guzmán, que «remiten a una crisis generalizada de los antiguos valores, que crea en la mente del autor ese azaroso sentimiento de exacerbado individualismo, de ausencia de solidaridad entre hombres y estamentos, de inestabilidad social, de subversión, al fin y al cabo, de todos los valores éticos y del mismo orden social».

<sup>789</sup> «Para Guzmán de Alfarache todo animal es hostil y todo hombre (o mujer) es un enemigo. Para Justina, aunque muchos hayan tratado de aprovecharse de ella o de perjudicarla, la vida no es tan ominosa como la pinta su esposo» (Larsen, 1987-1988:86).

<sup>790</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 297, 311, 355, 436, 481, 495, 541, 549, 555, 796 ó 797.

<sup>791</sup> «mancharse mi dedo, y con el mismo material que le había de ayudar a escribir, es cierto pronóstico de que pondrán tachas o impondrán mácula y dolo en los dedos que lo escriben, cuanto y más en la intención mía y en la perfección desta mi obra. Y el haberseme manchado la saya con que yo me adorno es indicio (de) que no sólo en la substancia desta historia pondrán los murmuradores falta y dolo, pero aun en el modo del decir y en el ornato della (...) Pero pongan, que les llamaré gallinas; murmuren, que sobre lo que se habla no están impuestos millones; dessubstancien, que no les engordará el caldo (...) digan, que de Dios dijeron (...) ¿Saben con qué me consuelo? Con una carretada de refranes» (pp. 114-115).

<sup>792</sup> Véase este aspecto en nuestra sección correspondiente a los «aprovechamientos», dentro del apartado sobre el narrador.

<sup>793</sup> El *Guzmán*, en efecto, intentaría responder a los ideales de la Contrarreforma, por su naturaleza pretendidamente realista y verdadera, y por explicitar las doctrinas del pecado, del arrepentimiento y de la salvación, mediante una filosofía amparada en el hecho de que las obras han de ayudar a la fe, para conseguir la salvación. Véanse estas cuestiones, por ejemplo, en Parker (1971:59) o Rico (1970/1982:80-81).

Nunca faltaban menudillos de aves y despojos de terneras, perdices, gallinas que se perdían andando en el asador o perdigadas en el hervor de la olla (...) Presas había que, habiéndose tardado en sacarse a vender, oliscaban (...) ¡Pobres de los señores que no pueden o no saben o, por mejor decir no quieren consumir esta langosta destruyendo tan dañosa polilla! (...) los que más lastiman son señores y caballeros, que, gastando sin necesidad, vienen a la necesidad (pp. 293-296).<sup>794</sup>

En *La pícaro Justina*, al igual que sucedía en el *Guzmán*, la narración y la digresión se suceden y alternan, lo cual parece poner en juego la burla descarada hacia esta imbricación desarrollada a lo largo del *Guzmán*. Así, en el relato atribuido a López de Úbeda podemos llegar a encontrarnos «números» completos dedicados tan solo a una de las dos prácticas: mientras que los episodios de las pp. 269-284 ó 429-440 son enteramente narrativos otros tienen un papel exclusivamente digresivo, como sucede con los cinco primeros números de la obra (pp. 87-160), o con los que preceden a la boda final (pp. 707-728).<sup>795</sup> En cualquier caso, la pícaro incide especialmente en los peligros de la excesiva y prolija digresión moralizante, en una clara referencia al *Guzmán*, que inserta los «aprovechamientos» en un contexto marcadamente paródico: «Bien está, tornemos a poner los bolos y vaya de juego, que no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícaro a lo divino y que me paso de la taberna a la iglesia» (p. 591).<sup>796</sup> Sin embargo, incluso el propósito moral y la naturaleza supuestamente

<sup>794</sup> Véanse otros ejemplos de sermones y digresiones en las pp. 116, 119, 138-139, 149-150, 162-167, 167-169, 187-188, 189-190, 247-248, 249, 266-267, 269-271, 308-309, 353-356, 361-363, 378-379, 381-383, 430-431, 503, 552-557, 562-563, 671-676, 689-694, 800-801, 859-861, 895-897, etc. Dirá al respecto de todo esto Damiani (1977:73): «the most salient literary significance of *Justina* is its parody of that picaresque fiction that interjects a serious moral message in an amusing narration of a rogue's life typified by the much-applauded novel of roguery, *Guzmán de Alfarache*». Véanse también las reflexiones de Larsen (1987-1988:88): «se burla de él (del *Guzmán*) y de sus "consejos" desengañados y engañosos (y de los que los toman en serio) con los "aprovechamientos" burlescos al fin de cada capítulo. Estas moralejas, obviamente adjuntas en *post facto* con un mensaje a veces muy ajeno al tema de la narración, han fastidiado a muchos lectores que no han entendido su sentido satírico».

Igualmente, Torres (2001b:254) alude al objetivo paródico de los «aprovechamientos», en relación a los libros de emblemas: «Dans un texte où tout paraît soumis au désir de plaire et de distraire (...) le discours religieux ne peut être pris au pied de la lettre. À travers les *Aprovechamientos*, l'auteur semble surtout vouloir jeter le discrédit sur les livres d'emblèmes qui auraient trop tendance à s'apparenter à de grossiers fabliers». Ferreras (2005:33), en la introducción a su edición de *La pícaro Justina*, considera, igualmente a propósito del poco acierto con el que se insertan los «aprovechamientos», entre otros aspectos, que «no conocemos otra obra de estos años en la que se trate de los temas religiosos con tanta ligereza y desenvoltura, y tampoco la hay en la que abunden con tanta insistencia las moralidades». Friedman (1987:94 y 116) comentará también, respecto a las apostillas marginales, que «López de Úbeda responds parodically to Alemán's novel, retaining the moral lessons but separating them from the narrator/protagonist and greatly reducing their quantitative impact (...) while parodying the notion of the picaresque as moral treatise». Y van Hoogstraten (1986:98), incidiendo en el propósito paródico, anotará: «los "aprovechamientos", que se encuentran tras cada capítulo, constituyen la moraleja oficial de la diferencia para sí frente al mundo carnavalesco. Los signos morales articulan el discurso del *Otro* mítico que es objeto constante de parodia corporal».

<sup>795</sup> Véase este aspecto en Rey Hazas (1984:223).

<sup>796</sup> En efecto, es probable que al autor de *La pícaro Justina* no le gustara el planteamiento moral del *Guzmán*, de acuerdo al patrón literario adoptado: «from all textual evidence it is apparent that López de



ejemplarizante de una autobiografía donde la protagonista en teoría se erige como modelo a rechazar, de acuerdo al patrón pautado por Alemán, es ridiculizada explícitamente en el relato: «ya ves que hago alarde de mis males, no a lo devoto, no por espantar la caza, sino a lo gracioso, por ver si puedo hacer buena pescadora» (p. 647).

3) Utilización de versos de escaso o nulo valor literario. En efecto, como ya se ha señalado, la crítica tiende a apuntar lo poco acertado de la inclusión de unos poemas introductorios con ninguna calidad, superfluos e irrelevantes. No obstante, también parece posible poner en relación este aspecto, y en concreto la utilización, por ejemplo, de versos macarrónicos en alguna de las composiciones, con la inserción de sentenciosos poemas en latín en las páginas preliminares del *Guzmán*:

Quis te tanta loqui docuit, Guzmanule? quis te / Stercore submersum duxit ad astra modo? / Musca modo et lautas apulas et putrida tangis / Ulcera, iam trepidas frigore iamque cales. / Iura doces, suprema petis, medicamine curas; / Dulcibus et nugis seria mixta doces. / Dum carpisque alios, alios virtutibus auges, / Consulis ipse omnes, consulis ipse tibi. / Ian sacrae Sophiae virides amplecteris umbras, / Transis ad obscoenos sordidos inde iocos. / Es modo divitiis plenus, modo paupere cultu, / Tristibus et miseris dulce leuamen ades. / Sic speciem humanae vitae, sic praefero solus / Prospera complectens, aspera cuncta ferens. / Hac Aleman varie picta me veste decorat, / Me lege desertum tuque disertus eris (p. 100).<sup>797</sup>

4) La estructura excesivamente fragmentaria del texto. En efecto, *La pícaro Justina* está dividida en 48 episodios divididos y subdivididos en libros (el segundo de ellos de dos

---

Úbeda does not believe such combination of doctrine and picaresque vicissitudes to be a legitimate novelistic form» (Damiani 1977:50-51).

<sup>797</sup> Este poema se ve acompañado, en la Segunda Parte, por otras tres composiciones, igualmente en latín: «Fratris custodii lupi, lusitani, ordinis sanctissimae trinitatis, de libri utilitate» (pp. 474-475); «Ad Matthaeum Alemanum» (pp. 475-476) y «Ioannis Riberii Lusitani ad auctorem» (pp. 476-477). Compárense todas estas composiciones con la siguiente, de *La pícaro Justina*: «Ego poeturrius, cabalino fonte potatus, / Ille ego qui quondam Parnaso in monte pacivi, / Iam sum cansatus luteas transcendere tejas; / Iam cantare nolo porrazos atque cachetes; / Non porra Herculea, non iam roldánica maza / Arridet michi. Cosas de marca minori / Nunc cantare volo. Fusum, turnum atque mazorcám, / Hiis quasi gladiis Justina picaña triumphat; / Quam cardatores titulis regalibus ornant / Haec est hilanderarum princepa sublimis, / Haec cardatorum barbatorum stafatora, / Haec vetularum bruxarum garduna sutilis; / Inter aceitatos, haec est Marquesa Motarum, / Atque inter pícaros, haec est picaña suprema» (pp. 637-638).

Torres (2001b:241242), haciendo una lectura más amplia acerca del posible sentido de la irrupción de estos pésimos poemas, considera que «Il apparaît que López de Úbeda, par l'emploi d'une métrique facétieuse et burlesque, parodie également, en le dégradant, un idéal de poésie qu'il transforme en exercice bouffonnesque (...) Le contraste entre une forme poétique stylisée et un sujet insignifiant ou grotesque, principal ressort burlesque des poèmes proposés dans les Académies, est l'un des éléments essentiels de la "poétique" ubédienne, qui, la plupart du temps, ne fait que gloser les aventures prosaïques de Justine sur le top de la parodie dégradante».

Otros, como Ferreras (2005:24), se plantean más bien si «ante tanto desastre poético, cabe preguntarse si el autor intenta realmente dar lecciones de poesía o si está construyendo una parodia de los manuales de métrica al uso».

partes), capítulos y «números». Demasiados cortes para una narración.<sup>798</sup> Parece, en efecto, como si la obra pretendiera parodiar, por medio de la exageración, las divisiones localizables en el *Guzmán*, igualmente abundantes, pero no tan abrumadoras: la obra consta de dos partes, las cuales a su vez están fragmentadas en tres libros y en 28 capítulos, la primera de las partes, y en 26 la segunda.<sup>799</sup> De igual modo, el hecho de que, en el relato de Justina, se opte por la supresión de la división en números en los Libros III y IV invita a pensar en la consideración por parte del autor de tratarse este de un elemento superfluo, innecesario, planteando así la naturaleza aleatoria de la división del texto. Por todo ello, no será de extrañar que Perlícaro reproche a Justina el pretender «traspalarnos su vida a enviones de capítulos y sorbetones de números, como si fueran las obras del buen S. Buenaventura (buena nos la dé Dios)» (p. 141).<sup>800</sup>

5) La ficción autobiográfica. Como ya se ha aludido, *La pícaro Justina* ha transmitido habitualmente la sensación de ofrecer un autobiografismo estéril, inconsecuente respecto al desarrollo de los acontecimientos, y que solo sería justificable desde la predisposición innata de Justina a la verborrea incontenible y a la palabrería hueca.<sup>801</sup> Por el contrario, en el *Guzmán* el protagonista plantea su actividad narrativa como hecho consustancial al propósito moral de la obra, y a la naturaleza de su

<sup>798</sup> En efecto, los tratados de la época censuraban esa costumbre, como evidencia la *Primera parte de la Rhetórica*, de Juan de Guzmán: «los sermones de muchas piezas parecen ser como unos hombricitos vestidos de librea al modo de papagayos, cuya manera de vestir es tenida por infame entre hombres cortesanos» (fol. 72 vº.; citado en Rey Hazas 1984:204-205).

<sup>799</sup> «De aquí que *La pícaro Justina* responda a una estructura narrativa premeditadamente caótica en la que la contradicción, el desorden y el continuo rompimiento de la secuencia narrativa son los caracteres dominantes. Ello se debe, sobre todo, a la intención paródica del autor y a su concepción misma de la narración (...) La división en partes de *La pícaro Justina* es aleatoria: a veces terminan los capítulos igual que empiezan los siguientes, o se interrumpe un episodio al introducir la división en un nuevo número o capítulo» (Bartolomé Mateos 1995:263 y 265).

A este respecto, Torres (2001b:218-219) considera que la división de *La pícaro Justina* en capítulos, «números», notas, poemas y «aprovechamientos» es una muestra de la burla hacia la literatura emblemática hispánica (divisas en latín, epigramas, comentarios en prosa moralizadores), del discurso de los predicadores (largas digresiones, similitudes incongruentes, jeroglíficos fantasiosos, exceso de ejemplos) y de la casuística (debates llevados a cabo por distintos personajes). Damiani (1981:59), por otro lado, considera que la obra parodia la división estructural de los escritos teológicos medievales.

<sup>800</sup> En efecto, el *Breviloquium* de san Buenaventura estaba dividido en Libros, capítulos y párrafos (Otra 1985:120).

<sup>801</sup> Precisamente, Perlícaro le reprochará a Justina esta cuestión: «—Sora Justiniga, sora pícaro en requinta, ¿de cuando acá da en ser chronicono de su vida y milagritos? ¿Escribe la historia de Penélope, de Circe, de Porcia y de otras desta birlada? ¿Su vida guachapea?» (pp. 137-138); «¿Háse tardado toda su vida en hacer cortar plumas, tornear tinteros y bruñir papel, sin haber escrito cosa que sea de provecho, y ahora quiere en el más breve tercio de su vida guachapear historias?» (p. 143). Campbell (1992:383) considera, igualmente, que la extensísima *Introducción general*, y su inconsistente diálogo con los elementos escriturarios de los que se sirve para elaborar sus memorias, es también una burla del autobiografismo. En este sentido, concluye Damiani (1977:57) que «whereas in *Guzmán* the autobiographical form is an intrinsic aspect of the novel, a functional literary vehicle that reveals the protagonist's sensibility and his innermost feelings, in *Justina* it is a mere artificial structure superimposed by the author».

conversión: «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta prisa para engolfarte en ella» (p. 105); «Hermano, vuelve sobre ti, deshaz el truco. No espulgues la mota en el ojo ajeno: quita la viga del tuyo. Mira que vas engañado (...) Pues yo te prometo que importará para tu salvación acordarte de ti y olvidarte de mí» (p. 387); «Hermano mío (...) Libre albedrío te dieron con que te gobernases (...) tú te fuerzas a dejar la bueno y te esfuerzas en lo malo, siguiendo tus deshonestidades, de donde resultan tus calamidades» (p. 437).<sup>802</sup> Fruto de esta contraposición entre la supuesta coherencia del autobiografismo en el *Guzmán*<sup>803</sup> y su naturaleza «postiza» dentro de la narración atribuida a López de Úbeda, la crítica vuelve sus ojos hacia la caracterización artificiosa, artística y escrituraria, de dicho mecanismo en *La pícaro Justina*:

Si en el modelo alemán la ficción autobiográfica se orienta en parte a certificar la autenticidad de la experiencia narrada, López de Úbeda desvía el discurso desde el referente *Vida* (término que desaparece del título) para aproximarlo al referente *escritura* (*Libro de...*), subvirtiendo así gravemente el mecanismo primopersonal que ha tomado en préstamo (Sánchez Díez 1987:223).

6) La excesiva exhaustividad en el repaso de sus antepasados. En efecto, la mención, a modo introductorio, de algunos aspectos concernientes a la genealogía del pícaro no es aspecto exclusivo del *Guzmán*, donde dedica dos capítulos a hablar de sus progenitores y abuelos (pp. 105-145), sino que ya lo localizamos previamente en el *Lazarillo*, donde el protagonista también refiere brevemente algunas cuestiones concernientes a sus padres (pp. 111-116). Sin embargo, el repaso de los antepasados, en *La pícaro Justina*, tiende de nuevo a la elongación y al planteamiento hiperbólico y, al margen de la mención de sus progenitores (pp. 193-233), la narradora se remonta varias generaciones atrás (pp. 173-188), relatando incluso sucesos acaecidos a sus tatarabuelos. La justificación de esta en apariencia innecesaria elongación podría venir dada por el

---

<sup>802</sup> Véanse más ejemplos en las pp. 395, 459, 467-475, 482, 484, 485, 486, 600, 609-610 (y ss.), 620, 673, 689 ó 777. Campbell (1992:383) considera que el autobiografismo es igualmente parodiado por medio de la extensísima *Introducción general* y de la dinámica que la sustenta, esto es, el diálogo retórico que Justina mantiene con los elementos escriturarios de los que se sirve para elaborar las memorias. Oltra (1985:133 y 137) menciona, al respecto, que «la quiebra del autobiografismo es solidario con la narración paródica y con la máscara que comporta (...) Si en el *Guzmán* y el *Lazarillo* la narración orienta todos sus elementos a la explicación de un estado final de deshonor (...) en *La pícaro Justina* hallamos el yo narrador justificado en la parodia del yo actor, que lo es, a su vez, del *Guzmán* y del *Lazarillo*; la forma autobiográfica de *La pícaro Justina* es solidaria con la finalidad con que es concebida».

<sup>803</sup> En efecto, autores como Blanco Aguinaga (1957:327) consideran que el autobiografismo no solo da coherencia y verosimilitud a la obra, sino que también la interconecta con el propio Alemán: «la unidad personaje-novelistas, vida en el mundo-contemplación del mundo es, pues, lo que hace que el Autor domine absolutamente toda situación y, en cuanto novelista, se juzgue en cuanto personaje y al juzgarse juzgue al mundo. Esta unidad es la base formal del realismo dogmático de desengaño».

propósito de parodiar un elemento, el relato genealógico, que se había convertido en tópico en la incipiente novela picaresca.<sup>804</sup>

7) El papel superfluo del ornato. En efecto, en *La pícaro Justina* la narradora se jacta de la importancia que concede al adorno, lo cual le hace un flaco favor al interés argumental del relato:

Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas cuanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della cuanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono con que se saca y adorna la sustancia de la historia, que ya hoy día lo que más se gasta son salsas, y aún lo que más se paga (p. 612)

Frente a ello, en el *Guzmán* la secuencia de las aventuras, el realismo y las moralizaciones correspondientes tienen un papel nuclear, en consonancia con la actitud moralizante del texto, en el que predominaría la «sustancia». El propio Alemán, en los prólogos *Al vulgo* y *Al discreto lector*, insistirá en la importancia del contenido: «comes la dura corteza del melón (...) y, en llegando a lo dulce, te empalagas (...) No miras ni reparas en las altas moralidades (...) sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra. Eso se te pega y como lo leíste se te queda» (p. 92); «Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los echés como barreduras al muladar del olvido» (p. 94).

8) Elongaciones innecesarias. En consonancia con el aspecto anterior, la crítica suele aludir<sup>805</sup> a la tendencia a la *amplificatio* incontenible, pesada y desproporcionada de *La pícaro Justina*,<sup>806</sup> de acuerdo al gusto de Alemán por incorporar esta clase de recursos

<sup>804</sup> «La única motivación de López de Úbeda parece ser el querer parodiar el género de la novela picaresca moralizante y, en particular, el *Guzmán*, recurriendo por ello a sus mismos moldes picarescos» (Bartolomé Mateos 1995:160). Bataillon (1969:231) considera que ese «exceso genealógico» podría responder, más bien, a un afán por parodiar la regla de las «pruebas» con las que uno debía demostrar su limpieza de sangre. En un sentido muy cercano, Torres (2001b:125 n.) considera que todo el Libro I de *La pícaro Justina* «constitue une parodie d'un type social bien connu: le *linajudo*». Damiani (1981:62-63) cree más bien que el objetivo sería parodiar las novelas de caballerías, contraponiendo el nacimiento ilegítimo de estos héroes a la bien delineada proveniencia «legítima» de Justina, en clara analogía al extenso linaje de las novelas de caballerías. López de Tamargo (1990:85-87), al autobiografismo injustificable y a la genealogía hiperbólica añade otro rasgo de supuesta parodia del código picaresco: la muerte esperpéntica y grotesca de sus progenitores (pp. 220-231).

<sup>805</sup> «To derive the poetic ostentation of the model (*Guzmán*), Úbeda frequently invents, and at other times parodies, classical and biblical allusions, doctrinal adages, and historical proverbs. He also makes ample use of comparisons, metaphors, obscure examples and fabricated stories» (Damiani 1977:59).

<sup>806</sup> Véanse ejemplos del uso de la *amplificatio* en *La pícaro Justina* en nuestra sección sobre la ruptura de la máxima de la cantidad, en el apartado anterior. Por citar algunas muestras de *exempla*: «¿Es porque no te go más que unas jervigillas, y esa ruines? Pues emperador ha habido (...) ¿Es porque los pícaros siempre que comemos vamos a menos? Pues capitán ha habido que (...) ¿Es porque los pobres traemos el testamento en la uña del meñique? Pues romanos cónsules ha habido» (p. 100); «No fundo yo Roma, para decir de mí (como dijeron los romanos de Rémulo, su sanguinolento fundador) (...) No quiero yo fundar

(símiles, alusiones clásicas, alegorías, refranes, *exempla*,<sup>807</sup> etc.) procedentes de la retórica sacra:<sup>808</sup>

Así acontece ordinario y se vio en un caballero extranjero que en Madrid conocí (pp. 107 y ss.)

Para ello y que veas el efecto de la limosna, oye lo que cuenta Sofronio, a quien cita Canisio, varón docto (p. 396)

A la Verdad aconteció lo mismo. También tuvo su cuando, de tal manera, que antiguamente se usaba más que agora (pp. 405 y ss.)

Y porque lo levantemos más de puntas con verdades, y de nuestro tiempo, en Salamanca un catedrático de prima, de los más famosos y graves letrados de aquella universidad, visitaba por su entretenimiento (pp. 500 y ss.)

Los que del rayo escriben dicen y la experiencia nos enseña ser su soberbia tanta, que siempre, menospreciando lo flaco, hace sus efectos en lo más fuerte (...) El ímpetu de la juventud es tanto, que podemos verdaderamente compararlo con el rayo (p. 531)

Diréte lo que oí a un esclavo negro, entre bozal y ladino, que viene bien aquí (p. 629)

Empero no sólo en esta ocasión, pero en las más que se me ofrecieron con mis amigos, podré decir lo que Simónides. Tenía dos cofres en su casa (p. 796)

Hubo un famoso pintor, tan estremado en su arte, que no se le conocía segundo (...) concertóse con él que le pintara un hermoso caballo (...) Si se consideran las obras de Dios, muchas veces nos parecerán el caballo que se revuelca (p. 892).<sup>809</sup>

9) Explicitaciones metapicarescas.<sup>810</sup> En efecto, *La pícaro Justina* alude en repetidas ocasiones a la condición de «archipícaro» de la protagonista, «destejiendo» así, por la

la república latina, como Eneas, de quien fingieron (...) No fundo yo la escuela de los gimnosofistas, como Budda, para decir de mí, como mintieron dél, que» (pp. 168-169); «todo lo heredan los hijos. Leonción, médico famoso, pintó los hijos como quiso (...) Pero en las cosas racionales hay más notorios ejemplos: una ama ladrona crió con su leche a un emperador» (pp. 182-183).

<sup>807</sup> Respecto a los *exempla*, dice Torres (2001b:281) que constituyen, en el relato atribuido a López de Úbeda, «une parodie des miscellanées et des ouvrages de vulgarisation scientifique ou encyclopédique», tomando quizás como referencia *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas Villandrando, el cual incluía un glosario de referencias eruditas y dichos de la Antigüedad, o *La silva de varia lección* (1540), de Pero Mexía.

<sup>808</sup> En este mismo sentido, las desmesuradas proporciones de la *Introducción general* (casi cincuenta páginas en la edición de Rey Hazas) parecen otro desafío a la máxima clásica de la *brevitas*, parodiando la *captatio benevolentiae* (véase en Oltra 1985:179).

<sup>809</sup> Véanse más ejemplos de estas elongaciones en el *Guzmán* en las pp. 116-117, 118-120, 122-124, 152-153, 296, 388-390, 487-488, 495, 496-497, 499-500, 500-501, 509-510, 511-513, 514-518, 562, 563, 572-573, 575, 581, 582, 588-589, 600, 606-607, 646-647, 675-676, 680, 689-692, 693-694, 733, 763, 780-792 ó 829-830.

<sup>810</sup> Respecto a la posible condición, o no, de *La pícaro Justina* en cuanto novela verdaderamente picaresca, se trata de un análisis que escapa, con mucho, a los objetivos de nuestra investigación. Para un repaso de las múltiples perspectivas desde las que se ha planteado la caracterización, o la existencia, del denominado «género picaresco», consúltese Cabo Aseguinolaza (1992). Respecto a las opiniones de la crítica en torno a la posible adscripción del relato atribuido a López de Úbeda al género picaresco, tenemos entre quienes la defienden a Chandler (1913:152), Campbell (1992:384), Marín Martínez (1980:229), Morell Torrademé (1987:227), Rey Hazas (1989:182) o Torres (2000a:780), mientras que otros, como Oltra (1983:57 n.), la consideran sencillamente «pseudopicaresca». Parte de la crítica no considera posible que se trate de un relato picaresco (del Monte 1971:104; Molho 1972:218; Martínez Reñones 2005:26); algunos creen que *La pícaro Justina*, en cuanto «ficción-mascarada», obligaría a un replanteamiento del género, como Bataillon (1969:189 y 198), o que, simplemente es constatable el esfuerzo del autor por aproximar el texto al género, independientemente de que lo consiga o no (López de Tamargo 1980; Rovatti 1989; Trice 1971:2). En cualquier caso, y sin pretender con ello posicionarnos, adscribimos la obra a la picaresca, por mayor comodidad en su designación.

inclusión de tales reflexiones de género, el juego y artificio literario gestado desde el *Lazarillo*. En efecto, si Guzmán se erige como el pícaro por antonomasia,<sup>811</sup> Justina, jugando con la simetría que la traslación del protagonismo al género femenino supone, defiende a capa y espada su condición incuestionable de pícara,<sup>812</sup> planteando con su naturaleza autorreflexiva, respecto al hipotético arquetipo literario que encarna, la ruptura de una verosimilitud cifrada en el hecho de no reconocerse a sí mismo el protagonista como una criatura gestada de acuerdo a unas determinadas coordenadas artísticas:

Porque quien me ha dado seis nombres de P, conviene a saber: pícara, pobre (p. 104)  
 Nació Justina Díez, la pícara (p. 136)  
 Sora Justiniga, sora pícara en requinta (p. 137)  
 Así que todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de la mi provincia de la Picardía (p. 165)  
 No fundo yo Roma (...) que si Rómulo fue de casta de dolor de costado, la fundadora de la picardía es de casta de dolor de piedra (p. 168)  
 Ea, Justina (...) vean que sois pícara de ocho costados (...) Yo mostraré cómo soy pícara desde labinición (...) soy pícara de a macha martillo (pp. 170-171)  
 Pero llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía, y Díez, porque soy la décima esencia de todos ellos, cuanto y más la quinta (p. 173).<sup>813</sup>

**10) Destrucción de la casuística convencional.** Suele ser habitual apuntar la estructura escolástica sobre la que está cimentada el *Guzmán*. Así, es frecuente en el relato de Alemán fragmentos que se articulan a partir de la sucesión, secuenciada e inalterable, de «definición-definido»,<sup>814</sup> como evidencian abundantes ejemplos:<sup>815</sup>

Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron (...) Tal sucedió a mi padre que, respeto de la verdad, ya no se dice cosa que lo sea (p. 110)  
 La vida del hombre milicia es en la tierra: no hay cosa segura ni estado que permanezca, perfecto gusto ni contento verdadero, todo es fingido y vano. ¿Quiéreslo ver? Pues oye. Habiendo el dios Júpiter (pp. 184 y ss.)

<sup>811</sup> Véanse referencias a la picaresca en las pp. 94, 101, 102, 258, 261, 276-277 (elogio de la vida picaresca), 281, 284, 308, 475, 477, 546, 567 ó 852.

<sup>812</sup> En opinión de Sánchez-Díez (1972:157), la elección de un protagonista femenino permitió al autor de la narración sobre Justina extremar la dimensión apicarada del pícaro, amparándose en los cánones misóginos imperantes.

<sup>813</sup> «Úbeda rechaza, pues, el modelo picaresco de Alemán y reivindica una picaresca carnavalesca y bufonesca, y para ello nos presenta a Justina como adalid de esa picaresca antialemaniana» (Pérez Venzalá 1999:211-212).

<sup>814</sup> Así lo pautaban teóricos como Huarte de san Juan, quien en su *Examen de ingenios* indicaba: «precepto es de Platón, el cual obliga a todos los que escriben y enseñan, comenzar la doctrina por la definición del sujeto cuya diferencia y propiedades queremos saber y entender» (p. 409).

<sup>815</sup> «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta prisa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas (...) que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la difinición a lo difinido y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres» (pp. 105-106).

Aun este yerro viven desde aquellos pasados tiempos, llegando con el mismo engaño hasta el siglo presente (...) Ajeno vives de la verdad si creyeres otra cosa o la imaginas. ¿Quiéreslo ver? Advierte (pp. 187 y ss.)

Toda cosa engaña y todos engañamos en una de cuatro maneras: la una dellas es cuando quien trata el engaño sale con él, dejando engañado a el otro. Como le aconteció a cierto estudiante (pp. 508 y ss.)

Y en buena filosofía es menor daño sufrir a uno, que a muchos. Cuando tu contrario te hiciere injuria, sólo uno te la hace y sólo él compasas (...) ¿Quieres verlo ver? (...) Yo conocí en Granada un alguacil que tenía dos dientes postizos (p. 613).

Frente a este planteamiento, el de *La pícaro Justina* es radicalmente opuesto, tendiendo a la parodia de esta casuística, por diversos mecanismos apuntados por la crítica. Así, para Rey Hazas (1983:95-96 y 1984:214-215), Justina ridiculiza el esquema didáctico *sentencia-ejemplo*, al emplear el mecanismo picaresco de excusar las propias faltas acusando a los demás, por ejemplo a las mujeres en general,<sup>816</sup> con lo cual, si bien los condicionamientos biológicos y ambientales encaminarían a un retrato promiscuo de la protagonista —favorecido por las alusiones más o menos encubiertas de la *Introducción general* a su actividad como prostituta y a su condición de sifilítica—, las referencias de la protagonista a su castidad, a lo largo de la obra, supondrían una subversión de «las bases de un sistema social que sostiene la influencia determinista de factores meramente superficiales, externos y aparentes» (Rey Hazas 1983:107). Por otra parte, Torres (2001b:296-331) también insiste en esta cuestión, considerando que *La pícaro Justina* pretende parodiar la casuística tradicional, fundamentalmente en tres pasajes: a) en el concerniente a la agria disputa entre la pícaro y Perlícaro (pp. 135-160), parodia de la casuística picaresca, donde Perlícaro reprocha a Justina el tener la vanidad de creer que su vida es suficientemente ejemplar como para merecer testimonio escrito (pp. 137-139), criticando igualmente que inicie la obra sin título ni prólogo (pp. 139-141), a todo lo cual responde Justina en una réplica, paródica, que recuerda la práctica universitaria de los «gallos»;<sup>817</sup> b) en el perteneciente al cruce epistolar entre Justina y el bachiller Marcos Méndez Pavón (pp. 441-457), parodia de la casuística jurídica y del género

<sup>816</sup> «Tengo por averiguada cosa que los hijos no sólo heredamos de nuestros padres los malos originales y los bienes naturales, pero malo y bueno lo barremos, aunque no sea natural, especialmente las hijas, que el día que nos casan barremos la casa, y el día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que sólo 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. Y no me digas que esos males se heredan, porque de puro usados se hacen connaturales, y por eso se heredan como naturales» (pp. 181-182).

<sup>817</sup> «Perlícaro apparaît burlesquement comme le parfait défenseur du genre picaresque, contre les tentatives bâtarde de F. López de Úbeda. Mais tout cela n'est que parodie. L'immoralité du personnage (perceptible à travers ses insultes, ses allusions scabreuses mais aussi par ses gestes et mimiques) contribue à son insu à dégrader la poétique picaresque qu'il prétendait défendre» (Torres 2001b:307-308).

cómico de las «cartas jocosas», con la presencia del tipo del estudiante joso, autor de escritos satíricos, en los cuales alternan, en un mismo pasaje, los aspectos elevados — «creed que en buena philosophía natural (...) toda causa es mejor que su efecto» (p. 442)— con metáforas desnaturalizantes como «parir lo que me hecistes» o «reventáredes con ella el cuerpo» (p. 442), y c) en el correspondiente al debate de la protagonista con el sotateólogo (pp. 574-575), parodia de la casuística moral y de los debates teológicos, apoyado en el uso de términos alusivos a la dialéctica argumental, como «sustentaría» (p. 574), «defendería en pública disputa» (p. 574), etc., alternando términos pertenecientes al campo semántico de la teología moral, como «excusa», «excusable» y «pecado», con otros correspondientes al ámbito de la comida carnavalesca, como «asador», «carne asada», «comida» o «sustento». Igualmente resulta paródico el tono desenfadado y absolutamente informal con el que se alude a las obras de misericordia, a los sentidos corporales y a los enemigos del alma:

No quiero decir que no es mal hecho, que christiana soy y bien se me entiende que comer a costa ajena no está en ninguna de las siete obras de misericordia, sino, cuando mucho, estará a las espaldas de los cinco sentidos corporales, juntico a los tres enemigos del alma, sino que es malo y remalo, pero no nos quiera decir que todos los pecados son de una marca (p. 575).

En resumen, *La pícaro Justina* parece haber tomado al *Guzmán* como referente<sup>818</sup> tanto del modelo picaresco como de la proyección en contextos aparentemente laicos de elementos procedentes de la retórica sacra.<sup>819</sup> De lo uno —la configuración del patrón picaresco según unos determinados tópicos—<sup>820</sup> y de lo otro —la irrupción de una

<sup>818</sup> No en vano, la relación entre *La pícaro Justina* y el *Guzmán* llevó frecuentemente a los críticos a considerar a aquella como una mala copia de este: «in truth, a mere imitation, and a very poor one, of Alemán» (Ticknor 1832:121). Incluso los guiños de Úbeda hacia Guzmán eran habitualmente censurados por los analistas: «en realidad, nada demuestra tan claramente que el autor (...) comprendía muy poco el carácter de la verdadera novela picaresca, como el que después de la prematura muerte de su primer marido, una en matrimonio a la cómica moza con el trágico Guzmán de Alfarache» (Pfandl 1933:312); «Las aventuras se suceden aburridamente y el desenlace —matrimonio feliz de la protagonista, viudedad y nuevas nupcias con Guzmán de Alfarache— indican cuán mal entendía el autor las características del género picaresco. A no ser que deliberadamente se apartara de él» (Díez Echarri y Roca Franquesa 1960:258).

<sup>819</sup> En este sentido, la influencia del texto de Alemán en *La pícaro Justina* es puesta de manifiesto de forma explícita en el *Prólogo al lector*: «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» (pp. 73-74).

<sup>820</sup> En efecto, el hecho de que, por ejemplo, en el *Prólogo al lector* (pp. 71-79), el supuesto autor de *La pícaro Justina* señale que prohibir la literatura de entretenimiento no protegerá a los jóvenes inocentes, y que es imposible presentar la maldad del pecado sin describir los pecados, pudiera constituir un evidente guiño irónico respecto al *Guzmán*, y, bien a la naturaleza hipócrita de su autor, bien a la actitud errónea de quien cree en la posibilidad de combinar lo espiritual con lo profano, en beneficio de lo primero: «Alemán satisfizo con exceso los cánones morales de su época, pero no en el estilo propio que requería una literatura de entretenimiento. Úbeda satisfizo estos cánones morales en forma solamente negativa y,



estilística en apariencia disonante, dentro de una narrativa a priori no confesional— parece estar en desacuerdo el autor de la obra sobre la pícara. Por todo ello, la crítica no duda a la hora de establecer ese vínculo paródico y, por tanto, ecoico, del relato de Justina respecto a la novela de Alemán:<sup>821</sup>

The most salient literary significance of Justina is its parody of that picaresque fiction that interjects a serious moral message in an amusing narration of a rogue's life typified by the much applauded novel of roguery, *Guzmán de Alfarache* (...) López de Úbeda gives *Justina* a form and content that closely resemble that of *Guzmán*, mocking at will all of the structural and contextual elements of Alemán's novel through tongue-in-cheek remarks, exaggerations, and profanations of holy names, places, and even the sanctity of penitence (...) López de Úbeda projects a protagonist whose principal goal is to live a joyous existence in the present, unburdened by any genuinely transcendent considerations (...) he underlines his basic theory of the picaresque novel as an entertaining art form, a work designed to move the reader to laughter, the ideal antidote to man's weariness and boredom (Damiani 1990:141).

En este sentido, la caracterización de la protagonista como mujer la liberaba, en cierto modo, del arquetipo masculino, obligadamente más «encorsetador»: «si López de Úbeda escoge una protagonista femenina para enmascararse es porque le facilita

---

por tanto, puramente superficial. De hecho el haber elegido deliberadamente el tono burlesco y exuberante no sólo impide el logro de un sentido estético, sino que además ofende el sentido moral» (Parker 1971:98).

<sup>821</sup> Es posible también localizar referencias en el texto atribuido a López de Úbeda que delatan guiños malintencionados hacia la novela de Alemán, al margen de la mera reutilización hiperbólica y desnaturalizadora de determinados recursos. Así, Justina parece remitir al final del *Guzmán* y a su propósito aparentemente moral, en alusiones como la siguiente: «porque los de nuestra facción sin pena pierden la misa y sin vergüena la fama. Dicen de todos más que relator en sala de crimen, y aun de sí no callan; y si una vez dan barro a la cuba del secreto, hasta las heces derrama. Para decir de los otros son como galeotes en galera, y para pregonar su caza son como gallinas ponedoras, que para un huevo atruenan un barrio» (pp. 97-98)

Igualmente, la exaltación de la vida picaresca que Justina lleva a cabo —«Bien dice el Pícaro, mi señor, que nadie cree cuán sabrosa es la vida del pícaro pobre, si una vez le paladean con ochavo tras ochavo» (p. 487)— guarda una clara similitud con las alabanzas al *modus vivendi* pícaro lanzadas por el propio Guzmán (pp. 276-277; véase en Oltra 1985:87). En cualquier caso, la muestra más obvia de conexión entre ambas obras parece ser el episodio de la estafa por medio del agnuscadí, presente tanto en el relato de Justina (pp. 375-376 y 410-428) como en el de Guzmán (pp. 345-349). Otros aspectos a mencionar podrían ser, por citar algún ejemplo, el episodio del gajo empanado por pichón, en *La pícaro Justina* (p. 209) y la tortilla con pollos «empanados» del *Guzmán* (p. 151), el recurso de la actividad mendicante sirviéndose del disfraz (pp. 375-377 y 392 en el *Guzmán*, y pp. 484-486 en *La pícaro Justina*), la persignación «a lo loco» (p. 816 en *Guzmán*, p. 503 en *Justina*), la utilización del burro como medio de transporte (pp. 190 y 333 en *Guzmán*, pp. 474-476, por ejemplo, en *Justina*), o la repetición de expresiones más o menos textuales: «son basiliscos (...) mas como nos ganan por la mano» (*Guzmán*, p. 89) y «como basiliscos, queremos ganar por la mano» (*Justina*, p. 466); «montañés que (...) iba en piernas» (*Guzmán*, pp. 147-148) y «preguntéle que por qué andaban en piernas los asturianos» (*Justina*, p. 618); «Era hombre donoso, sin punta de malicia, todo del buen tiempo» (*Guzmán*, p. 416) y «Dijo un labrador de Campos, de los del buen tiempo» (*Justina*, p. 171); «pareciéndome mucha bajeza por cosa tan poca gastar almacén» (*Guzmán*, p. 668) y «en esto gastó mucho almacén» (*Justina*, p. 375). Respecto al parecido en la utilización de estas expresiones, consúltense las notas de Rico a su edición del *Guzmán* (1983). Véase, en lo concerniente a los posibles vínculos entre ambas obras, por ejemplo, Torres (2005).

enormemente su labor paródica, permitiéndole liberarse de unas servidumbres que atenazaban al pícaro varón» (Oltra 1985:177).

Al margen de estos aspectos remarcables, a propósito del posible vínculo entre *La pícaro Justina* y el *Guzmán*, desde una perspectiva marcadamente paródica, suele ser frecuente aludir a otros elementos igualmente ridiculizados en el texto de López de Úbeda, respecto a la obra o fórmula estilística de la que el relato picaresco se hace eco. De este modo, parece igualmente posible atribuir objetivos paródicos a elementos contemplados tradicionalmente como meros defectos en el volumen sobre la pícaro, muchos de los cuales suelen estar vinculados al ámbito de la retórica o de la temática sacra, lo cual, en cierto modo, nos retrotraería también, en ocasiones, hasta el *Guzmán*:<sup>822</sup>

A) Naturaleza irrelevante de las apostillas marginales. En efecto, las notas que acompañan al relato en prosa de Justina no parecen tener, al menos en apariencia, valor funcional alguno, por lo que la crítica está tendiendo a considerar en las últimas décadas que su presencia solo puede responder a objetivos burlescos, respecto a textos que se sirvieran de estos elementos paratextuales con intenciones serias. En este sentido, es habitual, por ejemplo, considerar que uno de los textos aludidos con ello podría ser la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1602), de fray Andrés Pérez, aspecto este que vendría a confirmar o a refutar la atribución de *La pícaro Justina* a este clérigo dominico, según el vínculo establezca una conexión denigrante, o no, respecto al original. En efecto, la obra de fray Andrés emplea las apostillas como apoyo paratextual,<sup>823</sup> por lo cual, bien respecto a esta obra en concreto, bien en relación a los textos sacros de la época en general, lo cierto es que la presencia en apariencia irrelevante de las notas en *La pícaro Justina* podría responder a ese afán paródico respecto a una práctica quizás censurada por el autor.<sup>824</sup>

<sup>822</sup> Para un estudio de los posibles orígenes de la parodia sacra, véase Torres (2001b:51-52 y 55).

<sup>823</sup> Respecto a los posibles vínculos y parecidos entre la obra de fray Andrés Pérez y *La pícaro Justina*, véase Bataillon (1969:39-40) o Puyol (1912:III, 79-89). Véase también nuestro apartado concerniente a la problemática en torno al autor real de *La pícaro Justina*.

<sup>824</sup> «El uso, claramente paródico, de la anotación erudita o aclaratoria en una obra de ficción es de mucho interés en este momento (...) el encuadre que hemos señalado como rasgo de todo discurso picaresco resulta vacío de contenido en *La pícaro Justina*, de tal modo que los marcos se abultan exageradamente y apuntan al carácter burlesco de la obra» (López de Tamargo 1986:195 y 199).

«La tradición para-escolar de las misceláneas dependía básicamente de la Retórica. Uno de los rasgos más característicos de estas manifestaciones literarias “escolares” es la utilización de abundantes notas marginales, recuerdo del sistema escolar pedagógico de la “lectio”, para puntar la “sententia”, condensación de lo fundamental (...) Sin embargo, los apuntes serios, proyectados sobre el texto risible, pierden todo su valor habitual y se transforman en pura ridiculización del sistema y de los escritos que usan dichas técnicas pedagógicas como recursos literarios» (Rey Hazas 1984:202-204).

**B)** Inserción de una «Tabla poética». La Tabla (pp. 57-59) que introduce, sumariamente, la ubicación y naturaleza métrica de todas y cada una de las composiciones en verso del relato, da la impresión de reincidir en la naturaleza postiza ya atribuida a las composiciones a las que remite. Para algunos (Torres 2001b:242), la justificación de su presencia pasaría por constituir, quizás, una parodia de ciertos ejercicios escolares, de las tablas que permitían localizar a las autoridades citadas a lo largo de un texto, en las prácticas de la *lectio* universitaria.

**C)** Sobreabundancia de jeroglíficos. En efecto, dentro de las técnicas empleadas por el autor de *La pícaro Justina* para elongar y recargar la expresión, la utilización de motes, lemas y jeroglíficos es abundantísima, siendo este un elemento frecuentemente utilizado en textos de naturaleza más sacra, como es el caso de la *Monarchia mystica* (1601), de Lorenzo de Zamora, o de las obras de fray Andrés Pérez.<sup>825</sup> Los críticos, en efecto, tienden a considerar que este uso excesivo y abrumador de esta técnica en el relato atribuido a López de Úbeda<sup>826</sup> solo podría cobrar valor a la luz de la abierta censura de esta práctica, que había llegado a ser casi indiscriminada,<sup>827</sup> fruto presumiblemente de las consignas tridentinas (Torres 2002b:552) entre los escritos

«Las anotaciones marginales, necesarias y aun exigibles en obras filosóficas, teológicas y doctrinales, afean considerablemente una obra de ficción, y en *La pícaro Justina* son evidente burla de esta producción seria» (Oltra 1985:120).

<sup>825</sup> «(The author) is satirizing the popularity of hieroglyphics among fashionable pulpit orators. The unfortunate Pérez seems to be merely the representative of his class (...) If he selects Andrés Pérez as his victim, it is certainly not for Pérez's style, which is representative even in its lack of decorum, but for non-literary reasons we do not now understand» (Jones 1974:418 y 420). En efecto, gustaba A. Pérez de este recurso, como evidencia, por ejemplo, el siguiente fragmento de su *Vida y milagros de San Raymundo de Peñafort*: «Y así lo podemos pintar como pintamos la Verdad (...) Pintábanla estos lo primero como una hermosísima virgen (...) Pintáronla debaxo de un pabellón porque de ordinario, algún tiempo viene encubierta. Quien cerraba las cortinas de este pabellón, y las abría, era un viejo cano (que es el Tiempo, el qual a veces el vulgo le llama viejo) porque es primero que todas las cosas (...) Tenía este hieroglífico y decía *Obtectam tenebris tempus me ducat ad auras* que quiere decir en romance: el tiempo que me encubre me descubre» (p. 19; citado en Torres 2001b:70).

Como muestra de la crítica a la obsesión genealógica a lo largo del siglo XVII, léase el siguiente fragmento de la *Instrucción de predicadores*, de Francisco Terrones del Caño: «Lo de los jeroglíficos ha cundido de manera que hay predicadores que los componen en su cabeza, fingidos al propósito de lo que quieren decir, y fingen la ninfa y el sátiro con una letra que decía, etc. Un jeroglífico o dos, cuando más, en un sermón, si son de Alciato o Piero Valeriano u otros autores simbólicos, pueden pasar. Pero en todo un sermón: "Pintaban los antiguos". Sí, que no eran todos pintores, que otros oficios también harían los antiguos. Y esto de "Una letra que decía..." basta una vez en cincuenta sermones» (p. 86; citado en Torres 2001b:69)

<sup>826</sup> Véanse los principales estudios llevados a cabo a la hora de recopilar los emblemas y jeroglíficos de *La pícaro Justina*: Jones (1974:427-429), Rey Hazas (2001:120 y ss.) o Torres (2002b:553-557). Igualmente, consúltese el apartado correspondiente al estudio sintáctico de la obra desde un planteamiento emblemático.

<sup>827</sup> Entre los emblematistas españoles, podemos citar a Juan de Borja, con sus *Empresas morales* (1581), Juan de Horozco y Covarrubias, con las *Empresas morales* (1598), Hernando de Soto, y las *Emblemas moralizadas* (1599), Sebastián de Covarrubias, autor de unas *Emblemas morales* (1610), o Diego Saavedra Fajardo, responsable de las *Empresas políticas* (1640), etc. (véase en Rey Hazas 1977:32-33 n.)

religiosos<sup>828</sup> —«les hieroglyphes de *La pícaro Justina* se rapportent à une parodie de l'utilisation des figures symboliques dans la pratique des sermons ou le contenu de certaines oeuvres didactiques moralisantes» (Torres 2001:278)—, <sup>829</sup> planteando así la narración de Justina, respecto al uso de esta técnica, una descarnada burla:

La parodia de lo que la tradición simbólica del barroco supone que significan, la parodia concreta de la interpretación alegórica, emblemática y simbólica (...) Burla que se lleva a efecto (...) mediante al brusco cambio de contexto a que se someten estos materiales (...) dado que el sentido siempre serio y moralizante de estos jeroglíficos, por los cuales se nos da a entender la majestad de los reyes, su paciencia, su magnanimidad, o la nobleza de los seres superiores, sus virtudes, valores y cualidades queda absolutamente ridiculizado al ser aplicado a una pícaro sin dignidad ni principios, que sólo quiere divertirse, bailar, pasarlo bien y engañar a todo el mundo (...) El mundo moral o idealizado se traspone así a un plano realista e inmoral, con lo que resulta totalmente parodiado, así como el sistema cultural y ético que permite y anima a tales interpretaciones simbólicas (Rey Hazas 2001:130).<sup>830</sup>

**D)** Abrumadoras referencias clásicas. El texto de Justina, dentro de los mecanismos utilizados a la hora de configurar determinado perfil estilístico, tiende al empleo recurrente de alusiones al mundo y a la cultura clásica, lo cual, de nuevo, contribuye a la *amplificatio* del relato, dificultando su lectura, igualmente plomiza por el empleo de este recurso. Sin embargo, como ha apuntado la crítica,<sup>831</sup> las modificaciones de este

<sup>828</sup> En efecto, fray Lorenzo de Zamora, en su *Monarquía mystica*, gustaba de emplear jeroglíficos a cual más traído por los pelos: jeroglífico del ingenio humano, el mosquito (p. 310); del alma, los brazos del pulpo (p. 569); de Dios, el pellejo de la onza (p. 145), o del Espíritu Santo, la gallina cuando empolla (p. 472). De igual modo, jeroglíficos tan inverosímiles también aparecen en *La pícaro Justina*, como cuando para justificar el hurto que consiste en humedecer las motas de lana para venderlas más caras, nos explica que «la lana coge cuantos licores se le juntan, y por eso fue jeroglífico de la niñez y del mal acompañado» (p. 648). Véanse estas y otras comparaciones entre ambos textos en Torres (2000a:788). La oratoria sagrada, en efecto, gustó durante el barroco de técnicas y procedimientos con los que impresionar y conmover al auditorio, con una expresividad y una estilística tendente al deslumbramiento; como sentencia Orozco (1988:284), «está claro, pues, el entusiasmo que la gente sentía por la oratoria sagrada y que tras el goce del espectáculo en sí de la predicación, se leían con interés los sermones impresos».

No obstante, y a pesar de las diversas muestras, colectivos como la Compañía de Jesús se mostraron contrarios a la utilización indiscriminada de cualquier elemento que contribuyera a volver recargada, oscura o barroca la expresión (Martí 1972:290).

<sup>829</sup> Véanse referencias al respecto en Damiani (1977:116) u Oltra (1985:229).

<sup>830</sup> Rey Hazas (2001:141) ofrece como ejemplo paradigmático de la naturaleza antitética del uso del emblema en *La pícaro Justina* respecto a su significado convencional el fragmento en el cual un perro despedaza el cadáver del padre de la protagonista —«le asió de una oreja (...) sacóla con raíces y todo y trasplantóla en el estómago (...) dióle de tajo y destajóle el cuerpo y cara, de modo que no le conociera el mismo diablo» (pp. 223-224)—, el cual se le había encomendado para que lo guardara, invirtiéndose así la topica fidelidad de los perros, representada con reiteración en todo tipo de libros y emblemas. Véase también, como ejemplo de inmersión del emblema en un contexto y tono jocoso, el siguiente fragmento de la p. 153: «Ca por eso a el dios Mercurio —que era el dios de las gracias y buenos dichos— le pintaban con un perrillo de falda, el cual, sin morder ni hacer perjuicio, retoza con el aire y con su sombra» (p. 510).

<sup>831</sup> Véase en Damiani (1977:119 y 1981:45-52) u O'Connor (1996:103). Un listado de ejemplos referentes a las alusiones históricas y mitológicas del texto lo podemos encontrar, igualmente, en Damiani (1980:199-200).

material, respecto a sus fuentes originales, solo es comprensible desde la clave de la parodia de este recurso. Así, Elio Gallo, magistrado romano, se convierte en *La pícaro Justina* en Heliogábalo (p. 313); el soldado Scévola, símbolo de la indiferencia ante el dolor físico, aparece representado en el relato como un hombre cuyo placer por sentarse le lleva a pasar considerados períodos de tiempo en las letrinas;<sup>832</sup> los supuestos consejos de Catón el joven, estadista igualmente romano, con fama de ciudadano incorruptible, son mencionados en el contexto desmitificador de los remedios que Justina y Bertol confeccionan para la enferma Sancha (p. 573);<sup>833</sup> o Eutrapelo, el bufón presente en las *Metamorfosis* de Horacio, que es metamorfoseado en el relato de Justina en mona.<sup>834</sup> Asimismo, son frecuentes las referencias a personajes mitológicos, igualmente desconsideradas:<sup>835</sup> «Y así pidió a Júpiter le diese modo como ella durmiese todo el invierno y cantase todo el verano. El Júpiter oyó benignamente su petición, y la dijo: —Hermana rana, haráse lo que me pedís» (p. 97); «dijeron que porque una vez entró a ver el cielo, mandó Júpiter que se hiciesen dos escobas de dos rayos y con ellas barriesen el sitio donde la vejez estampó sus plantas, como si su mal olor pudiera corromper lo incorruptible» (p. 153); «pero luego que el dios novio de la vaca, que es el Baco» (pp. 271-272). De igual manera, las referencias bíblicas,<sup>836</sup> recurrentes a lo largo del texto, también parecen ir en consonancia con ese propósito paródico, respecto al recargamiento erudito de los textos, reforzándose la idea por la inserción de estos elementos en contextos con frecuencia desmitificadores.

E) Interpolaciones. En *La pícaro Justina* encontramos en ocasiones fragmentos, de diversa extensión, insertos con escasa o nula relevancia. Así parece suceder con el más significativo de todos ellos, al menos por el número de páginas que ocupa: el cruce epistolar entre Justina y Martín Pavón (pp. 441-458), excesivamente tardío (unos nueve

---

<sup>832</sup> «Ello no quedó tan bien asentado como Scévola, de quien dicen que vivía tan de asiento, que por no desatentar de una letrina, donde le dio el mal de la muerte, la aguardó allí tan de asiento, que, aunque le quitó la vida, pero (no) el haberse quedado por más de cincuenta días en aquella cátedra de pestilencia» (p. 361).

<sup>833</sup> «Con esto, excedía la Sancha a los consejos de Catón, pues no sólo callaba como él manda en la cartilla, pero ni vía, ni oía, ni aun podía» (p. 573).

<sup>834</sup> «Lo que fingieron haber acontecido a Eutropolo, que era gran burlón —conforme al nombre—, y, porque pagase culpas, le convirtieron en mona, a la cual los muchachos hicieron muchas burlas hasta tanto que lastó sus maleficios en el mismo género de sus ofensas» (p. 576).

<sup>835</sup> Véase en Morell Torrademé (1987:49).

<sup>836</sup> En Damiani (1981:52-57) o Rey Hazas (1984:212). Así, Justina menciona en el relato, entre otros, a Ezra el escriba o a Moisés (ambos en la p. 138), a Tamar y a Dina (p. 292), cuyas violaciones vienen recogidas en *Samuel* y en el *Génesis*; al general asirio Holofernes (p. 318), famoso, entre otras cosas, por la rudeza con que trató a los judíos; a Esther (p. 414), etc.

años)<sup>837</sup> respecto a la acción nuclear que lo justifica, y aparentemente carente de valor funcional alguno dentro de la obra. Algún crítico (Torres 2001b:201 n.), buscando en su posible naturaleza paródica, ha barajado la posibilidad de que se tratara de un burla del sacramento de la confesión: «il s'agit d'un sujet de polémique entre catholiques et protestants à l'époque, à cause de la convenance ou non de la confession auriculaire et des prises de position opposées des luthériens, érasmistes et catholiques orthodoxes à ce sujet».<sup>838</sup>

En cualquier caso, no hay que descartar el posible sentido paródico de este elemento, en relación con los relatos breves o historias insertas en el *Guzmán*: pp. 193-242 (historia de Ozmín y Daraja), 334-335 (historia de Dorido y Clorinia), 442-455, 524-530, 631-644 (biografía de Sayavedra) ó 712-730.

F) Oscuridad en la expresión. *La pícaro Justina*, en efecto, emplea todo tipo de elementos procedentes de la estilística barroca con el objetivo de dotar de naturaleza críptica su propio discurso. De entre los fragmentos reveladores de este más que posible objetivo satírico, destacan especialmente algunos pasajes claramente burlescos, respecto a la retórica más característicamente culteranista:

Así como los caudalosos ríos se van ufanamente gallardeando por junto a las márgenes de la tierra, sustentando un paso grave y entonado, usando de sus hinchadas olas como de brazos para ir poniéndolos sobre las cabezas de las tiernas plantas que a uno y otro lado le acompañan, llevando un ruido majestado y autorizado, pero entrando en la corte de la mar, en presencia del emperador Neptuno, enmudecen y se esconden, sin dar más muestras de autoridad que si se hubieran convertido en terrestre limo o polvo seco y menudo (pp. 651-652)

En esta sazón venía ya el hermoso Apolo corriendo presurosamente por los altos de un cerro, siguiendo el alcance de los alojados infanzones para descubrir los hurtos y emboscadas de que siempre fue tan enemigo. Mas cansado el bellissimo joven luciente de correr tras los nuevos Jonatases, parece que se detuvo y descansó tras un espeso monte de encinas, y ellos llegaron ante el tribunal de su antiguo obispote y nuevo rey de copas (p. 316).

Frente a estos pasajes, la apostilla marginal expresa su contenido, de forma sintética, revelando así claramente el objetivo paródico: «pinta un río y su ornato» y «pinta que

<sup>837</sup> «Este es un tralado bien y fielmente sacado de un scripto y rescripto que pasó entre mí, Justina, y el bachiller Marcos Méndez Pavón, en razón de una burla mayor de marca, que después de haber pasado en cosa juzgada por espacio de nueve años» (p. 441).

<sup>838</sup> A este respecto, parecía existir el temor para algunos de que los confesores fuesen quienes incitaran al pecado, preguntando cuestiones y aspectos desconocidos por el pecador, como explica Juan de Valdés en su *Diálogo de la doctrina cristiana*: «además de esto, deben los confesores guardarse de no enseñar a pecar a los que confiesan. Lo digo, porque ya los más tienen por costumbre preguntar cosas en la confesión que sería mejor callarlas, cuanto que a mí muchas maneras de pecados me han enseñado confesores necios, que yo no sabía» (p. 99).

nacía el sol de la parte de donde venían los de la Bigornia», respectivamente.<sup>839</sup> Otras veces, los rasgos culteranistas se manifiestan en contextos y situaciones aún más ridiculizadores, como las comparaciones llevadas a cabo con las bubas sifilíticas — «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, pórfido, taracea y jaspe, que son cosas las cuales con cada mancha añaden un cero a su valor» (p. 91)—<sup>840</sup> o la sucesión de metáforas ridículas de la p. 116: «que llaman a las zapatillas, daifas; a las ligas, tenedorcillos; a las calzas, taleguillas; al faldellín, cerco menor; a las piernas, listoncillas; al culantro, cilantro; a las turmas del carnero, hígado blanco».<sup>841</sup> Por todo ello, no es de extrañar que López de Tamargo (1990:228-229) afirme: «Justina, del mismo modo que ha desnaturalizado las convenciones del género, va a elaborar en forma grotesca el lenguaje barroco hasta convertirlo en otra *convención* más del género que se hace consciente de sí misma por medio de la exageración y de la deformación».

Desde luego, la obra, de este modo, parecía hacer especial hincapié en elementos ajenos a su desarrollo argumental, pero este aspecto pasó desapercibido durante mucho tiempo, hasta que la crítica de los últimos cuarenta años comenzó a hacerse preguntas acerca de la naturaleza relevante de este planteamiento: si en la obra el argumento apenas interesaba, tenía que haber algo que sí lo hiciera, y todos los indicios apuntaban hacia la *expresión*, mucho más que hacia lo *expresado*: «nuestro autor no pretendía construir una narración, en el sentido estricto, sino imposibilitarla mediante la parodia y la distorsión» (Oltra 1983:56-57).

No hay progresión narrativa. Más todavía: algunos de sus incidentes que pudieran plantear el interés de sorprender con su desenlace, pierden aquél con ciertas premoniciones por las cuales la propia pícara nos relata el desenlace al empezar a contar el suceso; de modo que la narración pierde todo interés. Una novela con estos caracteres tiene que ser necesariamente mediocre (...) Sin embargo, ¿por qué el autor hizo todo esto? (...) Efectivamente, el texto se dirige más que a la *sustancia*, a los *ornatos*, es

<sup>839</sup> «No hay duda de que López de Úbeda hace uso constante de las figuras del lenguaje, de la elocución propia del Barroco. Pero al mismo tiempo la *reifica*, la desnaturaliza llamando la atención sobre sí misma. Hace objeto de crítica su propio lenguaje y, al hacerlo, critica y se burla del discurso barroco (...) López de Úbeda parodia o ridiculiza un lenguaje que la exageración o el uso excesivo habían convertido en una convención de la obra literaria de principios del siglo XVII» (López de Tamargo 1990:237 y 256).

Para un estudio exhaustivo de las principales figuras estilísticas manejadas en *La pícara Justina* véase Morell Torrademé (1987:100-167).

<sup>840</sup> Aún más ridículas resultan las preguntas retóricas, igualmente culteranas, sobre el mismo asunto, de las pp. 94-95: «¿Seré yo la primera camuesa colorada por defuera y podrida por de dentro? ¿Seré yo el primer sepulchro vivo? ¿Seré yo el primer alcázar en quien los frontispicios están adornados de ricos jaspes, pórfidos y alabastros, encubriendo muchos ocultos embutidos de tosca mampostería, y otras partes tan secretas como necesarias?»

<sup>841</sup> Véanse estos ejemplos en Torres (2000b:101-102).

decir, al autor le interesa, sobre todo, la exposición de unas constantes e ingeniosas burlas que se vierten en la conversación. Úbeda es un orfebre de la palabra que juega con el lenguaje en busca de la expresión más feliz, más conceptista, pretendiendo divertir a un lector cortesano que participa de sus mismos intereses literarios. Por eso la estructura peca de aquellos defectos citados y el personaje se confecciona como una «parlera» (...) más que como un verdadero ser de dimensiones humanas (Marín Martínez 1980:229-230).

De igual manera, el escaso interés del autor por los acontecimientos relatados condiciona su disposición, a lo largo de la obra. Así, a lo largo de *La pícaro Justina* no hay una correspondencia exacta entre capítulos y episodios: la descripción de León esta conformada por dos bloques distintos y separados (pp. 379-408 y 523-550), al igual que las burlas del licenciado Marcos Méndez Pavón, cuyas dos partes constan de un lapso de tiempo de nueve años (pp. 369-378 y 409-428).<sup>842</sup>

Y así, la naturaleza paródica del texto se nos revela como la clave a través de la cual comprender los supuestos «defectos» que poblaban el relato. De este modo, un planteamiento atomista del análisis literario resulta infructuoso, siendo necesario insertar la obra, de forma global, en una determinada intencionalidad burlesca, perspectiva esta global desde la cual los elementos concretos del texto cobran sentido:

We must try to evaluate this prose as a whole and not for its separate parts, as was customarily done by the critics. Seen in its entirety, it offers the reader a cumulative experience similar in quality to rapid-change slide-film presentations whose accompanying narrative gives unity and continuity to a large number of apparently unrelated images (Trice 1971:189)

El arte de López de Úbeda exige el alejamiento para la contemplación del retrato, mas si no guardamos la distancia nos hallaremos ante un montoncito de piedras sin sentido o, si lo comparamos con la técnica de los pintores impresionistas, ante un pastiche insoportable de colores. No queda más remedio que observar la distancia, reconstruyendo mentalmente los rasgos aportados aisladamente por Úbeda (Oltra 1983:60).

Así, la naturaleza apriorística de los tradicionales juicios sobre *La pícaro Justina* planteaba un esquema de la narradora-protagonista excesivamente reduccionista y amparado tan solo en el *dictum* del relato, lo que imposibilitaba una evaluación del texto desde prismas más amplios:

En *La pícaro Justina*, proteica realidad artística, ha sido posible una mala lectura —meramente donativa— porque el receptor ha impuesto su lenguaje, interpretándola como el acontecer de una pícaro provinciana e inofensiva, fruto del oportunismo de un autor sin talento, que la lanza por los caminos sin otra intención que la de entretenernos ingenuamente (Oltra 1985:151).

---

<sup>842</sup> Véase estas cuestiones en Oltra (1985:110).



Por todo ello, parece que es lícito plantear, por tanto, un evidente cambio en el paradigma crítico en lo que a la recepción de las aventuras sobre Justina concierne:

Since most of the literary appraisals of *La pícaro Justina* were made in the nineteenth and early twentieth centuries, it is reasonable to assume that the critics misunderstood the original function and intention of the novel, regarding it consequently as a monument of bad taste instead of as a monument of good satire (...) Satire, then, is the principal centrifugal theme of the novel, and Justina emits rays of invectives at everything that she fears or dislikes in her world (Trice 1971:63 y 114).

En efecto, la crítica parece haber constado que los tradicionales cauces por los que discurría la interpretación y el análisis del texto encaminaban su estudio crítico hacia un callejón sin salida. La sensación de que la obra estaba más «trabajada» de lo que sus habituales críticas pudieran reflejar encaminaron a los especialistas a prescindir de los cánones estéticos al uso, sustentados en principios incuestionables, como el orden, claridad, brevedad o verosimilitud de la obra, intentando incidir especialmente en el *modus* de la obra, en el cómo, y no en el *dictum*, en el qué: «no interesa el desarrollo ordenado y trabado de la vida de Justina, sino que ella muestre ingenio a la hora de fraguar burlas, ironías, chistes, chascarrillos, cuentos o emblemas» (Rey Hazas 1977:24); «El que *La pícaro Justina* carezca de unidad novelística y su estilo sea, a veces, “ambiguo y recargado”, no ha de interpretarse como defecto de la obra sino más bien legítimo vehículo artístico para conseguir los fines del autor» (Damiani 1982:20). Así, *La pícaro Justina* aparecería inserta en una tradición donde el núcleo predominante era la utilización de la técnica burlesca, tal y como planteara Francesillo de Zúñiga en su *Crónica burlesca* (1529), o como continuará en 1605 Gaspar Lucas de Hidalgo con sus *Diálogos de apacible entretenimiento*. De este modo, esa supuesta naturaleza ecoica del relato sobre la pícaro llevaba a una primera lectura de la obra, amparada en la literalidad, en la cual el texto se revelaba carente de interés, a la que sucedía una segunda interpretación, sustentada en los mecanismos intertextuales de la narración, que llevaban a su receptor, de percibir estas conexiones, a justificarlas solo desde el prisma de la parodia:

Dos son las lecturas que admite la novela de Úbeda: la denotativa, esto es, la interpretación superficial del texto, esa lectura aparente que condujo al mismísimo Menéndez y Pelayo a considerarla como «monumento de mal gusto»; y la connotativa o profunda, desentrañando el valor polisémico de cada capítulo, de cada frase, de cada palabra. Tras la máscara, que de eso se trata, de Justina adivinamos una sonrisa mordaz y cruel, un bailoteo inquietante de pupilas, un parloteo asfixiante por preciso (...) *La pícaro Justina*, en cuanto a la consideración intrínseca de su valor novelístico, deja bastante que desear (...) La razón habremos de buscarla en el nulo interés que su autor

prestó a los aspectos más técnicamente narrativos. Tal vez hayamos de pensar en un acercamiento intuitivo por López de Úbeda a la novela, más preocupado por los aspectos satíricos y paródicos (Oltra 1991:22-23).

Así, *La pícaro Justina* parece haber dejado de ser una obra pesada y anacrónica, herencia de una estilística y una retórica hoy afortunadamente desfasadas e impracticables, para convertirse en un texto en el cual una intencionalidad burlesca se oculta detrás de un uso aparentemente serio de este lenguaje:

En modo alguno el estilo de *La pícaro* es un amaneramiento retórico y decadente (...) es el estilo necesario y armónico con la burla alusiva que configura la esencia del libro, ya que la sátira y la ironía del mismo se fundan particularmente en la dilogía de la conversación chispeante de Justina. La manera lingüística es, pues, inseparable de la finalidad de la obra (Rey Hazas 1977:39).

De este modo, parece que la adopción de una perspectiva relevantista se convierte en una herramienta adecuada con la que evaluar las modificaciones que los cánones en torno a la recepción del texto han sufrido. De contemplar *La pícaro Justina* como un texto erróneo, defectuoso, largo, ambiguo, con elementos innecesarios, pasajes oscuros y estructura desordenada, la obra ha pasado a ser una burla de los patrones picarescos (autobiografismo, condicionamiento genético y/o ambiental, repaso genealógico) morales (arrepentimiento y conversión del protagonista, explicitación del *docere*, etc.) o retóricos (fragmentaciones y subdivisiones de la obra, utilización de citas y referencias eruditas, elongaciones del núcleo temático, inserción de emblemas/jeroglíficos, utilización de todo tipo de figuras estilísticas, etc.). Y así, la aparente ruptura de los mecanismos idóneos de representación literaria (brevedad, claridad, orden, verosimilitud, etc.), esconde en realidad el objetivo de convertir el texto en una reflexión sobre los propios elementos que magnifica, parodiándolos y poniéndolos en entredicho. De este modo, la obra atribuida a López de Úbeda «reivindica una palabra en libertad sin cortapisas morales, sociales o retóricas» (Torres 2005:1653). La parodia, por tanto, no parece un guiño de simpatía hacia los textos ridiculizados, sino una acerba crítica respecto al camino por el que estaba transcurriendo la novela picaresca, tras la irrupción del *Guzmán*, así como a la retórica y estilística hacia la que estaban siendo encaminados los textos religiosos, cuya influencia había llegado incluso hasta el relato de Alemán.<sup>843</sup>

---

<sup>843</sup> «*La pícaro Justina* se gesta para responder al pícaro Guzmán, empleando las mismas técnicas pero en clave burlesca» (Arredondo 2000:104); «*La pícaro Justina* intenta superar al *Guzmán* y, simultáneamente, parodiarlo» (Kwon 1993:64).

En resumidas cuentas, si las máximas conversacionales sobre las que Grice (1975) sustentaba el Principio de Cooperación permitían comprobar cómo, efectivamente, las aparentes rupturas de la brevedad, la claridad, la pertinencia o la verosimilitud habían cimentado las críticas en torno al texto hasta ya sobrepasada la mitad del siglo XX, las reflexiones de Bataillon (1969) en torno al posible objetivo burlesco del texto reorientaron los análisis sobre el relato, encaminando a partir de entonces a los analistas hacia la impresión generalizada de que los aparentes errores y defectos de la obra habían de cobrar relevancia de algún modo, y esta parecía residir en la crítica que planteaban en torno a los recursos que aparecían de forma hiperbólica en la obra, los cuales habían fundamentado su mala recepción por los lectores, a lo largo de los siglos. Así, todos esos supuestos defectos cobraban toda su pertinencia y valor significativo a la luz del esfuerzo de un autor por hacernos reflexionar sobre determinadas prácticas escriturarias por medio, no del discurso explícito, sino de la puesta en escena de esos mismos códigos para, a través de la exageración, evidenciar sus carencias, tal y como eran contempladas por el propio autor. De este modo, dos voces entraban en pugna, a través de la parodia que representa *La pícaro Justina*. Por un lado, la representación literal y supuestamente sería de un conjunto de mecanismos y recursos; por otro lado, la actitud irónica de quien se burla de su propio texto.<sup>844</sup> De la combinación y pugna de ambos elementos surgirá el efecto poético:

La parodia, que ridiculiza imitando, sitúa de entrada la grosería escandalizadora o blasfema de sus enunciados en el plano de la apariencia pura (...) Por un lado el desenfreno, la complacencia en la bajeza o la tontería; por otro la vigilancia que utiliza la máscara o que verifica la fidelidad de la parodia: esta dualidad, inseparable de lo cómico por elemental que sea, le impide siempre alcanzar el grado cero, e introduce necesariamente el germen de la ironía<sup>845</sup> (Klein 1980:396).

En opinión de Toro (1988:3-4), la parodia es el elemento fundamental de la evolución literaria. Y así, si ya Lázaro había puesto en solfa determinados patrones de la narrativa

---

<sup>844</sup> En este sentido, Bajtín (1978:190) distingue la estilización (y la parodia) de otras formas de discurso con la voz doblada, a partir de la naturaleza de la relación entre las voces. Así, el «estilizador» emplea la dicción, los caracteres, etc., de otro autor, pero más que limitarse a copiar la intención de esos materiales, los reformula para sus propios propósitos: «in stylization (...) the other speech acts is completely passive in the hands of the author who avails himself of it. He, so to speak, takes someone else's speech act, and implants his own intention in it, making it serve his own aims». Frente a la estilización o la parodia, la mera imitación se limitaría a suprimir la inserción de una segunda voz.

<sup>845</sup> La ironía practicada en *La pícaro Justina* parece adecuarse a la que Ferrater Mora (1963:132) denomina «ironía deformadora», caracterizada por su naturaleza negativa, que no se esfuerza por distinguir entre lo auténtico y lo falso, o entre lo noble y lo innoble. Su objetivo, por tanto, es tan solo deformar y ocultar: «el autor se limitó a remedar paródicamente las convenciones alemanianas tan sólo para vaciarlas: sin proponer alternativa seria; sin ofrecer, por tanto, solución ninguna de continuidad» (Sánchez Díez 1987:202).

cabalresca, por ejemplo, situando la genealogía del protagonista entre lo más ínfimo de la extracción social, haciéndole «merecedor» de cantar sus glorias y hazañas por sí mismo,<sup>846</sup> en claro desafío al relato en tercera persona de los grandes héroes, Justina dará un nuevo paso en la configuración de la narrativa picaresca, replanteándola, a partir del camino que parecía estar adoptando con el *Guzmán*.<sup>847</sup> Si Lázaro nos lanza un guiño irónico, a partir de su supuesta consecución de un éxito en la vida que a todas luces nos resulta vergonzoso,<sup>848</sup> Justina apuesta por plantear, en primer término, la supuesta realización de un relato estrepitosamente ilegible y soporífero, abriéndonos así el camino para una lectura más profunda, en la cual descubrir la reflexión del autor sobre los mecanismos de los que se sirve, y en el contexto en que lo hace, tal y como Lázaro llevara a cabo igualmente medio siglo antes, jugando también con la conexión intertextual.<sup>849</sup> Y si con la obrita anónima se inauguró una nueva etapa en la narrativa española, a partir de *La pícaro Justina* los relatos picarescos se encaminarán hacia nuevos cauces, cada vez más alejados de los textos fundacionales, presumiblemente anacrónicos a medida que avanzara el tiempo:

As a weapon of satire, parody functions in *La pícaro Justina* critically: it serves to attack established, popular literary works (*Guzmán* and the picaresque novel of that type) and brings into question their relevance to present literary and social conditions (the court of Felipe III) (O'Connor 1996:104).

#### 4- OTRAS APROXIMACIONES PRAGMÁTICAS AL ESTUDIO DE LA *PÍCARO JUSTINA*

---

<sup>846</sup> Dirá al respecto Rico (1988:87): «los antiguos no sólo toleraban el énfasis en la primera persona, sino que hasta aplaudían el recurso a la autobiografía, siempre y cuando se tratara de hacer notorio a la posteridad cómo una “nobilis virtus” había llegado a triunfar sobre el “vitium”». Obvio resulta el planteamiento paródico del autor del *Lazarillo* respecto a esta pretensión.

<sup>847</sup> En este sentido, Sánchez Díez (1987:264) contempla *La pícaro Justina* como *poioumenon*, esto es, como una novela acerca de la novela: «más que una novela que se hace a sí misma, como la mayoría de las de esta clase, se trata, sin embargo, de una novela que se deshace a sí misma, y deshace, sobre todo, el modelo que “imita”».

<sup>848</sup> «He comes before us as one who feels he has made substantial material progress in life and yet is so far conscious of the limited nature of what he has achieved that he enjoys the comedy of pretending to have achieved more than he has in fact done» (Truman 1968:605). Como señala Rico (1970/1982:49), «nadie en la España de Carlos V podía admirar en serio que fuera ningún ascenso pasar de hijo de molinero ladrón y lavandera amancebada con un morisco a pregonero y marido de una adúltera sacrílega».

<sup>849</sup> En efecto, la naturaleza experimental de todos estos relatos es constatada, entre otros, por Sánchez-Díez (1972:167): «en sus orígenes al menos, las diversas obras que componen la picaresca suponían en gran parte una serie de reacciones mutuas y de posturas diferentes ante el problema de cómo conseguir la síntesis artística de los extremos sobre los que se polariza la existencia humana».

Existen otras disciplinas adscritas con más o menos reservas al ámbito de la literatura, y que pueden ser contempladas a la hora de analizar la enunciación literaria. Nos estamos refiriendo a las distintas actitudes metodológicas que se sirven de los posibles vínculos entre el texto a analizar y ámbitos como la sociedad y/o la cultura en la que la obra se gestó, o la posible influencia de la *psique* del autor sobre su elaboración escrita. Sin embargo, no son pocos los teóricos que contemplan con cautela la posibilidad de incorporar estas herramientas al análisis literario. Bobes (1993:251), por ejemplo, se muestra muy reacia a considerar que se trate de estudios de semiología, y en concreto de pragmática. En su opinión, las teorías psicológicas y sociales, por ejemplo, sirven para explicar exclusivamente eso, es decir, hechos psicológicos y sociales, pero no literarios. Así, a propósito de la sociocrítica y de la psicocrítica, plantea sus reservas, en cuanto a considerarlos como estudios semiológicos:

En ambos casos, la psicocrítica y la sociocrítica, se admiten las posibilidades de una semiotización de elementos formales, de distribución o de relación, aunque, como era de esperar, no se formula con la claridad con que lo permite la nomenclatura y la fijación de conceptos realizada por la semiología (Bobes 1985:221).

Con las mismas reservas se muestran autores como Díaz Arenas (1986), por ejemplo. En cualquier caso, y al margen del hecho constatable de encontrarnos ante disciplinas que incorporan, con diversos grados de laxitud, elementos pertenecientes al universo extraliterario, lo cierto es que parecen ofrecer estudios complementarios de gran utilidad a la hora de investigar las relaciones entre los enunciados literarios y sus usuarios. En efecto, y si bien en última instancia el objetivo sea desentrañar aún más los significados e indicios ocultos a lo largo de un texto, y con ello una mayor aproximación a su autor, el repaso y análisis de estas herramientas metodológicas evidencian la actitud del lector y/o del crítico ante el texto, el cual pone en relación con elementos ajenos a su constitución interna, en un esfuerzo por facilitar la labor hermenéutica. Por todo ello, no parece descartable intentar reflexionar sobre la utilización de estas herramientas, adoptando una actitud reflexiva sobre nuestra propia labor como receptores.

## **LITERATURA Y SOCIEDAD: CONVERSOS, MORISCOS Y MUJERES**

### **Consideraciones generales**

La relación existente entre la obra literaria y la sociedad que la produce, la propaga o la lee es estudiada, tal y como explica Acosta Gómez (1989:31-32), por la denominada «sociología de la literatura».<sup>850</sup> El vínculo entre una y otra, a lo largo de la historia, ha venido siendo planteada de diversas maneras,<sup>851</sup> pero siempre a partir de la idea de que el ser humano, en cuanto hombre social, inserto en una sociedad, media el objeto literario, y este a su vez media al sujeto social, reflejando así una continua interdependencia (véase Ferreras 1980:34).<sup>852</sup>

Desde el punto de vista de la enunciación, y retomando la idea de su recursividad en la novela, toda asunción y uso personal de la lengua, venga del hablante que venga, plantea, en palabras de Bajtín (1991:150), la constitución de un verdadero ideólogo<sup>853</sup> en el texto, adquiriendo sus palabras la categoría de ideologemas, en cuanto que cada lenguaje implica un punto de vista ante el mundo, una determinada relación entre el individuo y el universo, generalmente social, que le rodea. En este sentido, Wittgenstein (1957) planteaba el lenguaje en cuanto instrumento para expresar la realidad, de modo que a través del análisis de la lengua de un determinado hablante se podía llegar a conocer su visión del mundo (véase en Bobes 1973:106-107).<sup>854</sup>

Todo acto comunicativo, por tanto, a la luz de las teorías sociológicas, supone la manifestación de un conjunto de valoraciones sociales, llevadas a cabo no tanto por el propio individuo como por el grupo al que se adscribe (Garroni 1972:252-253; citado en

---

<sup>850</sup> Dentro de esta, de la sociología de la literatura, existirían tantas tendencias como disciplinas anejas, fronterizas o concomitantes, si bien, según Acosta Gómez (1989:35), agrupadas en torno a dos líneas: la materialista/marxista, centrada en la relación entre el arte y la sociedad, donde destacarían autores como Lukács (1966), y la empírica, preocupada por los aspectos fácticos de la producción, circulación y consumo de la obra, y entre cuyos nombres más representativos estaría Robert Escarpit (1971). Ambas vendrían insertas en la definición que de la sociología de la literatura hace Ferreras (1980:18): «la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican».

<sup>851</sup> Para un repaso histórico de los precedentes de los estudios sobre sociología de la literatura, véase Escarpit (1971:8-12).

<sup>852</sup> Waltz (1968:177) plantea la obra literaria en cuanto hecho social: un mundo simbólico creado por un autor a fin de que varias personas se interesen en él, lo cual necesariamente origina un vínculo entre ellos. La fundamentación lingüística de esta reflexión ha encontrado cabida dentro de la llamada sociosemiótica, para la cual el texto es la forma lingüística de la interacción social (véase Halliday 1982). Pero la lengua, en la medida en que promueve el intercambio social, también se convierte en un instrumento de cambio y creación. Así, según Núñez y Teso (1996:198), el lenguaje contribuye a configurar el sistema social del que forma parte, puesto que cada texto supone una toma de posición respecto a algún aspecto del orden social.

<sup>853</sup> Ferreras (1980:24) define la ideología como la «conceptualización, o materialización de una visión del mundo (...) que una vez aparecida inmoviliza la visión del mundo que la dio origen», siendo esta visión del mundo la elaboración de un grupo; de ahí, por tanto, su carácter predominantemente social, salvo excepciones.

<sup>854</sup> En relación con esto, Ferreras (1980:58) insiste en que el autor, en sentido general, ha de ser entendido como el punto medio, como la mediación entre la obra y la sociedad.

Casetti 1980:272), de manera que aquel, en cuanto locutor, asume enunciaciones que, si bien no le son ajenas, no le pertenecen en exclusividad.<sup>855</sup> Ahora bien, la manera como logran ponerse de manifiesto esas valoraciones sociales ha ocupado páginas y páginas, dentro de los estudios sociológicos. En este sentido, György Lukács (1966), pionero de estas consideraciones, plantea la reflexión de que lo verdaderamente social de la literatura es la forma, no el contenido. Así, por ejemplo, el surgimiento de un nuevo género literario es debido a cambios sociales que no encuentran cabida en los cauces formales ya existentes. De este modo, la literatura se hace eco de las transformaciones habidas en la sociedad, debidas a aspectos fundamentalmente económicos. La novela, por ejemplo, supondrá para Lukács la irrupción del «individuo problemático»,<sup>856</sup> en conflicto abierto con la sociedad, lo que supone representar universos ideológicos en clara situación dialógica, frente al carácter monológico de la épica, por ejemplo.<sup>857</sup> Así, la novela representa, como género, la descentralización del universo ideológico-verbal que representaba la épica,<sup>858</sup> y su irrupción correría pareja a la de los cambios sociales que se van desarrollando a lo largo del siglo XVI (véase Bajtín 1991:184), donde el sistema cerrado, unitario y estable de clases sociales comienza a verse resquebrajado.<sup>859</sup> De este modo, Lukács recoge reflexiones ya planteadas por Bajtín, cimentando los estudios verdaderamente sociológicos de la literatura, los cuales han tenido continuación en las siguientes décadas, tal y como reflejan autores como Edmond Cros:

Las prácticas sociales se manifiestan por la reproducción de normas de comportamiento, de valores, de estrategias, de un Aparato de Estado o de un Aparato Ideológico de Estado; o incluso, en el caso de los ritos, por la reproducción de las funciones que esos mismos ritos cumplen en el seno de la colectividad. Esas mismas prácticas pueden mostrarse igualmente en los textos bajo la forma de los discursos que producen; a estas prácticas las llamamos discursivas (Cros 1992:10-11).

---

<sup>855</sup> Esta es la línea defendida precisamente por la corriente del estructuralismo genético: su idea clave es la de que los verdaderos sujetos de la creación cultural son en realidad los grupos sociales (Dubois 1974:63).

<sup>856</sup> Goldmann (1975:129 n.) define al individuo problemático como aquel «personaje cuya existencia y valores le sitúan ante problemas insolubles, de los que no sería capaz de tomar conciencia clara y rigurosa».

<sup>857</sup> En este sentido, Bajtín (1991:455) plantea que el héroe, en la novela, es presentado en un proceso de formación, de cambios, no como ocurre en la épica, donde el protagonista generalmente ya se nos da «hecho» desde un principio.

<sup>858</sup> Para Escarpit (1971:101) no sería correcto hablar de «invención» de géneros, sino de «evolución», adaptándose a las nuevas exigencias de los grupos sociales, hecho que justificaría la idea de una dinámica de los géneros semejante a la evolución de la sociedad.

<sup>859</sup> En opinión de Lukács, el género novelesco se habría desarrollado de forma paralela al surgimiento de una nueva clase social, la burguesía, que encarnaría el poder del dinero, frente al de la sangre, tal y como ocurría con la sociedad estamental medieval (véase Ferreras 1980:45).

De este modo, la sociocrítica,<sup>860</sup> en la que se encuentra inserto Cros, parece recoger el testigo de las investigaciones ofrecidas por Bajtín y Lukács, localizando, en aspectos formales, proyecciones de cambios y tensiones sociales:<sup>861</sup>

Mientras que la representación mimética implicaría e implica un discurso analítico capaz de hacer surgir un conjunto de elementos y observaciones diseminados por todo el texto de ficción, la sociocrítica presupone que todos esos datos sociales sufren un proceso de transformaciones que los codifica bajo la forma de unos componentes estructurales (Cros 1992:27).<sup>862</sup>

Por tanto, a la luz de la sociocrítica, todo texto se plantea como una sucesión de ideosemas, en cuanto fenómenos textuales que producen el efecto de reproducir relaciones del mundo extraliterario.<sup>863</sup> De manera que todo fenómeno cultural, como por ejemplo una obra literaria, supone un refuerzo ideológico que consolida el sentimiento de identidad de una determinada colectividad a la que el autor está adscrito; tan solo sería necesario, según Cros, descubrir los ideosemas que reflejan la pugna del individuo, en cuanto sujeto cultural, con los otros grupos sociales con los que mantiene evidentes relaciones dialécticas.<sup>864</sup> La noción de grupo,<sup>865</sup> de colectividad, constituiría, por tanto, un proceso de estructuración que elaboraría, en la conciencia de sus miembros, tendencias afectivas, intelectuales y prácticas, que condujeran hacia el planteamiento de una respuesta coherente ante los problemas que plantean las relaciones con la naturaleza y las relaciones interhumanas (Goldmann 1975:226); esa coherencia constituiría, por

---

<sup>860</sup> Linares Alés (1996b) realiza un estudio introductorio bastante completo de la sociocrítica. En él, aparte de destacar a figuras como Edmond Cros o Pierre Zima, plantea el interés central de esta disciplina en cuanto estudio social y textual a un tiempo, si bien con la primacía del segundo.

<sup>861</sup> Esta tendencia se opondría a la de la llamada «sociología de los contenidos», según la cual la obra literaria sería un documento histórico que ofrecería testimonios directos sobre la realidad de las sociedades implicadas (Cros 1986:14), fruto, por tanto, del universo que muestra.

<sup>862</sup> Escarpit (1974:21) plantea, al respecto, que la literatura se compone de obras que organizan lo imaginario según estructuras homológicas a las estructuras sociales de la situación histórica. Este es el planteamiento básico del estructuralismo genético: las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales, mientras que, en cuanto al contenido, el escritor tendría una libertad total (véase en Goldmann 1975:226). Basándose en esta idea, Ferreras (1980:42) habla de «estructura estructurante», que remitiría a la visión del mundo o conciencia colectiva o transindividual que busca materializarse, y de «estructura estructurada», o materialización concreta adoptada.

<sup>863</sup> Así, Cros (1986:81), por ejemplo, a partir de vinculaciones metonímicas, pone en relación el uso del «tú» por parte del narrador en el *Guzmán de Alfarache* con la práctica religiosa del sermón, ofreciéndose así una subversión de esta en la obra, explicada a partir del origen converso de Alemán.

<sup>864</sup> No hemos de incurrir, a la luz de esta reflexión, en un determinismo socio-histórico que anule la individualidad del autor. Como explica Escarpit (1974:17), «el fenómeno literario resulta de un equilibrio —acomodación o enfrentamiento— entre las presiones de la situación histórica y la libertad del escritor, en tanto que creador de significaciones».

<sup>865</sup> Waltz (1968:192) define el grupo como un «sistema de relaciones significantes por el cual los miembros se apoyan para interpretar sus relaciones con el prójimo».



tanto, lo que se entiende por visión del mundo, visión que el grupo no crea, pero de la que elabora sus elementos constitutivos.

De este modo, a la luz de estas reflexiones, la labor de un novelista pasa por verse investido de la capacidad analítica del sociólogo, en cuanto que traduce un objeto social que él mismo experimenta y cuyo código ha sabido descifrar. Así, la conciencia estética y técnica mediatiza en el novelista una toma de conciencia de la vida social, y de las formas y los códigos de esta (Zéraffa 1974:96 y 98; véase en Reis 1987:111). Dentro de esta capacidad creativa, proyectiva, del novelista, interesa especialmente en nuestra investigación todo lo concerniente a su plasmación en relación con la recursividad enunciativa del relato. Precisamente, ya Bajtín había reflexionado sobre el fenómeno de la polifonía literaria, desde una perspectiva cercana a lo que hoy entendemos como sociocrítica. En este sentido, y a propósito del pensamiento bajtiniano, Zavala (1991:179; citado en Pozuelo Yvancos 1993:209) insiste en que, para Bajtín, «las voces representan posiciones ideológico-sociales específicas (...) cuyas relaciones conflictivas constituyen el núcleo mismo del lenguaje». Pozuelo Yvancos subraya las posibilidades que plantea esta reflexión, a la luz de las corrientes posteriores al estructuralismo: «el postestructuralismo ve la polifonía no como relaciones entre *textos*, sino como diálogo entre *discursos* (= prácticas sociales que coexisten y ponen de manifiesto relaciones de poder o de conocimiento)» (Pozuelo Yvancos 1993:209). En la misma línea se ha decantado, por ejemplo, Graciela Reyes (1984:14), quien en su estudio sobre la polifonía literaria insiste en que «el discurso literario es una reproducción analítica, transgresiva, de los discursos sociales».<sup>866</sup>

Replantear el tema de la polifonía, en cuanto representación icónica de elementos extratextuales, supone reflexionar en torno a los hipotéticos puntos en común que pudieran ofrecer los estudios sobre psicología y sociología, desde la perspectiva literaria. Así, al margen de disciplinas como la llamada «psicología social»,<sup>867</sup> las relaciones entre ambas disciplinas fueron ya concebidas por el propio Bajtín, especialmente interesado en una psicología basada en principios sociológicos, tal y como han estudiado Silvestri y Blanck (1993). En opinión de estos, Bajtín, al igual que Vygotsky, o el propio Lenin, consideraba que la conciencia individual era un reflejo

---

<sup>866</sup> Parece planteable considerar la fuerza perlocutiva de la confrontación de discursos dentro de la obra literaria. Sercovich (1977:49), por ejemplo, piensa que el contraste entre las distintas imágenes discursivas tiene su fuente en intereses sociales, y no en sus relaciones con lo real.

<sup>867</sup> Soldevilla Pérez (1993:387) define la psicología social como la disciplina encargada de estudiar «la intelección de las interacciones habidas entre los individuos y los grupos, y en cómo estas actividades se relacionan, a su vez, con las macroestructuras sociales».

activo de la realidad, y por tanto de todo lo social; de este modo, la esencia del psiquismo individual sería tan social como la ideología. Ese sistema psíquico individual sería deudor del sistema ideológico social, en la medida en que la conciencia personal se adquiere en el proceso de asimilación de la experiencia de la comunidad adulta, a través de la comunicación. Desde esta perspectiva, Bajtín reprocharía precisamente a Freud que el hombre sobre el que él reflexiona no tenga una esencia social, sino biológica.<sup>868</sup> Según aquel, los fenómenos psíquicos resultarían explicables solamente en función de los factores sociales que determinan la vida concreta del individuo en las condiciones de su entorno social: la verdadera fuente del psiquismo se encontraría, por tanto, en las relaciones sociales. Bajtín (1993c:243) llegó a la conclusión, por tanto, de que solo recurriendo a una investigación sociológica nos acercaríamos a la clarificación de la esencia de los fenómenos ligados a los conflictos del lenguaje interior con el exterior. En nuestra conciencia pugnarían, por tanto, dos voces, «y siempre una de estas voces, independientemente de nuestra voluntad y de nuestra conciencia, coincide con la visión, con las opiniones y con las valoraciones de la clase a la que pertenecemos» (Bajtín 1993a:252).

Sociólogos como Goldmann terminaron reconociendo la obligada interrelación de estos dos ámbitos, para poder comprender en toda su complejidad las relaciones dialógicas que generaba el fenómeno de la polifonía. Así, partiendo del reconocimiento de la complementariedad que reflejaban el marxismo y el psicoanálisis, Goldmann llegó a la siguiente conclusión:

Si, en el plano individual, los instintos rechazados subsisten *en el inconsciente* y tienden hacia una satisfacción simbólica que es siempre la *posesión del objeto*, las tendencias colectivas, con frecuencia implícitas, pero no inconscientes, aluden no a una *posesión*, sino a la *realización de una coherencia* (Goldmann 1975:236).

Desde esta perspectiva, por tanto, la sociología permitiría contemplar la plasmación de una «visión de mundo» dentro de una novela, mientras que las incursiones psicoanalíticas detectarían los elementos que amenazan con desestabilizarla.<sup>869</sup> En cualquier caso, la sociología de la literatura permite ampliar las propuestas hermenéuticas planteadas por el psicoanálisis a propósito de la enunciación, la polifonía

---

<sup>868</sup> No fue lo único que le reprochó: en opinión del ruso, el método psicoanalítico de Freud no llega, ni mucho menos, a las manifestaciones inconscientes del hombre, puesto que precisamente la presencia del psicoanalista, sentado junto al diván del paciente, condiciona sus comentarios, impresiones, etc. (véase en Silvestri y Blanck 1993:38).

<sup>869</sup> Para un estudio específico de los vínculos y relaciones que se establecen entre sociología y psicoanálisis, véase Goldmann (1968).

y la alteridad. Ascendiendo hasta el estadio de lo social, esta disciplina plantea como constante punto de referencia al locutor, en cuanto responsable último de enunciaciones que, desde este prisma, son adscritas, en mayor o menor medida, a grupos sociales con los que el autor guarda algún tipo de relación. De este modo, la sociología de la literatura ofrece un gran apoyo para el análisis pragmático de los textos. Así, tal y como afirma Segre (1981:37), «la semiótica permite plantear el problema de las relaciones entre realidad y literatura, interpretando sociológicamente el hecho literario».

### **Lecturas de la polifonía social en *La pícaro Justina***

La aproximación a la lectura de *La pícaro Justina* planteando como herramienta crítica alguna de las escuelas de análisis vinculada al ámbito de la sociología o de la sociocrítica supone poner sobre la mesa una actitud receptora fundamentada en la supuesta imbricación entre el universo extraliterario —y los agentes sociales implicados en él— en el que se gestó el texto y la obra en cuanto plasmación o proyección, en mayor o menor medida, de determinadas dinámicas sociales, en las cuales distintos colectivos asumen diversos grados de protagonismo. En este sentido, los cauces formales manejados en un determinado período, y hasta cierto punto característicos de él, manifiestan, como ya se ha mencionado, una determinada especificidad social que aparece en forma cifrada en el texto. Precisamente, en el caso de la novela picaresca, es frecuente aludir a la relevancia que el autobiografismo cobra en el análisis sociológico de este género literario, no solo por ser necesario aludir a su presencia, con sus concretas características —narración en primera persona de un individuo de baja extracción social, el cual recoge en su testimonio fundamentalmente los elementos más vergonzosos e ilícitos, y no por ello menos frecuentes, de su existencia— dentro de un concreto momento histórico (mediados del siglo XVI) y no antes, sino también, y sobre todo, por aceptar este recurso formal diversas teorías en lo concerniente a su justificación dentro de un determinado entramado social. Y así, la justificación del autobiografismo en la narrativa picaresca puede ser interpretada, desde paradigmas sociológicos y sociocríticos, como representación cifrada, o ideosema, bien de la soledad y el individualismo que progresivamente comienzan a caracterizar la psicología del individuo moderno —cada vez con más frecuencia incorporado al alienante ámbito urbano— (Maravall 1986), bien de la práctica confesional cercana a las técnicas interrogatorias de la Inquisición (Gómez-Moriana 1983) o del acto de contricción

llevado a cabo en las nutridas cárceles españolas, igualmente ante un representante religioso, antes de ser ajusticiado (Cros 2001:88-89 y Herrera Puga 1974: 150 y ss.).<sup>870</sup>

Al margen de estos elementos formales, característicos, en mayor o menor medida, de buena parte de los textos considerados plenamente picarescos, los cuales reflejan la adecuación de una determinada estilística o disposición formal, en consonancia con la capacidad del texto, al universo extraliterario que se nos revela, de forma cifrada, en obras que manifiestan su obligada contextualización, existen también elementos ya más específicos de cada obra en particular, no solo por no responder a la estructuración general de la obra, en consonancia con los cánones del género, sino por mostrar distintas particularidades en todos y cada uno de los relatos picarescos. En este sentido, los distintos grupos que, a lo largo del Siglo de Oro, adquirieron protagonismo en función fundamentalmente de su clara situación de inferioridad, respecto a otros en situación más aventajada, son tratados en estas obras de diversos modos, al tiempo que su presencia supone la asunción de esta polifonía social por parte del texto, capaz en ocasiones de dejar paso a diversas voces que, en cierto modo, amenazaban con resquebrajar la unicidad y el monologismo imperante. En el caso concreto de *La pícaro Justina*, varios son los grupos que adquieren cierta relevancia, a lo largo del relato, y que han llevado a plantear diversas interpretaciones tanto en lo concerniente a su presencia —y al modo en que esta tiene lugar— como a su grado de mimetismo respecto a la situación real de estos colectivos, a lo largo del siglo XVII, y a la manera en que serían contemplados por el propio autor. De este modo, tres parecen ser los grupos —en situación de marcada inferioridad social, durante el período áureo de nuestras letras— sobre los cuales Justina, y con ella su narración, reflexionan, o a los que se alude, admitiendo esta representación diversas formas o planteamientos:<sup>871</sup>

**Las mujeres.** La figura de la mujer, en el Siglo de Oro, obliga a una precisa contextualización que ayuda a comprender su tratamiento literario en no pocas

---

<sup>870</sup> Algunas matizaciones pueden incorporarse a esta partición original. Así, Rodríguez (1994:79 y 113) plantea la aparición del «yo» autobiográfico en la picaresca como un hecho inseparable de la asunción de que el mundo de los «criados» pueda convertirse en tema, aludiendo así a la pervivencia de las viejas formas vasalláticas, sobre las que actuarían, progresivamente, nuevas formas autonomizadoras, remitiendo así a la actividad manufacturera que desvincula al trabajador del producto y del patrono.

<sup>871</sup> No obstante, también otros colectivos son convertidos en objeto de reflexión crítica y protagonismo —casi siempre negativo—, aunque con menor relevancia, como el de los escribanos y oficiales de Audiencia (pp. 486-487, 640-641, 679), corregidores (p. 631), frailes, clérigos y gente religiosa en general (pp. 528-529, 537, 398, 435, 671-675), el de los estudiantes (p. 391) o el de los médicos (pp. 470 y 508). De este modo, la obra responde a la consideración de Bělič (1969:59) de que «el panorama social no aparece, pues, en la novela picaresca con estructura propia, sino más bien como una especie de mosaico, cuya disposición está subordinada a la figura del protagonista».

ocasiones. En efecto, los siglos XVI y XVII asistieron a la vigencia de un pensamiento misógino que convertía a la mujer en un ser dotado, por su propia naturaleza biológica, de todo tipo de propiedades negativas, lo cual obligaba al hombre a su constante sometimiento, por los peligros que comportaba una fémina no suficientemente controlada por la coerción masculina, tal y como testimonian Covarrubias y Noydens en la segunda edición del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1674) a propósito de la definición de «mujer libre»:

Lo que yo diré ahora se entienda de las que, huyendo de la modesta compostura de su obligación, viven con desahogo, afloxando las riendas a su natural, para que corra libre y desbocado hasta precipitarse; no de las cuerdas y recogidas, cuyo honor es su destino, a quien consagran el recato, la honestidad y el recogimiento, que éstas han sido crédito y lustre de naciones y monarquías. Esto presupuesto, digo con San Máximo que la mala es tormento de la casa, naufragio del hombre, embaraço del sosiego, cautiverio de la vida, daño continuo, guerra voluntaria, fiera doméstica, disfrazando veneno y mal necesario (p. 818; citado en Coll-Tellechea 2005:21).

Durante el Siglo de Oro la mujer, para su aceptación social, había de desempeñar el rol de doncella, casada, viuda o monja. De este modo, bien mediante la sujeción de padres y hermanos, bien mediante la del marido o la reclusión conventual, la actividad y sexualidad de la mujeres era controlada, asegurándose así el origen (la sangre), la transmisión de poder y la propiedad por parte del «ojo» masculino. Frente a estas, las «mujeres libres», sinónimo generalmente de «prostituta», escapaban de este control institucional de la sexualidad, pero también con ello renunciaban a cualquier tipo de ascenso o reconocimiento social.<sup>872</sup> En este ámbito, por tanto, es donde parece que hay que insertar a las pícaras: «las pícaras (...) fueron personajes específicos y peculiares de la España barroca, con formas de vida muy poco concordantes con la moral oficial de su época, en un período en que las mujeres eran consideradas el sexo débil y sumiso» (Song 2000:85).

En este sentido, la pícara parecía romper con la noción imperante de la mujer circunscrita al ámbito de la casa, dedicada a las labores propias de ese espacio privado, el cual se configuraba a partir de un marcado conservadurismo. Este encierro de la «mujer respetable» las excluía de la esfera política y social que no fuera una actividad festiva y religiosa, a las que acudían siempre acompañadas. Frente a ello, la pícara constituirá la representación femenina de la movilidad, desvinculándose del ámbito doméstico y de los espacios cerrados (Song 2000:126 y 130).

---

<sup>872</sup> Véanse estas cuestiones en Coll-Tellechea (2005:22-25).

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, ya el *Prólogo al lector* nos advierte de la función que el protagonismo femenino adquiere en el relato,<sup>873</sup> contemplado a la luz de los peligros que su sensualidad —manejada con intereses fundamentalmente crematísticos— comporta para el hombre.<sup>874</sup> En efecto, el relato va construyendo todo un entramado de alusiones y declaraciones en torno a determinados tópicos de la mujer, como el concerniente a su afición al empleo de afeites: «Mas ¡ay, qué necia! ¡Qué presto nos consolamos las mujeres con cosas pintadas! Debe de ser porque somos amigas de andarlo siempre» (p. 120); «—Hermanas, el Evangelio que se ha cantado en la misa de hoy dice que el día que ayunáredes untéis la cabeza y lavéis la cara, mas vosotras las mujeres, como en todo andáis al revés, hacéis esto a la trocadilla, que untáis las caras y laváis las cabezas» (p. 237).<sup>875</sup> Muy parecida resultaría la supuesta obsesión femenina por andar engalanadas, aunque sea en detrimento de sus «obligaciones» domésticas: «como la oropéndola que, teniendo doradas plumas, tiene enlodado el nido, lo cual es símbolo de las mujeres, las cuales salen a vistas vestidas de oro y dejan un aposento más sucio que una letrina» (p. 214). Este gusto por el vestido y los cosméticos solo será verdaderamente disfrutado si la fémina logra gozar de la contemplación ajena: «Si los ojos, de puro mirar, se ausentaran de los párpados y desampararan sus encajes (...) sin duda que me dejaran pavonada a puro enjerir ojos sobre mí. Nunca gozamos las mujeres lo que vestimos, hasta que vemos que nos ven» (p. 259).<sup>876</sup> También es

---

<sup>873</sup> «En esto he querido persuadir y amonestar que ya en estos tiempos las mujeres perdidas no cesan sus gustos para satisfacer a su sensualidad (...) sino que hacen desto trato, ordenándolo a una insaciable codicia de dinero; de modo que más parecen mercaderas, tratantes de sus desventurados apetitos, que engañadas de sus sensuales gustos» (p. 75).

Sobre esta reflexión a propósito del protagonismo femenino se volverá de nuevo en el cierre del libro: «Generalmente, en el discurso de este primer tomo y en el de la mocedad de esta mujer, o, por mejor decir, desta estatua de libertad que he fabricado (...) Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice (...) sacarse ha utilidad de esta estatua de libertad que aquí he pintado, y en ella, los vicios que hoy día corren por el mundo» (pp. 740-741)

<sup>874</sup> En efecto, existía durante los siglos XVI y XVII una actitud ideológica que juzgaba a la mujer como aliada del demonio, lo cual la convertía en enemiga de la cristiandad, como defendió, entre otros, Johannes Praetorius (1630-1680) (véase en Bartolomé Mateos 1995:55). Igualmente, el Concilio de Trento, insisitiendo en particular en la naturaleza pecaminosa de la concupiscencia, veía en la mujer el elemento desencadenante de la perdición del hombre (Hanrahan 1967:165).

<sup>875</sup> Al respecto de la belleza femenina, y su negativa consideración social, apunta Fernández Poncela (2002:65): «Se aconseja la mujer poco bonita y agraciada, para que realmente resulte trabajadora y sumisa como se pregona y requiere. La belleza causa temor y es rechazada porque al parecer se la asocia a la maldad, la tontería, la incoherencia. O tal vez lo que realmente causa espanto es el poder de seducción de las mujeres, que se agranda con la hermosura, la inseguridad o posible multiplicación de una probable infidelidad conyugal o matrimonial, entre otras cosas».

<sup>876</sup> Lo cual, sin embargo, no parece encaminar a la conclusión de que quien contempla goce de los favores de la dama. Antes al contrario: «Es necesidad pensar que mujer estimada haya de 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» (p. 260). En cualquier caso, sí parece que el elogio y alabanza gusta especialmente

recurrente la cuestión de la naturaleza andariega y danzante de la mujer —«Ella, entonces, viendo acortados los pasos y libertad (cosa tan contra el gusto de las anadarosísimas mujeres)» (p. 359)—, tal y como ilustra la supuesta narración de las Cortes de las damas (pp. 246-250), y en concreto las reflexiones de la dondella Theodora, las cuales, sin embargo, parecen adquirir un corte marcadamente feminista:

—Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza,<sup>877</sup> no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenidos contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies (...) Y como en el bailar hay dos bienes contra estos dos males, el uno el andar y el otro el alegrarnos, tomamos por medio de estas dos alas para huir de nuestras penas y estas dos capas para cubrir nuestras menguas. Y esta es la causa porque somos tan amigas de la baila, que encierra dos bienes contra dos males (pp. 249-250).

Sin embargo, otras veces el discurso de Justina recupera la naturaleza conservadora y tópica sin fisuras, aludiendo al obligado papel sumiso de la mujer en relación con el hombre:<sup>878</sup>

El hombre fue hecho para enseñar y gobernar,<sup>879</sup> en lo cual las mujeres ni damos ni tomamos. La mujer fue hecha principalmente para ayudarle (no a este oficio, sino a otros de a ratos, conviene a saber:) a la propagación del linaje humano y a cuidar de la familia (p. 154).<sup>880</sup>

---

a la mujer, independientemente de las consecuencias que pueda acarrear para quien lo gesta: «Ya ven que una mujer alabada, no tiene espada, y si la tiene, no mata» (p. 374).

<sup>877</sup> Sobre la resistencia de la mujer a ser sometida se insistirá más adelante: «las mujeres nacimos esclavas y sujetas, y como por nuestros pecados todo el dominio y sujeción es aborrecible, aunque sea natural y para nuestro bien, ni cosa más amable que el mandar, viene a ser que no hay cosa de nosotras más estimada que vernos con cetro sobre las vidas y sobre las almas» (p. 724)

<sup>878</sup> Para un somero repaso de las fuentes cristianas —san Agustín y santo Tomás de Aquino, entre otros— que fundamentan la sujeción de la mujer al hombre, véase Oltra (1985:171).

<sup>879</sup> El comentario parece entrar en clara contradicción, por ejemplo, con otros que previenen de los peligros de intentar manipular a la mujer en contra de su voluntad, pronunciados igualmente por la protagonista: «Y si esto le está muy a cuento, consiento; si no, pique. Digo, pique el carro, que si por fuerza va, ya sabe que las mujeres sabemos malograr los gustos (...) Persona forzada, aun para servir en galera es mala, con ser oficio aquel de por fuerza» (p. 303).

<sup>880</sup> Esta reflexión encontrará, en efecto, justa correspondencia en el trato que los hermanos de Justina proporcionarán a esta y a sus hermanas cuando aquellos llegan de Italia: «El llorar de veras fue cuando vinieron de Italia mis hermanos, rompidos de vestido y de vergüenza, y, sin ninguna, nos tomaron a mí y a mis hermanas los cetros del imperio, que eran las llaves de casa, y nos ganzuaron arcas y buchetas (...) para lo cual no tuvimos otra defensa ni remedio, sino soltar la rienda al lloro» (p. 234). Sin embargo, Justina aprenderá la lección, de cara a posteriores situaciones: «Estaban conmigo unas primillas mías, de buen fregado (...) Tenían por gran primor el servir a mis primos de estropajo, y así las trataban ellos como a estropajos. Mas yo a ellos y a ellas hacía que me respetasen, y aun los despreciaba, porque siempre tuve por regla verdadera que la mujer sólo compra barato aquello que estima en poco» (p. 270).

En cualquier caso, la crueldad e injusticia que sufre a manos de sus hermanos aflorará, de nuevo, más adelante, reflexionando sobre su naturaleza universal: «¡Ay, me!, que no hay peores ni más crudos

En general, los retratos femeninos, al menos en cuanto reflexión en abstracto de la protagonista, constituyen verdaderos compendios de defectos humanos: «¿Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré (...) porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado» (p. 326);<sup>881</sup> «Mira qué envidiosas somos las mujeres, que aun de la burra tuve envidia en verla venir tan galana. Mas no es nueva en nosotras esa flaqueza» (p. 359). Algunas de estas reflexiones resultan absolutamente demoledoras:

El día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que sólo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sea con serpientes (...) 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 (pp. 181-182)

Siempre tierra en medio, que la mujer es cosa para de lejos, que es como figura de cera, como pintura al temple, librea de oropel, labor de masa, forma de emprenta, cadáver de embalsamado añejo, polvos de clavete de azucena, que en tocándolos se descomponen, deslustran y deshacen (p. 197)<sup>882</sup>

Somos, sin duda, las mujeres como puentes, que si no estamos cargadas de ojos, se abre y hiende la obra, y antes quebramos por falta de ojos que por sobra de pasajeros (...) Somos las mujeres como mosquitos, que se van con más deseo al vino más fuerte en que más presto se ahogan. Somos como rabo de pulpo, que quien más le azota, le come mejor sazonado. Somos como mariposas, que dejando la apacibilidad del sol y de la luna, con toda propiedad morimos por la abrasadora luz de la candela, donde juntamente hallamos el desengaño y el castigo (...) No sé por adonde nos viene morir por lo peor, si no es que sea la causa la que dio un griego, que, como por malo que sea un hombre, siempre hay una mujer más mala, consiguientemente ningún hombre debe ser despreciado de la mujer (pp. 370 y 372)

Bien aludieron a esto los que dijeron ser la mujer una planta que en ojos, frente, cabellos, manos y vestidos tenía raíces como de yedra para prender doquiera que acostase. Otros llamaron a la mujer tierra, otros agua, otros aire, otros fuego y otros cielo, y aunque esto fue dicho a diversos propósitos, conviene a saber: que por su bajeza y menoría, la llamaron tierra; por su parlería, ola (...) por su inestabilidad aire; por su cólera, fuego (p. 718)

La parlería e indiscreción femenina, tópico recurrente en la ideología misógina, también encontrará cabida en el texto,<sup>883</sup> si bien condicionada por los intereses de la mujer,

---

verdugos para una mujer que hermanos (...) Un mal hermano es enemigo como la carne, que no la podemos echar de nosotras. Quien dijo hermano, dijo herir con la mano. Hablo de los que tienen tan corrompido el amor como el nombre» (p. 628).

<sup>881</sup> Acerca de la supuesta incapacidad intelectual de las mujeres podemos encontrar otros ejemplos: «Esto de repens es como sale, aunque los buenos dichos de las mujeres, como son todo paja, son los que más presto salen al pelo del agua» (p. 374); «conforme al libro del duelo del género femenino, palabras de mujer a mujer no cargan. Debe de ser que pesan menos y son hechas de aire colado» (p. 499).

<sup>882</sup> La nota al margen explicita la naturaleza de estas comparaciones: «Mujer ha de ser vista de lejos. Trae símiles».

<sup>883</sup> Véase la influencia en los refranes de esta ideología en Fernández Poncela (2002:41 y ss.).



circunstancia que no parece atenuar en absoluto el defecto: «Yo juraré que dejó su merced en León bien cacareada y pregonada la burla que me hizo. Eso creo yo, que mujeres no saben callar cosa, aunque sea la caca y el coco y el cuco» (p. 444). Otra muestra:

Yo pensé que era verdad lo que maldicientes dicen, que las mujeres tenemos correo ordinario y posta que marcha del corazón a la lengua y de la lengua a todo el mundo (...) y crean que nos agravian si piensan que no sabemos ser cerrajeras de bocas las mujeres. Denme que sepa una mujer que le importa para algún gusto o provecho, que con las de Nicodemus no le abrirán los labios (...) ¿Qué era aquello, sino que si la mujer huele que hay entrada para algún gusto o deleite (...) es más cerrada que trozo de nogal rollizo? (pp. 395-396).

Lo mismo sucede con la codicia:

Me había dicho que traía al cuello un muy hermoso Christo de oro esmaltado (...) que de solo oírlo me jinglaba el corazón, que el oro tiene este efecto en las mujeres, que a las quietas las hace corredoras (...) y a las corredoras las para y detiene (p. 410)

Es muy ordinaria treta de mujeres alabar una cosa para que nos la den (p. 419)

Y es claro que las mujeres (...) tenemos privilegio para recibir y pedir hasta dejar al hombre en los huesos, y aun después de todo, pedir los huesos por justicia (p. 427)

Y crean que las mujeres, en orden a cumplir un antojo de galas, somos extrañas, y si nos determinamos a comprar una gala, nos ha de venir a las manos, aunque nos cueste lo que la manzana de Paris. Es herencia de Eva, y desde que ella, por un gusto que el diablo pintó, puso a riesgo un hombre y en él el mundo todo, quedamos mal enseñadas a poner a riesgo cuanto hubiere y atropellarlo todo a trueco de salir con nuestros gustos; y mucha parte es para salir con nuestros antojos (...) Pues que si el antojo es de galas de oro, es carta ejecutoria para trabucar un mundo, y (es) la causa de semejante afecto es porque todos nuestros bienes los hallamos juntos en el oro (pp. 480-481)

Sepan todos cuantos quieren conquistar corazón de hembra que las menos se rinden a poder de pasión de amor o afición, porque en las mujeres las pasiones de amor no sólo son, como dijo el otro, reposadas y raposadas, sino son lentas y amortiguadas. Es su amor fruta que no nace en ellas, y si nace, no madura, si no es con humanas diligencias de regalos, importunidades y servicios (...) Si quieres saber por qué caminos le viene a la mujer de acarreo el amor, yo te lo diré. Por una de tres razones ama una mujer. La primera y más principal es por dádiva e interés (...) en fin, que trocamos la estima del honor por el valor del útil que deseamos (...) Así que el interés es la primera y principal cosa que acarrea nuestro amor (p. 722-723).

De igual modo, el engaño y la mentira también aparecen considerados como atributos femeninos:

¿Qué os espantáis de los siniestros mujeriles? Cuando la mujer fuera la misma ficción y engaño, la pura vanidad y mentira, no había que espantar, pues es hija del sueño vano, phantaseador y loco (...) las mujeres matamos con Eva al primer hombre, padre primero del sueño, y por eso las mujeres somos de poco dormir, porque el sueño, en odio y venganza de que matamos a su padre, no quiere hacer con nosotras mucho rancho (pp. 462-463)

Entré baja, encovadera, maganta y devotica, que parecía ovejita de Dios. Entonces eché de ver lo que sabemos disimular las mujeres y con cuánta razón pintaron a la

disimulación como doncella modesta, la cual, debajo del vestido, tenía un dragón que asomaba por la faltriquera de su saya (p. 413)

La primera que oyó ficciones en el mundo fue la mujer. La primera que chimerizó y fingió haber remedio cierto para muerte cierta fue ella. La primera que buscó aparentes remedios para persuadirse que en un daño claro había remedio infalible, fue mujer. La primera que con dulces palabras hizo a un hombre, de padre amoroso, padrastro tirano, y de madre de vivos, abuela de todos los muertos, fue una mujer. En fin, la primera que falseó el bien y la naturaleza, fue mujer (...) ¿Sabes a qué voy? A que nadie se espante si nos viere a las mujeres fingidoras, disimuladas, recetistas, bizmadoras, saludadoras, y todo sobre falso, que todo es heredado, y más que yo me callo (pp. 563-564)

Uno tuve muy a mi despecho, y fue que antes del entierro, y en el entierro, y después del entierro, me vi necesitada de echar algunos lagrimonatos mal maduros que me daban gran fastidio, porque llorar una persona sin gana, cree que sólo se puede hacer en dos casos: el primero, que sea mujer, y el segundo, cuando ve el interés al ojo. Particularmente cree que forcejar a llorar a una mujer que le estaban retozando en el cuerpo cincuenta doblones de a cuatro, ya ves qué trabajo sería (p. 668).<sup>884</sup>

La naturaleza caprichosa también aparece vinculada a la mujer:

Yo (...) pensé que era pulla y respondíles con extremada cólera, ca la de las mujeres es siempre de Extremadura. Jamás nuestro enojo es niño, siempre nace vestido y calzado; ca por eso y por decir que nuestros enojos nacen siempre de ocasiones ligeras, pintó el otro nuestra cólera dibujando una fuerte amazona que nacía de un colchón de lana (p. 498).

No obstante, y a pesar de toda esta apabullante retórica misógina, lo cierto es que es posible localizar algún ejemplo aislado en el que la mujer salga beneficiada de su comparación con la naturaleza característica del hombre:

Este sí que es uso y no el de los hombres, que por dos palabras que se digan cara a cara, se descaran para no verse la cara uno a otro en mil años (...) las mujeres (...) mientras más rechinamos riñendo, más amistad nos hacemos, y aunque más nos carguen de injurias, no por eso hacemos más ruido (...) Nunca reparamos en cosa sustancial, nunca reñimos injurias graves, que esas antes sirven para hacernos callar (...) No nacieron las injurias graves sino para capitanazos (pp. 500-501)

Y después dirás que las mujeres somos indiscretas e incapaces, y que por eso no nos dan estudio. Engañanse, y crean que si nos niegan el estudio, es porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose. Es nuestra sciencia natural, y por tanto las ciencias de acarreo son de sobra (pp. 580-581).<sup>885</sup>

<sup>884</sup> Como corolario de estas reflexiones tendríamos, por tanto, la maleabilidad de los hombres en manos de las mujeres, reflexión que también recoge *La pícaro Justina*: «¡Cosa rara, cuán en manos de una mujer está en coger y descoger un hombre, ponerle hecho un ovillo y hacerle dar hebra! Así le metí a éste las cabras en el corral, como si yo fuera el gigante Golías» (p. 694).

<sup>885</sup> A la sabiduría innata y de naturaleza práctica de las mujeres se referirá, de nuevo, más adelante la narradora: «Con todo eso, ¡amigo, avísón!, que las invenciones de las mujeres para en semejantes casos son raras, porque tienen la experiencia por maestra, la necesidad por repetidora y la inclinación por libro» (p. 738). Bartolomé Mateos (1995:57), respecto a la imposibilidad de la mujer de acceder a la cultura, señala que esta actitud surgía del temor masculino a la conversión de la mujer en una especie de *mostrum naturae*, con espíritu masculino y cuerpo femenino: «esto responde, realmente, al miedo masculino a que la cultura les sirva de instrumento para resaltar socialmente».

Lo cierto es que la irrupción de la mujer dentro de la narrativa picaresca, asumiendo el protagonismo, parece ir en clara contraposición a su función como «objeto» dentro de las relaciones familiares,<sup>886</sup> tal y como estas estaban constituidas durante los siglos XVI y XVII (Bartolomé Mateos 1995:54),<sup>887</sup> rechazando, al menos en un primer momento, el sometimiento al brazo masculino, mediante una sucesión de peripecias engarzadas por las apetencias personales de la pícara, y no por su aceptación sumisa de la opinión del hombre. Esta situación se retroalimentaba, constituyendo un círculo vicioso cerrado: la independencia femenina suponía la censura y la exclusión social, encaminando a la mujer al *modus vivendi* andariego y picaresco, el cual, a su vez, era el único, junto con la reclusión conventual, que garantizaba la exclusión del «lazo» masculino.

Este protagonismo femenino, por tanto, en la narrativa picaresca, a partir de *La pícara Justina*, supone poner en una incierta situación de indefinición la posible misoginia del autor, en lo que al relato de la pícara pionera concierne. Así, la sucesión de reproches hacia la mujer, formulados generalmente por la propia Justina,<sup>888</sup> entran en relativa contradicción con una trama argumental donde la protagonista termina saliendo airoso de sus aventuras, en las cuales generalmente se enfrenta con hombres.<sup>889</sup> La pícara, mientras reconoce la necesidad de la mujer de ser controlada y sometida por el hombre, representación este del gobierno y el control (p. 154), se erige en paradigma de la libertad.<sup>890</sup> No obstante, esa supuesta independencia de la protagonista da la impresión, a juzgar por la consideración global del texto, de ser más aparente que real, y el reconocimiento de la necesidad de recurrir a un apoyo masculino, en un determinado momento de su vida —«me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia, por lo cual determiné mudar estado y meterme en la

---

<sup>886</sup> «La aparición de *La pícara Justina* en 1605 supone una innovación equiparable a la del *Lazarillo*, porque significa la consecución del estatuto de protagonista para una mujer de baja extracción social que cuenta su vida en primera persona» (Arredondo 1993:12).

<sup>887</sup> «La sociedad hace al hombre responsable de la conducta de la mujer, pues en ella reposa su honra y traspasa la actitud masculina de protección y vigilancia de los padres y hermanos al marido que ejerce entonces su responsabilidad conyugal» (Song 2000:138).

<sup>888</sup> Dentro de la caracterización misógina de las mujeres, el condicionamiento biológico parece determinante: «si nos viere a las mujeres fingidoras, bizmadoras, saludadoras, y todo sobre falso, que todo es heredado, y más que yo me callo» (p. 564); «Es herencia de Eva, y desde que ella, por un gusto que el diablo pintó, puso a riesgo un hombre y en él el mundo todo, quedamos mal enseñadas a poner a riesgo cuanto hubiere» (pp. 480-481).

<sup>889</sup> «El personaje de Justina, como mujer, no está en realidad maltratado. Ella triunfa de los hombres con su ingenio y se muestra superior también a otras mujeres como sus “primas” que se dejan maltratar por los hombres, cosa a la que no está dispuesta Justina, que en muchos de sus comportamientos y pensamientos muestra cierto “pre-feminismo”» (Pérez Venzalá 1999:209 n.).

<sup>890</sup> «Ansí que, señores, no se espanten que Justina sea amiga de bailar y andar (...) porque en toda mi vida otra hacienda hice ni otro thesoro athesoré, sino una mina de gusto y libertad» (p. 250).

orden de matrimonio» (p. 682)— resquebraja el retrato de una mujer verdaderamente libre, independiente y autónoma, si bien de nuevo hemos de reconocer que es la pícaro quien escoge marido, y no al revés,<sup>891</sup> así como la responsable del momento del encuentro sexual: «En fin, tanteando uno y otro, me pareció que no sólo no me estaba bien hacerme de rogar, pero lo que mas convenía por entonces era rogarle yo tanto como si él fuera la novia. Y a fe que hizo harto, y vi que me quería mucho en que dejó por mí la baraja» (pp. 737-738).

Desde otra perspectiva, algunos críticos apuntan a la naturaleza profeminista de la obra,<sup>892</sup> no tanto por su propio desarrollo narrativo, como por constituir una réplica al patrón literario masculino, aportando un desarrollo discursivo marcadamente específico, desde la perspectiva autorial: «I think we all would agree that his intentions are far from “feminist”. Nevertheless, the writing that conveys his protagonist’s narrative is distinctly “feminized” in its engendered response to the elitist masculine literary and cultural models that it ridicules» (Davis 1996:154). Para otros, la naturaleza subversiva de la caracterización de la protagonista, respecto a su correlato masculino, deja en una situación de indefinición la actitud del autor respecto al papel y consideración de la mujer, pero en cualquier caso supone un marcado e intencionado contraste respecto a la figura del pícaro: «the manipulation of the female voice to evoke antifeminist (or pre-feminist) responses signals the inversion of perspective characteristic of the picaresque variations» (Friedman 1985:120). De igual modo, la naturaleza formal del discurso de la protagonista, con una evidente especificidad, ha sido considerada en ocasiones (Zecevic 2000) como una muestra del intento autorial por adecuar la estilística a lo temático, intentando conjugar la naturaleza pionera de la individualidad femenina que encarna la pícaro con un discurso alejado, en cierto modo, de patrones convencionales que entroncarían con las manifestaciones verbales androcéntricas:<sup>893</sup>

---

<sup>891</sup> «Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija» (p. 719). De este modo, Justina invierte la tradicional práctica, asignada a los progenitores, de decidir el futuro de sus hijas, así como de escoger al marido ideal, viéndose obligada la joven a aceptar al pretendiente aunque no fuese de su agrado (Song 2000:141).

<sup>892</sup> «Though I agree with most critics that Justina is a mouth piece for her creator, López de Úbeda, I also believe that there is room in the novel to see a satire on the institutions that attempted to “control” unchaste women» (O’Connor 1996:133).

<sup>893</sup> «La mujer no ha creado los símbolos con los que se la describe en el patriarcado, tanto en el mundo primitivo como en el posterior. Son símbolos masculinos y la idea diseñada de la mujer es obra exclusiva del varón» (Song 2000:115).

Tal y como las feministas contemporáneas que propugnan no tanto la invención de una nueva lengua, sino más bien la hábil manipulación de la única retórica disponible, la masculina, con el fin de crear un nuevo estilo femenino (...) un «yo» o ego distintamente femenino que expresa —aunque sea de una manera tentativa e inadecuada— un imaginario inconfundible y auténticamente femenino indica una semiotización potencialmente femenina (Zecevic 2000:838-839).<sup>894</sup>

**Los judíos.** La actitud de los españoles cristianos hacia los judíos había ido sufriendo, desde las últimas décadas de la Edad Media, un progresivo empeoramiento que encaminó cada vez más abiertamente hacia el odio (Fernández Catón 1986:109) y el racismo, desembocando en la expulsión de quienes se matuvieran adscritos a la confesión judaica durante el reinado de los Reyes Católicos. Quienes permanecieron en España se vieron obligados a renegar de su religión, aceptando oficialmente el credo cristiano, lo que no evitó, sin embargo, la pervivencia, en la clandestinidad, de las originales creencias judías, entre el colectivo de los denominados criptojudíos, quienes a su vez tendieron a la transmisión generacional de su cultura, valores y religión. De forma paralela, la xenofobia desembocó en una restricción en el acceso a determinados puestos más o menos relevantes dentro del entramado político y administrativo de todos aquellos incapaces de probar su ascendencia desvinculada de todo individuo sobre el que existieran dudas en torno a su condición de «cristiano viejo», lo cual generó una especie de psicosis colectiva plasmada en la obsesión por la probanza del linaje «inmaculado», elemento este de máxima relevancia dentro de los criterios que articulaban el ascenso social, de acuerdo a la ideología imperante pautaada desde los parámetros de la cristiandad.<sup>895</sup>

Así, el papel de los judíos en la vida cotidiana, y la obligatoriedad de su oficial adscripción a la confesión cristiana, a lo largo del Siglo de oro, han sido analizados

---

<sup>894</sup> En este sentido, Zecevic (2001:225 y 242) considera que la actitud dubitativa, vacilante e insegura que transmite, en líneas generales, la *Introducción general*, se basa en el intento del autor por representar la angustia y tensión que acompañan al hecho de intervenir en un «male discourse». Igualmente, los reproches de Perlícaro a la narración de la pícara (pp. 137-144) marcarían la estrategia masculina de minar e interferir en el intento de Justina de constutir su propio discurso.

<sup>895</sup> La documentación bibliográfica sobre estos temas resulta amplísima. Para una aproximación a la complejidad social del Siglo de Oro, véase, por ejemplo, Bennassar (2001) o Fernández Álvarez (1983). El análisis del surgimiento del sentimiento antisemita puede leerse en Benito Ruano (1976) o Contreras Contreras (1994). Para un estudio del desarrollo y pervivencia del criptojudasmo, véase Amiel (1995). Para el análisis de los posibles vínculos entre conversos, erasmistas, y otros colectivos dentro de la heterodoxia ideológica, consúltese Asensio (2000), Bataillon (1983 y 1986), Delgado Gómez (1986), Huerga (1986) o Pérez (1986). El estudio de la identidad e ideología judeoconversa puede seguirse en Carrasco (1994) o Díaz-Plaja (1983). Para un análisis diacrónico de la situación de los conversos en Castilla, léase Domínguez Ortiz (1991). Para la consulta de los procesos inquisitoriales, y su relación con los criptojudíos, véase Beinart (1983) Carrete Parrondo (1994) o Pérez-Prendes Muñoz-Arraco (1994).

frecuentemente en relación con la literatura española<sup>896</sup> y en concreto en lo tocante a su posible papel condicionante en la configuración de la novela picaresca.<sup>897</sup> En efecto, la figura del pícaro como antihéroe desclasado parecía establecer una evidente analogía con la situación de los conversos, inestable y problemática dentro de la ortodoxia institucional. En este contexto, el pícaro parecía adquirir con toda propiedad la categoría de «héroe problemático» atribuida por Lukács al protagonista de la novela moderna, convirtiéndose de hecho para algunos (Eoff 1956) esta condición del protagonista, en cuanto ser abyecto y expulsado del entramado social dominante, como el rasgo más claramente definitorio del género:

Hay siempre, en el fondo del pícaro o personaje próximo a él, un enfrentamiento contra la sociedad (...) Hay un rechazo o un amargo abandono por parte de los pícaros respecto de las conveniencias sociales que forman el tejido convencional que cubre y protege la convivencia en sociedad (Maravall 1986:302-303)

Todas las novelas picarescas están escritas sobre el trasfondo de una confrontación paradigmática entre esa peculiar versión del individuo aislado que es el pícaro y su mundo, a través de cuya confrontación invariablemente se pone sobre el tapete el problema de la libertad individual; por lo tanto hay una tendencia general a reflejar precisamente esta temática (Sánchez Díez 1987:65).

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, la protagonista parece jugar con la ambigüedad y la dilogía a la hora de dibujar su pertenencia al colectivo de los judeoconversos: «y confieso, si ya por tanto confesar no me llaman confesa» (p. 93).<sup>898</sup>

---

<sup>896</sup> Round (1995) o Surtz (1995), entre otros, exponen los que generalmente se conocen como rasgos definitorios de la «literatura conversa», si es admisible tal marbete: la actitud crítica, la amargura, el desdén hacia las ideas aceptadas y los mitos sociales, el distanciamiento irónico y la búsqueda de una religiosidad más profunda.

<sup>897</sup> El tema, en efecto, ha sido frecuentemente tratado desde A. Castro (1948 y 1967), pionero a la hora de contemplar la picaresca como expresión del resentimiento de los conversos, contemplados en inferioridad de condiciones, respecto a los *cristianos viejos*. Ya Bataillon (1969:214) no dudaba a la hora de poner en conexión el tema de la honra y del linaje con la narrativa picaresca: «las preocupaciones por la decencia, la honra externa y las distinciones sociales penetran toda la materia picaresca y sirven para explicar sus complejos contenidos mucho mejor que una voluntad de pintar de un modo realista los bajos fondos sociales». Igualmente se han hecho eco de esta consideración, entre otros, críticos como Carrillo (1979:76): «la relación real entre el problema de los judeoconversos y la picaresca no está en la herencia judía de los autores, ni en los elementos judaicos de las obras, sino en el papel que juega “la limpieza de sangre” en la estructura valorativa española, como centro en torno al que giran los temas, motivos y formas literarias». Véase también Francis (1978:43-75) o McGrady (1968-1969:249).

<sup>898</sup> Rey Hazas (1977:93 n.), en su edición de la obra, anota al respecto de esta referencia: «disemia entre la acepción normal de *confesar* y *confesa* en su significado de *crisiana nueva* o *judía conversa*». Dirá también al respecto de estos juegos en la *Introducción General* Friedman (1985:117): «plays on the verb *confesar* and on her status as *confesa*, converted Jew, to synthesize the writing process with its social implications». Los supuestos desconocimientos de la protagonista sobre el calendario o las prácticas cristianas, al margen de su contenido burlesco, también podrían servir como indicio de su procedencia heterodoxa: «También se me ofreció si acaso tañían a entredicho o tinieblas, que, pardiez, según yo sabía poco de Iglesia, no me acordaba si caía el Jueves Santo en agosto» (p. 381). Lo mismo sucede con ciertos aparentes desconocimientos sobre el rito y las prácticas: «Como supe, me encomendé a la santa Virgen, aunque (...) fui tan sin acuerdo, que me fui a casa sin verla, y para descuidar algo de mis descuidos, hice

Para mencionar su condición judía, y la confrontación con la doctrina y cultura cristinana, en ocasiones se sirve de alusiones que remiten a sus antepasados: «este abuelo nos dejó un pesar, y es que algunos bellacos, por hacer mal a sus sucesores, nos dicen que nuestro abuelo se mató en la cruz» (p. 176); «De los otros abuelos de parte de padre, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tabor, y uno se llamó Taborda. Y así, si no se hallaren en este catálogo, hallarse han en el que hizo el presidente Cirino» (p. 178);<sup>899</sup> «Muertos, pues, mi padre y madre, y entregados mis hermanos en el cuerpo de la hacienda (...) sin decir más misas por sus ánimas que si murieran comentando el Alcorán o haciendo la barah» (p. 251). Otras muestras:<sup>900</sup>

¿Por qué se olvidaba los mejores dos tercios de su historia, lo primero, el abolengo de la cristiandad de su padre, cuyos abuelos son tan conocidos que nadie lo puede ignorar, si no es quien no sabe que aquellos son christianos a quien dan el sancto bautismo, especialmente cuando son gente que lo hace a sabiendas? Lo segundo, ¿por qué no alegró la fiesta con la cascabelada de los abuelos de parte de madre, que si los pusiera en ringla sonaran más que recua encascabelada? (pp. 141-142)<sup>901</sup>

---

cien reverencias (...) ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! (...) el mayor cuidado que yo tenía en cuantas reverencias hacía, era ver si salían buenas y conforme a un molde de reverencias que a mí me había dado una dama mesonera, gran mujer de reverencias» (p. 502).

De igual modo, la burlesca interpretación de la pícaro de los distintos edificios y fiestas religiosas contemplados en su deambular por León (pp. 525 y ss.) invitan a pensar, de nuevo, en la recepción de una educación alejada de la cultura cristiana, indicio claro de un más que evidente criptojudasmo entre sus familiares. No obstante, en otras ocasiones, sea o no de forma irónica, lo cierto es que la protagonista se atribuye una genealogía impecable: «Ahora bien, unas nuevas le quiero dar, y son que *los christianos viejos le damos* licencia para que pueda traer al cuello una cruz de palo» (p. 452). Igualmente, también defiende su fe cristiana: «siendo yo de la Santa Trinidad, pues soy su criatura y profeso su fe y alabo su nombre» (p. 477).

<sup>899</sup> Rey Hazas (1977:178 n.) señala, en su edición de *La pícaro Justina*, que se trata alusiones evidentes a la naturaleza judía de los antepasados de Justina, pues, por un lado, el monte Tabor era el lugar de Palestina donde se realizó el milagro de la transustanciación de Cristo y, por otra parte, Cirino, gobernador de Siria en el momento en el que nació Jesucristo, fue quien ordenó el empadronamiento de los hebreos de Judea, siendo este, por tanto, el «catálogo» donde figuran los parientes de Justina. En cualquier caso, no es Justina la única vinculada, a lo largo del relato, a antepasados judíos, tal y como constata su carta-respuesta a Marcos Méndez: «os arméis de la paciencia que tuvo vuestra charitativa madre en oír llamar a su marido, vuestro putativo padre, hijo de Cornelio Tácito, por vía de hembra, y por la del varón, de Rabí Sidraque» (p. 448).

<sup>900</sup> Bataillon (1969:33), por ejemplo, considera que el hecho de que el tatarabuelo «tropelista» muriera tostado por el ardiente «Sol de Guadalupe» (p. 178) recuerda al más célebre de los autos de fe que siguieron al establecimiento de la Inquisición, llevado a cabo en Guadalupe en 1485. Igualmente, Stadler (1972:163) opina que el nombre de la localidad natal de Justina, «Mansilla», a pesar de existir realmente, no deja de ser en la obra un mero juego de palabras a partir de su aproximación homofónica a «mancilla».

<sup>901</sup> A este fragmento acompaña una nota marginal, que reza: «motéjala de cristiana nueva, y nota que a ésta ni a otras injurias no responde, sino al llamarla vieja». Otros ejemplos sobre la poca predisposición de los progenitores y de la familia en general de la protagonista a la práctica de los ritos cristianos pueden leerse en las siguientes muestras: «En fin, llevámosle a la Iglesia. A fe que, si él fuera por su pie, no llegara tan presto a ella» (a propósito de la muerte del padre, en la p. 226); «Misas no le dijimos muchas (...) No le dijimos otra. Del dinero que había en casa, no osamos gastar nada en cosa de Iglesia» (a propósito de la muerte de la madre, en la p. 233). De igual modo, tampoco gusta Justina de las actividades religiosas imperantes en España: «encomendé a Dios a mis padres y abuelos (...) Ello poco tiempo fue, mas la oración breve diz que penetra los cielos» (p. 255); «Ya quiso Dios que aporté a la ermita de San Lázaro. Quise entrar a hacer oración, mas vi unos altarcitos y en ellos unos santitos tan mal ataviados, que

Lo cierto es que la obsesión genealógica en la que parece necesario insertar la clara situación de inferioridad social a la que debían enfrentarse los descendientes de judíos, fuesen o no de naturaleza criptojudáica, esto es, al margen de que pudieran mantener los ritos y creencias de sus antepasados, amparados por la clandestinidad, debió suscitar evidentes muestras de resentimiento entre dicha minoría, que habría de soportar con resignación pugnas individuales por determinados cargos o privilegios, en las cuales la «limpieza de sangre» constituyera en no pocas ocasiones el elemento decisivo a la hora de inclinar la balanza a favor del «cristiano viejo». Por todo ello, no serían de extrañar muestras de desaprobación hacia determinados colectivos, como el de los hidalgos, que harían gala de sus excelencias genealógicas, en ocasiones, como única muestra de superioridad ante otros colectivos.<sup>902</sup> Justina, como descendiente de judíos, parece hacerse eco de esta actitud de aquellos que repudiarían la excelencia nobiliaria, o genealógica, sobre la económica o laboral: «a algunos pobres hidalgos, que de ordinario traen la bolsa tan llena de soberbia cuan vacía de moneda,<sup>903</sup> y piensan que por el barreno del casco han de evaporar el aire y yerran el golpe, los llaman pelones, porque son pobres pelones como la diosa pelada» (pp. 102-103). En este sentido, resulta paradigmática la inserción del cuento sobre el sastre de Picardía (pp. 163-165),<sup>904</sup> el cual decide incorporar a la fachada de su casa un escudo heráldico. La justicia, enterada de la naturaleza ilícita de esta iniciativa, le pide explicaciones, ante lo cual el sastre se

---

me quitaron la devoción, y yo había menester poco» (p. 381); «Ya que llegamos al Humilladero, hecimos nuestra oración enana, como suele ser la oración de los perdidos» (p. 502).

<sup>902</sup> Tal y como apunta Rico Verdú (1973:39), entre otros, durante el siglo XVII se desarrolla la doctrina de que el hombre es hijo de sus obras, presumiblemente favorecido por los judíos, deseosos de eliminar el «lastre» del linaje como elemento de promoción personal.

<sup>903</sup> Tópico común es, en este sentido, hacer entroncar el pensamiento picaresco con la mentalidad protoburguesa y precapitalista, incipientemente desarrollada en la España del XVII, en claro contraste respecto al auge que la actividad mercantil habría cobrado en países de credo protestante, donde las suspicacias ante el poder del dinero no adquirirían la naturaleza inmovilista que tuvo entre nuestras fronteras. Véase, por ejemplo, Cavillac (1994), Cros (2001), Maravall (1976:42) o Molho (1985:204): «el picaresmo español me parece ser hoy el exponente de una doctrina económica hondamente reformista, que defiende que la virtud decisiva en la conducta de los negocios del reino es el *trabajo* y no la *ociosidad* propia por privilegio de la aristocracia dominante en la estructura monárquico feudal de la España habsbúrgica».

Paralelamente, el beneplácito con el que se propiciaba la práctica de la limosna, tras el Concilio de Trento, dificultó los incentivos sociales con los que propiciar la actividad remunerada, al tiempo que la censura de la práctica de la mendicidad era considerada herética e inspirada en las ideas erasmizantes o luteranas procedentes del norte de Europa (Cros 1979:37).

<sup>904</sup> No en vano, el cuento vendrá precedido por un juego de palabras que anticipa la crítica genealógica: «Y si los oradores tienen licencia para dar el nombre de la cabeza a los pies, sin que se les pueda decir que juegan a punta con cabeza, también pueden los vasallos aplicar para sí los títulos reales, pues todos somos miembros de rey» (p. 163).



justificará amparándose, entre otros elementos, en su poder adquisitivo,<sup>905</sup> lo cual moverá finalmente a Justina a afirmar: «Y el sastre se salió con lo que quiso. Así que todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de la mi provincia de Picardía» (p. 165).<sup>906</sup> Más explícita, sentencia:

Pues, ¿quién 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 dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener.<sup>907</sup> Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondonguera y hace morcillas de sangre de toda broza, por ser toda de un color (...) Bien haya el tiempo que hacían la torre y el que alcanzó el mundo antes de ser pasado por agua, que en aquellos tiempos todos eran guzmanes y todos eran villanos (pp. 165-167).<sup>908</sup>

Esta reflexión genealógica, finalmente, concluirá con preguntas retóricas en las que el uso de comparaciones y contexto desmitificadores y degradantes ridiculizan de nuevo la obsesión por la sangre:

Pregunto: ¿de qué les sirvió a las palomas el honrarlas los poetas con decir que son abuelas de Eneas y madres o hijas de Venus?, ¿por ventura, por eso, túvoles más respecto el pan en que las empanan o el asador en que las asan? Pues ¿de qué le sirve a la pícara pobre hacerse marquesa del Gasto, si luego han de ver que soy marquesa de Trapisonda y de la Piojera y condesa de Gitanos? (p. 169)

En efecto, parece gustar Justina de la alusión ridiculizadora hacia todo lo que encarne nobleza: «y aun hacen muy grande agravio a las bubas que allí nacieren, porque las bubas son nobles y siempre vienen de caballeros y caballería» (p. 385).<sup>909</sup> Igualmente, la burla hacia varios de los apellidos de más noble alcurnia, dentro del territorio español, es vertida con agudo ingenio en las siguientes líneas:

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 es más rico,

<sup>905</sup> «Señor, las razones que me han movido a que lo escrito sea escrito son tres: la primera, que el cantero las puso; la segunda, porque me costó mi dinero» (p. 164).

<sup>906</sup> La utilización de este cuento en *La pícara Justina* pudiera ser un guiño al intento de ennoblecimiento de don Rodrigo Calderón, a quien va dedicada la obra, el cual se habría servido de la heráldica ajena para intentar probar la limpieza de su linaje. Véase nuestro apartado correspondiente a la instancia del lector aparente.

<sup>907</sup> Más adelante se volverá a insistir en la superioridad del dinero sobre cualquier otro elemento: «es el dinero el plus ultra con quien todo crece y pasa adelante (...) En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades y partes humanas es el dinero» (p. 714).

<sup>908</sup> La subversión y ridiculización de la probanza del linaje llega a su más evidente muestra, en este pasaje, cuando la pícara señala: «esto (...) no se entiende con la escritora que se intitula *Pícara*, pues para fundar su intento, debe probar que la picardía es herencia; donde no, será pícara de tres al cuarto (...) vean que sois pícara de ocho costados» (pp. 167 y 170).

<sup>909</sup> Referencia a la supuesta naturaleza libertina y viciosa de los caballeros, relacionándolos con las bubas de procedencia venérea. Véanse referencias y alusiones a las bubas en la *Introducción general* (pp. 91 y ss.).

Manrique; el ladrón a quien le lució lo que hurtó, Hurtado; el que adquirió hacienda con trampas y mentiras, Mendoza; el sastre, que a puro hurtar girones fue marqués de paño 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).

En este sentido, parece haber resultado especialmente significativo el «número» concerniente al encuentro de Justina con los asturianos (pp. 614-622), en el cual críticos como Bataillon (1969:37-38 y 151-173) consideraban que se escondía una críptica burla a la obsesión genealógica encarnada en uno de los colectivos que mayores garantías de limpieza de sangre transmitía, al menos en principio, fruto de su ubicación geográfica, alejada de los contactos culturales de otras zonas del territorio peninsular: los asturianos.<sup>910</sup> Así, entre los diversos defectos que a estos habitantes del norte de España atribuye, destaca especialmente su fealdad, justificada finalmente con un cruel guiño irónico:

Todas estas visiones llevara en paz y en haz de mi gusto, si encontrara alguna de buena cara, pero teníanla todas tan mala, tan negra y abominable, que yo imaginé que eran selvajes escamados, y que quitados los pelos y cerdas, habían quedado así las caras sin barbas (...) Ya sería posible que como Asturias ha sido y será el muro de la Fe, y la herejía tiene por antechristos al ocio, al gusto y al dios Cupido, proveyó Dios destas malas caras, porque sin duda, viendo estos caballeros tan malas visiones, se tornarán a la herejía, su señora (...) Santo y bendito. Ahora digo que las doy licencia para que sean feas del Papa, pues tanto importa (pp. 621-622).

De igual modo, el pasaje parece incorporar una alusión que ha permanecido críptica para los estudiosos hasta las observaciones llevadas a cabo por Bataillon (1969:151-173). En efecto, la referencia a tres «islas», la de los «Sombreros», la del paño («Isla Pañera») y la del «Cuerno» (pp. 616-617), fue planteada por Bataillon como una burlesca referencia a las pretensiones nobiliarias de quienes rondaban la corte, simbolizados por medio de la sinécdoque del «sombrero». En este contexto, la Isla del Paño se convertiría en símbolo de los hábitos distintivos de las órdenes de caballeros, y la Isla del Cuerno en una malintencionada referencia a la ocasional pérdida del honor conyugal con el objetivo de pagar honores.

---

<sup>910</sup> En este sentido, Bataillon (1969:192-193) llama la atención sobre la procedencia montañesa de Justina, como recoge el título —«La pícara montañesa»— del primero de los Libros (pp. 135-242), lo cual supondría de nuevo una burla a quienes relacionaban esta zona norteña con la noble cuna, invirtiendo la presuposición ante la naturaleza judeoconversa de los antepasados de la protagonista.

Más adelante, la limpieza genealógica, y su importancia, serán de nuevo ridiculizadas, ya en relación con los pretendientes de la protagonista.<sup>911</sup> Así, en el episodio «Del pretensor disciplinante» (pp.697-706), la figura del joven hidalgo que pretende a la pícara sufrirá un descarnado retrato por parte de la narradora, que ironizará sobre sus aires de grandeza:

—Lavandera mía, desta gente fue vuestro marido y mi padre, que sea en gloria. Hidalgo era, aunque pese a ruines hombres, que aunque le hicieron pechero, fue cosa injusta, y el rey nos debe todos los pechos mal llevados desde docientos años acá. Yo soy hidalgo, que en Castilla el caballo lleva la silla.

Con este cuento andaba la madre tan pagada, viendo que su hijo no era sólo hidalgo, sino becerro de hidalguías, y daba sus servicios por bien empleados en razón que de su linaje hubiese en el mundo un hidalgo. En fin, la pobre vieja andaba machucada y él muy pomposo por el lugar (pp. 699-700).

De igual manera, y tal y como apunta Márquez Villanueva (1999:360), el pasaje se sirve de la manipulación metonímica de la sangre vertida por el pretendiente, como prueba de su amor hacia la pícara, para aludir burlescamente a las pretensiones sociales y genealógicas de Justina, infructuosas en un potencial cónyuge que se presentaba, tras su acto de autoinmolación, «sin la mitad de la buena sangre que yo tanto apetezco» (p. 704), juego disémico referente tanto a la pérdida, por hemorragia, del fluido vital del pretensor, como al símbolo del linaje, reprochable en el caso del joven por ser hijo de una lavandera (p. 699), posible eufemismo vulgar de «ramera».<sup>912</sup>

Igualmente sucederá con el primero de sus maridos:

Era mi marido lozano en el hecho y en el nombre, pariente de algo y hijo de algo, y preciábase tanto de serlo, que nunca escupí sin encontrar con su hidalguía. Podía ser que lo hiciese de temor que no se nos olvidase de que era hidalgo; y no le faltaba razón, porque su pobreza era bastante a enterrar en la huesa de el olvido más hidalguía que hay en Vizcaya (p. 721).<sup>913</sup>

<sup>911</sup> Oltra (1985:71), entre otros, ve en este desfile de pretendientes una auténtica parodia del «baile» de cortesanos con aspiraciones nobiliarias y heráldicas que rondarían la corte.

<sup>912</sup> Márquez Villanueva (1999:360) alude igualmente, a propósito de otro pasaje de este mismo número — «En cumplimiento deste propósito, se fue a la ermita que llaman de San Roque, y allí se vistió de una sábana de *Ruan* mía» (p. 701)—, a su posible referencia a Rouen, localidad francesa y frecuente residencia de mercaderes conversos, de donde a su vez procedería el linaje de don Rodigo Calderón, destinatario de *La pícara Justina*, lo cual apoyaría la tesis, sostenida por Oltra (1985), de que la obra, en realidad, es una descarnada burla de la mano derecha de Lerma. El propio Oltra (1985:73) considera que la referencia a la sábana podría constituir una parodia de los cortesanos que se «cubren» con un hábito de alguna Orden.

<sup>913</sup> A pesar de la crítica burlesca, Justina reconocerá más adelante las ventajas de la ubicación social de su marido: «Mi presunción no era poca, pues casando con hijo de algo, había de salir de la nada en que me crie (...) Desde allí, comencé a cobrar bríos de hidalga» (pp. 725 y 728). Sin embargo, parece que es constatable por parte de la protagonista cierto sentimiento amoroso hacia su marido: «me miró y miréle, y levantóse una miradera de todos los diablos, semejante al humo de cal viva» (p. 719); «era fuego y queméme» (p. 720); «quísome, quísele, ¿qué se ha de hacer?» (p. 726).

Sin embargo, la situación generada por su matrimonio suscitará suspicacias y reticencias entre sus hermanos, amparadas en cierta aparente incompatibilidad social entre hidalgos y villanos:

Sé de cierto que si les descubriera mi pecho, antes me le atravesaran con lanzas, que dejármelas correr con este hidalgo, que ya se sabe que es natural la enemiga que tienen los villanos a los hijos de algo, que para dibujar los antiguos un villano, pintaban un montón de tierra, y para dibujar un noble, dibujaban un sol (...) Así el villano, con recibir de un hidalgo hombre de armas honra y provecho, siempre le aborrece y persigue (...) ¡Mira hasta dónde llega el odio de villanos e hidalgos! Es tanto, que un día, de burlas, se lo dije a Nicolasillo, mi hermano menor, y me dijo que la maldición de Dios hubiese si me casase con hombre hidalgo. Por esta causa se lo encubrí a los demás (pp. 726-727).

En resumidas cuentas, la presencia de la voz judeoconversa en el relato, significativa tanto temática —por la propia condición de la protagonista— como ideológicamente, a propósito del cuestionamiento, más o menos explícito, de la supremacía del linaje sobre el poder adquisitivo o los méritos personales de cada uno, en lo que a la promoción individual concierne, pone en relación directa el texto con este colectivo, y con su posible vinculación en concreto con el género picaresco. Así, en palabras de Rey Hazas (1990:78):

Aparentemente permanecían al margen, perseguían demostrar y hacer comprender a los hidalgos la vacuidad de unos conceptos clave (herencia de sangre, honra adquirida en la cuna, honra como mera apariencia) que, no obstante su carácter falaz y superficial, significaban un duro obstáculo, cuando no un impedimento, para sus propósitos de acceso a la hidalguía y a los privilegios que comportaba (...) los pícaros, que siempre acababan por caer al final en el fango del que habían salido (...) los utilizaron para que los nobles se dieran cuenta de la vaciedad del código del honor, esto es, de la banalidad de la barrera que los separaba, a ellos, del acceso a la nobleza.

De este modo, el potencial económico individual, a la luz del prisma converso, resultaba especialmente significativo, como elemento de ascenso social, cuestión esta de la que Justina se hace cargo, y que pesa enormemente a la hora de llevarla al matrimonio, una vez que ha salido favorecida del pleito con sus hermanos: «me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia, por lo cual determiné mudar estado y meterme en la orden de matrimonio» (p. 682).

En conclusión, y como la crítica ha apuntado (Bataillon 1969:149 y 199), parece haber elementos suficientes en la obra como para considerar la opción de la adscripción étnica y cultural del autor al colectivo de los judeoconversos, o al menos al de algún colectivo cuya situación de inferioridad recordase, con mayor o menor grado de

proximidad, a la de aquellas minorías minusvaloradas durante el Siglo de Oro, basándose en criterios exclusivamente biológicos. La figura de la protagonista, que no duda a la hora de mostrar con orgullo tanto su ascendencia judía como su genealogía picaresca, parece constituir un evidente desafío al statu quo imperante en el momento, obsesionado por la pureza genealógica, o al menos por la apariencia intachable, ante lo cual Justina opondrá, no solo una ascendencia cuestionable,<sup>914</sup> sino un desparpajo absoluto en lo concerniente a hacer gala de su procedencia infame y socialmente ínfima. No obstante, algunos críticos dudan de la naturaleza heterodoxa del autor del texto:

Si Úbeda presentase duda con respecto a su sangre, es impensable que «alguien» no denunciase —aunque fuese de manera incierta— la calidad neocristiana del autor, al que se le abriría expediente y entre cuyas pruebas no habría de faltar tan molesto libro como *La pícaro*. La misma redundancia de la novela en bromear sobre la genealogía nos pone en guardia sobre la pretendida impureza de sangre, ni consta que *La pícaro Justina* sufriese ningún tipo de investigación inquisitorial, cuando ciertas licencias religiosas podrían justificar alguna demanda contra el texto. Por ello pienso en una limpieza inatacable de la sangre del médico toledano —debía estar muy seguro de aquélla antes de escribir algunas de las bromas que vierte—, y el silencio posterior de la historia sería lo que podríamos denominar un «silencio conveniente» (...) Pienso en una pureza de sangre inatacable de nuestro autor, hombre que ridiculizaría constantemente las aspiraciones de ennoblecimiento de su protector (Oltra 1985:38).<sup>915</sup>

A pesar de la resistencia de algunos críticos a creer que *La pícaro Justina* rescate la dinámica de la confrontación social característica de la picaresca previa, esto es, del *Lazarillo* y del *Guzmán*,<sup>916</sup> lo cierto es que las críticas reflexiones de Justina en torno a la vacuidad del concepto del linaje, y su exaltación del poder del dinero, sumado al «matrimonio de conveniencia» con el hidalgo Lozano, rechazado por la familia villana de la protagonista (pp. 726-728), recelosa de la aproximación a este colectivo, inserta la obra en un contexto de tensión social y pugna entre la cada vez más anacrónica primacía

<sup>914</sup> Damiani (1977:69), en lo tocante al especial énfasis con el que Justina repasa su procedencia, considera que «is satirizing the famous “Statutes of the Purity of Blood”, according to which those who claimed to be “Old Christians” had to prove their ancestral purity up to five generations».

<sup>915</sup> La actitud de Oltra será criticada explícitamente por Rey Hazas (1987:13), para quien el objeto de la obra será precisamente ridiculizar y poner en entredicho un sistema sustentado sobre unas trabas genealógicas que impedirían la promoción social de personas como el autor del texto. No obstante, al margen de la condición étnico-religiosa del autor de *La pícaro Justina*, lo cierto es que el propio Oltra (1985:64) había planteado la posibilidad de que, sin tratarse de un judeoconverso, el autor del texto podía estar persiguiendo igualmente la crítica a los estatutos de sangre, en la línea de los arbitristas como fray Agustín Salucio, Cellorigo o el contador Ortiz: «Úbeda siente la necesidad de atacar las ínfulas de hidalguía porque perpetúan una situación discriminatoria y favorecen las irregularidades de los ambiciosos sin escrúpulos».

<sup>916</sup> «En *La pícaro Justina* la convención picaresca de la crítica social no corre por el texto como consecuencia de las peripecias de la protagonista, esto es, no se *noveliza* ni se hace *verosímil* mediante los choques que ésta sufre contra un orden social rígidamente estructurado, o mediante su visión desde un punto de vista reducido a una posición ínfima, de los distintos “tipos” con que se encuentra a lo largo de sus peregrinaciones, como es el caso en el *Lazarillo* y en el *Guzmán*» (López de Tamargo 1990:179).

del linaje y la floreciente relevancia del poder crematístico.<sup>917</sup> En este sentido, la obra parece entroncar con toda una corriente de literatura bufonesca que, desde el siglo XV, refleja un especial interés por la limpieza de sangre, interés que se traduce, en algunos casos, en un tratamiento distinto al «oficial» de esta cuestión.<sup>918</sup>

**Los moriscos.** Sin llegar a adquirir la relevancia de las reflexiones en torno a la caracterización femenina o a la procedencia judeoconversa de la protagonista —estas últimas implicadas en la crítica a la obsesión genealógica gestada y desarrollada a lo largo de la narración—, lo cierto es que el colectivo de los moriscos y musulmanes también presenta cierta consideración significativa en la obra. Constituidos igualmente como una minoría obligada a renunciar a su cultura y creencias, al igual que los judeoconvertos, formaron a lo largo del Siglo de Oro otro colectivo estigmatizado, menospreciado y situado en inferioridad de condiciones, en lo que a la posibilidad del ascenso social concierne.<sup>919</sup> Esto se traduce, entre otras representaciones, en la constitución de estereotipos destinados a la burla y la parodia:<sup>920</sup> «Lo cual, parte, me hizo reír porque se me acordó del morisco que comulgó para morir, puestas las manos, y tenía entre ellas muy apretada la bolsa» (p. 560).

La figura del morisco, o morisca, cobra relevancia en *La pícaro Justina* en el «número» correspondiente a la narración de la inserción de la protagonista en una comunidad de hilanderas (pp. 642-649),<sup>921</sup> donde el hurto y la sisa se convierten en los mecanismo de supervivencia. El retrato de las tres hilanderas<sup>922</sup> no puede ser más inquietante:

---

<sup>917</sup> En este sentido, la pugna entre las dos voces representadas por ambos estamentos parece encontrar una adecuada representación en los relatos picarescos: «la estructura valorativa colectiva está condicionada por una doble actitud: la inconformista de los cristianos nuevos y la convencional de los cristianos viejos» (Carrillo 1979:73).

<sup>918</sup> En este sentido, Roncero López (1996:458) señala, por ejemplo, cómo en la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Francesillo de Zúñiga, bufón del rey, alardea de ser descendiente de don Pelayo y, al mismo tiempo, «duque de Jerusalén por derecha sucesión, conde de los dos mares Rubén y Tiberíades» (p. 145).

<sup>919</sup> Para un estudio comparativo de la situación de los judeoconvertos y los moriscos en la España de los siglos XVI y XVII, véase Jiménez Lozano (1982).

<sup>920</sup> Pueden leerse ejemplos de refranes representativos de la consideración social despectiva y peyorativa hacia los moriscos en el Equipo Darek-Nyumba (1994).

<sup>921</sup> La procedencia real de esta comunidad situada en el relato en Rioseco ha intrigado a la crítica. Bataillon (1969:137-150) se inclina a pensar que se trata de una críptica referencia a Madrid. Torres (2004b:546), más cauto, no descarta, aparte de la capital española, Medina de Rioseco o incluso el barrio de San Andrés de Valladolid, con numerosa población morisca.

<sup>922</sup> En opinión de Torres (2004b:553), el hecho de que los moriscos aparezcan en *La pícaro Justina* dedicados a una actividad textil y en concreto al trabajo de la lana, el cual no consta que fuese desempeñado públicamente por ese colectivo, solo admite explicación «en la posible interpretación simbólica y muy connotada de la actividad lanera relacionada con la sexualidad y el mundo del hampa».

Yo vivía en una calle donde moraban muchas hilanderas que hilaban lana de torno, y también mi posada era en casa de una viejecita, que el rato que le sobraba de hacer los ejercicios que abajo verás, lo gastaba en hilar lana de torno. En esta calle había especialmente tres famosas viejas hilanderas, que, según eran enemigas del género humano, parecían las tres parcas que hilan las vidas, y la principal era mi huésped, que está de Dios que yo he de topar siempre con casas señaladas (p. 642).

No obstante, el episodio más significativo al respecto del retrato de los musulmanes es, sin lugar a dudas, el correspondiente a la narración de la convivencia de Justina con la vieja morisca (pp. 651 y ss.), inserto a continuación, y en el cual afloran diversos tópicos concernientes a la configuración del estereotipo musulmán en el ámbito hispánico. La vieja, en efecto, parece vivir muy alejada de la cultura y las prácticas cristianas:

Ella era morisca inconquistada, y aún tengo por cierto que sabía mejor el Alcorán que el Padrenuestro (...) Cuando se persinaba, no hacía cruces, sino tres mamonas en la cara, como quien espanta niños, y cuando llegaba al pecho, hacía un garabato y dábase un golpecito con el dedo pulgar en el estómago. Entiende por allá el persignum (...) En las cuatro oraciones decía más herejías que palabras (...) En lo que toca a ir esta mujer a misa, era hablar en cosas excusadas. Una sola vez la vi ir a misa, y mientras estaban alzando, se echó de hinojos sobre la tierra, y todo el resto de la misa se estuvo tosiendo (...) De la gente en procesión se espantaba y huía (p. 652-654).

De igual modo, la endogamia y el sectarismo basado en criterios étnico-religiosos afloran en el retrato de la anciana, la cual no duda en responder a la pregunta de por qué ha permanecido soltera, que «no haber marido bueno si no ser morisco», ante lo cual reflexiona la pícara: «no niego que pueda haber y haya muchos moriscos buenos christianos, mas cosa notable es que los más no quieren casarse con christianos viejos. Quién duda sino que dan sospecha» (p. 653). Igualmente, es constable la intención del autor de pretender reproducir, o parodiar, las dificultades idiomáticas de la morisca, a la hora de intentar expresarse en castellano: «No querer máx persino, que no ser santiguadera» (p. 653); «Ben saber Almería, e Serra de Gata e todo» (p. 653), etc.<sup>923</sup>

Al margen de estos elementos, fruto en apariencia del mero contraste cultural, la morisca aparece descrita con otros rasgos que contribuyen a forjar una imagen negativa de ella, vinculados en gran medida al ámbito de la brujería:

Era pura para dama de ahorcados. El día que los había era el día de sus placeres (...) antes con gran prisa salía todas aquellas tres noches de casa. Lo cierto era que no iba a

<sup>923</sup> En opinión de Torres (2004b:548-549), esta vieja «morisca inconquistada» (p. 652) de *La pícara Justina* pudiera pertenecer, adecuándola al contexto histórico real, al colectivo de moros de Granada reagrupados en Jaén y Andújar y luego enviados a Guadalajara y Tierra de Campos tras la guerra de las Alpujarras.

rezar por ellos, sino que la primera noche traía los dientes que podía, la segunda de la sogá y la tercera hacía conjuros al pie de la horca. ¡Qué demonio! Dábala osadía el diablo, que es el maeso destas obras (...) Siempre yo entendí della que era bruja, y no me engañaba, porque ella hacía unos unguentos y unos ensalmos, que no era posible ser otra cosa (pp. 654-655).

Este episodio, entre otros fragmentos de la narrativa picaresca, llevan a Chandler (1913:86) a la conclusión de que el español medio profesaba un profundo sentimiento de rechazo hacia este colectivo:

Más profunda que hacia los gitanos era la enemistad que el pícaro profesaba, igual que las demás clases españolas, á los moriscos (...) Todos los autores españoles de la época o escritores de viajes, claman contra aquellos infieles que conservaban su lenguaje y eran cristianos á la fuerza solamente

Sin embargo, la crítica no ha contemplado siempre con iguales ojos la posible lectura ideológica de este pasaje.<sup>924</sup> Así, la relación de Justina con la morisca, y el hecho de que, tras su muerte, la pícara se haga pasar por nieta suya, con el objetivo de beneficiarse de su herencia (pp. 664 y ss.), parece constituir un guiño irónico y malintencionado al conectar por vínculos biológicos a dos grupos sociales en clara situación de inferioridad en la España del XVII por razones precisamente de naturaleza genealógica.<sup>925</sup> En cualquier caso, la actitud del autor hacia este colectivo, al menos en apariencia, es la de recoger la ideología imperante, en lo concerniente a su consideración social:

La vision que donne López de Úbeda des Morisques, est conforme à un avant et un après de leur expulsion qui détermine les juggements des contemporains à l'égard de cette communauté. Ce point de vue est plus proche des préjugés négatifs exprimés dans le *Coloquio de los Perros*, que de l'évocation positive reflétée dans le *Quichotte* de 1615 (Torres 2001b:181).

En resumidas cuentas, y para finalizar, parece que la vieja definición del pícaro en cuanto *half-outsider*, tal y como había sido designado por Guillén (1971), cobra enorme vigencia a la luz de la configuración de la protagonista de *La pícara Justina*: mujer y de procedencia conversa, su destino pasaba por la resignación ante la inevitable situación

<sup>924</sup> Véase, por ejemplo, Bataillon (1969:149-150).

<sup>925</sup> En este mismo sentido, y como han apuntado, entre otros, Bataillon (1969:48-49) o Torres (2001b:290), anejo al episodio de la vieja morisca, y casi como epílogo de este, figura una fábula de la paloma y el sapo (pp. 678-679), que admite un lectura cifrada en la cual la castidad remitiría a la honra — «la paloma prestó al sapo, en prendas de cola, la castidad, y que el sapo no teniendo de qué pagar y aun enfadado de verse tan casto, pidió a la diosa Venus le convirtiese en paloma»— y el retrato a determinados documentos genealógicos olvidados o «sepultados» con el transcurrir del tiempo: «ella lo hizo, pero por si el sapo se entonase, sacó dél un retrato y escondióle en las aguas del Danubio, para cuando se entonase, darle en los ojos con el retrato de quién fue».



de inferioridad, dentro de la interacción social, que la ideología imperante había pautado.<sup>926</sup> Pero, lejos de aceptar esa sumisión relucante, característica de quien se ve obligado a asumir una situación que a todas luces considera injusta pero irremediable, Justina plantea su existencia desde la despreocupación y la libertad de quien no tiene nada que perder. Solo al final, cuando la efervescencia adolescente haya pasado, y llegue la bonanza económica, la pícara se verá obligada a replantearse su situación, contrayendo matrimonio y aceptando, en teoría, la sujeción al brazo masculino e hidalgo. Pero la claudicación es relativa, en la medida en que ella misma sigue siendo quien rige su destino: su marido Lozano se presenta como una «no-existencia» en la obra, un ser sin voz, con quien ella, y solo ella, decide casarse.

¿Triunfa Justina, como mujer y como judeoconversa? Es difícil responder a esta cuestión. Desde luego, como mujer, la protagonista se convierte en todo momento en dueña de su destino y, como descendiente de judeoconvertos, consigue hacer prevalecer la importancia de su dinero, presumiblemente, como elemento quizás condicionante en la decisión del hidalgo Lozano de contraer matrimonio con ella, al tiempo que esto transmite a la protagonista cierta seguridad en su situación social:<sup>927</sup>

*La pícara Justina* revela la escasez de opciones que poseen las mujeres en la España contrarreformista para lograr la seguridad económica sin llegar a superar la misoginia de la época. Justina se convierte en una implacable negociante del amor, convirtiendo al hombre en un bien que puede ser canjeado para poder obtener un nivel aceptable de seguridad económica y de paz doméstica (Restrepo-Gautier 2003:41).<sup>928</sup>

Por todo ello, da la sensación de que la impresión general que transmite el texto es la de representarnos el retrato de una mujer hija tan solo de sus gustos, deseos y obras, para quien el dinero lleva camino de convertirse en el elemento en torno al cual se aglutine el poder y la bonanza vital:

<sup>926</sup> En este sentido, apunta Trice (1971:116 y 118 n.): «the analogy between the limitations placed on “proper” women and those placed on “new” Christians must have seemed ironic to López de Úbeda (...) the exaggerated misogyny is nothing more than an ironic out-on with respect to the “new” Christian’s place in society».

<sup>927</sup> «Era mi marido lozano en el pecho y en el nombre (...) su pobreza era bastante a enterrar en la huesa de el olvido más hidalguías que hay en Vizcaya» (p. 721).

<sup>928</sup> En este sentido, el propio Restrepo-Gautier (2003:43-45) anota varios de los ejemplos que reflejan la visión económica y material que la protagonista tiene del amor, en virtud del lenguaje empleado a propósito de las proposiciones de sus pretendientes —«señor, yo he pensado en aquel negocio que vuestra merced me dijo el otro día, y creo que conforme a la relación que vuestra merced me hizo, me engañaba en la mitad del justo precio» (p. 691)— o de las propias reflexiones de la narradora sobre el amor y sus implicaciones: «Decía un licenciado soleta, mi amigo, que se halló en la batalla gramatical en que salieron muchos verbos con las narices cortadas, que el amor se declina por sólo dos casos: dativo y genitivo» (p. 714).

The protagonist liberates herself from the dictates of society to pursue monetary rewards. She knows that she is wrong to place wealth and pleasure above all else, but chooses to obey the mandates of pocketbook and heart over the admonitions of Christian dogma and conscience (Friedman 1985:117).

El relato, a pesar de protagonizarlo un ser de ínfima condición, de acuerdo a los patrones de la época (conversa y mujer), no utiliza esa representación del retrato de la protagonista, al menos en apariencia, para adecuarlo al esquema característico de la novela picaresca, esto es, a la infructuosa lucha del antihéroe por ascender en la escala social, tal y como habían reflejado la irónica situación final de Lázaro, «en la cumbre de toda buena fortuna» (p. 209), o la humillante figura del delator Guzmán, igualmente al final de la obra. En Justina, por el contrario, da la impresión de que no nos enfrentamos a esta clase de esquemas, y que no existe esa supuesta pugna del *outsider* por integrarse en el sistema, ascendiendo en el escalafón social. Sin embargo, el deseo de la protagonista de contraer matrimonio,<sup>929</sup> aparentemente incoherente tras sus reflexiones en torno a la libertad y a la sujeción al hombre,<sup>930</sup> adquiere visos claramente irónicos a la luz del caricaturesco y en absoluto triunfador matrimonio final:

Era único el mi Santolaja, cuya muerte dio principio a más altas empresas, las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando 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. 739).

En efecto, la protagonista acababa casada con el Pícaro, situación esta, como resulta evidente, en absoluto ventajosa ni legitimadora, en lo que al triunfo social concierne.<sup>931</sup> En este sentido, parece que la obra recupera el esquema clásico picaresco, y tras las reflexiones de la narradora, y sus aventuras como protagonista, insertas tanto las unas como las otras en la problemática que mujeres y conversos experimentaban durante el Siglo de Oro, Justina fracasa finalmente, en un deshonoroso matrimonio con Guzmán

---

<sup>929</sup> «Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser baronesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre de armas a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija» (p. 719).

<sup>930</sup> «—Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenidos contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre» (pp. 249-250).

<sup>931</sup> «Justina es una pobre mujer que no medra en aspecto alguno, a diferencia de las sucesivas pícaras, porque nació para matrimoniar con su antitético modelo» (Oltra 1985:172).

que ella se ocupa de enaltecer, tal y como ya Lázaro hiciera con la barragana del arcipreste.<sup>932</sup>

De esta forma, sobre el texto vuelve a sobrevolar la idea de la circularidad, y del fracaso de la protagonista, quien de nuevo regresa a Mansilla y a la sujeción del brazo masculino, sustituyendo a su padre y a sus hermanos por su marido. Varios elementos parecen contribuir a transmitir esa sensación, como la presencia de Guzmán tanto al comienzo<sup>933</sup> como al final de la obra, o la repetición del mismo refrán: «Dios permitía males para sacar dellos bienes» (p. 76) y «Mas como Dios sea infinitamente bueno, de los males saca bienes» (p. 740).<sup>934</sup> De este modo, la impresión general que transmitiría el texto podría ser la de la claudicación ante la imposibilidad de la promoción personal en la España del XVII:

Justina utiliza el matrimonio para mejorar su estado pero la imposibilidad de alcanzar un matrimonio realmente beneficioso y estable refleja la cosmovisión monolítica, inflexible y reaccionaria de la España contrarreformista, en donde una sociedad estratificada y jerárquica mira con malos ojos a aquellos individuos que quieren mejorar su posición social (Restrepo-Gautier 2003:50).

Por todo ello, no parecería descartable barajar la posibilidad, como se ha planteado en ocasiones (Rodríguez 1979-80 y Trice 1971:116), de leer la condición biológica de la protagonista como una auténtica alegoría de la inferioridad social de determinados colectivos en la España de los siglos XVI y XVII, sometidos a limitaciones en sus aspiraciones personales tan solo por haber nacido judío, morisco o mujer. El hecho de que, efectivamente, Justina al final vuelva con los «suyos», representados paradigmáticamente por el pícaro Guzmán, no tiene por qué restar mérito a la actitud reivindicativa que el texto en su globalidad pudiera intentar transmitir. En este sentido, *La pícara Justina* tiende a destacar una polaridad entre los sexos hasta entonces irrelevante en la narrativa picaresca,<sup>935</sup> lo cual puede adquirir un especial significado desde una

---

<sup>932</sup> «El señor arcipreste de Sant Salvador (...) procuró casarme con una criada suya (...) Y así me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido porque, allende de ser buena hija y diligente servicial, tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda (...) mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero (...) Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (pp. 206 y 208-209).

<sup>933</sup> «Si con más brevedad quieres una breve descripción de quién es Justina y todo lo que en estos dos tomos se contiene, oye la cláusula siguiente que ella escribió a Guzmán de Alfarache antes de celebrarse el casamiento» (p. 82).

<sup>934</sup> Véase esta cuestión en Morell Torrademé (1987:15).

<sup>935</sup> Así, Rodríguez (1979-80) señala que la novela picaresca, por lo general hasta entonces, «suele contener (...) muy poco comentario acerca del sexo masculino como categoría distinta de lo humano. Todo esto cambia con la protagonista femenina, quien suscita un torrente de análisis (psique y forma) del sexo pertinente».

lectura sociológica que atribuya un marcado valor al hecho de aparecer concentrados en un mismo personaje los dos grandes condicionantes biológicos que limitaban todo esfuerzo por la mejora personal: los de naturaleza étnico-religiosa y los basados en criterios de género. El hecho de que una mujer de procedencia judeoconversa se haga dueña de su existencia y decisiones no ha de conllevar un hermoso final que se convierta en símbolo de la crítica al antisemitismo en una sociedad machista. Por el contrario, la relativa circularidad de un final en apariencia conservador es la mínima concesión a la verosimilitud que el autor ha de verse obligado a representar con el objetivo de dotar de cierta credibilidad a su personaje, sin romper con ello con la ideología protoburguesa y pre-feminista que pudiera estar sobrevolando a lo largo de la obra, sobre todo por las declaraciones de la narradora y por las acciones de la protagonista, respectivamente: «the novelist was left with only two alternatives: his novel would have to be a short one ending with the punishment of the *pícaro*, or he would have to ignore the rules of imitation» (Rodríguez-Luis 1979:38).

De este modo, ortodoxia y disidencia parecen intentar darse la mano en un difícil equilibrio, donde la naturaleza conservadora de la narración se manifiesta en un final<sup>936</sup> en el cual Justina renuncia a su rol como intrépida aventurera independiente, aceptando la institución del matrimonio, en beneficio del respaldo social de un hombre, el cual a su vez le proporciona una hidalguía «consorte» difícilmente alcanzable por otra fórmula. Pero, hasta entonces, el relato representa la sucesión de aventuras de una mujer vencedora en todo momento de sus encuentros con el hombre, alegre,<sup>937</sup> libre, independiente e intrépida,<sup>938</sup> al tiempo que la narración es desarrollada por una cronista que no desaprovecha ocasión a la hora hacer burla y mofa de la preocupación genealógica imperante en la época, bien mediante el abierto descubrimiento de su propia condición de judeoconversa, bien a través de referencias tanto a lo infundado de las vanaglorias sustentadas en supuestos méritos nobiliarios como al valor que el dinero

---

<sup>936</sup> En efecto, la crítica tiende a destacar la naturaleza conservadora de, al menos, los finales de los relatos picarescos, que cerrarían la narración a partir de la pérdida, por parte del protagonista, de su condición de «pícaro»: «la literatura picaresca es, pues, una tentativa de sujetar de nuevo las riendas de una sociedad tambaleante a fin de imponer un orden tradicional en un mundo que resulta caótico» (Aubrun 1969:152). Véase también Blanco Aguinaga (1983:55) o Carrillo (1982:75). Del Monte (1971:74) señala, al respecto, que el conservadurismo final de estas obras es fruto, sencillamente, de que los autores «no tenían una ideología distinta que oponer a las ideas dominantes de aquella sociedad».

<sup>937</sup> Respecto a su optimismo y vitalidad, señala Zecevic (2001:194-195): «one of Justina's most endearing features is her sheer zest for life (...) which becomes all the more pronounced in proportion to the restrictions and oppression she suffers».

<sup>938</sup> «She (Justina) persuades the reader that she needs to experience-for-herself and not live vicariously and allow some man "(que) haga salivas por mi cuenta"» (Zecevic 2001:205-206).

está cobrando en la sociedad, y que incluso está empezando a condicionar determinados procesos de ennoblecimiento. Por todo ello, la obra aparentemente concluye con un monologismo oficial<sup>939</sup> que en realidad oculta toda la complejidad de una obra verdaderamente dialógica<sup>940</sup> donde las distintas voces de los colectivos perjudicados en la comparación inter-personal del momento se manifiestan a través de una mujer judeoconversa convertida en protagonista de su propio relato, auténtica memoria de un desafío a la ideología imperante en el momento:

Los españoles pobres, los de origen converso y las mujeres fueron (en el Barroco) algunos de los grupos excluidos a la fuerza, alienados, de las esferas de poder y privilegio de aquella España absolutista. El Estado —haciendo uso de todos sus mecanismos de poder: cultura, legislación, Inquisición— dedicó no poca parte de sus esfuerzos a controlarlos, imponiendo severas barreras que garantizaran la supervivencia de las estructuras sociales y las prerrogativas de los privilegiados (Coll-Tellechea 2005:18).

De este modo, *La pícaro Justina* parece asumir la naturaleza dinámica que, a propósito de la constitución social, articula al modelo picaresco, en consonancia con la presuposición sociocrítica de la naturaleza mimética o icónica del texto literario respecto a la polifonía social: «the purpose of the first picaresque novels was not so much to satirize society as to represent the social tensions from which the pícaro springs» (Rodríguez-Luis 1979:45).

## LITERATURA Y PSIQUE: POLIFONÍA DE LA IMBRICACIÓN MENTAL

### Consideraciones generales

El estudio de las implicaciones psicológicas que puede comportar un estudio pragmático de una obra enlaza directamente con algunos de los elementos nucleares que desatan la creación artística. Así, Segre (1980:44-45) señala cómo el imaginario del

<sup>939</sup> En este sentido, Boruchoff (1996:10) considera que no hay que confundir el monologismo característico de todo régimen más o menos conservador, como el correspondiente al Siglo de Oro español, con la pauta formal del monólogo empleada en la narrativa picaresca, la cual sin embargo reflejaría una lectura disidente del statu quo.

<sup>940</sup> Precisamente, la naturaleza paradójica de esta contraposición entre el monologismo superficial y el dialogismo profundo incide en el potencial subversivo del texto: «one element common to the paradox is the exploitation of the fact of the relative, or competing, value systems. The paradox is always somehow involved in dialectic, changelling some orthodoxy» (O'Connor 1996:67). Lo cierto es que esta contraposición parece adecuarse a lo que González Echevarría (1980:18-22) denomina psicodrama, fruto de una articulación discursiva que posibilita la coexistencia de la subversión y preservación de la autoridad al mismo tiempo.

autor se ve nutrido de elementos tanto conscientes como inconscientes, los cuales aparecen proyectados en el texto y, a su vez, desde el ámbito de la recepción, el lector usa su parte consciente para distinguir lo consciente e inconsciente del texto, y la inconsciente, aparte de para ayudarle a encontrar los elementos inconscientes del emisor, genera un simulacro del texto, donde este solo es un pretexto. De este modo, nuestra consciencia e inconsciencia intervienen a la hora de elaborar nuestra imagen del autor, la cual a su vez se convierte en espejo de nosotros mismos, por mucho que tendamos al rigor en nuestro análisis. De esta reflexión se hace eco Bobes Naves (1993:37):

La figura del lector cobra también interés en el método psicocrítico, porque para el psicoanálisis literario, a la vez que se perfila la personalidad inconsciente del autor a partir de las figuras fingidas del personaje o del narrador, también queda perfilado el lector y en cierto modo incluso el crítico de una obra determinada, por sus gustos y preferencias.

Lo cierto es que, a pesar de vivir horas bajas, los estudios que han buscado poner en relación literatura y *psique* han resultado tremendamente sugerentes y productivos. Desde Freud hasta nuestros días, el psicoanálisis ha sido una herramienta de gran utilidad en la crítica literaria,<sup>941</sup> la cual ha encontrado en este corpus teórico líneas de análisis que conducían a conclusiones ya planteadas, aunque con otros términos, desde su propio ámbito de estudio, el de la elaboración artística. Así, en lo concerniente al estudio de la enunciación lingüística y literaria, el análisis de los vínculos y relaciones que se establecen con el/lo «otro» se ha convertido en uno de sus principales elementos de preocupación, al igual que ha venido ocurriendo con el psicoanálisis.

Freud (1973), a la hora de estudiar el comportamiento humano, planteó la existencia de tres estadios abstractos que vertebraban todas nuestras conductas: 1) el *ello*, esto es, el elemento instintivo, amoral, que contiene nuestras pasiones ocultas, el cual estaría gobernado por el principio del placer y sería en su totalidad inconsciente; 2) el *yo*, o lo que es lo mismo, nuestra conciencia, la parte racional o reflexiva, una parte del *ello* modificada por la influencia del mundo exterior, la cual ejecutaría los preceptos, prevenciones y actos expiatorios impuestos por el *super-yo*, siendo su deber mediatizar las relaciones del sujeto con el mundo exterior a la vez que controlar las exigencias instintivas; y 3) el *super-yo*, o ideal del *yo*, encarnación de los preceptos sociales y culturales hacia los que ha de verse sometido el *ello* por la acción reguladora del *yo*,

<sup>941</sup> Así, Clancier (1979) repasa las principales líneas teóricas que han aplicado estudios psicoanalíticos a la investigación literaria.

conteniendo las fuerzas represivas que se oponen a la gratificación incondicional de los deseos. En nuestras conductas, en nuestros pensamientos, estas tres instancias entran en interacción, con resultados muy dispares, fruto del afán coercitivo del *super-yo*, del instinto irrefrenable del *ello* y de la inestabilidad del *yo*.<sup>942</sup>

Las reflexiones de Freud, revolucionarias en su momento, sufrieron constantes revisiones, con el paso del tiempo. De entre ellas, la que ha pasado a ocupar un lugar privilegiado fue la que realizó Jacques Lacan. Lacan basó sus reflexiones en una vuelta a Freud, a sus ideas nucleares. Según Lacan (1970c), se ha tendido a identificar sujeto con conciencia, con su *yo*, considerando así el *ello* como algo ajeno al sujeto.<sup>943</sup> No obstante, como él mismo dice, «no es a su conciencia a lo que el sujeto está condenado, es a su cuerpo que se resiste de muchas maneras a realizar la división del sujeto» (Lacan 1970c:51). De este modo, Lacan plantea una idea del sujeto basada en la corporeidad, a partir de la cual se anulan las dicotomías que convierten al individuo en un ser reprimido y frustrado por la no asunción, por el rechazo, de su *ello*.<sup>944</sup> A esta idea suma Lacan la de que el lenguaje se convierte en un instrumento de gran utilidad para explicar el inconsciente<sup>945</sup> (Althusser 1970:28) y, dentro de este, en especial el fenómeno de la enunciación: «es esencial, sabedlo, no eludir del enunciado el lugar que ocupa la enunciación» (Lacan 1970c:48).<sup>946</sup> Desde Freud, la explicación de los sueños y de las

---

<sup>942</sup> La manifestación de actos psicóticos o neuróticos, por ejemplo, sería fruto del «triumfo» del *ello* o del *super-yo*, respectivamente.

<sup>943</sup> Según Lacan, la raíz de esta identificación se encontraría en el pensamiento cartesiano, donde en un determinado momento se llega a la coincidencia de conciencia y sujeto (Lacan 1970c:46; véase también Macmurray 1974).

<sup>944</sup> De este modo, la actividad literaria era contemplada como la actividad de un sujeto enfermo, narcisista, alienado, la sublimación de un deseo sexual frustrado. Lacan, por el contrario, concibe la literatura en cuanto especial habilidad por parte de un individuo para escapar de sus «fantasmas», de sus conflictos interiores, que le atenazan como a cualquier otro ser humano: los artistas, por el hecho de serlo, no están más o menos enfermos que cualquier otro ciudadano; simplemente, exteriorizan con mayor facilidad su corporeidad, asumen su *yo* y su *ello* y los exorcizan por medio de la creación.

<sup>945</sup> A propósito de esto, Starobinski (1974:150) cree que existe una correspondencia entre fenómenos del subconsciente (condensación, negación, etc.) y figuras estilísticas (eufemismo, lítote, etc.).

<sup>946</sup> Así, si bien debemos a Freud el «descubrimiento» del inconsciente, Lacan es quien plantea el conocimiento de este a través de lo verbal: lo que se analizaría en la sesión psicoanalítica no serían, por tanto, los sueños del paciente, sino el relato que el paciente hace de sus sueños (Miel, 1970:31). Como el propio Lacan (1970a:143-144) indica, «es necesario un cierto paso aún para que pueda hacerse la distinción entre el yo, en tanto sujeto del enunciado, y el yo, en tanto sujeto de la enunciación (...) La represión está ligada a la necesidad de que el sujeto se borre en el proceso de la enunciación». De este modo, la co-presencia del yo-narrado y del yo-narrador en la enunciación permite observar la relación dialéctica que se establece entre lo consciente y lo inconsciente, entre el Sujeto y el Otro: como explica Pozuelo Yvancos (1993:201), el núcleo central del pensamiento de Lacan es la idea de que el sujeto no puede ejercer nunca la soberanía sobre sí mismo, sino que únicamente puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro.

neurosis se parecía cada vez más al comentario de un texto, y las distancias entre filología y psicoanálisis aparecían cada vez más diluidas.<sup>947</sup>

Las ideas y conclusiones hacia las que se iba encaminando el psicoanálisis planteaban conclusiones sobre las que la crítica literaria estaba ya reflexionando, aunque en otros términos. Así, frente a los conceptos de *ello*, *yo* y *super-yo* freudianos, y su compleja interacción en el individuo, Bajtín planteaba la idea de la «dialogización», en cuanto pugna de dos voces, la propia y la ajena, en un mismo individuo, con distintos resultados. De este modo, la dialogización interna y los procesos psicóticos y neuróticos se basaban en los mismos mecanismos de confrontación de voces.<sup>948</sup> Esta lucha implicaba dos aspectos: por un lado, el hecho de plantear personajes mucho más ricos psicológicamente, lejos de la monologización de la épica, por ejemplo, y, por otra parte, la posibilidad de concebir la obra en cuanto representación icónica del psiquismo del autor.<sup>949</sup> Para Bajtín, en la esfera de la ética la palabra ajena puede representar el conflicto entre la voz de la conciencia y otras voces del hombre, y esta confrontación puede volver más rico el universo ficcional generado por el novelista, por ejemplo, pero también puede convertirse en espejo de sus propios conflictos internos.

Bajtín (1993b), quien observó claramente las concomitancias existentes entre sus investigaciones y las freudianas, dedicó parte de sus estudios al psicoanálisis. En ellos, el ruso critica la actitud obstinadamente psicologista de Freud, quien basaba todo el comportamiento humano en recuerdos inconscientes de la infancia. Por contra, Bajtín tiende hacia una línea crítica que acerque psicologismo y sociología, mente y sociedad, en clara y evidente imbricación, siempre recurriendo a la dialogización como elemento determinante de la conducta humana.

No obstante, y al margen de algunos intentos de mayor o menor éxito por parte de distintos teóricos (véase en Clancier 1979:60 y ss.), entre los que destacaría Jean Delay y su «psicobiografía», la cual basaba los análisis literarios en los primeros años de vida

---

<sup>947</sup> Acerca de esta relación, dirá García Lara (1996:131): «tal vez por ello, el psicoanálisis no pueda instituirse como una crítica literaria. Pero sí puede aportar su saber sobre la división que lo inconsciente opera en el ser hablante».

<sup>948</sup> Bajtín (1988), en su estudio sobre la obra de Dostoievski, subraya, por ejemplo, cómo en los héroes de sus novelas un pensamiento es evidente y determina el contenido del discurso, mientras otro es oculto y determina la estructura del discurso. Esta idea subyace igualmente en el siguiente comentario de Melman (1970:45): «el descubrimiento de Freud señala la existencia en el sujeto que habla, “sobre otra escena”, de *un ser hablado*: el inconsciente».

<sup>949</sup> A propósito de esta posible naturaleza icónica de la polifonía literaria, respecto a la *psique* del autor, Bajtín (1991:61) insistía precisamente en el hecho de que en la forma artística el autor se encuentra a sí mismo. Clancier (1979:20) destacaba, igualmente, que la fuente de los símbolos, de las metáforas, radicaba en el inconsciente: por medio de aquellas se podía conocer a este, siendo por tanto la forma, y no el contenido, el verdadero «delator» del inconsciente.



del autor, lo cierto es que la auténtica fusión entre psicoanálisis y crítica literaria no llegaría hasta la irrupción del método psicocrítico, de la mano de Charles Mauron. Para Mauron, la creación literaria, aunque con un margen de libertad e indeterminación, está vinculada a tres variables: a) medio social; b) la personalidad del creador y c) el lenguaje. De estos tres aspectos, a Mauron le interesaban especialmente los dos últimos,<sup>950</sup> a partir de cuya interrelación creyó descubrir la existencia de estructuras en el inconsciente que se expresaban por medio de figuras de estilo o dramatizaciones personales. Para localizarlas, plantea la búsqueda de «redes» de metáforas e imágenes obsesivas a lo largo de distintas obras de un mismo autor, intentando así descubrir su inconsciente, verificando los resultados de acuerdo a la vida del escritor, lo que permitiría confirmar la existencia de un mito personal original (véase en Clancier 1979:242 y ss.). Al margen del mayor o menor éxito de esa búsqueda de las metáforas obsesivas, el aspecto realmente interesante sobre el que volvía la psicocrítica era el de destacar la enunciación como el fenómeno que verdaderamente ponía al descubierto el inconsciente del autor, condicionando así aspectos formales del enunciado, de lo dicho. De este modo, cabría plantear, por tanto, la presencia de esas metáforas obsesivas, o de cualquier otro aspecto que destaque un análisis psicocrítico, como verdaderos deícticos que apuntan hacia el locutor.

Esta relación entre enunciación y psicoanálisis ha sido apuntada por otros teóricos, como por ejemplo Edmond Cros. Para Cros, existe una distinción radical entre lo que él llama el «sujeto cultural», expresado esencialmente en el enunciado, y el «sujeto del deseo», el cual solo puede darse a oír en la enunciación:<sup>951</sup> la relación entre ambos supondría, tal y como Lacan explicaba, la lucha entre la parte consciente y la inconsciente, respectivamente. Cros llega a esta dicotomía planteándose quién es el que realmente habla en el sujeto hablante y cómo diferentes palabras, procedentes de diferentes «voces», se dan a oír en él (Cros 1997:16-17); la polifonía, por tanto, plantearía la posibilidad de ser entendida en cuanto representación icónica del universo psíquico del locutor,<sup>952</sup> en el que confluyen distintos enunciadore:

---

<sup>950</sup> Como él mismo indica (Mauron 1998:130), la psicocrítica hace depender la creación de tres factores: fantasía imaginativa inconsciente, contenidos de la conciencia y lenguaje.

<sup>951</sup> Eco (1986:436) explica de forma sintética este fenómeno: «El Ser *se* habla a través de mí, por medio del lenguaje. Yo no hablo el lenguaje sino que soy hablado por el lenguaje».

<sup>952</sup> Greimas (1971:291-292), por ejemplo, sugiere que existe cierta correspondencia entre los roles actanciales y los estadios psíquicos que planteaba Freud (1973), esto es, el *ello*, el *yo* y el *super-yo*. Estas relaciones aparecen también sugeridas en Sercovich (1977:15), para quien el problema de la iconicidad ha de completarse con conceptos provenientes de la teoría de las ideologías y de una teoría de la subjetividad (inconsciente y sus formaciones).

El estatuto polifónico que, con sobrada razón, se ha atribuido al habla, despoja al sujeto de su autoridad, contribuye a evacuar las nociones de conciencia, intencionalidad y autor, en beneficio de las de escritura y texto.<sup>953</sup> Obliga a privilegiar definitivamente los niveles del inconsciente y del no consciente. Se encuentra, pues, en pleno corazón del dispositivo de la crítica moderna, pero aún es más esencial en el marco de una poética materialista en la medida en que este dialogismo es de naturaleza esencialmente dialéctica (Cros 1997:158).

A pesar de las posibilidades que a la crítica literaria incorpora el uso y manejo de metodologías cercanas al psicoanálisis, tendiendo al descubrimiento del «Otro» autor,<sup>954</sup> no por ello hemos de sobrevalorar nuestra capacidad analítica, llevándola al terreno de la heurística descabellada y estéril. Así, García Lara (1996:130 n.) insiste en que la crítica literaria de bases psicoanalíticas iría «más allá de la intencionalidad de su autor, pero también más acá de una nueva autoría localizada esta vez en el lector, pues este tiene como límite el marco de los significantes puestos a disposición del lector por el acto creativo del escritor». Por tanto, a la luz de estas consideraciones, parece posible y complementario el uso del psicoanálisis, con prudencia y mesura, como útil herramienta a la hora de estudiar las implicaciones que comporta el concepto de polifonía a la luz del universo psíquico del autor y del lector, por lo cual parece lícito hablar de su adscripción, aunque con ciertas reservas, al ámbito de la pragmática.

### **El entramado psíquico en *La pícara Justina***

La posibilidad de aplicar parámetros y herramientas críticas vinculadas al ámbito de la psicocrítica y el psicoanálisis dentro del terreno de la narrativa picaresca parece venir ya apuntada por el contexto sociohistórico en el que dicha producción se inserta. En efecto, si bien es cierto que todo momento, a lo largo de la Historia, refleja una especificidad tan compleja como cualquier otro, no por ello parece conveniente prescindir de esta contextualización a la hora de ilustrar, o por lo menos complementar, el diseño de un retrato psicológico —versátil y polisémico— con el que intentar indagar en torno a la imbricación entre *psique* y *sociedad*, de cara a un análisis literario.

---

<sup>953</sup> Parfraseando a Jordi Llovet (1978), podríamos definir el texto literario en cuanto *objeto esquizoide*, inmerso en el proceso de la esquizosemia, des-centrado y fragmentado por la pluralidad de puntos de vista y de voces que refleja (véase en Martínez Fernández 2001:184).

<sup>954</sup> El psicoanálisis de Lacan entronca con la idea barthesina de la «muerte» del autor, tal y como explica Sirvent Ramos (1996): nos encaminamos, por tanto, hacia una disolución del sujeto, del autor, al constituir, en realidad, una confluencia de múltiples enunciadore, de múltiples voces, que generan relaciones de alteridad plasmadas en la obra literaria.

En efecto, como ya hemos apuntado, la España de los siglos XVI y XVII parecía reflejar, en virtud de los testimonios documentales y analíticos de que disponemos, una determinada complejidad marcada, entre otros ámbitos, por las tensiones socio-religiosas y étnicas que habían terminado desembocando en la supremacía de un determinado colectivo, el de los cristianos «viejos», para quienes la promoción social era viable, en detrimento de todos aquellos cuyo linaje aparecía mezclado con grupos moriscos o judeoconversos. Igualmente, las mujeres sufrían el marcado machismo y la recurrente misoginia de unos hombres contagiados de un androcentrismo que ninguneaba todo lo que recordara a lo femenino.

De este modo, la narrativa picaresca parecía inserta en un contexto del que se hacía eco, tal y como testimoniaban los propios relatos, a partir de su habilidad para reflejar «los tormentos íntimos de determinadas clases» (Bataillon 1969:211). Así, ciertas problemáticas sociales, vinculadas generalmente al bloqueo de la promoción personal, en un ambiente inmovilista, debieron suscitar, presumiblemente, sentimientos de inferioridad, injusticia, resentimiento, alienación, etc., de todo lo cual el siglo XVII parece haberse hecho eco: «el barroco se define por un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva» (Maravall 1975:29). Es de suponer, igualmente, que el progresivo desarrollo de los movimientos migratorios hacia las distintas urbes, en el territorio español, generase un incipiente desarrollo de núcleos poblaciones masificados, lo cual podría contribuir a la despersonalización y anonimidad del individuo, convertido en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción.<sup>955</sup>

En el ámbito concreto de la narrativa picaresca, y a pesar de estos elementos más o menos sugerentes a la hora de apuntar su posible influencia en los estudios psicológicos o psicocríticos, lo cierto es que no resultan abundantes las investigaciones sobre la fecundidad de esta orientación metodológica, a propósito de dicho corpus literario. Uno de los estudiosos que con más detenimiento han analizado las implicaciones y sugerencias de esta corriente crítica, aplicada a las aventuras de pícaros y pícaras, es Alonso Hernández (1979 y 1980), para quien las lecturas sociológicas no son «más que una representación manifiesta de una latencia psíquica» (Alonso Hernández 1980:183). Desde esta perspectiva, la narrativa picaresca incidiría especialmente en el sentimiento de frustración, relacionado con frecuencia con la pérdida de los progenitores, o con la

---

<sup>955</sup> Véase igualmente en Maravall (1975:51).

alternancia y sucesión de amos. Desde esta frustración, representada como carencia, el pícaro, o la pícaro, elaboraría su autobiografía, en cuanto sublimación o negación de esta carencia, adquiriendo una naturaleza eminentemente psicoanalítica, que permiten al pícaro encontrar las claves del pasado que ayudan a comprender el presente patológico. Así entiende la actitud del pícaro-narrador Alonso Hernández:

La repetición se practica en el momento de la escritura acerca de hechos pasados todos interpretados, sentidos y presentados en la misma perspectiva de un fracaso actual que no hace más que repetir el fracaso inicial histórico y los surgidos a causa de él hasta el último que es el de la escritura practicada como repetición (Alonso Hernández 1980:190).<sup>956</sup>

A lo largo de la narración, su cronista intentará reflejar sus infructuosos esfuerzos por crear una nueva familia, que terminará desembocando en relaciones sentimentales escasas, inestables o vergonzosas, con ausencia generalmente de descendencia. De este modo, el protagonista, «castrado», es representado por medio de símbolos que aluden a su naturaleza incompleta o deforme: cicatrices, pérdida de dientes, pelo, orejas o nariz.<sup>957</sup>

Pero la lectura «psíquica» del pícaro también tiene implicaciones de naturaleza más cercana al ámbito de la sociología. Así, la pugna que el pícaro parece tener entre la conformidad y la disidencia (Boruchoff 1996:77), respecto al statu quo vigente, se traduce en una intensa pulsión vital, ambigua y paradójica, que explicaría, por ejemplo, el quizás esquizoide comportamiento final de Lázaro, en el Tratado VII, cuando a todas luces parece pretender negar la evidente realidad del amancebamiento de su mujer con el arcipreste, situación esta inadmisibile, en lo que a su aceptación social concierne, pero conveniente, desde un punto de vista económico, lo cual pudiera terminar desembocando en una comportamiento disociativo de difícil resolución. De este modo, y tal y como explica van Hoogstraten (1986:110), el pícaro, a priori, buscaría la gratificación de sus deseos, y la satisfacción de sus necesidades, sin tener en cuenta las exigencias de la sociedad. La asunción de estas últimas por parte del protagonista

---

<sup>956</sup> Otros críticos, como Aubrun (1969:144), señalan, a propósito de las implicaciones psicológicas del acto autobiográfico del pícaro, que la elaboración escrituraria surge como insatisfacción e inadaptación del narrador respecto a su momento presente.

<sup>957</sup> No olvidemos en este sentido, por ejemplo, el terrible retrato de la sifilítica Justina, en la *Introducción general*: «que los pelos que de ordinario traigo sobre mí, andan más sobre su palabra que sobre mi cabeza» (p. 93); «parte de culpa tienen unos sulquillos que me han salido a la cara, que algunos los llaman rugas» (p. 106).

llevaría al conflicto, y quizás a la alienación<sup>958</sup> y a la locura... En este contexto, en esta confrontación entre la máxima expresión de la búsqueda de la satisfacción inmediata de las apetencias y placeres y su conflicto consustancial respecto a la ideología, moral y ley imperante, surge la «imaginación creadora» del pícaro autobiógrafo, presumiblemente en consonancia con el responsable real del texto:

La imaginación creadora tiene que plantearse el enfrentamiento del «yo» con la sociedad. La situación histórico-social ha llevado al hombre a la despersonalización, y esto exige el planteamiento del conflicto entre el hombre interior y su medio ambiente. La imaginación creadora está en desacuerdo con la estructura social y valorativa, se siente «sola» (Carrillo 1979:75).

Así, el pícaro termina sus días ya como «no-pícaro», en una incierta situación de indefinición, donde aparentemente la voracidad instintiva del personaje ha dejado lugar al triunfo de la presión social, con resultados más o menos verosímiles: la infamia del Lázaro cornudo, la vergüenza del Guzmán delator o la resignación de la Justina casada con el Pícaro. Admitiendo estos finales en absoluto triunfales, recogemos el testigo de un documento que refleja la aparente incompatibilidad entre el individualismo y los convencionalismos sociales.

Otro aspecto que parece recurrente en el análisis de la personalidad del pícaro es el concerniente a su tendencia a adoptar identidades ajenas, lo cual puede adquirir múltiples variantes (Cavillac 1994:36-37): meramente nominal, como sucede cuando Lázaro toma como apodo su lugar de procedencia, o nominal y fisonómica, como ocurre con Guzmán, quien gusta de modificar su apariencia,<sup>959</sup> al igual que su nombre,<sup>960</sup> o con Justina, quien además de atribuirse todo tipo de apodos<sup>961</sup> también se sirve del disfraz y la modificación en el atuendo: «Ya, en fin, me puse mi manto (...) me tapé como condesa viuda, y (...) puse sobre mis rodillas un pañuelo blanco para que los que me hubiesen de tirar limosna diesen en el blanco y para señuelo de que pedía y no para

<sup>958</sup> «Se impone el reconocimiento de una percepción “alienada” de la narración y del propio personaje del pícaro, que abre las puertas a la ironía, la parodia y, desde otro punto de vista, la moralización» (Cabo Asequinolaza 1992:76).

<sup>959</sup> «Fuime de allí a la tienda de un mercader, saqué todo recaudo, llamé un oficial, corté un vestido (...) Púseme de liga pajiza, con un rapacejo y puntas de oro (...) Viéndome tan galán soldado, di ciertas pavonadas por Toledo en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal» (p. 321); «No salí del calabozo ni me levanté de la cama, y al fin dellos ya tenía prevenido un vestido de mujer. Con una navaja me quité la barba y, vestido, tocado y afeitado el rostro, puse mi blanco y poco de color, ya cuando quiso anochecer, salí por las dos puertas altas de los corredores» (p. 873).

<sup>960</sup> «El mesonero y huéspedes, viéndome llegar bien aderezado y servido, preguntaban a mis criados quién fuese, y como no sabían otra cosa más de lo que me habían oído, respondían que me llamaba don Juan de Guzmán, hijo de un caballero principal de la casa de Toral» (p. 336).

<sup>961</sup> Véase la ristra de epítetos incorporada al *Prólogo sumario* (pp. 82-84).

los mártires» (p. 484). Todo ello se convierte en un indicio más de la incapacidad del pícaro para aceptarse a sí mismo.

En resumen, y pasando ya al ámbito concreto de *La pícaro Justina*, podemos decir que buena parte de los elementos aludidos dentro de la caracterización general que, desde los estudios de psicocrítica o disciplinas afines, se han hecho de la narrativa picaresca, son igualmente aplicables en el caso del relato protagonizado por Justina: la actividad autobiográfica como posible elemento de búsqueda o carencia interior, la desfiguración física del narrador, o narradora, como símbolo de la castración fruto de la pérdida de los padres, de la inestabilidad vital y sentimental y de la esterilidad, o la modificación de la identidad personal, debido tanto a la asunción de múltiples motes o apodos como al recurso del disfraz. En líneas generales, parece que la difícil tensión entre libertad y sumisión, características del pícaro, irrumpen con igual indefinición y alternancia en *La pícaro Justina*, aunque con una fenomenología propia. En este sentido, da la impresión de que la presencia recurrente de elementos paratextuales a lo largo de todo el relato pudiera facilitar una más nítida separación entre los distintos estadios que articulan la *psique*.

En efecto, el texto parece adecuarse, el menos en apariencia, con cierta facilidad a la vieja distinción freudiana entre las pulsiones instintivas del individuo, su *ello*, la autoridad moral imperante, el *super-yo*, y la conciencia del individuo que ha de luchar por conjugar ambos elementos, el *yo*. Así, la pícaro, en cuanto personaje, encarna desde el comienzo del relato el paradigma de sujeto desinhibido, la representación del *ello*, movida por apetencias personales e instintivas, teniendo como objetivo el disfrute personal, sin trabas sociales ni morales de ninguna naturaleza: «Así que, el un quicio o polo de mi vida fue el ser gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera, y la risa me retozaba en el cuerpo y, de cuando en cuando, me hacía gorgoritos en los dientes» (p. 245); «En resolución, como me vi sola y a peligro de dar en la secta de la melancólica, que es la herejía de la picaresca, determiné de irme al baile, dando dos higas al tiempo y otras tantas a la mudanza, y cuarenta mil a quien mal le pareciese» (p. 281); «Mis hermanos siempre salían con decirme que yo era libre y pieza suelta»<sup>962</sup> (p. 626); «Diéronme por libre, aunque no había para qué, que yo me lo tenía a cargo, pues fui siempre más libre que el ave que canta siempre su nombre» (p. 705). No en vano, el

---

<sup>962</sup> Precisamente, Justina responderá airada a estas recriminaciones de sus hermanos: «—¿Qué pensábades, que me había yo de estar aquí hecha monja entre dos paredes? Nunca medre Justina si vosotros tal viéredes en los días de vuestra vida, aunque viváis más que Matuta. No ha habido monja en nuestro linaje; no quiero yo ser la primera que quiebre el ojo al diablo» (p. 627).

propio autor se refiere a su creación, al final del relato, como «estatua de libertad que he fabricado» (p. 740). Otras muestras:

Porque en toda mi vida otra hacienda hice ni otro thesoro athesoré, sino una mina de gusto y libertad (...) Que cuando el gusto me considera tan bailona y la libertad tan soltera y tan tronera, se contentan uno y otro con tener por armas y divisa a sola Justina, única amada suya y propria mina de todos los deleites suyos (...) Verdad es que era moza alegre y de la tierra, y, en viendo bailar, me retozaba la risa en el cuerpo, y para hacer yo cada semana siete romerías de a nueve leguas cada una, no había menester más razón que ver andar la veleta de ábrego (pp. 250-251)

Yo digo que los dos quicios de mi puerta (que son las dos más vehementes inclinaciones mías), fueron, y son, andar sin son y bailar al de un pandero. Otras dirán que quieren su alma más que sesenta panderos, mas yo digo de mí que en el tiempo de mi mocedad quise más un pandero que a sesenta almas (p. 243).

Las pulsiones instintivas encuentran también acomodo en su tendencia irreflexiva hacia la burla:

Viendo que una dellas traía aguja y hilo (...) cosílas muy a mi gusto por las faldas de las sayas de(l) lienzo (...) Ya que tuve hecha mi tarea, parecióme que estas burlas son como pintura, que se ha de ver de lejos para que parezca bien, y así me aparté a ver la labor que había hecho. No fui yo sola la mirona, que en breve espacio tuvieron al auditorio que bastó para reír asaz la encamisada (p. 468).

Con frecuencia, el baile parece convertirse en el texto en símbolo de las fuerzas instintivas que gobiernan la actuación de la protagonista, y definen su rol como pícara, desde el prisma de la narradora:

Obedecí al sacamiento, y cuanto a la ejecución, apelé para las castañuelas, mas ellas, de puro agudas, al instante me condenaron. Entró el estudiante dando mil brincos y cabriolas en el aire, y yo a pie quedo, como lo bailo menudito y de lo bien cernido y reposado, le cansé a él y a otra trinca de compañeros suyos (p. 283).

Pero el personaje, lenta e inapreciablemente, en ocasiones, va evolucionando, y la pertinencia de sus apetencias y deseos, comienza a ser replanteada por la protagonista, quien se va mostrando más cauta, poco a poco, a la hora de dar rienda suelta, por ejemplo, a su gusto por el baile, con lo cual la autorrepresión aparece entre las reflexiones, no ya de la narradora, sino del personaje:

Estas cantaderas eran buenas niñas, pollas de hasta dieciocho años, en fin, de mi edad, que no tuve yo poca gana de entrar en la danza (...) y aun al principio estuve por hacerlo, porque como iban bailando con atambores delante, pensé que iban haciendo gente, y como somos gente, pardiez, por pocas nos asentáramos en la danza. Por esta causa, me anduve un rato tras ellas, bailando con los ojos al son (p. 401)

Había buenos bailes de campesinas, mas como yo ya era mujer de manto, y en esta sazón estaba enmantada, no quise meter mi cuerpo en dibujos, porque ya me había

hecho por qué quererle más que a sesenta panderos. Verdad es que los pies me comían por bailar, como si en ellos tuviera sabañones, mas vencí la tentación (p. 471).

La pícara, de este modo, comienza a adquirir una actitud más cauta y reflexiva, que se refleja también en sus procesos deductivos y en su capacidad para distinguir lo aparente de lo real y lo vano de lo importante:

Respondióme y díjome muchas cosas que de suyo provocaran a castidad, si él no castrara la fuerza dellas con ser quien era. Decía, sin duda, buenas cosas, pero con un modillo que destruía la substancia de la dotrina, que bien parecía obra de diferentes dueños, pues la sustancia olía a Dios y el modillo a Bercebú (p. 435)

Dormí, y debíme de echar de mal lado, porque todo se me fue en soñar (...) Que me pareció real y verdaderamente que había pasado por mí un año, por donde eché de ver cuán fácil será a Dios el día del juicio dar a un hombre en un instante tanta pena de fuego en alma y cuerpo que le parezca que ha sido un año (...) También me confirmé en sentir cuán traidor es el sueño, pues igualmente abre las puertas a el gusto y al daño nuestro, para que igualmente haga suertes en nuestra imaginación (p. 467).

En este sentido, uno de los elementos que más nítidamente parece influir en el cambio de la protagonista es su convicción de la necesidad, o conveniencia, de contraer matrimonio, a sabiendas de que dicha institución resultaba encorsetadora respecto a la libertad femenina: «con todo esto, me pareció que me importaba buscar marido que le doliese mi hacienda y me amparase de justicia, por lo cual determiné mudar estado y meterme en la orden de matrimonio» (p. 682). Desde su visión aparentemente reposada, las pulsiones carnales, el instinto sexual, desaparecen de su ideal concepción del matrimonio: «amor que sale primero a los ojos y a los meneos que a las manos, no creo en él; manos muertas y ojos vivos es imaginación y chimera de amor» (p. 711). De este modo, la protagonista reconoce finalmente, en lo tocante a su decisión de renunciar a su condición de soltera, que «de aquí podrás colegir mi seso y buen acierto, pues no andaba a lo loco, sino a lo cuerdo y aprovechado» (p. 715).<sup>963</sup>

Así, tras tres matrimonios, y ya en su rol como narradora, Justina mostrará una actitud muy alejada del afán hedonista, libérrimo y despreocupado que caracterizaba sobre todo a sus primeras andanzas como personaje.<sup>964</sup> En efecto, desde el comienzo de

<sup>963</sup> La confesión de Justina es cierta solo parcialmente. Así, si bien es verdad que la conveniencia condiciona su matrimonio con Lozano, ella misma confiesa: «me miró y miréle, y levantóse una miradera de todos los diablos (...) Era fuego y queméme» (pp. 719-720). En cualquier caso, el cambio en la mentalidad y actitud de la protagonista, capaz de la autorrepresión, se hace ya evidente el día de la primera de sus bodas, cuando reconoce que «había de callar, porque diz que las novias no han de abrir la boca» (p. 731)

<sup>964</sup> Como señalan Alonso Hernández (1979:51) y Ferrán (1979:58), la autoridad paterna suele ser símbolo del principio de propiedad y orden. Desde esta perspectiva, cabe preguntarse por la posible influencia de la irrupción de la presencia masculina en cuanto símbolo del poder coercitivo, al comienzo y al final de



la narración encontramos muestras que certifican la naturaleza marcadamente moral del discurso de la Justina madura, en clara relación de alteridad —«Ya soy cuerda, dure lo que durare» (p. 236); «Ya soy otra» (p. 545)— respecto a su pasado:

Muchas veces dejé de hacer lo que debía por no querer desempañarme. Dios me perdone (p. 244)

Bien sé que no he errado cosa tanto en mi vida (...) Ya se erró. Contémoslos, que de mis cascacos quebrados habrá quien haga cobertera para la olla de las gracias, para que no se le vierta cuando más yerva (p. 271)

Así yo, como de la pasada y referida empresa salí tan lozana cuan triunfante, no sólo me ensanché, pero en mi mesma opinión crecí; crecieron mis humos, mis desdenes, mis pensamientos (p. 354)

¿Qué se puede imaginar sino que, como codiciosa, había de ser inventiva y enhilar mil trazas y dar mil cortes, y como deseosa de gusto y fau fau, había de andar solícita, viento en popa y volando, para poner mis deseos en ejecución? (p. 482)

Pero como a los ojos tiernos es la luz ofensiva, también esta grandeza lo era para mí en el tiempo que mis mocedades me traían como corcho sobre el agua (...) Mal cuento, peor dicho, pero peor era yo (p. 545).

En consonancia con todo ello, el discurso de la Justina narradora se verá nutrido de reflexiones de naturaleza moral, que reflejan con frecuencia una actitud desengañada: «que antes el pródigo paga pecho a la imprudencia y al vulgo y al qué dirán y a todo el mundo, y, por el contrario, el que paga a su acreedor muestra gran nobleza» (p. 314); «decía un papelista de aquí de Salamanca que, como no hay sermonario que no tenga junto con la Pascua la Cuaresma, tampoco hay placer carnal que junto a un hoy no tenga un ay, y junto a un pequé un pené» (p. 386); «bien dicen que el amor es ciego, no sólo porque ama feo, sino porque aquello en quien él pone su blanco le ciega, para que piense que el engaño es gozo, la traición servicio, el daño obligación y el mal bien» (p. 426). En ocasiones la narradora combina la digresión con la narración de su propio pasado:

Hermano lector, ruégote que si no te duele la muela del seso, escuches un poco de sermón cananeo. ¿No echas de ver cuánto puede la virtud? Cree que es omnipotente, a manera de decir. Dime: si sólo el parecer virtuosa una ladrona como yo, hizo semejante efecto en un corazón humano, ¿qué será el serlo? (p. 493)

Por todo ello, la Justina madura ilustra la narración con abundantes actos de contricción que reflejan, al menos en apariencia, su arrepentimiento:

Una cosa vi de que se consoló mucho *esta alma pecadora* (p. 404)

Bájome con decir que no se espanten que *las pecadoras sepamos* fingir y disimular (p. 414)

---

las aventuras de la pícara, representadas en la figura del padre (pp. 194-204) y de los tres maridos (pp. 730 y ss.), respectivamente.

Sacó de un zurrón seis escudos y me los puso en *estas manos pecadoras* (p. 438)  
 Algunas medallas que allí hay de *mozas tan pecadoras como yo* y otras como yo (p. 527)  
*Aunque pecadora*, bien sé la historia de Salomón (p. 529)  
 Como si hubiera jurado a Dios de convertir *esta mi ánima pecadora* (p. 534)  
 Muchas veces *me he acusado* de esta gatada que hice a Sancha (p. 574)  
 Que, por *mis pecados*, nunca llamé granjería lo que no se hacía sólo con grojear (p. 642).

De igual modo, la censura se hace hueco en sus palabras, respecto a la moral ajena, tal y como reflejan las estudiadas a la vez que despectivas palabras con las que se refiere a las prostitutas que encuentra en uno de los barrios de León:

Fui por delante, y por mis pasos contados me fui al rollo. Vi que enfrente dél estaban unas mezquitas pequeñas o casas de calabacero, donde estaban asomadas unas mujercitas relamiditas, alegritas y raiditas, como pichones en saetera. Parecían coterreras de a seis en libra, y no lo eran más que la Méndez. Y, por vida mía, que para ser leoneses tan proveídos, no me pareció que las habían puesto en lugar decente y acomodado (pp. 383-384).

No obstante, como con otros tantos elementos, la sustancialidad del cambio en la naturaleza y comportamiento de la protagonista-narradora sigue por derroteros ambiguos, en no pocas ocasiones, lo cual siembra dudas sobre su verdadera actitud autorrepresora, tal y como ilustra su reflexión en torno a su comportamiento presente y futuro:

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 (p. 494).

Así, y a pesar de que el contraste entre la Justina-perosonaje y el rol de la pícara en cuanto narradora no permite establecer de forma totalmente nítida la naturaleza antitética de ambos caracteres, sí parece constatable cierta evolución, reflejada tanto en la represión de la naturaleza instintiva, hedonista y tendente a las satisfacciones irreflexivas que caracteriza las primeras aventuras de Justina, como en la inserción de un discurso marcadamente moral, sustentado sobre el principio del arrepentimiento —a pesar de algunas situaciones ambiguas— con el que la narradora confecciona su relato, desde la perspectiva de una mujer adulta. De este modo, la obra permite localizar fragmentos donde, de forma más o menos clara, alternan el *ello*, las fuerzas instintivas, ilustradas por medio de la Justina danzarina, amante de la libertad, de viajar, etc., con el

yo, representación del sujeto autorreprimido, como contemplamos en la protagonista reacia al baile, o en la narradora aparentemente arrepentida y moralizante.

Quedaría, por tanto, por comprobar si el texto da cabida a la voz represora, encarnada en el sujeto social, en abstracto, responsable de la constricción del individuo, a partir de la asunción por parte de este, y de forma más o menos inconsciente, de las pautas morales que constriñen las pulsiones instintivas. En este sentido, da la impresión de que los elementos paratextuales —no solo los «aprovechamientos», como sería de esperar, sino también los poemas y, sobre todo, las notas marginales— manifiestan una actitud de censura y reprobación, fundamentalmente hacia el comportamiento o caracterización de la protagonista, en todo aquello que parece alejarse de la norma social, al tiempo que testimonian una moral conservadora, defensora del statu quo y de las instituciones o colectivos con un papel rector en la sociedad.

En efecto, empezando por los poemas iniciales, estos reflejan, en ocasiones, comentarios desaprobatorios respecto Justina, que sobrepasan el contenido del episodio resumido. Así, en el «número» correspondiente a la descripción de la madre de la protagonista, los versos introductorios van mucho más allá de lo que el episodio recoge, no solo aludiendo a la supuesta promiscuidad sexual de madre e hija, así como a su innombrada actividad como meretrices, sino justificando por medio del determinismo biológico tal situación: «Nunca de rabo de puer, / Se pudo hacer buen viro, / Ni para vihuela, cuer / De palo, leña o garro. / *Cual el árbol, tal la fru, / Pu la ma y pu la hi, / Pu la man que las cobí, / Y el pobre yerno cornu*» (p. 207).<sup>965</sup>

Respecto a las notas o apostillas marginales, el número de ejemplos aumenta considerablemente, al tiempo que adquieren diversos matices, en función de la orientación que adopten, respecto a la censura de la protagonista. Así, es posible localizar ejemplos en los cuales el tratamiento irónico del pasaje resumido contribuye a deslegitimar a la pícara:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales	Modo de bien querer

<sup>965</sup> En efecto, el texto, en lo referente a esta «Celestina a lo mecánico» (p. 208), solo juega con algunas alusiones, de lectura ambigua: «La verdad es que me quería mucho, y debíamelo, que le presté mucha masa en que empanar secretos tan graves, que el menor que mi padre husmeara la despenara, y quizá, si esto hiciera, acertara con el malhechor» (p. 208). De otro modo, el episodio recoge simplemente la predisposición al hurto y a la sisa de la madre de Justina (pp. 209-212), así como la entusiasta declaración materno-filial de la progenitora, respeto a la protagonista: «—Justinica, tú serás flor de tu linaje, que cuando a mí me deslumbras, a más de cuatro encandilarás» (p. 213).

obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un hombre de armas a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija (p. 719)	
--	--

Otras veces, la nota opta por realizar supresiones, respecto al texto, con lo cual el resumen ve alterado su contenido:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
Ya que se apaciguó el pleito y se fue el diablo para ruin y nos concertamos como buenas christianas, fuímonos de camarada todas con tanta hermandad como si todas fuéramos mellizas. Este sí que es uso y no el de los hombres, que por dos palabras que se digan cara a cara, se descaran para no verse la cara uno a otro en mil años (p. 500)	Loa el uso de la facilidad de desenojarse. <sup>966</sup>
Sepan todos cuantos quieren conquistar corazón de hembra que (...) Es su amor fruta que no nace en ellas, y si nace, no madura, si no es con humanas diligencias de regalos, importunidades y servicios (p. 722)	Amor, fruta que no madura en las mujeres. <sup>967</sup>
Decían de mí que era una arpía, que había yo sola gastado a mis padres más que todas, y tenían razón, que yo gasté a mis padres todo el caudal de entendimiento y no dejé que heredasen. Esto sí gasté más que ellas, mas de hacienda, yo seguro que la mitad del tiempo comí lo que no entrara jamás en casa, si no fuera a contemplación mía (pp. 628-629)	Declara cómo gastó más hacienda que nadie.

Otro mecanismo empleado es el de los falsos sinónimos, por medio de los cuales se encubre una determinada modificación del texto de referencia:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
Digo que sí. Concedo que soy pelona docientas docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia? ¿Seré yo la primera camuesa colorada por defuera y podrida por de dentro? (pp. 93-94)	Símbles para consolarse un buboso. <sup>968</sup>
Y viene esto bien con el refrán de los del hospital de la folga, en Toledo, que dice: «los pelados son hidalgos eclesiásticos y	Bubosos: hidalgos eclesiásticos y pájaros

<sup>966</sup> La supresión del colectivo femenino al que remite el fragmento original proporciona, indirectamente, indicios acerca de la orientación misógina de la apostilla.

<sup>967</sup> Si bien el comentario del texto en prosa ya resulta poco favorecedor para las mujeres, la supresión de las condiciones en las que una mujer parece mostrarse predispuesta al cortejo la convierte en un ser deshumanizado y carante de afectividad, tal y como la retrata la apostilla marginal.

<sup>968</sup> Entre los efectos producidos por el «mal francés», o sífilis, se encontraban la erupción de bubas purulentas y la caída de cabello. No obstante, la nota opta por sustituir el término empleado en el texto «pelona», más neutro y menos comprometedor, por otro que remite de forma más evidente a la dolencia venérea, o al menos a algún tipo de patología: «buboso». Resulta obvio, por tanto, que no son sinónimos, aunque puedan aparecer en relación de contigüidad en determinadas enfermedades. Véanse más ejemplos en las pp. 92, 96 ó 97.

pájaros harpados» (p. 97)	harpados, y por qué. <sup>969</sup>
Tras esto, le dije en cifra la burla que tenía pensado hacer a nuestra huéspededa (...) fueme forzoso llegarme más hacia él y decirle, pan por pan, lo siguiente: —Amigo, yo he dicho a esta mesonera que sois médico de nuestro pueblo. Tomalda el pulso (pp. 566-567)	Fíngese médico Bertol por orden de Celestina. <sup>970</sup>

De igual modo, puede ocurrir que incluso la nota manifieste un contenido antitético respecto al fragmento en prosa aludido:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
Yo sé que mi marido no se quejará de mí en esta materia, cuanto y más que ingenio tenía yo para, si quisiera andar a engañar motolitos, vender quebrado por sano (...) Con todo eso, ¡amigo, avisión!, que las invenciones de las mujeres para en semejantes casos son raras, porque tienen la experiencia por maestra, la necesidad por repetidora y la inclinación por libro (p. 738)	Mujeres invencioneras, en caso de honestidad. <sup>971</sup>

Uno de los mecanismos mejor aprovechados, en lo que a la modificación del fragmento original se refiere, surge a partir del establecimiento de implicaciones falsas, que establecen un vínculo ilícito a partir de la inclusión, en la apostilla, de determinados rasgos o términos no extraíbles, en sentido estricto, a partir del episodio de referencia:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
¿Háse tardado toda su vida en hacer cortar plumas, tornear tinteros y bruñir papel, sin haber escrito cosa que sea de provecho, y ahora quiere en el más breve tercio de su vida guachapear historias? En fin, que después que la experiencia le ha enseñado que no es prolífica (p. 143)	Motéjala de que no ha sacado a luz ningún hijo. <sup>972</sup>
Y el sastre se salió con lo que quiso. Así que todos se salen con poner las armas que puedan pagar, en especial los que son de la mi provincia de Picardía (p. 165)	Con cuán poco fundamento se ponen armas. <sup>973</sup>
—Señor Díez, acá, entre los labradores, tenemos por nosotros, que el macho, para ser buen macho, ha de ser bien amachado, el caballo bien acaballado, el burro bien aburrado, y el labrador, para ser buen labrador, bien alabradorado (p. 171)	Cada cual se ha de preciar de su oficio. <sup>974</sup>

<sup>969</sup> Véase la nota anterior.

<sup>970</sup> Es obvio que, a priori, «Justina» y «Celestina» no son correferentes. La utilización del término escogido tiene una evidente connotación peyorativa.

<sup>971</sup> Como resulta evidente, la carga misógina de la nota es aún mayor que la del fragmento, al generalizar un comportamiento del que se ha indicado su excepcionalidad.

<sup>972</sup> El fragmento se mueve en una aparente situación de indefinición entre la creación artística y la biológica, mientras que la nota opta por explicitar con crudeza la supuesta esterilidad de la narradora.

<sup>973</sup> La nota, a partir de una valoración subjetiva, deslegitima la utilización del dinero con fines nobiliarios, en consonancia con la ideología de los cristianos viejos.

Cerramos nuestra puerta, como gente recogida, y aunque quisimos velar al difunto, no pudimos, porque el ratiño de Portalegre, en viendo cerrar las puertas, nos convidó a una muy buena cena. Mi madre, como estábamos a puerta cerrada y sin nota, aceptó el convite (p. 223)	Cena sin pena, muerto el padre y marido. <sup>975</sup>
Así que en el claustro (...) me enteraron que ofrecen las cantaderas de la parroquia de Señor Marciel (...) unas ciruelas y aun no sé si peras, o pan, o queso; y aun me dicen que no sólo ofrecen esto en aquella iglesia, pero que pocos días después, las mismas cantaderas llevan en un carro de bueyes un cuarto de otro y le ofrecen a nuestra Señora (pp. 404-405)	Ofrendas sanas y sencillas. <sup>976</sup>
Yo, como vi a hombre quitar botones de sayo, atemoríceme y apartéme un poco, mas él se me llegó un mucho (p. 419)	Finge honestidad. <sup>977</sup>
No alabo el hablar mucho, que bien sé que es gran mal; bien sé que es resolver el alma en aire y dar la llave del castillo al enemigo (...) mas lo que vitupero es que se tenga por grandeza y blasón decir que uno no hace lo que no sabe y que sepa callar quien no sabe hablar (p. 591)	Vituperio de parleros. <sup>978</sup>
Pienso, sin duda, que la causa que movió a pintar al dios Cupido con dos saetas es porque el amor tiene dos tiros (...) Y eslo tanto, que para mostrar su destreza se venda los ojos, como el diestro tañedor que para hacer ostentación de su arte no mira al juego del instrumento más que si fuera ciego (p. 719)	Amor, por arrogante, tiene los ojos vendados. <sup>979</sup>

Por otro lado, y al revés de lo que sucedía con las elisiones, a veces la nota incorpora datos o elementos no procedentes del texto original, contribuyendo de nuevo a su modificación, alejándose de su mera reproducción objetiva y resumida:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
¿por qué se olvidaba los mejores dos tercios de su historia (...)? Lo segundo, ¿por qué no alegró la fiesta con la cascabelada de los abuelos de parte de madre (...)? Pues aun, sin estos dos líos, se olvidó otro muy perteneciente a su vida, declárome: ¿por qué calló su concepción (...)? (pp. 141-142)	Motéjala de <i>parlera</i> y enredadora. <sup>980</sup>

<sup>974</sup> Mientras el texto en prosa da la impresión de defender el correcto cumplimiento de las labores personales, la nota parece adoptar un planteamiento de naturaleza más conservadora, haciendo apología del conformismo social y del inmovilismo de clases.

<sup>975</sup> Una cosa es la aceptación de la invitación, y otra muy distinta evaluar los sentimientos de la mujer y las hijas, en relación al fallecido. La nota retrata, sin justificación evidente en el texto de referencia, la inmisericordia de las mujeres, tras el fallecimiento del padre o del marido, con una orientación marcadamente misógina.

<sup>976</sup> La nota marginal emplea la adjetivación adecuada para resaltar la idoneidad de la práctica religiosa y, si bien parece adecuarse a la ofrenda frutal, resulta bastante menos pertinente en el caso del toro.

<sup>977</sup> A pesar del conocimiento que de la protagonista ya tenemos a estas alturas, la nota considera fingida una actitud de la que solo se nos revela su expresión externa, con lo cual se censura el comportamiento de Justina sin evidencias para ello.

<sup>978</sup> Justina en realidad censura y vitupera a quienes alaban la virtud del silencio, cuando generalmente dicho mutismo responde a una carencia por parte de aquellos sujetos que no poseen herramientas intelectuales ni culturales suficientes como para poder fraguar un discurso de cierta complejidad. La nota, censurando la parlería, censura la verborrea incontenible de la protagonista.

<sup>979</sup> La nota hace una lectura moral negativa de la invidencia del amor, contribuyendo a su censura.

Ya que tuve hecha mi mochila, me levanté del ponedero (...) cada cuarto que me echaban era aceite en el fuego de mi codicia y clavo que me cosía de nuevo con el asiento adonde estaba (p. 486)	Codicia <i>de los pobres</i> . <sup>981</sup>
Episodio «del engaño meloso» (pp. 507-519)	A un bachillerejo, por echarle de sí, le hizo una burla tan <i>neca</i> como graciosa. <sup>982</sup>
Lo que les decía era: —Señor, torne esa lana a su casa, que yo no quiero hacienda sorda, sino delante de testigos, que acaecen muchas desgracias por recibir las mujeres lana en secreto, y debajo de los pies le salen a una mujer embarazos (p. 649)	Respuesta <i>astuta</i> . <sup>983</sup>
Digo mi simplicidad, que para abonar mi atrevimiento y el meterme tan sin escrúpulo en la herencia, no tuve para conmigo otra excusa sino sólo el parecerme que aquella bruja (...) me quería a mí más que a nadie (p. 667)	Ignorancia <i>maliciosa</i> de Justina. <sup>984</sup>
El bueno del alavés, que tenía muy poquita vergüenza, se quitó su sombrero y dijo: —Sí, señora, lo mismísimo, está vuestra merced en lo cierto; véalo voarced si le arma el mozo (p. 692)	Respuesta <i>descarada</i> . <sup>985</sup>

Otro mecanismo de modificación manejado consiste en llevar a cabo generalizaciones falsas, no sustentadas en el material reproducido en el relato en prosa. Estas generalizaciones evidencian, normalmente, de forma palpable su naturaleza predominantemente moral:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
tiempo hubo en el que relucía mi cara como bien acecalada (...) mudando más colores que el camaleón (...) tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia (...) la potencia la encomendaba a mi mocedad y a mis manos, y la ciencia a tres redomas y dos salseras (pp. 106-107)	Todo el bien parecer está en manos de una mujer.
Mas ¿qué hago? ¿Historia de linaje (y linaje propio) he de escribir? ¿Quién creará que no he de decir más mentiras que letras? (p. 162)	El que cuenta vida propia está a pique de mentir.

<sup>980</sup> En efecto, la relativa manipulación de sus circunstancias biográficas, en el relato, puede ser denunciada por Perlícaro, pero la acusación de «parlera», en la apostilla, no se corresponde con un fragmento que indica más bien todo lo contrario.

<sup>981</sup> Si bien es cierto que Justina se está haciendo pasar por «pobre», nada en el fragmento permite concretar en este colectivo una apreciación que parece tan solo atribuible a la protagonista. Justo a continuación, cuando la narradora reflexiona sobre la codicia, son otros los colectivos mencionados: «Agora digo que no me espanto de los escribanos ni de otra gente de a dinero fresco por barba, aunque estén amancebados a pan y cochino con la codicia y que abrazados con ella se dejen caer en el infierno» (pp. 486-487).

<sup>982</sup> Esta nota inicial que resume el número de la burla de Justina al bachiller censura la gracia, si bien del texto, en cuanto tal, solo parece extraíble el factor hilarante: la adición del adjetivo «neca» responde a la evaluación del responsable de la apostilla.

<sup>983</sup> La adición del adjetivo calificativo es fruto tan solo de la evaluación moral llevada a cabo en la nota marginal.

<sup>984</sup> De nuevo la adjetivación responde a la evaluación moral realizada por el autor de la nota marginal.

<sup>985</sup> Véase la nota anterior.

nos dio a cuantos estábamos en casa, a tres reales de a ocho, y a mi señora madre doce (...) Y con esto, nos obligaron (...) a decir a la justicia que nadie le había hecho agravio a nuestro padre (pp. 221-222)	La codicia hace disimular los daños.
para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias (...) ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! (...) lo malo era que yo era tan bobilla, que si me preguntaran qué pedía a Dios con tantas reverencias, no supiera responder, porque todo aquello iba en loco (p. 503)	Devociones en loco de niñas ignorantes.
Mas como el corazón y la bolsa no se cortaron en una misma luna, ni tienen una misma propiedad, vino a ser que el corazón se me hinchó de esperanzas y la bolsa se me vació de dineros a pocos días andados después que entré en Rioseco (pp. 640-641)	Pleitos consumen las haciendas.
Ella bien me quisiera enseñar el oficio por pegarme la sarna, y aun si yo quisiera aprovecharme de cosas que ella me decía, bien supiera yo en una noche coger sangre para hacer morcillas. Pero no quise (p. 656)	Brujas, amigas de enseñar sus bellaquerías.
Dos cosas tenía por las cuales le podía despreciar cualquier mujer de bien: la primera, que jugaba el sol antes que naciese, y no digo yo el sol (...) pero jugaba toda la noche (...) lo primero siempre me dio pena (p. 721)	Marido jugador, cosa penosa.

Por último, es recurrente también la omisión en las notas marginales de determinados recursos estilísticos, como la ironía, lýtotes, etc., cuya utilizacion en el texto en prosa generalmente contribuía a atenuar o edulcorar la mención de determinados elementos negativos, los cuales figuran representados en las apostillas con mayor crudeza:

TEXTO EN PROSA	NOTA MARGINAL
la vi nacer envuelta en los pares de los dos oficios más comunes de la república. Pregunte a mamá si quiere que la analbarde, con miel y huevos hueros, unas torrijas y haga por ella los demás oficios de partero (...) su madre pare como descosida (...) Dígale a su madre si quiere unas cuentas de leche para desenconar los pezones (p. 139)	Motéjala de alcahueta y a su madre de lo otro. <sup>986</sup>
Gran mujer de pedir prestada a una bestia la mitad de la ración y darle una libranza para el primer mesón (p. 210)	Sisar cebada.
En su vida aderezó comida que no cobrase, ni armó ave	Sisar comida.

<sup>986</sup> Torres (2001b:335 y ss.) insiste en señalar el elevado número de ocasiones en que las notas marginales recogen términos alusivos a la agresión verbal, del tipo de «fisgar», «zaherir», «apodar», «motejar», «dar vaya», «matracas», «pullas» o «remoquetes». En este sentido, la intervención de Perlícaro es especialmente fecunda, puesto que, aparte del ejemplo aquí mencionado, localizamos unos cuantos más: «Da vaya un fisgón a Justina, sobre que se hace coronista de su vida» (p. 135); «Matraca del fisgón que fisga» (p. 137); «Fisga de que la misma Justina escriba su vida» (pp. 137-138); «Fisga de que había comenzado a contar su nacimiento» (pp. 138-139); «Fisga de que el libro trata sin título ni prólogo» (p. 139); «Motéjala de cristiana nueva, y nota que a ésta ni a otras injurias no responde, sino al llamarla vieja» (p. 141); «Motéjala de parlera y enredadora» (p. 142); «Motéjala de que no ha sacado a luz ningún hijo» (p. 143) y «Zayérela sus mismas palabras» (p. 143). No en vano, críticos como Zecevic (2001:243) han visto precisamente en Perlícaro el símbolo del poder represor masculino. Para consultar un inventario de las notas marginales que manejan vocabulario de la agresión verbal, véase Torres (2001b:511-514).



caballera en asador que, demás de sacarle la quinta esencia en forma de pringue para tostas, no le hiciese la salva, por tratarla como a caballera (p. 210)	
—De vino, poco, que soy patriarca de Jerusalén (p. 319)	Era judío.
Muchos estudiantes pasaban por el camino a las fiestas, mas como el rumor de mis trazas y la fama de mis burlas les había dado zahumerio de pimienta, y aun de rebenque, no había hombre dellos que me osase encarar más que si yo fuera hosquillo jarameño y ellos volteados, yo el perro de Alba y ellos Jerosolimitos (p. 369)	No hablan a Justina los estudiantes.
Ya ven que una mujer alabada, no tiene espada, y si la tiene, no mata (p. 374)	Mujeres alabadas se desvanecen.
encontré con una tropa de mozas de cántaro que pensé que eran gorriones en sarmentera, según chillaban (p. 397)	Mozas de cántaro, parleras. <sup>987</sup>
A mí muy bien me pareció, y reconocí con humildad interior aquel santuario, pero soy tan poco humilde, que por excusar el yerro de mi enojo y la ignorancia del vocablo, di una gran risada (p. 502)	Justina soberbia.
Luego que vi el talle de la mujer y el ingenio de ramplón, se me ofreció que había de hacerla algún buen tiro, y asesté a este blanco, poniendo en razón la ballesta de la atención, el arco de palabras dobles, el virote de la lisonja y el jostrado de mi perseverante ingenio (p. 555)	Justina, lisonjera astuta.
me apuntó cierta vereda y camino para abreviar mi negocio, diciéndome que por el camino que él me apuntaba había tanta diferencia para negociar como hay diferencia en andar un camino a caballo y con acicates a las quince, o andallo a pie y con muletas (p. 639)	Solicitador pervertido.
El vino no fue malo. Por señas, que algunos de los convidados, a tercera mano, se pusieron a treinta y una con rey, y a cuarta, hablaban varias lenguas sin ser trilingües en Salamanca ni babilonios en torre (pp. 732-733)	Beodos.

Finalmente, en lo concerniente a los «aprovechamientos», es de esperar que estos manifiesten un claro perfil moral y censor, respecto a las acciones y actitud de la protagonista, fundamentalmente.<sup>988</sup> Sin embargo, estas conclusiones morales reflejan en ocasiones una especificidad que parece ir más allá del mero *docere*, de acuerdo al episodio narrado:

a) Actitudes clasistas. En ocasiones, los «aprovechamientos» manifiestan indicios de una marcada ideología conservadora, tendente al inmovilismo de clase y a la crítica de las extracciones sociales menos favorecidas: «Quien quiera triunfa de un labrador, porque su indiscreción da armas contra él» (p. 610); «En las hilanderas hay muchas

<sup>987</sup> En el caso de esta apostilla también cabría la posibilidad de insertarla en el apartado correspondiente a las generalizaciones injustificadas.

<sup>988</sup> En este sentido, Torres (2001b:246 y 250-251) alude al elevado número de ocasiones, en los «aprovechamientos», en que Justina es tachada de «mujercilla», «mujer libre», «viciosa», «vana», etc. — véanse ejemplos en las páginas 117, 131, 256, 368, 377, 506, 519, 538, 584, 715 ó 740 —, o donde se critica su comportamiento sacrílego y falsa devoción: pp. 256, 391, 407. 468, 538, 549 ó 728.

marañas y embustes para hurtar lo que se les encarga, y deben restituirlo, porque en tanta cantidad de menudos, vienen a defraudar notablemente» (p. 650). A veces esta actitud conservadora se refleja en el silenciamiento de la identidad de determinados colectivos, perjudicados por el retrato que de ellos ofrece el episodio, pero relevantes sin embargo en el escalafón social. Así sucede, por ejemplo, en uno de los episodios referentes al pleito de Justina con sus hermanos, donde si bien la protagonista señala explícitamente la corrupción de la justicia en los ámbitos geográficos rurales —«Dios nos libre de pleitear en pueblos chicos, donde hace la cabeza del proceso la envidia; el proceso, el soborno; los autos, la afición; la apelación, la del alcalde; la revista, solturas y, sobre todo, el dinero» (p. 631)— el «aprovechamiento» desvía la atención hacia una conclusión inespecífica y casi perogrullesca: «los malos no saben tener paz aun entre sí mismos, que lo heredan del demonio, que es príncipe de las discordias» (p. 635). De igual modo, los «aprovechamientos» parecen guardar un respetuoso silencio cuando el episodio cuestiona la moralidad de algún individuo adscrito al colectivo religioso, tal y como ilustra la moraleja final en el episodio «del sacristán importuno» donde, a pesar de que el núcleo argumental gire en torno a los requerimientos amorosos del sacristán, tan solo figura un simple oración alusiva tan vaga como encubridora: «Un loco amor lo menos que acarrea es deshonor» (p. 675).

b) Importancia de la «opinión». En efecto, en ocasiones los «aprovechamientos» dejan entrever el lugar preferencial que ocupa la apariencia. Es este un rasgo que parece manifestar más una moral de puertas afuera que una ética personal: «Pondera, el lector, que los males crecen a palmos, pues esta mujer, la cual, la primera vez que salió de su casa, tomó achaque de que iba de romería, ahora, la segunda vez, sale sin otro fin ni ocasión más que gozar su libertad, *ver y ser vista, sin reparar en el qué dirán*» (p. 368); «La modestia y vergüenza, *aunque sea fingida*, es agradable y muy decente a las doncellas, y gran pecado el aprovecharse mal de una cosa, de suyo tan buena y loable, para fines malos» (p. 428).

c) «Aprovechamientos» que omiten acciones o actitudes virtuosas de la protagonista. En efecto, en ocasiones Justina hace gala de comportamientos dignos, en apariencia, de ser destacados en la conclusión moral del episodio, en consonancia con la instrucción moral que esta pretendería transmitir. No obstante, a veces se silencia este comportamiento virtuoso, presumiblemente adecuándolo a la ideología marcadamente misógina que subyace por debajo de estos elementos paratextuales. De este modo, las tretas de Justina para mantener a salvo su castidad, en el episodio «del

bobo atrevido» (pp. 577-585), son eliminadas de la conclusión moral, centrándose tan solo en la supuesta conducta imprudente de la pícara:

No hay hombre que, estando con mujer a solas, comúnmente sea seguro en caso de sensualidad, (y) aunque más ignorante sea. Antes deben ser reprendidas las que con decir fulano es un ignorante, excusan su flaqueza y falta de recato, siendo ésta razón que antes acusa que excusa, pues la ignorancia es la que carece de freno y suelta las riendas en semejantes casos (p. 585).

Igualmente sucede en el episodio referente a los requerimientos amorosos del sacristán, siendo rechazado este por la protagonista: «Un loco amor lo menos que acarrea es deshonor» (p. 675). El «aprovechamiento» puede llegar a reflejar una actitud antitética respecto al comportamiento o reflexiones de la protagonista, en la medida en que recrimina algo de lo que ya la protagonista se había hecho eco, transmitiendo la impresión de que, de nuevo, la pícara se convierte en ejemplo a evitar, por medio de una manipulación consistente en generalizar una censura que no es atribuible a la protagonista. Así ocurre, por ejemplo, con las reticencias de Justina a «tomar devociones» con las que contraer matrimonio,<sup>989</sup> las cuales sin embargo son igualmente censuradas en la moraleja final.<sup>990</sup> De la misma forma, la extensa digresión de Justina en torno a la inconveniencia de los amores irreflexivos (pp. 707-715) es contrapunteada con un «aprovechamiento» sobre la vanidad del amor:

La mujer vana es terrero de necios en quien hacen suerte los locos y de poco seso, y el vano amante es vil esclavo, que en las minas de su propio cuerpo y alma cava el azogue y metales para pagar el verdugo de sus gustos, que es la mujer a quien sirve y el propio amor en quien idolatra. Y finalmente, no hay quien no compre el amor a dinero (p. 715).

Otras veces, el «aprovechamiento» simplemente se centra en un aspecto menor del episodio, evitando así comentar comportamientos laudatorios de la pícara, como refleja el episodio en el que esta decide contraer matrimonio con Lozano (pp. 717-728), silenciado por completo en el «aprovechamiento», que prefiere centrarse en la cuestión anecdótica del pequeño altercado que Justina tiene con sus hermanos en la iglesia:<sup>991</sup>

Una mujer libre a la misma Iglesia santa pierde el respeto y en ella se descompone,

<sup>989</sup> «Algunas amigas mías me daban modos de devociones para casarme, mas viendo que eran muchas dellas de risa, las dejaba» (p. 682).

<sup>990</sup> «Pondera el gran descuido de tomar santas devociones para encaminar a Dios el matrimonio santo, por lo cual hoy día tienen los matrimonios fines tan aviesos y desgraciados» (p. 683).

<sup>991</sup> «Y parecióme ya mucha miradera, y, pardiez, no lo pudiendo sufrir, aunque estábamos en la iglesia, afirmé mis manos sobre las sobre arcas y la cabeza sobre el cuello, y en buen tono les dije: —¡Yo soy! ¿No me conocéis? ¿Qué me miráis? (...) No me chistó hombre. Riñóme el cura» (pp. 727-728).

porque quien niega a Dios la posada de su alma y la tiene tan en poco que, de casa de Dios, la hace pocilga de demonios, tampoco atiende cuán digno es de suma reverencia aquel divino templo en que Dios está real y verdaderamente (p. 728).

Por último, el «aprovechamiento» con el que concluye la obra, repasando la vida y aventuras de la protagonista, silencia su final actitud «reposada», contrayendo matrimonio, para insistir en el carácter irredento de Justina a lo largo de la obra:

Generalmente, en el discurso de este primer tomo y en el de la mocedad de esta mujer, o, por mejor decir, desta estatua de libertad que he fabricado, echarás de ver que la libertad que una vez echa en el alma raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice (p. 740).

d) «Aprovechamientos» sustentados en implicaciones falsas. En efecto, en ocasiones, las moralejas finales desarrollan procesos argumentativos ilícitos, destinados a resquebrajar aún más la imagen de la protagonista. Así sucede, por ejemplo, en la *Introducción general*, cuando en uno de los «aprovechamientos» se plantea como explícita y evidente una promiscuidad<sup>992</sup> sustentada fundamentalmente en las alusiones de la protagonista a su padecimiento de la sífilis.<sup>993</sup> Otras veces, el «aprovechamiento» simplemente lleva a cabo una crítica de la protagonista pasando de la generalización perogrullesca inicial a la concreción o aplicación de lo dicho sobre la pícara, sin aparente conexión, ni con la digresión inicial, ni con el «número», salvo, quizás, como en el ejemplo siguiente, por el mal aprendizaje erudito llevado a cabo por Justina y plasmado en su discurso como narradora, aspecto, no obstante, de muy escaso interés en una conclusión moral:

La verdadera sabiduría es luz que no sólo descubre su objeto, pero a sí misma se manifiesta a quien la posee, de manera que nadie hay que mejor sepa lo que sabe o lo que ignora que aquel en quien la ciencia está. Y, por el contrario, el ignorante la primera ignorancia que tiene es de que es ignorante. De aquí es que con razón pinta el author esta mujercilla tan hueca de cuatro jiroblíficos que leyó en qualque romancero, en el entretanto que se le secaban los paños o traían el medio para medir cebada, que le parece que no hay sabio de Grecia a quien no la gane, ni hombre que no envidie su sabiduría y elocuencia (p. 131).

De igual manera, es frecuente encontrarse «aprovechamientos» que, por defecto, deberían remitir al comportamiento negativo de la protagonista, pero que aluden, sin

---

<sup>992</sup> «De lo que has leído en este número primero (lector christiano) colegirás que hoy día se precian de sus pecados los pecadores, como los de Sodoma, que con el fuego de sus vicios merecieron el fuego que les abrasó. Es, sin duda, que el mundo y demonio, por fomentar la liga que tienen hecha con la carne, nuestra enemiga, acreditan y honran los vicios carnales» (p. 104).

<sup>993</sup> «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. 91).

embargo, a la conducta de otros personajes: «Permite Dios que el pecador no sólo no consiga los gustos que pretende con sus chimeras, pero ordena y quiere que ellos sean instrumentos de sus penas y verdugos de su persona» (p. 308);<sup>994</sup> «Los malos, como tienen dada la obediencia al demonio, sujétanse de mejor gana a sus ministros que a los de Dios, mas cual es el dueño a quien sirven, tales son los gajes que tiran» (p. 324);<sup>995</sup> «Permite Dios, por justo juicio suyo, que quien gana hacienda con engaño, sea engañada de otros en honra, salud y hacienda, porque pague en la misma moneda sus delitos» (p. 576);<sup>996</sup> «Los que pretenden casarse en estos tiempos mienten en su calidad y casi en todo, siendo el contrato que con mayor verdad se debe tratar» (p. 695).<sup>997</sup> Otras conclusiones morales son simplemente falsas, como cuando se atribuye al afán de burla, y no a la necesidad real ante un hurto previo,<sup>998</sup> el robo de otro animal por parte de la protagonista: «El malvado, como por burla, obra la maldad. Así se ve en Justina, que celebra sus hurtos como si fueran virtudes heroicas y excelentes hazañas» (p. 478). También localizamos aserciones sin fundamentación empírica ni lógica, traídas por los pelos para la crítica de la protagonista: «*las mujeres libres, aun los nombres de los santos lugares ignoran; tal es (el) descuido que tienen de las cosas santas*» (p. 506). En ocasiones, la nota moral parece aludir a cuestiones inexistentes en el «número». Así ocurre con el episodio «De los trajes de montañeses y coritos» (pp. 611-622), cuyo «aprovechamiento» remite al descuido —imaginamos que por la protagonista— de determinados aspectos significativos, los cuales parecen sin embargo de difícil o imposible localización en el pasaje: «Ánimos libres y holgazanes sólo ponen su fin en cosas vanas y de poco momento, *olvidándose de las cosas sólidas e importantes*» (p. 622).

---

<sup>994</sup> El texto, en realidad, parece estar remitiendo al escarmiento que la protagonista proporcionará a Pero Grullo en las páginas siguientes, no logrando este obtener los favores de la pícaro, y desencadenando en parte su propia lascivia su desenlace final.

<sup>995</sup> El «aprovechamiento» se está refiriendo a la somnolencia que la excesiva ingesta de alcohol proporciona a Pero Grullo y a sus secuaces, pero en ningún momento se puede conectar con las vicisitudes de la sobria Justina. Igualmente sucede con el «aprovechamiento» siguiente: «la beodez no sólo impide los buenos intentos y daña a la vida de la razón, pero hace que el que se embriaga peque más y guste menos. En especial, note el lector en qué paran romerías de gente inconsiderada, libre, ociosa e indevota, cuyo fin es sólo su gusto y no otra cosa» (p. 336).

<sup>996</sup> La referencia parece remitir al hecho de que la ladrona Sancha sufra a su vez las sustracciones de Justina (p. 573). De este modo, el personaje criticado sería la morisca, y no la protagonista.

<sup>997</sup> El «aprovechamiento» solo puede referirse a Maximino de Umenos, pomposo pretendiente de Justina, tal y como indica la nota marginal inicial: «Maximino de Umenos pretende a Justina; finge ser más de lo que es. Infórmase Justina, deséchale y dale vaya donosa» (p. 687).

<sup>998</sup> «En este interín, parece ser que mi burra hubo palabras con otra algo revoltosilla. De una en otra, se desafiaron, apartáronse por no alborotar el bodegón; debiólas de encontrar algún condestablo (...) y por vía de justicia mayor, les dio su casa por cárcel, y las metió donde hasta hoy no han aparecido» (pp. 473-474).

En resumen, y para finalizar, parece posible concluir que la caracterización general de los paratextos, sobre todo de las notas marginales y de los «aprovechamientos», reflejan una actitud marcadamente censora y conservadora,<sup>999</sup> en consonancia con la naturaleza coercitiva, respecto a las pulsiones instintivas, de la voz social, pareciendo lícito aludir a estos elementos en cuanto auténticas muestras del «super-yo» freudiano representado en el texto. Así, en estos elementos paratextuales localizamos, como se ha constatado:

1. Referencias marcadamente misóginas
2. Críticas desproporcionadas o injustificadas hacia la protagonista en especial
3. Cautela en la crítica a colectivos vinculados a la Iglesia o la justicia
4. Actitud marcadamente moral
5. Minusvaloración de grupos sociales situados en los estratos inferiores
6. Preocupación por la apariencia y la moral externa
7. Inmovilismo social

Todo ello parece ir en consonancia con la moral e ideología imperante en la época. En este sentido, el hecho de que la protagonista atente contra ello, en cuanto mujer y conversa despreocupada por el lastre social que proporciona tal condicionamiento biológico y étnico-religioso, ajena, en principio, a trabas o encorsetamientos de cualquier naturaleza, mediante una conducta hedonista, desinhibida y marcadamente instintiva, sustentada sobre la satisfacción inmediata de los deseos, lleva a los elementos paratextuales a la constante censura, sea o no justificada. De este modo, la presión de la voz social termina haciendo mella en la irreflexiva protagonista, y el «yo», la autorrepresión, irrumpe poco a poco en el relato, ilustrada por medio de la contención en el baile, la decisión de contraer matrimonio y, finalmente, el discurso reiterativamente moral de la narradora. Así, el «yo» instintivo, el «super-yo» social y coercitivo —la *doxa*— y el «yo» autorrepressor coexisten y se interconectan en la narración guardando —con la distancia que ha de concederse a una manifestación literaria— cierta relación icónica la confrontación entre las voces de los locutores de los paratextos, el comportamiento de la protagonista y el discurso de la narradora, por una

---

<sup>999</sup> Respecto a los «aprovechamientos», Torres (2001b:491-495) señala, entre sus rasgos ideológicos más marcados, la ideología tridentina (denuncia de la falsa devoción, ataques contra los divertimentos y defensa del matrimonio), el antifeminismo (criticando la libertad y vanidad femeninas) y el discurso conminatorio y referente a los pecados capitales (castigo divino, lujuria, orgullo, charlatanería, malos ejemplos y discordia).

parte, con la constante lucha que mantienen las tendencias instintivas, el control y censura social y la autocontención del individuo reprimido, por otro lado.<sup>1000</sup> Establecer una última relación, que vincularía esta confrontación con las propias luchas internas, frustraciones y dilemas del autor del texto resulta ya más aventurado, pero la vieja idea de la posible vinculación del responsable de la obra con algún colectivo minusvalorado en la época —presumiblemente el de los judeoconversos— vuelve aún más sugerente y rico este planteamiento crítico, que encontraría una relación analógica entre la polifonía del texto y la quizás atormentada personalidad del autor, en cuyo caso parecería cumplirse la consideración general que sobre el universo literario enuncia Rodríguez (1994:53-54).<sup>1001</sup>

La literatura no «refleja» ni la «forma» del nivel económico, ni la del político, ni mucho menos esa forma (contexto) «social» que tanto el kantismo como el empirismo suponen como ajena al interior de la obra en sí misma. La obra —literaria— se mueve únicamente en el nivel ideológico, y produce —y «reproduce»— entre sus líneas la matriz, la lógica especial, determinante de tal inconsciente ideológico.

## ARTICULACIÓN DE LA POLIFONÍA DESDE UNA PERSPECTIVA CULTURAL

### Consideraciones generales

La intuición de que los mecanismos de comunicación y las manifestaciones artísticas se articulan a partir de patrones variables que subyacen, de forma más o menos estable, en todas y cada una de las sociedades humanas, parece haber sido uno de las inquietudes que ha corrido pareja al desarrollo de la ciencia de los signos, desde su surgimiento. En este sentido, es de destacar la labor pionera de la escuela de la denominada «Semiótica de la Cultura», surgida en la U.R.S.S., y capitaneada por Jurij M. Lotman, la cual plantea como ámbito de estudio todas las formas de comunicación

<sup>1000</sup> La interconexión entre estos elementos parece responder a la definición de van Hoogstraten (1986:21) de «signo mítico»: «la articulación semiótica de la ideología dominante en tanto que es éste el que asegura la supervivencia del sistema de relaciones sociales, existente entre los miembros de la sociedad, que a su vez legitima el porqué de su estructura jerárquica de manera que conserva cierta estabilidad basándose en la estratificación».

<sup>1001</sup> Algunos críticos, como Márquez Villanueva (1999:375), hablan precisamente de «autoflagelación sarcástica» a la hora de referirse a la posibilidad de que el autor del texto fuera converso y parodiase su propia condición con una caricaturesca pícaro de idéntica adscripción, continuando así la tradición bufonesca de médicos chocarreros como Francisco López de Villalobos. Otros, como Friedman (1985:118 y 121), consideran más bien que la voz de autor estaría localizada en los paratextos, fundamentalmente en los «aprovechamientos», y que del discurso de Justina no se responsabilizaría de forma directa.

existentes, así como las analogías y relaciones que entre ellas se pueden establecer (véase Albaladejo 1998:31).<sup>1002</sup> Comenzando su actividad en los años 20, sus primeros puntos de interés giraron, curiosamente, en torno al análisis semiótico del vestido popular ruso, analizando el valor significativo del uso de unos u otros colores, etc.<sup>1003</sup>

Para Lotman, su principal objeto de estudio fueron los denominados «sistemas de modelización secundarios» (el arte, los mitos, la religión...), siendo la lengua natural, que crea y modeliza el mundo, el sistema de modelización primario (Lotman 1999:I).<sup>1004</sup> En opinión del ruso, todo ser vivo se encuentra inmerso, en mayor o menor medida, en una «semiosfera», en un universo de semiosis<sup>1005</sup> que hace posible la comunicación y la transmisión de información. Esto, en el caso específico del ser humano, posibilita el fenómeno de la cultura.<sup>1006</sup> Dentro de esta, las manifestaciones artísticas, por ejemplo, se apoyarían en el deseo de autoconocimiento, por parte tanto del autor como del lector, convirtiéndose en paradigma de la creatividad individual.<sup>1007</sup>

La cultura será concebida, por tanto, desde la perspectiva de Lotman, como una especie de inteligencia colectiva, enriquecida y renovada a partir de errores en la decodificación de los mensajes, por parte de los receptores, fruto de distintos contextos, aspectos psíquicos, etc.<sup>1008</sup> Todo conocimiento, toda aprehensión de una cultura, pasa, por tanto, por el descubrimiento de las regularidades (estructuras) ocultas en el objeto

---

<sup>1002</sup> Lotman definirá la Semiótica de la Cultura como la «disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico» (Lotman 1996:78; citado en Martínez Fernández 2001:18-19).

<sup>1003</sup> No tiene por qué causar asombro este ámbito de estudio. Como veremos, para Lotman y la Escuela de Tartu un texto es cualquier comunicación que se haya registrado (dado) en un determinado sistema signico: desfile militar, ballet o, por qué no, trajes populares.

<sup>1004</sup> Segre (1990:17), por ejemplo, habla precisamente de la consideración de la cultura y de la obra de arte en cuanto sistemas modelizantes, es decir, conjuntos estructurados de elementos y de reglas de estructuración.

<sup>1005</sup> Según Lotman (1999:230), el punto de partida de cualquier sistema semiótico no sería el simple signo aislado, sino la relación por lo menos entre dos signos. En este sentido, Cros (1997:142) indica que «un elemento textual aislado, considerado en sí, fuera de cualquier relación con otros elementos próximos o lejanos, pierde toda significación. Sus potencialidades de significación son tanto mayores cuanto más compleja es la red – o las redes – en la que se integra».

<sup>1006</sup> El signo, en Lotman, no aparece solo como la relación de un significante con un significado, sino como una unidad cultural entera.

<sup>1007</sup> Como explica Cros (1986:17), para Lotman el arte era un sistema comunicativo de gran importancia, al tratarse del medio más económico y más denso de conservar y transmitir una información.

<sup>1008</sup> Fernández Poncela (2002:23-24) da una abarcadora definición de cultura en consonancia con el objeto de análisis y con el planteamiento de Lotman: «Conjunto de valores, comportamientos e instituciones de un grupo humano, aprehendido, compartido y transmitido socialmente y abarcativo de todas las creaciones humanas —cosmogonías, modos de pensamiento, sistemas de valores, religión, costumbres, símbolos y mitos—, sus obras materiales —tecnología, modos de producción, monedas—, así como las instituciones sociales y normas morales y jurídicas (...) La cultura es un todo organizado de relaciones materiales y mentales de un grupo humano que conforma una sociedad determinada».



(cultura).<sup>1009</sup> Para ello, es preciso, primero, conocer los textos, las manifestaciones culturales,<sup>1010</sup> para luego poder comprender las reglas que los sustentan (véase Lotman 1998:134 y ss.).

Tras realizar un exhaustivo estudio socio-histórico, Lotman (1979a) llegó a la conclusión de que existen cuatro esquemas posibles de cultura: 1) organización semántica (característica de la Edad Media, donde «existir» equivale a «significar», con predominio de los signos, en detrimento de las «cosas»; es una época en la que la parte equivale al todo, y existe una tendencia a reducir todo a antítesis culturales fundamentales); 2) organización sintáctica (característica de los períodos absolutistas, en los cuales «existir» significa «ser una parte de la cultura», «ser un elemento del sistema»; el «todo» tiene valor no ya en cuanto es símbolo de algo más profundo, sino por sí mismo, esto es, en cuanto es Iglesia, Estado, Patria, etc., y la «parte», por tanto, reconoce su insignificancia frente al «todo»); 3) organización asemántica y asintáctica (predominante en el Siglo de las Luces, con un culto a las cosas y un rechazo de los signos; solo existe aquello que existe separadamente) y 4) organización semántica y sintáctica (localizable en la cultura burguesa del siglo XIX; mientras lo semántico respondería a la relación entre lo «físico» y lo «oculto», lo sintagmático se explicaría en base a la relación de esta cultura con la totalidad histórica).

Lotman, por tanto, plantea estudiar los distintos modelos sociales que la humanidad ha ido generando descubriendo las estructuras sémicas más profundas, las cuales articulan la génesis y las consecuencias de los distintos acontecimientos históricos. Cada cultura, por tanto, genera una «estructuralidad, crea alrededor del hombre una socio-esfera que, al igual que la biosfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relación» (Lotman y Uspenskij 1979b:70). Ante este planteamiento metodológico, el estudio de un texto, en cuanto realización cultural, implica partir del análisis semiótico antes de llegar al histórico, extrapolando del documento incluso aquello que no era un «hecho» para el autor, pero que el investigador considera significativo a la luz de su propio código cultural.

---

<sup>1009</sup> De este modo, la memoria cultural estaría organizada de dos maneras: por un lado, fijaría las reglas (las estructuras); por otro, las violaciones de las reglas (los acontecimientos). Las primeras serían abstractas, como las normas, y las segundas, concretas y con nombres propios de individuos (Lotman 1998:216). Para Lotman (1979b:205), la existencia de reglas es el principio fundamental que sustenta cada cultura, tal y como muestra al definir esta como un «sistema de limitaciones complementarias impuestas al comportamiento natural del hombre».

<sup>1010</sup> Para Lotman, el concepto «cultura» es idéntico al de «conjunto de textos».

Las reflexiones de Lotman han tenido un gran eco dentro de las investigaciones que intentan estudiar lo cultural a partir de la idea de que cualquier sistema semiótico está sujeto a leyes semióticas generales, operando como un código, si bien estos códigos están siempre vinculados a comunidades específicas. Uno de sus más significativos continuadores ha sido, sin duda, Umberto Eco, para quien la semiótica «es la ciencia que estudia *todos* los fenómenos culturales *como si* fueran sistemas de signos, partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales *son* sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es *comunicación*» (Eco 1986:323). La gran importancia de todas estas investigaciones radica, como explica Pozuelo Yvancos (1993:126), en descubrir cómo los distintos códigos socio-culturales se explican en los textos. La cultura, de este modo, aparece plasmada en el texto, siendo ella, a su vez, otro texto, el más amplio y global, que refleja cómo está estructurado el mundo para una determinada comunidad, y qué reglas y mecanismos lo sustentan. Esta idea, ya anticipada por Bajtín, parte de la indisociabilidad de la literatura y las restantes esferas de la cultura, a partir del carácter interdiscursivo, tanto de todo texto, como de todo contexto, dentro de la unidad heterogénea de la cultura (véase en Sánchez-Mesa Martínez 1996:193).

El lenguaje en general y el literario en particular presentan, en palabras de Segre (1981:99), una masa de indicios de procedencia, los cuales ofrecen el modo más seguro para relacionar una obra con el contexto cultural en que aquella ha visto la luz, a partir de la «absorción», por parte del autor, de las estructuras discursivas generales de una determinada comunidad, y con las cuales obligadamente ha de tener una actitud de aceptación-rechazo. De este modo, la semiótica, y en particular la pragmática, posibilitan estudiar de manera sistemática la relación generada entre texto literario y universo cultural, a partir de la localización de estructuras comunes. En el caso concreto de la enunciación, comprender los mecanismos generales que regulan los usos individuales del habla, en particular en el ámbito literario, supone estudiar a partir de qué estructuras semióticas, determinadas por el contexto cultural en el que se encuentran insertas, tiene lugar la producción artística. Frente a la sociología de la literatura, donde reflexionaríamos, por ejemplo, acerca de en qué medida la polifonía de una obra supone una representación icónica de unas determinadas voces sociales, la semiótica de la cultura consideraría hasta qué punto la misma existencia de la polifonía, en cuanto estructura semiótica, no está determinada por un preciso universo cultural. En

cualquier caso, a la luz de estas reflexiones, nos inclinamos a plantear el carácter complementario de ambas disciplinas dentro de los estudios pragmáticos.

### **El universo cultural de *La pícaro Justina*: carnavalización y perspectivismo**

**El perspectivismo.** A pesar de la sensación intuitiva que al respecto podamos tener, lo cierto es que el llamado «punto de vista» no es un fenómeno natural o universal, sino más bien una producción específica de un determinado momento histórico (Smith 1987:89). En este sentido, resulta habitual hacer entroncar el pensamiento renacentista con el desarrollo del progresivo antropocentrismo (Bobes 1992:12) que ha ido caracterizando, desde entonces, a la cultura occidental, lo cual ha supuesto, paulatinamente, un creciente interés hacia el ser humano, no ya como colectividad, sino por su propia naturaleza individual y dispar. Todo esto parece haber ido desembocando en diversas manifestaciones artísticas donde el antiguo orden teocrático, según el cual la representación del hombre aparecía siempre subordinada a la instancia divina, cedía paso a nuevas elaboraciones en las cuales los seres humanos reflejaban una mayor individualidad, en correspondencia con su progresivo protagonismo dentro del orden social: «el Renacimiento es, sin duda, el período del libre examen y la religión personal, de la reducción *ad hominem* de las relaciones sociales y económicas, del retrato y el nacimiento del registro civil» (Rico 1970/1982:18). De este modo, el ser humano iba asumiendo una individualidad en todos los ámbitos no concebible, o de escasa repercusión, hasta entonces.

En el caso concreto de la narrativa, el aumento en el interés hacia el individuo, y por tanto hacia el personaje, fue desembocando progresivamente en relatos en los cuales sus protagonistas ya no desarrollaban una conducta monolítica e inalterable, desde el principio hasta el final, sino que, por el contrario, iban evolucionando, aprendiendo, cambiando (Bobes 1993:200), lo cual se pondrá de manifiesto sobre todo en el género novelesco. De igual manera, en la época moderna, el florecimiento de la novela irá siempre ligado a la desagregación de los sistemas ideológicos-verbales estables (Bajtín 1991:186), lo cual se traducirá en una frecuente confrontación de ideologías y pareceres en una misma obra, encarnados en distintos personajes. Desde otro prisma, el concerniente a la recepción e interpretación de los textos, algunos críticos (Álvarez Amell 1999:118) señalan también cómo la creciente difusión de los libros, a partir sobre todo de la Edad Media, permitió la lectura a solas, y con ello el sometimiento del texto a

la interpretación individual, alejando igualmente, por tanto, al lector, del dogmatismo monolítico de la interpretación única;<sup>1011</sup> así, en palabras de Díaz-Plaja (1983:10-11), «el sólido edificio del racionalismo católico medieval se cuartea. De los resquicios entra la independencia de lo personal y lo cismático».

El incipiente desarrollo de la perspectiva, en el ámbito de las manifestaciones artísticas, ha sido fundamentalmente tratado a propósito de la pintura. Panofsky (1973) explica el valor de la perspectiva en cuanto consideración del lienzo como «cuadro-ventana», en función de lo cual desaparece el concepto de «infinito», al tiempo que se limita la capacidad perceptiva a un campo limitado y definido del espacio. Con la perspectiva, las consideraciones espacio-temporales pierden sus valores absolutos, y todo está mediatizado por el ojo observador. Tras el medievo, los cuadros se articulan como si de una «pirámide visual» se tratara, presentando como vértice fundamental el centro del lienzo, con lo cual es la posición del observador la que articula y determina la constitución de la pintura, y no el lienzo el que obliga a quien lo contempla a adoptar una perspectiva que le resulta ajena. De este modo, la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta el punto de servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado.<sup>1012</sup> Este aspecto ha sido frecuentemente puesto en relación con el descubrimiento del heliocentrismo:<sup>1013</sup>

El pensamiento abstracto llevaba a cabo de un modo abierto la ruptura, anteriormente velada, con la visión aristotélica del mundo, renunciando a la concepción de un cosmos construido en torno al centro de la Tierra, es decir, en torno a un centro absoluto y rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste (...) Esta concepción del espacio es ya la misma que aparecerá posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana (Panofsky 1973:48-49).

Así, este «triunfo del yo»<sup>1014</sup> suponía, en cierto modo, una actitud heterodoxa y disidente respecto al régimen teocrático medieval, y no es difícil suponer que los

---

<sup>1011</sup> La importancia creciente del individuo, a lo largo del Siglo de Oro, se ha puesto de manifiesto también en relación con las manifestaciones artísticas en general. Bennassar (2001:250) señala, por ejemplo, la escasa importancia que en la escultura y en la arquitectura tendrán los paisajes o los animales, frente al hombre.

<sup>1012</sup> Estas consideraciones pueden verse reflejadas, por ejemplo, en el cuadro *Las Meninas*, del pintor Velázquez, donde este aparece a la vez fuera (como elaborador) y dentro (acompañando a los protagonistas) de la representación, en un universo que le dota de una ubicuidad a todas luces imposible en el universo real: es tan solo la perspectiva del pintor la que proporciona tal posibilidad (véase Riley 1981:65-86).

<sup>1013</sup> Ha de apuntarse, no obstante, que durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII el heliocentrismo aún no se trataba en las universidades españolas, siendo explícitamente condenadas por el Santo Oficio de Roma, en 1616, las tesis heliocéntricas de Copérnico.

<sup>1014</sup> Cierta egolatría parece esconderse, por ejemplo, tras el abundante muestrario de autorretratos que ofrecen, durante el siglo XVII, tanto la pintura como la literatura, siendo especialmente significativo

sectores más críticos de la sociedad se sumasen a él, desde distintos acercamientos teóricos o artísticos: resquebrajar la unicidad del pensamiento único suponía igualmente respaldar la legitimidad del pensamiento individual, significase esto lo que significase.<sup>1015</sup> De este modo, la ruptura del dogmatismo abría las puertas a la problemática dialogística del perspectivismo, en la cual los distintos puntos de vista se veían validados por idénticos motivos —su apoyo en la esfera del «yo»—, lo cual a su vez propiciaba la disputa, el debate y la polémica: «la multiplicidad de opiniones, que deriva de la de los puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva» (Maravall 1975:396).

Dentro del ámbito picaresco, la irrupción del autobiografismo en cuanto cauce formal se acomodaba, desde luego, a las pautas del perspectivismo, así como a la afirmación de unos conocimientos y una experiencia relativos. La fórmula primopersonal, de este modo, «origina una especie de relativismo; cada uno tenemos nuestra perspectiva, ideas y puntos de vista sobre el mundo, sobre lo que éste es y lo que debería ser» (Aubrun 1969:144). En el *Lazarillo*, por ejemplo, la sucesión de amos no solo se ofrece como un mecanismo con el que dinamizar la acción, o con el que ilustrar la crítica social, sino que es un auténtico muestrario de perspectivas y actitudes ante un mismo fenómeno: el desarrollo de la existencia. De forma complementaria, Lázaro contrapone su visión a la de sus amos, ante los mismos acontecimientos, tal y como ilustra la pragmática estupefacción del pícaro ante el engolamiento de un escudero que no tiene qué echarse a la boca:

Y no tenía tanta lástima de mí como del lastimado de mi amo, que en ocho días maldito el bocado que comió. A lo menos en casa, bien lo estuvimos sin comer. No sé cómo o dónde andaba y qué comía. ¡Y velle venir a mediodía la calle abajo, con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta! (p. 175)

De igual modo, la hipócrita actitud de Lázaro en el último de los tratados (pp. 205-209), pretendiendo negar el evidente amancebamiento de su mujer con el arcipreste, no hace más que contribuir a contemplar el discurso del protagonista en cuanto enunciación alejada de unos acontecimientos con los que entra en contradicción, revelándose así la naturaleza plural del posicionamiento humano: «no se trata (...) de una discusión

---

respecto a esta última el desarrollo del autobiografismo, real o ficticio, durante este período (véase Orozco 1988:163).

<sup>1015</sup> En este sentido, Boruchoff (1996:93), por ejemplo, señala que el proyecto de una *Biblia Polígota*, orgnizado en 1502 bajo la dirección del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, Arzobispo de Toledo, donde su yuxtaposición de textos en latín, griego, hebreo y arameo, refleja cómo cambian los tiempos, y se va diluyendo ese «monologismo».

objetiva en que indirectamente se examine este o el otro valor social, sino que el eje de la obra será la experiencia vital y actual de un individuo» (Castro 1967:120). Así, el relato picaresco parecía tender a mostrar la naturaleza individual del personaje, en contraposición al monologismo de la épica, lo cual llevaba al conflicto, a la confrontación y al relativismo: «la forma autobiográfica es una exigencia del individualismo y libertad de ver el mundo desde un “yo” (...) Mientras en el *Amadís* todo es seguridad y aplomo, en la picaresca todo es relativo» (Carrillo 1979:77).

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, y tal y como hemos venido tratando en sucesivos apartados, la estructura narrativa del relato responde a una múltiple imbricación de voces que, lejos de mostrar una actitud monológica, evidencian diversos puntos de vista en torno al mismo objeto de análisis. La estructura general de estas distintas perspectivas se ajusta, más o menos, a un esquema en el que, al modo de las muñecas rusas, cada visión es englobada por otra más amplia, que no solo remite en última instancia a la misma cuestión original, sino que también se posiciona en lo concerniente al observador al que evalúa. Así, la perspectiva más reducida, pero no por ello menos subjetiva, es la de la Justina protagonista, quien claramente sentencia: «les quiero contar muy de espacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi, porque he dado en que me lean el alma, que, en fin, me he metido a escritora, y con menos que esto no cumplo con mi oficio» (p. 525). En efecto, la protagonista marca en ocasiones lo personal de su análisis, respecto a acontecimientos, individuos u objetos observados,<sup>1016</sup> como tan claramente evidencia su descripción de la ciudad de León, aludida mediante el ya de por sí aclarador título «De la del penseque» (pp. 393-407): «habían de representar la comedia de Santa Tais y Santa Egiciaca, y había de salir la Granada con una calavera en la mano, que cuando la vi salir, *pensé que* era vieja que salía a echar agua bendita a algún cimiterio» (p. 394); «Dijéronme que los temporales de León eran muy francos, y *pensé que* nacían por las calles manzanillas de oro, mas según vi, la franqueza era que no sabe acabar por poco, porque comienza en fresco y acaba en yelo, y su calor acaba en fuego; pueblo extremado» (p. 397). En efecto, en ocasiones la construcción sintagmática se repite tan recurrentemente que resalta aún más su naturaleza subjetiva:

Comencé a entretenerme en mirar la iglesia. Es bien galana, tanto que *pensé que* era el carro del día del Corpus adornado de varios gallardetes y banderolas. Noté que estaba

---

<sup>1016</sup> Véase, dentro de nuestro estudio semántico, el apartado correspondiente a los universos representados en el texto.

notablemente envejecida la portada, más que ninguna otra parte de la iglesia, y *pensé que* la causa era porque todas las viejas gastan más de boca que de ninguna otra parte (...) Aunque entré dentro de la iglesia, yo cierto que *pensé que* aún no había entrado, sino que todavía me estaba en la plaza, y es que como la iglesia está vidriada y transparente, piensa un hombre que está fuera y está dentro, como corregüela de gitano (...) Yo hablo como boba y a fe de *penseque*, que pudo ser que como la iglesia es chica y la gente de aquella tierra mucha en aquellos tiempos, dieron traza que quedase la iglesia de modo que pudiesen oír misa desde la calle (pp. 398-399)

A lo mejor de mi mirada, entró gran tropa de canónigos vestidos de blanco (...) Yo, como era la primera vez que vi cosa semejante, *pensé que* era la hueste, mas después, viendo que eran hombres como los otros, les perdí el miedo. Tras esto, vinieron unas danzas de mozas que llamaban las cantaderas, y guiada por este nombre, *pensé que* habían de cantar en el coro las vísperas con los canónigos (...) *pensé que* en cada una silla habían de estar cantando un canónigo y una cantadera, mas todo fue pensar en vago, que no iban a cantar, sino a bailar. Por cierto, que las pudieran llamar bailaderas y no cantaderas, y ahorrarnos de un *penseque* de los muchos que me sobraban (...) como iban bailando con atambores delante, *pensé que* iban haciendo gente (pp. 399-401).

Pero, a su vez, Justina en cuanto narradora, desde una perspectiva más amplia, condicionada por su aparente evolución psicológica, evalúa sus pasadas actitudes y comportamientos, con una relación de alteridad respecto a su pasado que manifiesta un nuevo punto de vista ante un mismo hecho, el cual ya en cuanto personaje se nos revelaba.<sup>1017</sup> Esto puede comprobarse a través de la constatación de cambios en su personalidad que evidencian situaciones pretéritas irrepetibles:

El llorar de veras fue cuando vinieron de Italia mis hermanos, rompidos de vestido y de vergüenza, y sin ninguna, nos tomaron a mí y a mis hermanas los cetros del imperio, que eran las llaves de casa, y nos ganzuaron arcas y buchetas (...) *¡No fuera ello ahora, que pudiera yo poner en campo unos doce pares, que ni por otros más necios diera un garbanzo, ni por más determinados un comino* (p. 234).

También el reconocimiento de su pasada ignorancia supone una relación de alteridad respecto a su rol como personaje, al tiempo que una crítica a sus errores: «El mayor presente que por entonces pensaba yo que se podía hacer a una mujer era una sortija de latón morisco y, a lo sumo, de plata» (p. 355); «Si cuando esto oí supiera lo que ahora sé de granuja y chronicones, yo le dijera al páparo que no se entendía» (p. 358); «No denuncié della porque, como ignorante, se me escapó la obligación que yo tenía de decirlo a los señores inquisidores, y si la hice bien, fue por la natural obligación que tiene cada cual a querer bien a quien le hace bien» (p. 6589). Otro ejemplo:

Verdaderamente la ufanía de un vencimiento es ciega. Dígolo por mí, que no miré que al paso que iban riendo mis agudezas, iban envidiando mi buen entendimiento, y así

<sup>1017</sup> Véase, a este respecto, y dentro de la sección sobre el estudio de las instancias enunciativas, nuestro apartado correspondiente a la narradora.

iban resfriando la risa (...) Pero mi orgullosa pujanza tenía vendados mis ojos para no echar de ver que ya el placer había reconocido las riberas de su fin (pp. 273-274).

Otras veces la censura de sus comportamientos pasados incide de forma más marcada en las implicaciones morales: «Concluido mi centenario de reverencias, besé la cruz de mi rosario, como es uso y costumbre, y tomé agua bendita, y hice como fiel christiana, aunque *en todo conozco mis faltas*, si va a hablar de veras» (p. 503); «Otras dirán que quieren su alma más que sesenta panderos, mas yo digo de mí que en el tiempo de mi mocedad quise más un pandero que a sesenta almas, porque muchas veces dejé de hacer lo que debía por no querer desempanderarme. *Dios me perdone*» (pp. 243-244).

Precisamente, el aparente arrepentimiento explica la inserción de calificativos ilustradores de su supuesto acto de contricción: «Una cosa vi de que se consoló mucho *esta alma pecadora*» (p. 404); «Bájome con decir que no se espanten que *las pecadoras* sepamos fingir y disimular» (p. 414); «Dicho esto, sacó de un zurrón seis escudos y me los puso en *estas manos pecadoras*» (p. 438).

Finalmente, los elementos paratextuales añaden una nueva perspectiva, la cual evalúa las manifestaciones escriturarias de la narradora y la habilidad discursiva de los personajes, tal y como reflejan frecuentemente las notas marginales:

Es tan *artificiosa introducción*, que con *su ingenio* capta la benevolencia a los discretos, y con *su dificultad* despide, desde luego, a los ignorantes (p. 85)

Escusa sus rugas *graciosamente* (p. 106)

Dicho *ridículo* de un predicador del miércoles de Ceniza (p. 237)

Nunca una desgracia viene sola, y sobre esto es comparada a cosas *graciosas* (p. 275)

Varios símiles de la envidia *bien ponderados* (p. 366)

Pregunta a Justina y respuesta *graciosa* (p. 471)

Murmura *ingeniosamente* de los candiles (p. 559)

Respuesta *astuta* (p. 649)

Finge el autor que, de enfado desta inicua vieja, no quiere aun sumar el número en verso. Es *figura retórica que encarece la materia* (p. 651)

Galanes sólo galanes. Píntalos *bien*.<sup>1018</sup> (p. 709).

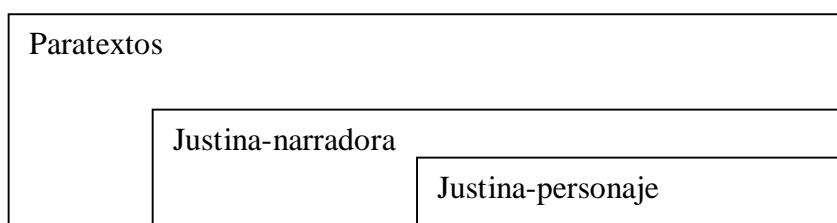
De igual modo, los elementos paratextuales con frecuencia evalúan moralmente el comportamiento de la protagonista. En este sentido, los «aprovechamientos» constituyen la muestra más palpable: «La persona que una vez pierde el respecto a Dios, mira con desprecio las cosas santas y no santas, las honrosas y las que no lo son tanto, y de aquí es que aun de las piedras, calles y edificios y paredes murmura y fisga» (p. 391); «Las mujeres dadas a vano gusto no le tienen en mirar cosas honrosas y de autoridad»

<sup>1018</sup> Véase, dentro del estudio semántico de la obra, nuestro apartado correspondiente al problema de las perspectivas, y en concreto dentro del ámbito de los paratextos.



(p. 549); «En las hilanderas hay muchas marañas y embustes para hurtar lo que se les encarga, y deben restituirlo, porque en tanta cantidad de menudos, vienen a defraudar notablemente» (p. 650); «Una mujer libre a la misma Iglesia pierde el respeto y en ella se descompone, porque quien niega a Dios la posada de su alma y la tiene tan en poco (...) tampoco atiende cuán digno es de suma reverencia aquel divino templo en que Dios está» (p. 728).<sup>1019</sup>

Se trata, en conclusión, tan solo de algunos ejemplos que ilustran, en resumidas cuentas, cómo la existencia de diversas voces, en el texto, lejos de contribuir a reforzar una única visión autoritaria y dogmática de los acontecimientos, se complementan en cuanto puntos de vista disonantes, alternativos e incluso antitéticos en ocasiones respecto al mismo fenómeno, de acuerdo, en líneas generales, al siguiente esquema, que refleja las relaciones de inclusión que la articulación de las distintas perspectivas admite:



Así, la polifonía se revela en el texto como un mecanismo a través del cual reflejar distintas posiciones y actitudes ante los mismos hechos, lo cual deslegitima la posibilidad de una voz única que vuelva el texto uniforme, dogmático y reduccionista. El hecho de que el lector asista al desarrollo de un personaje que, posteriormente y desde la perspectiva del autobiografismo, se sirva de la autocensura como posición ideológica desde la que, aparentemente, plantee el transcurrir de sus memorias, sumado a la inserción de unos elementos paratextuales que no solo se muestran aún más conservadores y represores, en lo que a la conducta de la protagonista se refiere, sino que también evalúan su pericia como escritora, hace que la obra entre en consonancia con un período histórico en el cual las artes, como la pintura, no admiten ya que un único ojo, representante de la colectividad, pero ajeno al individuo concreto, sea el que determine la configuración de la realidad, así como su manera de percibirla. Por el contrario, *La pícaro Justina* parece constatar el reconocimiento de este relativismo, y

<sup>1019</sup> Véase nuestro apartado sobre el estudio del entramado psíquico que constituye la articulación de la polifonía en *La pícaro Justina*.

con él la evidencia de que un mismo fenómeno puede admitir múltiples lecturas, sin que una última e inamovible verdad nos salvaguarde de un error que ya es casi imposible reconocer, en la medida en que verdad y mentira cada vez constituyen con mayor fortaleza una única sustancia.

**La carnavalización.** El estudio del carnaval en cuanto fenómeno no solo literario, sino antropológico o cultural, ha dado lugar a una nutrida producción en el ámbito de la crítica literaria, la etnografía, etc. A la hora de establecer su caracterización general, Bajtín (1988:172-179 y 1991:387) señala una serie de rasgos más o menos constantes: a) su naturaleza no solo espectacular, sino existencial, vivencial;<sup>1020</sup> b) la supresión de las jerarquías; c) la excentricidad; d) su capacidad paradójica, conectando elementos contrarios y antagónicos; e) el espíritu profano; f) la naturaleza relativista del conocimiento y la existencia; g) la importancia del disfraz; h) la ambivalencia; i) la inversión de roles, j) la presencia constante de la burla y k) la omnipresencia de lo corporal y lo escatológico.<sup>1021</sup>

Bajtín (1991:387 y ss.) llevó a cabo un estudio diacrónico de la presencia en las culturas oficiales de elementos burlescos o bufonescos. Y así, constató cómo, tras la decadencia de la antigüedad,<sup>1022</sup> no existía en Europa ningún acto o culto oficial que legitimara la risa, hasta la irrupción de Rabelais (1494-1553), quien la incorporará de nuevo a la literatura oficial, extrayéndola de su exclusiva pervivencia folklórica. Como el propio Bajtín (1988:184) apunta, el Renacimiento encarnará la cumbre de la vida carnavalesca.<sup>1023</sup> A partir del XVII se desarrollará la cultura cortesana de «festejos y mascaradas», centrada fundamentalmente en formas y símbolos carnavalescos de

<sup>1020</sup> En este sentido, señala Cros (1997:47): «El carnaval no se representa, se vive como una fusión en lo colectivo. La máscara misma es el vector de esta fusión: borra el rostro y gracias a ella el individuo se esconde tras una función mítica o social. Al igual que en los ritos sagrados primitivos, el individuo se confunde con el conjunto social. Tanto en un caso como en el otro, se trata de una *concelebración* en un mismo espacio y en un mismo tiempo (...) Esas *concelebraciones* son de hecho autorrepresentaciones y por eso se estructuran en espejo».

<sup>1021</sup> Caro Baroja (1985:60-101), desde una perspectiva etnográfica, señala las prácticas más habituales durante el carnaval: columpiarse, mantear, poner un «pelele» en las casas, arrojar agua, meter ruido con latas y cencerros, jugar con ollas, arrojar harina y salvado, apedrear un gallo, injuriar a los demás, cometer robos, comer abundantemente, etc.

<sup>1022</sup> Durante el imperio romano tuvieron éxito las *saturnalia*, una especie de espectáculo donde era investido como rey un sujeto que pasaba a presidir la fiesta. Este tipo de evento, marcadamente pagano, fue desbancado con el auge del cristianismo (véase Caro Baroja 1985:297 y 300).

<sup>1023</sup> Algunos estudiosos (Biggeard 1972:7 y ss.) consideran que el siglo XVI supuso, en cierto modo, el descubrimiento de «lo festivo» en cuanto acontecimiento indisoluble de la existencia humana. Hasta entonces, razón y locura transcurrían por cauces separados y su confluencia solo parecía posible dentro de la marginalidad del folklore. La irrupción del *Elogio de la locura* (1509) de Erasmo y del *Orlando furioso* (1516) de Ariosto condicionaría, en parte, la legitimación literaria de la locura, y con ella de las prácticas carnavalescas.

carácter sobre todo externo, y desde 1650,<sup>1024</sup> aproximadamente, la carnavalización se convertirá en una tradición literaria.

Uno de los elementos que con más fortaleza parece haber apuntalado la pervivencia de las prácticas carnavalescas, en múltiples ámbitos, es su capacidad para vertebrar en un único discurso diversas voces sociales e individuales (Zavala 1989:108) que en la práctica cotidiana sufren confrontaciones, conflictos e incompatibilidades, pero que en el universo carnavalesco coexisten en la artificiosa armonía que proporciona el espectáculo excepcional de la fiesta, elemento este que altera y complementa la cotidianidad de cualquier dinámica social. De este modo, el carnaval determina la «otredad» de determinadas voces políticamente incorrectas, contraculturales y subversivas respecto al statu quo imperante, las cuales habitualmente son controladas y sometidas por los elementos coercitivos de la acción policial, entendida en cuanto observancia de las leyes u ordenanzas establecidas para el gobierno de una determinada comunidad.

A lo largo del Siglo de Oro español, y especialmente durante el siglo XVII, parece que varios elementos sociológicos e históricos pudieron haber influido en el auge de la práctica carnavalesca entre nuestras fronteras, o haber sido consustanciales a su éxito y desarrollo: a) la rígida estructura política, sustentada en el absolutismo monárquico y en la existencia de profundas desigualdades reflejadas en una estratificación social anclada en rígidos estamentos (Bennassar 2001:39), parecía propiciar la existencia de mecanismos carnavalescos que desempeñaran una función autorreguladora mediante la inversión de roles y jerarquías; b) la existencia significativa del colectivo de los bufones u «hombres de placer», frecuentes en las cortes (Bennassar 2001:35),<sup>1025</sup> los cuales mostraban una sorprendente despreocupación por aspectos de gran valor para el ciudadano corriente, como la honra y el dinero, elementos fundamentales para la promoción individual, al tiempo que podían permitirse el lujo de efectuar alusiones en torno a la carnalidad y al placer, aspectos estos vetados para el ciudadano corriente (Bouza 1996); el loco ofrece un «mundo al revés», una visión invertida de la realidad, unido al espíritu lúdico de la fiesta carnavalesca (Márquez Villanueva 1985-86:502);<sup>1026</sup>

<sup>1024</sup> Biggeard (1972:8) toma esta fecha como momento aproximado de conclusión del «período loco». A partir de entonces, el progresivo auge de la filosofía cartesiana supondrá el triunfo de la razón.

<sup>1025</sup> Bouza (1996:14 y 23) señala que, hasta la llegada de los borbones, los austrias siempre tenían en su corte locos, enanos y truhanes. Su función, al margen de la de entretener al monarca, era la de dignificar la corte, resaltando la singularidad del monarca entre su cohorte de acompañantes excepcionales.

<sup>1026</sup> La figura del loco, según algunos críticos (Klein 1980:393-395), supone la irrupción de un personaje que encarna la autocomprensión, así como los progresos en una manifestación nueva de la conciencia de

c) la creciente importancia de lo visual, a lo largo del Siglo de Oro, aspecto este fundamental dentro del orden estamental vigente, en la medida en que el pueblo se veía «en una casi infinita serie de fiestas y ceremonias que periódicamente y a lo largo del año *re-presentaban* la liturgia del orden plural que daba cuerpo a una comunidad» (Bouza 2003:71);<sup>1027</sup> d) el gusto por el disfraz, durante el Barroco (Maravall 1975:404), lo cual parece guardar relación con la búsqueda de una autenticidad ajena al discurrir diario, y a la asunción de los roles habituales; e) la contemplación de la existencia en cuanto teatralidad o apariencia (Maravall 1975:408).

La verdadera raíz de la práctica carnavalesca parece que hay que buscarla dentro de un contexto fuertemente religioso. Desposeído de un ambiente marcadamente cristiano, y tal y como expone Caro Baroja (1985:25-26 y 153), el carnaval se convierte en una pura diversión intrascendente. Por el contrario, inserto en un calendario religioso, el carnaval permite al sujeto verse liberado del encorsetamiento moral que sufre la mayor parte del año. La violencia, inversión social, impudicia, irracionalidad y alegría del carnaval suponen un mecanismo de compensación frente a la sobriedad, comedimiento y espiritualidad que han de impregnar al resto del año, y en especial al período inmediatamente posterior: la Semana Santa. De este modo, el carnaval se convierte casi en la representación del paganismo frente al cristianismo, con lo cual podía constituirse como evento contestatario y alternativo a la religión imperante entre todos aquellos colectivos alejados de la ortodoxia confesional.<sup>1028</sup>

Sin embargo, lo cierto es que la práctica carnavalesca, que sobrepasa nuestra concepción popular y católica del evento precuaresmal, sustenta su existencia en la

---

uno mismo, en contraposición al medieval, durante el cual la figura del loco solo supone un elemento festivo, objeto de las burlas, de naturaleza popular.

<sup>1027</sup> A propósito de lo visual, Bouza (2003:91 y ss.) apunta la importancia del retrato durante todo el Barroco: tener un pintor en la casa era un signo de distinción social. Respecto a las mascaradas en esta época, parece tratarse, en efecto, de un fenómeno bastante generalizado por Europa, e incluso por otros ámbitos geográficos. Así, Oltra (1985:47) recoge ejemplos como la organizada por Milton en el castillo de Ludlow en 1634, con el título de *Comus*, u otras en sitios tan peregrinos como Filipinas, tal y como testimonia Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones* (1599-1614). Estos eventos preocuparían en gran medida a moralistas de la época, como Sancho de Moncada, Pellicer de Tovar, fray Francisco de León o Suárez de Figueroa. En el caso concreto de España, Torres (2001b:19-35) señala cómo con la llegada al trono de Felipe III en 1598 surgen numerosos espectáculos festivos, cercanos a la corte y a la alta aristocracia, oponiéndose así a la austeridad de Felipe II. La suspensión de la beligerancia con Inglaterra en 1604, con los Países Bajos a partir de 1609, y con Francia, potenciaron la proliferación de un ambiente desenfadado y festivo, teniendo lugar abundantes celebraciones solemnes (matrimonios, bautismos, entradas triunfales, recepciones oficiales, etc.)

<sup>1028</sup> En este aspecto han insistido, entre otros, Cros (1992:120), para quien lo inquisitorial y lo judaizante guardan relación con lo carnavalesco: los procesados son personas que *ocultan* su auténtica fe; la Inquisición les debe procesar para *descubrir* lo que disimulan y *excluirlos* de la colectividad, puesto que *usurpan* el nombre de «cristiano».

necesidad humana de la regulación ante mecanismos externos de presión y coerción social. Frente a ello, la risa y la burla se convierten en mecanismos de compensación, al tiempo que generan un determinado grado de empatía entre el ser deshumanizado que compone la caricatura deforme carnavalesca y el individuo alienado por las contradicciones irresolubles en torno a las que gira su existencia. En última instancia, la representación carnavalesca parece convertirse en auténtica fuente de desengaño, que contempla la vanidad de la existencia y el relativismo de los valores que fundamentan nuestra ideología, a partir de un espectáculo donde nada ni nadie es lo que parece, legitimándose, sin embargo, un orden social que no se ve amenazado por un espectáculo que tiene en la excepcionalidad su razón de ser.<sup>1029</sup>

De este modo, retomando las consideraciones de Bajtín (1974), el carnaval refleja la naturaleza grotesca, contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción como elementos consustanciales a la afirmación del nacimiento de algo nuevo y mejor. El carnaval se convierte en un espectáculo que ignora la distinción entre actores y espectadores: los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, al verse insertos en una celebración que afecta a toda la comunidad.

Durante el período Barroco, las artes vivieron una estilística marcada por elementos que parecían testimoniar el sustrato carnavalesco. Así, uno de los principales elementos formales de este período fue el constante gusto por los contrastes marcados y subrayados (Fernández Álvarez 1983:761), mediante la conjugación de lo sensorial de las formas con la ingeniosidad y extrañeza del juego intelectual, así como de lo carnal y lo eterno, del sueño y la vida, de la máscara y la verdad, de la grandeza temporal y la caducidad (Orozco Díaz 1988:29 y 40), lo cual encaminaba hacia una estética sustentada sobre la paradoja de la unión de contrarios, aspecto este, como se ha apuntado, característicamente carnavalesco: durante el carnaval el pueblo adoptaba roles antitéticos respecto a sus papeles habituales en la sociedad, tales como monarcas, etc. De igual modo, la naturaleza profundamente popular del período Barroco invitaba a una aproximación entre artistas y pueblo, en consonancia igualmente con la naturaleza abarcadora y unificadora del carnaval, donde la fiesta englobaba a la comunidad por completo.

En el caso concreto de la narrativa picaresca, la naturaleza subversiva del sustrato carnavalesco, respecto a la cotidianeidad y al statu quo, debió de ser fácilmente

---

<sup>1029</sup> Véanse estas y otras cuestiones acerca del carnaval en Bigeard (1972).

percibida por algunos de sus autores.<sup>1030</sup> De este modo, la fórmula carnavalesca, proyectada sobre este tipo de relato, contribuía a la inversión de los valores morales en la sociedad contemporánea (Colahan y Uzzi 2004:24), lo cual convertía al pícaro en un individuo antitético respecto a la preocupación por el linaje immaculado: «el discurso picaresco consiste en la inversión del sentido de las virtudes socialmente estimadas con frecuencia y en la cínica confesión de este proceder» (Maravall 1986:30). Así, a propósito del *Lazarillo*, por ejemplo, la inversión de valores generaba una equiparación entre la virtud y la mejora material, de acuerdo al estado final de un cornudo Lázaro felizmente situado gracias a una bonanza económica proporcionada por el arcipreste-amante de su mujer, lo cual anulaba la rígida estratificación social sustentada sobre el principio incuestionable de la limpieza de linaje, en consonancia con la naturaleza resquebrajadora del orden social, y aglutinadora de extremos, característica de la dinámica carnavalesca.<sup>1031</sup> El pícaro se resiste a asumir el ínfimo lugar que, de acuerdo a la norma imperante, le corresponde, y por ello se «disfraza» de otro, pretendiendo asumir un papel que no es el suyo, mediante un falso ascenso social que al final se traduce en una desenlace tan caricaturesco como el del hipócrita Lázaro, que se dice «en la cumbre de toda buena fortuna» (p. 209). Asimismo, la caracterización del pícaro en cuanto individuo situado en distintos ambientes y lugares, sometido a diversos dueños, alejaba al protagonista de una limitada visión vital, lo cual encaminaba hacia el relativismo y el desengaño, elementos estos próximos a la naturaleza deslegitimadora del carnaval. El pícaro, así, asumía un rol bufonesco que había de llevar, en última instancia, al descubrimiento de la verdad por medio de la burla y la paradoja:

Uno de los *topoi* genéricos de la literatura bufonesca o del loco lo constituye el tema del *mundo al revés*, la visión alterada y subvertida de la sociedad, de las personas y las cosas (...) En discursos como el de Erasmo, pero también en sermones burlescos, y, sobre todo, mediante epístolas tanto en prosa como en verso, el sujeto jocoso de un narrador bufonesco aplica su perspectiva paradójica ensalzando cualidades despreciables por el común de las gentes. Con ello no persigue otra cosa que zaherir las conciencias, a la par que divertirlos a todos (...) cuestionando, de paso, las posibilidades efectivas del conocimiento humano (Núñez Rivera 2002:158).

<sup>1030</sup> Entre las posibilidades que esta sugerencia apunta, Cros (1980:32-33) señala, por ejemplo, cómo es posible establecer una homología estructural entre la descripción de una fiesta carnavalesca como la fiesta del «rey de gallos» y la evocación del desfile de los sentenciados en un auto de fe: «la fiesta carnavalesca, que valoriza el poder efímero de lo falso, es al revés del desfile de los suplicados, que expresa una reestructuración ortodoxa de la sociedad». De este modo, la práctica festiva carnavalesca representaría una fantasía colectiva de re-estructuración social, mientras que la práctica inquisitorial ritualiza la reconstrucción de la unidad de conciencia de la colectividad (Cros 1986:241).

<sup>1031</sup> Así, dice respecto al autor del *Lazarillo* Ruffinatto (2000:337): «éste se sirve de un personaje-narrador atareado en invertir los valores del mundo para sacar, a su vez, estos mismos valores del andamiaje dogmático en que se hallan envueltos y para someterlos a una ideología de tipo relativista».

En lo concerniente a las pícaras, algunos críticos han señalado el creciente desarrollo del esquema carnavalesco, respecto a sus homólogos masculinos. Así, para Friedman (1987:117), mientras que el pícaro tendería a manifestar una realidad social, la mujer, por el contrario, combinaría este elemento documental con la inversión saturnalia. La mujer, en efecto, partiría de una situación hasta cierto punto insostenible (independencia, despreocupación por unos valores sociales a los que se encuentra más vinculada que el hombre, etc.) que invitaría a pensar en una recreación con un considerable grado de artificiosidad que añadir respecto al relato protagonizado por el pícaro. De este modo, la naturaleza festiva y extra-ordinaria del carnaval encontraría acomodo en los relatos de las pícaras, en la medida en que asumen, «disfrazándose», un rol a priori masculino, desposeído, en cierto sentido, de la tensión psicológica que lo caracterizaba en un primer momento: «at the hands of writers who create female rogues, the picaresque moves from a tortured interior self to the free-spirit-edness of carnival» (Friedman 1987:117).

En el caso concreto de *La pícaro Justina*, la naturaleza carnavalesca del relato admite, desde diversas perspectivas, un múltiple planteamiento. En efecto, no son pocos los elementos pertenecientes a este ámbito cultural de los que es posible encontrar representación en la obra atribuida a López de Úbeda, tanto desde una vertiente de naturaleza más temática —correspondiente a determinados tópicos frecuentes en la fiesta y en las manifestaciones artísticas de sabor carnavalesco, como puede ser el recurso del disfraz, la escenografía festiva, etc.— como desde un planteamiento de tipo más formal, desde el cual tendrán un valor sobresaliente aspectos tales como la naturaleza inversa de la representación, respecto al orden o convenciones establecidas, o la capacidad para aglutinar elementos extremos y antitéticos, dentro de una aparente paradoja que admite diversos grados de resolución.<sup>1032</sup>

Así, *La pícaro Justina*, por el propio protagonismo femenino, plantea desde la misma configuración inicial del personaje un juego de alternancia, o inversión, respecto al pícaro. Esto supone, sin duda, un importante condicionante desde el prisma del lector, quien contrastará su caracterización con la de su homólogo masculino.

---

<sup>1032</sup> Respecto a la relación entre la paradoja y el esquema carnavalesco, van Hoogstraten (1986:70-71) señala que ambos aspectos coinciden en cuanto subversión del orden establecido, en favor de un cambio radical, pero mientras que la paradoja «se sitúa a un nivel intelectual superior», el carnaval neutraliza «la jerarquía impuesta por el mundo oficial del vivir cotidiano».

Justina, como se ha apuntado, gusta del disfraz en cuanto elemento usurpador de identidades que, por uno u otro motivo, le conviene asumir en un determinado momento.<sup>1033</sup> Entre estos, son especialmente manifiestos sus papeles de «romera envergonzante», de improvisada doctora o de nieta de morisca:

Ya, en fin, me puse mi manto, que era largo y me cubría todos mis ribetes y cortapisas, y puesta así (...) me tapé como condesa viuda, y después de dada una vuelta a la ermita para deslumbrar la vieja, me senté a la puerta de la iglesia como pobre envergonzante; puse sobre mis rodillas un pañuelo blanco para que los que me hubiesen de tirar limosna diesen en el blanco y para señuelo de que pedía y no para los mártires (...) Yo, de cuando en cuando, en achaque de componer el pañuelo, sacaba mi mano nada negra y no poco larga, con la cual, pareciendo moza de respecto, provocaba a lástima a los que veían que (a) una tan buena moza la obligaba su pobreza a tales extremos y su castidad a tales trazas (pp. 484-485)

Tras esto, le dije en cifra la burla que tenía pensado hacer a nuestra huéspedea, mas hablarle en cifra era hablarle en arábigo; fueme forzoso llegarme más hacia él y decirle, pan por pan, lo siguiente: —Amigo, yo he dicho a esta mesonera que sois médico de nuestro pueblo. Tomalda el pulso y salíos luego conmigo afuera, que ya os diré lo que habéis de hacer y lo que nos puede valer la trama si se teje (...) Advertíle, por señas, que la hiciese sacar la lengua y la tentase estómago, hígado y espaldas, haciéndola volver y revolver barras por momentos (...) Hechas estas diligencias, nos salimos afuera yo y el hermano médico a consultar el mal y la cura (pp. 566-568)

Púseme un luto muy de gobierno, para lo cual me vestí una saya negra de la misma vieja, y de unos griñones que tenía para vender, corté asaz una toca de luto muy honrosa (...) Llamé algunas vecinas, y todas decían que para ser una santa no había tenido otra falta sino haber sido desconversable. No me dio poco gusto este conque, porque con él me persuadí que era fácil persuadirles lo que les era difícil de averiguar, conviene a saber: que yo era nieta de la difunta y traída sólo para heredera. A las vecinas no les iba nada, y así me creyeron, de modo que me sobaban testigos para probar cuanto quisiera (pp. 663 y 665).

Pero Justina asume otros muchos roles, a los cuales es posible incorporar el marbete de «disfraz»: desde mesonera, papel que siempre da la impresión de resultarle ajeno, y subordinado a la figura rectora de sus padres,<sup>1034</sup> hasta el de esposa,<sup>1035</sup> el cual igualmente parece que se trata de un rol donde la protagonista no encaja de la mejor de las maneras, como podrían evidenciar sus dos primeros matrimonios fallidos, si bien condicionado en parte por circunstancias ajenas a su voluntad, como refleja el fallecimiento del segundo de ellos.<sup>1036</sup> Entre ambos, Justina jugará a adoptar múltiples

<sup>1033</sup> En este sentido, es de destacar cierto posible condicionamiento biológico, a partir de la existencia del abuelo mascarero (p. 185), como ha apuntado Damiani (1981a:142).

<sup>1034</sup> En efecto, Justina abandona el mesón tras su fallecimiento (p. 251)

<sup>1035</sup> Respecto al primero de los matrimonios, la obra describe el proceso por el que la protagonista se viste/disfraya de novia: pp. 731-732.

<sup>1036</sup> El motivo de la ruptura entre Justina y el primero de sus maridos, Lozano, resulta un tanto enigmático, a juzgar por la elipsis efectuada por la narradora: «no sólo en el tiempo que estuve casada con Lozano, el hombre de armas, como se verá en el libro primero, pero en el que lo estuve con Santolaja, que fue un viejo de raras propiedades, como se verá en el libro tercero y cuarto. Era único el mi Santolaja,



papeles: hilandera,<sup>1037</sup> casta doncella,<sup>1038</sup> temerosa joven<sup>1039</sup> o, por supuesto, escritora, tal y como refleja con tanto detenimiento la *Introducción general*, por citar algunos ejemplos. Sin embargo, por la complejidad escenográfica que incorpora al relato, así como por la relevancia que adquiere, en lo que a su extensión y a su posible influencia en el «despertar a la vida» de la pícara se refiere, es especialmente significativo el robo de la protagonista por parte de la Bigornia. En efecto, la representación del carro en el que irrumpe la cuadrilla de estudiantes<sup>1040</sup> adquiere una constatable caracterización carnavalesca:

Ya venía la noche queriendo sepultar nuestra alegría en lo profundo de sus tinieblas, cuando vi asomar una cuadrilla de estudiantes disfrazados que venían en ala, como bandada de grullas, danzando y cantando a las mil maravillas. Eran siete de camarada, famosos bellacos que por excelencia se intitulaban la Bigornia, y por este nombre eran conocidos en todo Campos, y por esto solían también nombrarse los Campeones. Estos traían por capitán a un mozo alto y seco, a quien ellos llamaban el obispo don Pero Grullo, y cuadrábale bien el nombre (...) Este venía en hábito de obispo de la Picaranzona. Traía al lado otro estudiante vestido de picarona piltrafa a quien ellos llamaban la Boneta, y cuadraba el nombre con el traje, porque venía toda vestida de bonetes viejos, que parecía pelota de cuarterones. Los otros cinco venían disfrazados de canónigos y arcedianos, a lo picaral. El uno se llamaba el arcediano Mameluco, el otro el Alacrán, el otro el Birlo, otro Pulpo, el otro el Draque, y las posturas y talles decían bien con sus nombres. Era harto gracioso el disfraz para forjado de repente. Venían en el propio carro de mis primos (...) Antes que hiciesen sus paradas, cantaban a bulto, como borgoñones pordioseros, pero cuando paraban el carro, lo primero que hacían era bajarse y danzar un poco de zurribanda, con corcovos, y tras esto, a lo mejor del baile, cogían en brazos a la picarona que llamaban la Boneta y poníanla el bonete de don Pero Grullo y su manteo roto, y metíanla en el carro con gran algazara, haciendo además como que la robaban. Luego se subían con ella al carro y cantaban una letrilla (pp. 286-287).

---

cuya muerte dio principio a más altas empresas, las cuales me pusieron en el felice estado que ahora poseo, quedando casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache» (p. 739).

<sup>1037</sup> Véanse pp. 642-643.

<sup>1038</sup> «¡Tate, señor picarón! (y dile un muy buen golpe en los dedos) (...) Dígame, muy infame, ¿párecele que mi entereza, guardada por espacio de dieciocho años (que tantos hago a las primeras hierbas), es bien que se consuma a humo muerto y se quede aquí (...)?» (p. 302); «así junto a tan sucio nido no me parecía que corría peligro mi honestidad» (p. 582); «Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales» (p. 738).

<sup>1039</sup> «Entré baja, encovadera, maganta y devotica, que parecía ovejita de Dios. Entonces eché de ver lo que sabemos disimular las mujeres y con cuánta razón pintaron a la disimulación como doncella modesta, la cual, debajo del vestido, tenía un dragón que asomaba por la faltriquera de su saya. Por cierto, tan en mi mano estuvo disimularme y mostrarme temerosa, que con no tener más vergüenza del hombre que si me la hubieran tundido, hacía de la vergonzosa con tanta facilidad como si mi voluntad y mis carrillos estuvieran hechos del ojo (...) entré con mis once de oveja y fingiendo que de pura vergüenza tenía caídas las golillas, y que tragaba saliva a duras penas, y tantas que a garabatadas de ruegos era necesario partearme las palabras» (pp. 413-414 y 417).

<sup>1040</sup> No es esta la única representación que contemplará Justina. Véanse, por ejemplo, la «comedia de Santa Tais y Santa Egiciaca» (p. 394), el «entremés de los sacristanes enharinados» (p. 395), o la danza de las «cantaderas» (pp. 400-401), durante su visita a León.

Desde luego, el episodio reúne un número considerable de tópicos adscritos a la representación carnavalesca: la figura del «rey de gallos», encarnada en el obispo Pero Grullo,<sup>1041</sup> la carroza, el disfraz de los participantes, los cánticos, las pequeñas acciones dramáticas, etc.<sup>1042</sup> Todo ello conforma una mascarada que terminará generando un juego de espejos a caballo entre la realidad y la ficción, cuando la protagonista sea secuestrada por la cuadrilla estudiantil y el público piense que no es más que otro cuadro de la representación (p. 290).

Al margen de estos ejemplos, de cierta extensión, la naturaleza multiforme de Justina se pone de manifiesto en su discurso de forma recurrente, lo cual evidencia una natural predisposición al cambio de identidad:

Yo, en particular, siempre tuve humos de cortesana o corte enferma (p. 334)  
 Se me puso en la cabeza salir de aldeana y montañesa y dar de súbito en ciudadana (p. 355)  
 Determiné ser romera, como quien va a Roma por todo (p. 460)  
 Yo determiné hacerme pobre envergonzante y ponerme a la puerta de la iglesia (p. 482)  
 Avísame, que me verás ciudadana y en el mesón (p. 518)  
 Por lo cual determiné mudar estado y meterme en la orden de matrimonio (p. 682)  
 Y me determiné meterme a caballera y mujer de algo (p. 726).

Otro elemento claramente significativo, dentro de los elementos característicamente carnavalescos, es el concerniente al ámbito de lo escatológico o lo «bajo corporal». En este sentido, sin duda el episodio más evidente es el del «engaño meloso», en el cual Justina convence al bachiller para ir a recoger un supuesto cesto con miel que la protagonista había dejado olvidado en el mesón, y que en realidad no son más que los excrementos de la pícara, los cuales terminarán originando un odorífero desenlace para los cueros del bachiller:

Y supongan, para la inteligencia de la burla, que yo, a causa de cierta prisa ocasionada de unos pepinos y ensalada que comí, me había aprovechado de un cestillo de la huéspedada que hallé a mano, y le hice servicio y me hizo servicio (...) Ya parece que me llamas puerca; no te espantes, que son cosas que pasan por las gentes (...) Y diciendo y haciendo, arremete el estudiante a quitarle de la mano el cesto (...) El pobre, por defender el cesto y los favos putativos, no sé cómo se fue, que, queriéndole encorporar

<sup>1041</sup> La figura del «rey de gallos» supuso una continuación en el siglo XVII del «rey» que presidía la fiesta en las *saturnalia* romanas (Caro Baroja 1985:300). Como explica van Hoogstraten (1986:90), la elección de un pseudo-obispo era un elemento indispensable en la fiesta carnavalesca.

<sup>1042</sup> Delpech (1991:77, 84, 92-98) repara en la similitud onomástica entre la Bigornia justiniana y la Bigornia (*Bigorne*) de la antigua poesía burlesca franco-inglesa, un monstruo obeso que se alimentaba de maridos estúpidos y complacientes. Igualmente apunta la semejanza entre esta comparsa y determinados eventos estudiantiles, como el de la fiesta de san Nicolás, las incongruencias de las antiguas fiestas de locos francesas o ciertas celebraciones llevadas a cabo en diciembre, como determinados rituales existentes en toda la Europa antigua, como los llamados «Demonios del Año Nuevo». Otros, como Pérez Venzalá (1999:225-226), vinculan el episodio con la fiesta de los carros del Corpus.

consigo, se le trastornó el cesto con todo el matalotaje, y se puso de lodo, vestido, manos y hocicos. El olor no era el mejor del mundo (pp. 513-514).

La presencia de lo grotesco, de lo deforme y desnaturalizador, que subyace en toda manifestación carnavalesca, tiene cabida también en el relato, al margen de la naturaleza paródica y burlesca que conforma toda la obra, en episodios concretos como el del ataque perruno al cadáver del padre de Justina:<sup>1043</sup>

Fuímonos. Dejamos en guarda de mi señor padre un perrillo que teníamos (...) el diablo del perrillo, como olió olla y carne, comenzó a ladrar por salir, y viendo que no le abríamos, fuese a quejar a su amo, que estaba tendido en el duro suelo. Y como vio que tampoco él se levantaba a abrir la puerta, pensando que era por falta de oído, determinó de decírselo al oído. Y como le pareció que no hacía caso dél ni de cuanto le decía, afrentóse, y en venganza le asió de una oreja; y viendo que perseveraba en su obstinación, sacóla con raíces y todo y trasplantóla en el estómago. Con todo eso, por si era sordo de aquel oído, acudió al otro (...) acudió a la otra oreja, hizo su arenga y la misma diligencia (...) Y, pardiez, dióle de tajo y destajóle el cuerpo y cara, de modo que no le conociera el mismo diablo con ser su camarada. 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, dióme lástima (pp. 223-224).

Este episodio se ve complementado, entre otras alusiones, por el episodio bíblico de la muerte de Jezabel a manos de unos perros —«Callo la historia de la perra y aperreada Jezabel, y otros cuentos de las historias sacras» (p. 220)—, o con el del cuento clásico de Diomedes, rey de los Bistonianos, quien fue asesinado por Hércules porque había alimentado a los caballos con carne humana —«Ahí está Diomedes, rey de Tracia, que fiará y abonará mi intento, pues él usó engordar sus caballos con carnes de reyes vencidos, y Hércules, con las suyas, dio un buen día de perros» (p. 220)—, ambos en el mismo episodio que relata la muerte y destrucción de su progenitor.<sup>1044</sup>

<sup>1043</sup> No menos grotesca es la muerte de la madre, atragantada con una longaniza (pp. 229-231).

<sup>1044</sup> Véase la explicación de ambas alusiones en la edición del texto de Rey Hazas (1977:220 n.) o en Damiani (1981-82:343-346), quien también alude a la naturaleza feísta de descripciones como la de Marcos Méndez —«fullero, burlón de palabras y burlado de obras, nariz de alquitara, ojo de besugo cocido, pescuezo de tarasca, cuerpo de costal, piernas de rastrillo, pies de mala copla» (pp. 447-448)—, la del tocinerero —«muy gordo de cuerpo y chico de brazos (...) unos ojos tristes y medio vueltos, que parecían de besugo cocido; una cara labrada de manchas, como labor de caldera; un pecuezo de toro; un cuello de escarola esparragada; un sayo de nesgas (...) una espada con sarampión en la hoja y viruelas en la vaina» (pp. 260-261)—, la de Sancha Gómez —«Toda ella parecía rozo de roble. Era gorda y repolluda (...) Los anillos de sus manos eran verrugas (...) Nariz roma, que parecía al gigante negro. Labios como de brocal de pozo, gruesos y raídos, como de señal de sogas. Los ojos chicos de yema y grandes de clara (...) Tenía dos lunares en las dos mejillas» (p. 553)— o la de Perlícaro: «un bigote más corpulento que marona de guindar campanas, mirando de lado y sobre hombro (...) 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» (p. 137). Respecto a la naturaleza deformadora de algunas descripciones de personajes, consúltense Torres (2001b:411 y ss.) o López de Tamargo (1990:148-149).

Justina, continuando con este espíritu carnavalesco, adopta en ocasiones el rol del bufón, no solo por su propensión a los ambientes festivos,<sup>1045</sup> sino por su naturaleza irreflexiva y alocada: «Querría pedir a sus mercedes una licencia, y es para ser un poquito cuerda» (p. 236); «Entumida estoy, cansada estoy de tanto asiento y enfadada de tanto seso. Ahora digo que no hay mayor trabajo que obligase un hombre a hablar en seso media hora» (p. 238); «para desquitar algo de mis descuidos, hice cien reverencias (...) ¡Mira mi muchachería! ¡Todo en loco! (...) lo malo era que yo era tan bobilla, que si me preguntaran qué pedía a Dios con tantas reverencias, no supiera responder, porque todo aquello iba en loco» (p. 503). De igual modo, la «Nave de la vida picaresca» del frontispicio de la *princeps* parece un remedo de la «nave de los locos», *leitmotiv* de las fiestas carnavalescas del Renacimiento europeo.<sup>1046</sup> En consonancia con todo ello, la afición de Justina a los motes y apodos parece seguir la tradición oral burlesca de los bufones de reyes y nobles, en la línea de Francesillo de Zúñiga (Bataillon 1969:41).<sup>1047</sup>

Otro aspecto, de naturaleza lingüística, concerniente al sustrato carnavalesco que contribuye a conformar *La pícaro Justina*, es el de las denominadas «figuras del lenguaje carnavalesco» (López de Tamargo 1990:256 y ss.), las cuales presentan como denominador común su naturaleza deformadora respecto al habla estándar (Kristeva 1974:239 y 243), y entre las cuales habría que incluir la jerga ininteligible o los vocablos extranjeros, por ejemplo, respecto a los cuales la obra atribuida a López de Úbeda ofrece varios ejemplos: a) el lenguaje de los borrachos («Justina, por ti *ranso*», en la p. 323; «*Carren, carren. Murria perra* es esa en dar vayas al rasante», en la p. 331); b) los portugueses («*Ahora, máteme Deus, con condezaon que el día do juicio no*

<sup>1045</sup> No olvidemos, por citar dos ejemplos, su asistencia a las romerías de Arenillas —p. 251: «Muertos, pues, mi padre y madre (...) tomé ocasión de andarme de romería en romería (...) La primera que hice, después que murió mi madre, fue a Arenillas»— o a la de la Virgen del Camino: «Mandé a mi mochilero que ensillase mi hacanea y que me la sacase al Prado de los Judíos, donde también encontré otras mozas que (a) aquella misma hora iban de tropel a la romería que llaman de Nuestra Señora del Camino» (p. 460).

<sup>1046</sup> Torres (2000a:783) señala como ejemplo, al respecto, el grabado de A. Dürero para la edición alsaciana de *Das Narrenschiff*, de S. Brant (véase en la adaptación de M. Horst 1988:432). Así, si en *La pícaro Justina* figuran dos mástiles horadados en forma de flauta y unas sonajas que agita Guzmán, en la nave de Dürero aparece un personaje a la izquierda tocando la flauta, así como un loco agitando unos cascabeles. Igualmente, Torres señala también las similitudes del frontispicio justiniano con la mascarada que la ciudad de Valladolid hizo para celebrar el nacimiento del heredero de la Corona, el futuro Felipe IV, narrada en *La Fastiginia o Fastos geniales*, de Tomé Pinheiro da Veiga (consúltese la edición de N. Alonso Cortés 1978:60-61), donde aparecía un carro en cuya parte superior figuraban retratados al natural el rey, la reina y el príncipe, asumiendo un protagonismo que en el grabado picaresco tenían Celestina y Justina, situadas en el centro de la embarcación. En ambas representaciones los instrumentos musicales cobran cierta relevancia, y la figura del mancebo en pie subido a un globo en lo alto del carro «Real» se transforma, en *La pícaro Justina*, en un dios Baco jugueteón, ubicado igualmente en la cúspide.

<sup>1047</sup> Véase, tan solo como muestra, la interminable lista de epítetos con los que se autodesigna la pícaro en el *Prólogo sumario* (pp. 82-83).

*me tire este vestido o truque, que eo quiero que co o meo me faga Deus ben*», en la p. 698); c) los moriscos («No querer *máx persino*, que no ser santiguadera. Preguntábala si sabía el Ave María. Respondía: —*Ben saber Almería, e Serra de Gata e todo*», en las pp. 652-653); d) los gitanos («Los gansos *avoloron* y la burra *huse*», en la p. 474). Por otro lado, los vocablos inventados, muy frecuentes en el texto, contribuyen también a construir un lenguaje irreal y deforme: «cuellidegollado» (p. 136), «papenco» (p. 455), «razonablejonazos» (p. 695), «mesonático» (p. 561), «estomaticona» (p. 569), «alejandrarla» (p. 593), «bodeantes» (p. 736), etc. De igual modo, Kristeva (1974:239) señala también como manifestaciones lingüísticas carnalescas: a) las enumeraciones (yuxtaposición sin articulación sintáctica), entre las cuales tendríamos como muestra sobresaliente los «apodos» de la protagonista insertos en el *Prólogo summario* (pp. 82-83) o los oficios y artes de Perlícaro;<sup>1048</sup> b) las repeticiones (construcción de una secuencia sobre el fonetismo de una sola palabra que, por ello, aparece repetida, deformada, variada), tal y como sucede a propósito del repaso de su genealogía por parte de la protagonista —«Ves aquí el abolengo *parlón* de quien nació Justina *parlona*; solo les hago ventaja a mis abuelos, que ellos *parlaban* cuando el oficio lo pedía, pero yo a los oficios mudos hago *parleros*» (pp. 178-179)— o c) la yuxtaposición de términos sin ningún tipo de encadenamiento causal:

Unas, porque tienen innumerables (provechos), como si dijésemos el unto del hombre, la camisa de la culebra, flor de romero, bálsamos y, sobre todo, el dinero, y sobre todo el amarillo; otras, porque no tienen ninguno, como si dijésemos el unto de mona, cabeza de rana, ombligo de oso, ojos de lobo y, sobre todo, la pobreza y la sarna (p. 508).

En resumidas cuentas, la naturaleza carnalesca de *La pícara Justina* aparece conformada a partir de rasgos como su gusto por el disfraz, la presencia en ocasiones de la escenografía festiva, la inclusión de descripciones feístas y episodios grotescos y escatológicos, o la utilización de un lenguaje proclive a la deformación y desnaturalización, pero, por debajo de todo ello, subyace en el texto una naturaleza subversiva amparada en el esquema de la inversión. Así, la ascendencia «manchada» de la pícara,<sup>1049</sup> por ejemplo, da la vuelta a una procedencia geográfica en apariencia

<sup>1048</sup> «—Digo yo, el licenciado Perlícaro, ortógrapho, músico, perspectivo, mathemático, arismético, géometra, astrónomo, gramático, poeta, retórico, dialéctico, phísico, médico, flebótomo, notomista, metaphísico y theólogo» (p. 140).

<sup>1049</sup> Véanse las alusiones, por ejemplo, de la p. 178.

«tranquilizadora», como era la zona de León (Cea o Mansilla de las Mulas, en las pp. 171 y 193, respectivamente) en la que había que ubicarla a ella y a sus antepasados.<sup>1050</sup>

De este modo, el autor plantea un relato subversivo respecto al orden establecido a partir del protagonismo de una mujer<sup>1051</sup> conversa que hace gala de una absoluta despreocupación en lo que a la apariencia de su conducta concierne, al menos durante un período más que considerable del relato, lo cual no dejaba de constituirse durante el siglo XVII en un auténtico desafío a la moral imperante y al orden establecido:

Dans le plein exercice de sa dynamique «libertaire», elle place le renversement de toutes le hiérarchies au centre du dispositif festif et propose une alternative ludique à l'absolutisme monarchique et à l'intolérance religieuse qui font entrer l'Europe dans ce qu'on a coutume d'appeler l'Âge classique (Torres 2001b:453).

La protagonista se inserta así en un ambiente aparentemente irreal, proclive a las fiestas y al baile —como «princesa de las bailonas y emperatriz de los panderos» (p. 282) se autodesigna—, que parece ir en absoluta consonancia con la naturaleza paródica de la obra. De este modo, y en palabras de Oltra (1988:14), el texto parece estar «invirtiendo en definitiva cuanto toca»:

Éste 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. No olvidemos que López de Úbeda se define desde la negación, dándonos a entender aquello que no es, pero sin descubrir jamás su adscripción.

Así, *La pícaro Justina*, desde la ambigüedad que la envuelve —en aspectos tales como la promiscuidad de la protagonista, su arrepentimiento final o la importancia concedida al linaje y al dinero—, plantea una representación netamente carnavalesca, irreal, donde nada es lo que parece y donde desconocemos las definiciones y las identidades. Desde este prisma, su potencial subversivo aumenta con facilidad en consonancia con un lenguaje paródico que permite insertar a la novela en su totalidad en una especie de paradoja resuelta, unificando por medio de una estructura carnavalesca voces, actitudes

<sup>1050</sup> Márquez Villanueva (1985-86:506) señala que la bufonería literaria y el judaísmo, desde el siglo XV, aparecían considerablemente ligados: para acreditarse como «loco» era necesario hacer gala de lo que otros trataban de ocultar por todos los medios, esto es, la ascendencia impura, lo cual conllevaba implícitamente una crítica a la obsesión genealógica.

<sup>1051</sup> Así, respecto al papel de la mujer, Torres (2001b:409) señala cómo el relato de la doncella Theodora (pp. 248-250), donde denuncia la condición artificiosa de sujeción de la mujer al brazo masculino, se contraponen al contexto antifeminista y misógino en el que la narradora lo inserta —«Así que, señores, no se espanten que Justina sea amiga de bailar y andar, pues además de ser herencia de güelas, es propiedad de muchas, especialmente de todas» (p. 259)—, con lo cual la naturaleza paradójica de la contraposición genera una enorme ambigüedad que contribuye a la caracterización carnavalesca.

e ideologías —del autor en pugna e interconexión tanto con la protagonista-narradora como con los paratextos que acompañan al relato de la pícara— de difícil conjunción en un contexto ajeno al espíritu burlesco que impregna *La pícara Justina*.

En conclusión, el perspectivismo y la carnavalización, a pesar de haber sido planteados como dos aspectos diferentes, remiten a una misma cuestión: la de la verdad y la mentira. Así, si la irrupción de la perspectiva, desde el Renacimiento, marca la legitimidad de todos los puntos de vista, el carnaval, cuyos orígenes nos retrotraen hasta el mundo clásico, siempre supuso un espacio, dentro del floklore —y en ocasiones dentro de la literatura—, a partir del cual poner en entredicho los roles cotidianos de cada uno de los sujetos pertenecientes a una colectividad. El disfraz, la irrupción de lo grotesco y deformador y la infracción de la normativa imperante hacen del carnaval un espacio al margen de lo establecido, pero necesario para su supervivencia, en cuanto válvula de escape. De este modo, la conjunción de ambos elementos, perspectiva y carnaval, dentro del relato subversivo y paródico que es *La pícara Justina*, no hacen más que ubicar la obra en un determinado momento histórico en el cual la fiesta popular parecía volver a cobrar auge entre nuestras fronteras, al tiempo que el dogmatismo medieval desaparecía rápidamente de la literatura, a través de personajes como los pícaros, cambiantes y críticos respecto a la realidad que les rodea. La asunción de ambos esquemas en la narración sobre Justina parece llevar, en última instancia, al reconocimiento de una única verdad a defender por el texto: la de que es imposible plantear la naturaleza estática de nuestros conocimientos o de nuestro roles, por lo cual se hace lícito sostener una actitud crítica tanto hacia el dogmatismo como hacia el inmovilismo social. Desde este prisma, la polifonía como recurso literario, creador de relaciones dialógicas entre las distintas voces, que luchan pero que no se imponen, parece adquirir una pertinencia absoluta, dando buena muestra de ello la articulación general de *La pícara Justina*.

## **REFLEXIONES FINALES: EL AUTOR IMPLÍCITO DESDE EL PRISMA DEL LECTOR/CRÍTICO**

### **Consideraciones generales**

La instancia del autor implícito,<sup>1052</sup> definida por Díaz Arenas (1986:23) como la «realización o construcción por parte del lector actual-real de un ente teórico en el que concreta y especifica todos aquellos aspectos y elementos que están impregnados de un “algo de autor”», ha venido ocupando innumerables páginas de teoría literaria a lo largo del siglo XX.<sup>1053</sup> Uno de sus principales precursores ha sido, sin lugar a dudas, Wayne C. Booth (1978), quien consideraba que, en toda obra literaria, el autor real crea una versión implícita de sí mismo, cuya presencia es percibida por el lector, constituyendo uno de los efectos más importantes del autor.<sup>1054</sup> El carácter implícito de este autor hace que haya de ser reconstruido por el lector a partir del texto. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada de forma directa: es concebido como el principio creador del narrador, así como el verdadero responsable ideológico de la obra.<sup>1055</sup> Este autor implícito, siempre presente e inevitable, puede haber sido generado a partir, sin embargo, de la existencia de varios autores reales, de carne y hueso (véase Chatman 1990:159-161). Todo autor se convierte en autor implícito cuando, consciente o inconscientemente,<sup>1056</sup> proyecta determinados rasgos que atribuimos a su personalidad, a su ideología, a su cosmovisión, etc., en la misma obra.

La relevancia del autor implícito radica en ser el último estadio enunciativo, desde el ámbito del emisor, al que dirige el lector su labor crítica. Así pues, la relación que se genera no es entre lector real y autor real, sino entre lector real y autor implícito, de ahí

---

<sup>1052</sup> Redondo Goicoechea (1995:129 n.) diferencia entre enunciador explícito, esto es, «aquel que se expresa en yo y hace referencia de una u otra manera al acto de la escritura», y enunciador implícito, el cual correspondería a «aquel que sin voz propia asoma detrás del narrador en ciertas situaciones». El enunciador implícito sería, por tanto, un enunciador «escondido», tan solo localizable por la pericia del lector, a diferencia del explícito, que asume el acto enunciativo de forma plena, sin esconderse. En opinión de Goicoechea, sería la instancia que permite el paso del análisis semántico al análisis pragmático.

<sup>1053</sup> Para un repaso de las figuras más significativas que se han destacado por el estudio de la instancia del autor implícito (aunque con nombres muy distintos: autor abstracto, implícito, etc.), véase Díaz Arenas (1986) o Pardo Jiménez (1996:116 y ss.), por ejemplo.

<sup>1054</sup> Booth planteó la idea del autor implícito de forma demasiado incluyente, a juzgar por la idea que se tiene habitualmente de esta instancia. Así, Pozuelo Yvancos (1994) matiza cómo, según Booth, el autor implícito sería tanto aquel en el que el autor real se esconde (distancia irónica de ocultación) como la imagen del autor tal como puede deducirse por la lectura (autor implícito, tal y como hoy suele entenderse). De este modo, teóricos como Gullón (1976) plantean al autor implícito en cuanto proyección que el autor real realiza en la creación artística: sería, por tanto, más una imagen fijada por el propio autor que el resultado de un proceso deductivo llevado a cabo por cada lector, de forma personal y subjetiva.

<sup>1055</sup> «El autor implícito es el conjunto de manipulaciones que el autor ejerce sobre los discursos del narrador y de los personajes en su calidad de creador de unos y otros; al hacerlos comunicarse, se comunica, y al mostrar sus discursos, muestra el suyo en el acto de mostrar experiencias y discursos: experiencias en discursos y experiencias *de* discursos» (Reyes 1984:114).

<sup>1056</sup> Como dice Cros (1997:15), «el sujeto no habla, es hablado en su discurso sin que él lo sepa».



su importancia.<sup>1057</sup> Díaz Arenas (1986:111 y 135) considera que esta imagen del autor que el lector forja ha de surgir exclusivamente del propio texto:<sup>1058</sup> lo ideal sería intentar localizar las señales<sup>1059</sup> que deja en el texto un autor anónimo, no tomando, así, la biografía conocida del autor como «a priori» para el análisis.<sup>1060</sup> Esta actitud de Díaz Arenas nos parece excesivamente inmanentista, y por tanto incompleta:<sup>1061</sup> si concebimos al autor implícito en cuanto imagen generada en el lector del supuesto autor real, lo adecuado, para una correcta hermenéutica, sería aproximar, en la medida de lo posible, el autor implícito que localizamos en un texto al autor real. En este sentido, Asensi (1987) localizaba todo límite interpretativo de un texto en la relación que se generaba entre este y su metatexto. De igual modo, la imagen que nosotros forjamos de un autor vendrá acotada y condicionada por el aparato crítico al que, consciente o inconscientemente, estemos recurriendo en nuestra labor como lectores. Así, el autor implícito que para un adolescente pueda generar *La metamorfosis* de Kafka distará enormemente de aquel concebido por quien plantee un exhaustivo estudio psicocrítico del mismo texto, por ejemplo. Renunciar a las distintas posibilidades que nos ofrecen la psicología o la sociología, por citar dos corrientes de análisis, supone ofrecer una visión reduccionista de cualquier fenómeno literario que llame nuestra atención, y que remita, en última instancia, al autor. Sin llegar a la heurística gratuita y estéril, creemos que toda actitud metodológica puede resultar fructífera, tomada con la suficiente cautela. En este sentido, no parece que sea prudente prescindir de aquellas aproximaciones críticas que persiguen, por ejemplo, indagar en el psiquismo o en la sociedad de un autor.<sup>1062</sup> Algo parecido postula Jiménez Ruiz (1996:189 n.), al afirmar:

Aunque en la literatura tradicional la figura del autor se impone de forma patente, la noción *barthesiana* de escritura recupera a dicho autor en tanto que sujeto disperso en el

---

<sup>1057</sup> Núñez Ramos (1992:95) insiste en que la comunicación artística es, en principio, una comunicación cruzada: va del autor real al lector imaginario, y del autor imaginario al lector real. Ese autor imaginario sería, al igual que el implícito, una imagen del autor construida por el lector empírico a partir de la estructura del texto.

<sup>1058</sup> Díaz Arenas parece corroborar, con esta actitud, la afirmación de Greimas (1980:12) de que «el discurso es el lugar de construcción del sujeto, y nuestra única fuente de saber sobre él».

<sup>1059</sup> Kowzan (2002:91) define la señal de la siguiente manera: «cuando un signo *token* provoca automática o convencionalmente una reacción del receptor, decimos que funciona como señal».

<sup>1060</sup> Precisamente por ello, Díaz Arenas contempla con recelo el uso de la sociología y la psicología como disciplinas de análisis del texto con el objetivo de «construir» un autor implícito.

<sup>1061</sup> No obstante, el propio Díaz Arenas (1986) considera que en toda obra son localizables referencias al sistema individual cognoscitivo (experiencias individuales), al sistema social (mundo conocido) y al sistema influyente e ideológico (ideologías que influyen en el individuo: religión, etc.) del autor implícito.

<sup>1062</sup> Pardo Jiménez (1996:118) señala, a propósito de esto, que la instancia del autor implícito-abstracto es muy recurrente en los análisis marxistas y psicoanalistas.

texto a la espera sólo de una formulación explícita (teoría textual y psicoanálisis) favorecida por la recuperación de los valores humanistas.

En este sentido, nos hacemos eco igualmente de los comentarios de Núñez Ramos (1992:98) a propósito del autor implícito:

El relato muestra acciones, espacios, discursos de los personajes, que el lector percibe como indicios de un significado de carácter implícito; pero los indicios se caracterizan por ser signos no declarados y por poseer un significado puramente hipotético; cuando el lector los reconoce y los describe, de manera intuitiva e inmediata, pero distinta en cada caso, no siente que su actividad sea arbitraria, sino que tiene un fundamento en el texto y en la imagen de un autor que de él emana.

### **Hipótesis e indicios sobre el autor de *La pícaro Justina***

La naturaleza del relato atribuido a López de Úbeda entronca, en última instancia, con determinados denominadores comunes que la crítica ha buscado tras la configuración del canon picaresco. En efecto, un buen número de críticos ha intentado englobar las diversas manifestaciones de este tipo de narrativa bajo una misma esfera, atribuyendo naturalezas semejantes a relatos muy diversos. Para Kwon (1993:16-28), por ejemplo, la crítica picaresca es englobable bajo uno de estos cuatro apartados: a) interpretación realista, según la cual el hambre es el tema central de las obras, las cuales presentan un planteamiento altamente mimético (Chandler); b) interpretación costumbrista, en función de la cual los relatos picarescos adquieren la apariencia de cuadros o memorias personales, abarcando una parte de la sociedad, especialmente la urbana (Díez Echarri y Roca Franquesa o Laurenti); c) interpretación sociohistórica, donde la honra sería el tema central, con la insistencia en la pureza de sangre y la problemática de los cristianos nuevos (Castro y Bataillon) y d) interpretación ética y didáctica, fundamentalmente a propósito del *Guzmán* (Moreno Báez, Cejador y Frauca o Herrero García). Otros, como Bennassar (2001:298-299), compendian estas interpretaciones del género picaresco bajo las siguientes categorías generales: a) símbolo de la humanidad pecadora (Moreno Báez, Parker y Castro); b) obras antiprotestantes (Moreno Báez); c) derrota de la burguesía (Tierno Galván); d) reflejo de una sociedad retrógrada, que oculta la lucha de clases (Maravall) y e) mentalidad burguesa (Molho, Cros y Cavillac).

En esta aparente fluctuación polémica entre el conservadurismo de unos relatos que tienden hacia unos finales en absoluto cómplices con el afán de ascenso social de los

protagonistas y la naturaleza subversiva de unas narraciones que buscan frecuentemente la crítica de los diversos estamentos y clases sociales parece que hay que encajar *La pícaro Justina*, y con ella a su elaborador, desde el prisma del crítico y del lector. En este sentido, suele ser habitual asistir al desarrollo de diversas fórmulas con las que la crítica intenta conjugar la naturaleza antitética de varias contraposiciones que el relato manifiesta y que contribuyen a dificultar el trazado de la intencionalidad autorial:

a) **Feminismo versus misoginia.** En efecto, como ya hemos planteado,<sup>1063</sup> *La pícaro Justina* se sirve de un sinfín de referencias de naturaleza misógina con las que la narradora se refiere al colectivo de las mujeres, y que se ven reforzadas por las conclusiones morales de los «aprovechamientos». La parlería, la irreflexión, la codicia o la mentira parecen ilustrar la caracterización de este colectivo, marcando un evidente determinismo biológico de naturaleza conservadora. Sin embargo, tanto el empleo de discursos de lectura ambigua, entre los que destaca el de la doncella Theodora,<sup>1064</sup> como el propio desarrollo de las aventuras de la protagonista, desvinculada del brazo masculino desde el fallecimiento de sus progenitores (pp. 251 y ss.) hasta el momento en que contrae matrimonio (pp. 729 y ss.), parecen insertar el relato en una especie de contexto profeminista, a la luz de la encorsetada actividad social que la España del Siglo de Oro concedía a las mujeres. Esta alternancia entre el discurso misógino y la conducta feminista ha llevado a algunos críticos a considerar que la verdadera ideología del autor se escondería detrás de los moralizantes y censores «aprovechamientos» finales:

Su escritura es la de una *mujer libre*, errática, viciosa, seguida muy de cerca por un autor que, acaso no fiándose de su propia criatura, está empeñado en cerrarle el paso en cada momento (...) El autor se reserva siempre el derecho de cerrar y orientar las historias de la pícaro a su gusto, y emplearlas para la demostración de sus propias convicciones o “aprovechamientos” (...) No se aprecia vacilación ninguna en los

<sup>1063</sup> Véase el apartado correspondiente a nuestro estudio sobre la presencia de la mujer en el texto desde una perspectiva sociológica. Algunas muestras negativas las podemos encontrar en las pp. 326, 359, 370, 374, 410, 413, 419, 427, 444, 462-463, 480-481, 570, 618, 668 ó 723.

<sup>1064</sup> «—Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenedos contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies (...) Y como en el bailar hay dos bienes contra estos dos males, el uno el andar y el otro el alegrarnos, tomamos por medio de estas dos alas para huir de nuestras penas y estas dos capas para cubrir nuestras menguas. Y esta es la causa porque somos tan amigas de la baila, que encierra dos bienes contra dos males» (pp. 249-250).

Véanse también posibles elogios hacia la mujer, en contraposición al hombre, en las pp. 500-501, y críticas a la despótica actitud de los hombres en la p. 628.

“aprovechamientos” insertados por Úbeda. La voz de la autoridad moral se reafirma y fortalece, a medida que la de Justina pierde terreno y credulidad (...) una historia contada con orden, aunque asfixiada por voces contendientes, de entre las que finalmente triunfa la autorial, que nos dirige hacia la hoguera inquisitorial (Coll-Tellechea 2005:34-35, 37 y 39).

Otros, sin embargo, consideran más bien que es el discurso de la narradora, más que las acciones del personaje, el que constituye la auténtica muestra de la verdadera ideología del autor:

Reflejando siempre las ideas de su autor, Justina insiste continuamente en tres cuestiones que debe tener en cuenta la mujer: estar sometida al hombre, su natural señor, ayudarle y dejar que él decida en la procreación, puesto que éste es más experimentado y apto para regir a la mujer que ella misma. Esta es la exacta opinión que promulgaban los teólogos y los escritores ascéticos del tiempo de López de Úbeda, con lo cual éste parece entroncar directamente con estas ideas (Bartolomé Mateos 1995:64).

Finalmente, algunos críticos (Rodríguez 1979-80:181) apuntan la posibilidad de que el autor pretendiera ofrecer las dos visiones complementarias que sobre la cuestión femenina existían, tratadas con un relativo grado de objetividad:

Como realista, cuya finalidad primaria es la verosimilitud de lo narrado, López de Úbeda (...) se superó. El artista neutralizó en él las demás dimensiones de su ser e introdujo la vertiente feminista que se ha comprobado: lo esperado y propio del desgarro femenino de una Justina. Mas cuando busca suscitar la risa, recurre (...) a la socorrida conflictividad de los sexos. Surge, entonces, la parcialidad masculina; y ello explica la inserción, un tanto paradójica, de tanta materia misógina.

**b) Ideología protoburguesa *versus* inmovilismo de clase.** Como hemos tratado anteriormente,<sup>1065</sup> Justina refleja una y otra vez su procedencia judeoconversa, posición sociocultural desde la que evalúa la creciente importancia del dinero,<sup>1066</sup> así como los ridículos afanes por ostentar una excelencia genealógica que con frecuencia resulta ajena al individuo.<sup>1067</sup> Las peripecias de la protagonista concluirán con el matrimonio

<sup>1065</sup> Véase nuestro apartado correspondiente al estudio de la presencia del colectivo de los conversos en *La pícaro Justina*, dentro del análisis sociológico de la obra.

<sup>1066</sup> «Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener. Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondonguera y hace morcillas de sangre de toda broza, por ser toda de un color» (pp. 165-166); «Dios nos libre de pleitear en pueblos chicos, donde hace la cabeza del proceso la envidia; el proceso, el soborno; los autos, la afición; la apelación, la del alcalde; la revista, solturas y, sobre todo, *el dinero*» (p. 631); «En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades y partes humanas es el dinero» (p. 714). Otra muestra: «La mujer vana es terrero de necios en quien hacen suerte los locos y de poco seso, y el vano amante es vil esclavo, que en las minas de su propio cuerpo y alma cava el azogue y metales para pagar el verdugo de sus gustos, que es la mujer a quien sirve y el propio amor en quien idolatra. Y finalmente, *no hay quien no compre el amor a dinero*» (p. 715).

<sup>1067</sup> Véase, como ejemplo, el cuento del sastre de Picardía (pp. 163-165) o la caricaturesca descripción de los asturianos (pp. 614-622), población norteña tradicionalmente vinculada a la ausencia de mezcolanzas

con un hidalgo, situación esta ventajosa para la pícara desde el punto de vista social, como ella misma reconoce.<sup>1068</sup> Lo cierto es que la burla de la obsesión genealógica, por medio de una protagonista que hace gala de su infame condición de conversa,<sup>1069</sup> así como a través de burlescas referencias a las preocupaciones heráldicas,<sup>1070</sup> sumado a las alusiones que resaltan el creciente valor del dinero en todos los ámbitos, parecerían encaminar al lector a la conclusión de que la ideología del autor de la obra parecería ser consecuente con la mentalidad protocapitalista de aquellos sectores que no podían hacer gala de sus excelencias genealógicas a la hora de lograr la promoción social, los cuales tendrían en el ámbito económico el único elemento de poder a detentar ante las viejas clases privilegiadas.

Al margen de los elementos adscritos, en mayor o menor medida, al campo temático de la mujer y/o del linaje, existen otros elementos, a lo largo de la obra, que tradicionalmente han venido adquiriendo un valor significativo en lo que a la configuración de la hipotética ideología del autor se refiere. Así, en lo concerniente al terreno religioso, existen abundantes muestras en *La pícara Justina* de una actitud heterodoxa tanto hacia sus prácticas y creencias como hacia sus representantes.<sup>1071</sup> Justina, desde el principio, manifiesta recurrentes reticencias hacia los ritos y costumbres cristianas: no paga misas por la muerte de su madre (pp. 233-234); su

---

étnicas. De igual modo, la obsesión de la narradora por confirmar su «linaje picaresco» (pp. 170, 171 y 173) entronca también con ese objetivo aparentemente paródico, al igual que el guiño malintencionado de la madre de Justina —«Que las empanadoras somos de la calidad de los reyes que, en haciendo cubrir una cosa, le damos título de grande» (p. 209)—, la alusión a los afanes de grandeza de algunos escritores —«Y así, los escritores que se quieren engrandecer toman de atrás el salto, acógense a la torre de Babel o al arca de Noé y salen tan godos como Ramiro Núñez» (p. 167)— o el retrato del hidalgo «pretensor disciplinante», hijo de una lavandera: «Con este cuento andaba la madre tan pagada, viendo que su hijo no era sólo hidalgo, sino becerro de hidalguías, y daba sus servicios por bien empleados en razón que de su linaje hubiese en el mundo un hidalgo. En fin, la pobre vieja andaba machucada y él muy pomposo por el lugar» (pp. 699-700).

<sup>1068</sup> «Desde allí, comencé a cobrar bríos de hidalga, mas no por eso mis hermanos me tenían más respeto. ¡Mal haya el nacer villana y montañesa, que nunca sale la persona de capotes!» (p. 728).

<sup>1069</sup> Véanse las referencias al respecto, en cuanto a su ascendencia (pp. 178 ó 251), o la recriminación de Perlícaro de su condición de cristiana nueva (pp. 141-142). De igual modo, repárese el significativo guiño, presumiblemente cargado de malicia, del episodio en el cual la pícara se hace pasar por nieta de una morisca (pp. 661-670), haciendo así que su lastre étnico-religioso adquiriera tintes aún más infames.

<sup>1070</sup> Consúltese, en nuestro estudio sobre el lector aparente, la ambigua actitud del texto hacia don Rodrigo Calderón, destinatario de este e inmerso en el momento de su elaboración en el proceso para la obtención de distinciones nobiliarias. Igualmente, véase Bataillon (1969:48-49) para el análisis de las posibles alusiones veladas el tema de la sangre, como sucedería en la fábula del sapo y la paloma (pp. 678-679), que admite un lectura cifrada en la cual la castidad remitiría a la honra —«la paloma prestó al sapo, en prendas de cola, la castidad, y que el sapo no teniendo de qué pagar y aun enfadado de verse tan casto, pidió a la diosa Venus le convirtiese en paloma»— y el retrato a determinados documentos genealógicos olvidados o «sepultados» con el transcurrir del tiempo: «ella lo hizo, pero por si el sapo se entonase, sacó dél un retrato y escondióle en las aguas del Danubio, para cuando se entonase, darle en los ojos con el retrato de quién fue».

<sup>1071</sup> Véase en Bartolomé Mateos (1995:220-230 y 333-334).

asistencia a las romerías responde tan solo a intereses lúdicos, sin la menor muestra de fervor religioso (p. 251), o da evidentes muestras de ignorancia acerca del calendario cristiano (p. 381). Por otra parte, es constatable de igual manera la burla hacia la ornamentación y los edificios religiosos: satiriza las costumbres religiosas en León (pp. 405-406), así como a los «santitos tan mal ataviados» en la ermita de san Lázaro (p. 381), y se burla del convento de los frailes de Santiago (p. 527). De igual modo, resultan recurrentes las ridiculizaciones de individuos adscritos al estamento clerical: el bachiller apunta agudamente a un franciscano al que se encuentra en un camino, a lomos de un pollino, que «en tiempo de nuestro padre San Francisco, no andaban los frailes a caballo» (p. 509); la crítica descripción del ermitaño Martín Pavón (pp. 429 y ss.);<sup>1072</sup> el sacristán que oficia el funeral de la vieja morisca acosa descaradamente a la protagonista (pp. 671-675), y los cantos de los benedictinos del monasterio de San Claudio son descritos en los siguientes términos: «cantan muy recio unos pavos» (p. 528).<sup>1073</sup>

No es este, sin embargo, el único ámbito o colectivo ridiculizado en la obra: desde los progenitores mesoneros de la protagonista, con sus pícaros consejos y ardidés con los que ilustran lo que consideraban como una «idónea gestión» del mesón (pp. 194-204 y 209-211), hasta los médicos, representados burlescamente por la improvisada sabiduría sanadora de la protagonista, en el episodio de la enfermedad de Sancha (pp. 567 y ss.),<sup>1074</sup> pasando por los estudiantes, encarnados en la figura del bachiller Marcos Méndez Pavón, el cual ha de sufrir las consecuencias del acerbo intercambio epistolar

---

<sup>1072</sup> Bartolomé Mateos (1995:339-342), entre otros, plantea la posibilidad de que Martín Pavón fuera en realidad Cristóbal Pérez de Herrera, médico arbitrista. La relación podría venir fundamentalmente fruto de dos alusiones: Justina dice de él que ha servido al rey «en Orán, en Malta y en otras fronteras» (p. 430), al igual que lo hiciera el médico, y la pícaro señala también que «no hay cuclillo que así cante su nombre como él cantaba y cantaba sus hazañas, pero venido al fallo, era tan grande lebrón que, si no es en la batalla de cortabolsas y en la guerra de gallinas, nunca otro acometimiento hizo ni otra cabeza cortó» (p. 431), incidiendo así en la real actividad autolaudatoria del galeno. Pérez Herrera, continúa Bartolomé Mateos, habría contribuido decisivamente a la fundación de hospitales, de lo cual también se hace eco, en un sentido que refleja muy poca admiración, la pícaro: «era un Nerón, y donde él hurtaba con mejor denuedo era en los hospitales» (p. 431).

<sup>1073</sup> Bataillon (1969:49-50) ha apuntado, igualmente, que el episodio del «pretensor disciplinante» (pp. 697-706) podría constituir una crítica religiosa hacia la falsa devoción encarnada en uno de los pretendientes de la protagonista, que recurre a la mortificación con el objetivo de «seducir» a Justina. Véase también esta cuestión en Márquez Villanueva (1999).

<sup>1074</sup> Críticas explícitas a los médicos las podemos localizar en las pp. 470 —«que también los esgrimidores son como los médicos, que buscan términos exquisitos para significar cosas que, por ser tan claras, tienen vergüenza de nombrarlas en canto llano, y así les es necesario hablarlas con términos desusados, que parecen de junciana o jacarandina»— y 508: «Asimismo, entre los hombres unos hay de notable provecho (...) otros, por extremo desaprovechados y sin jugo, como si dijésemos los médicos y boticarios» (p. 508).

con la protagonista (pp. 447-456),<sup>1075</sup> o por los representantes de la justicia, tanto escribanos y oficiales de Audiencia (pp. 486-487, 640-641 y 679) como corregidores (p. 631). Todos ellos encarnan a distintos colectivos sobre los cuales la mirada de la pícara no resulta complaciente en absoluto, invitando a pensar así en cierta posible complicidad entre su animadversión hacia estos individuos y la del propio autor.<sup>1076</sup> No obstante, parte de estas críticas reflejan cierta contradicción con otros pasajes de la obra, donde la protagonista tiende a identificarse con alguno de estos colectivos, tal y como sucede, por ejemplo, a propósito de los médicos: «Hermanito, mi burla era viva y vivirá, y porque fuese más perfecta, la hice mixta. Es que soy boticaria de entre christianos y no curo con simples, como árabe, sino con pildoritas que le hagan buen provecho» (p. 450); «pero aunque pícara, sepan que conozco lo bueno, y sé que aunque esta iglesia, mirada con ojos médicos, cuales son los míos» (p. 529).<sup>1077</sup>

En conclusión, parece que buena parte de la polémica en torno a la caracterización del supuesto autor real del texto pasa por aceptar o no la consonancia entre el discurso —y los planteamientos ideológicos— de la protagonista y los del propio escritor. En este sentido, existen todo tipo de opiniones: desde quienes consideran que el autor se identifica totalmente con su criatura (Dimitrova 1996:148; Trice 1971:95; Rey Hazas 1977:34),<sup>1078</sup> hasta quienes creen que la relación entre protagonista y escritos es de

<sup>1075</sup> La misma Justina reconoce que «aborrecía estudiantes» (p. 370) y que «toda mi vida tuve inquina contra escolares» (p. 391). En este sentido, Morell Torrademé (1987:209) señala el valor despectivo de la utilización de determinados sufijos diminutivos: «y aun dijo el *estudiantico* bigornio (...) Era el *estudiantico*» (p. 317); «y el *estudiantico* la tomó sobre su conciencia y debajo de sus brazos» (p. 318); «El *bachillerejo* no se fue alabando» (p. 504); «Pero si algún hombre sin provecho vi en el mundo, fue un *bachillerejo*» (p. 508).

<sup>1076</sup> Igualmente, la crítica (Bataillon 1969:137-150; Bartolomé Mateos 1995:346-348; Torres 1996) ha señalado el valor burlesco de algunos topónimos, especialmente la mención de un enigmático «Rioseco» adonde la pícara acude en busca de justicia en el pleito con sus hermanos —«en fin, determiné irme a Rioseco, adonde estaba el Almirante, mi señor, a seguir el pleito en grado de apelación y hacer a derechas el negocio de mi partija» (p. 632)—, el cual aludiría, para Bartolomé Mateos, a Medina de Rioseco, mientras que para Bataillon el topónimo debía de referirse a la corte, a Madrid, versión esta última enormemente significativa por el valor simbólico de la capital.

<sup>1077</sup> Precisamente, este hipotético «desliz» parece contribuir a la tradicional atribución del texto al médico toledano Francisco López de Úbeda (Bartolomé Mateos 1995:8), reforzado por la alusión del *Prólogo al lector*: «Pero será de manera que en mis escritos temple el veneno de cosas tan profanas con algunas cosas útiles y provechosas (...) también enseñando virtudes y desengaños emboscados donde no se piensa, usando de lo que los médicos platicamos» (p. 74). Respecto a estas alusiones a la medicina, dirá Trice (1971:112): «the logical conclusion to be drawn here is that López de Úbeda was a doctor who became disillusioned with medicine, entered the service of Rodrigo Calderón, and used the service as a means of criticizing his former occupation». En cualquier caso, la obra refleja en otros fragmentos más «deslices» alusivos, cuando menos, a una hipotética formación intelectual que el texto parece atribuir a la pícara pero que pudiera remitir, en última instancia, a su verdadero autor: «Unos me dirán: —Buena está la picarada, *señor licenciado*» (p. 128).

<sup>1078</sup> En este sentido, algunos, como Bartolomé Mateos (1995:64), plantean que esa identidad entre la ideología de Justina y la del autor remitiría, en realidad, al punto de vista de la narradora, y no del personaje.

absoluto antagonismo.<sup>1079</sup> En este último sentido, por lo general los críticos tienden a considerar que la voz autorial se escondería detrás de los «aprovechamientos» (Maravall 1986:328 y Coll-Tellechea 2005:35-37), tanto en estos como en las composiciones poéticas introductorias (Friedman 1987:XII) o incluso en todo lo que no sea el puro desarrollo narrativo de la acción (Friedman 1985:119). Incluso se plantea que no solo los elementos paratextuales actúan en contra de la protagonista, censurándola recurrentemente, sino que el propio discurso de la narradora tendría un valor deslegitimador, que pesaría en su propia contra, y que solo sería comprensible a través del objetivo paródico y crítico, respecto a la protagonista, y a lo que ella representa —una mujer judeoconversa independiente y despreocupada por sus taras genealógicas—, desde el prisma del autor: «her willingness to push self-examination to the limit may denote the presence of a male author who takes every opportunity to criticize and to satirize her actions<sup>1080</sup> or to make her the mouthpiece of such criticism» (Friedman 1987:87).

En cualquier caso, existe cierta sensación generalizada de que Justina muy difícilmente logra dar muestras de poseer una voz propia y que su aparentemente escasa consistencia como personaje solo hace más que confirmar la ubicuidad de la voz autorial (Montauban 2003:87; Sánchez Díez 1987:175), bien a través del discurso de una narradora tan misógina como inverosímil, bien por medio de unos elementos paratextuales que acotan, en último término, la interpretación y sentido del texto. De cualquier modo, un denominador común del que, por lo general, la crítica no suele desprenderse a la hora de valorar *La pícaro Justina* es el que muestra como evidente, en consonancia con otros relatos picarescos (Riggan 1981:77), un marcado sentimiento de culpa, venganza o inferioridad que aflora recurrentemente en la obra. En efecto, la figura de una mujer conversa que lanza poco menos que anatemas contra la femineidad, al tiempo que se jacta de su linaje «manchado», parece entroncar con la vieja noción del pícaro orgulloso de una ubicación y procedencia social a todas luces vergonzosa, actitud esta bufonesca que pudiera conducir, en última instancia, hacia la resolución del conflicto interior por medio del discurso paradójico, el cual constituiría un mecanismo desestabilizador y presumiblemente crítico: «the naïf's narrative thus resembles that of

---

<sup>1079</sup> En este sentido, Friedman (1987:222) apunta como posible causa de ese distanciamiento la presumible oposición biológica —hombre/mujer— entre protagonista y autor: «the Spanish feminine picaresque expands the distance between the protagonist and the implied author».

<sup>1080</sup> Según Friedman (1987:92) la autocrítica de la narradora, bajo la cual estaría la censora voz del autor, se reflejaría de manera palpable, fundamentalmente, en las digresiones morales.



both the *pícaro* and the madman in one respect: namely, in that the unreliable nature of the narrative is used to convey the implied author's vilification or at least his serious critique of given social norms and practices» (Riggan 1981:169). De este modo, la utilización de un protagonista de origen vergonzoso había de suponer, por su propio afán de promoción social, un planteamiento dialógico que no admitía tan fácil resolución como el monologismo conservador de la épica medieval:

Las personas menos integradas, pero que tenían su puesto en la clase dirigente, como ocurría con los conversos, se percataron mejor que otros de la parodia objetiva que suponía la transculturalización de las ideologías de los ricos a los pobres, de modo que no sorprende que la mayoría de los autores de obras picarescas fueran conversos o gente insegura de su condición de «...superiores» y, en este sentido, marginales aunque integrados (Tierno Galván 1974:21).

Desde este contexto, la opción más plausible parece ser la de integrar al autor en un colectivo que sufriera la segregación social —bloqueándosele así su posibilidad de ascenso social— en función de ciertos condicionantes de naturaleza biológica que bloqueaban la promoción del individuo a partir de su trabajo personal. En este sentido, la adscripción del autor al grupo de los conversos parece ser la que con más fuerza ha sido defendida por la crítica (véase Bataillon 1969 o Rey Hazas 1987). Sin embargo, la actitud hacia el dinero, por parte de la narradora, sumerge en un clima de ambigüedad la ideología del autor. En efecto, las frecuentes críticas al poder creciente del dinero en la sociedad española del XVII (pp. 165-166, 631, 714 ó 715) parecen acercar al autor a la ideología de los cristianos viejos,<sup>1081</sup> resguardados tras su linaje inmaculado, el cual les confería el suficiente mérito como para no tener que preocuparse excesivamente por su propia valía personal, vilipendiando este colectivo una creciente importancia del dinero que acabaría por resquebrajar la tradicional estratificación social. Sin embargo, parte de la crítica (Bartolomé Mateos 1995:206) ha centrado la interpretación de estos reproches al poder del dinero en relación a su influencia en la adquisición de títulos nobiliarios, lo cual, desde luego, admitiría una doble lectura: o bien el autor pretendía criticar la utilización ilícita de este poder «en la sombra» por parte de quienes estaban interesados en medrar socialmente, o bien buscaba poner de manifiesto lo ridículo de la obsesión genealógica —que llevaba a pretender «comprar» títulos nobiliarios—, defendiendo así

---

<sup>1081</sup> Esta posible aproximación del relato sobre Justina hacia la ideología de los cristianos viejos estaría en consonancia con un aparente «desliz» del autor, que o bien constituye un guiño irónico, o el reflejo de cómo la utilización de la fórmula primopersonal propicia la inserción de elementos autobiográficos reales. Así sucede cuando Justina dice: «Ahora bien, unas nuevas le quiero dar, y son que *los cristianos viejos le damos licencia* para que pueda traer al cuello una cruz de palo» (p. 452).

una igualdad de estatus que eliminara la especificidad casi patológica sobre la que se cimentaba la estructura social de la España del XVII, a partir del valor predominante del linaje.

Otra perspectiva a la hora de analizar la relación entre el escritor y Justina pasaría por la presuposición de un «doble juego» por parte del autor, a partir del cual la asunción por el lector de un evidente distanciamiento entre la pícaro y su responsable, ideológicamente, tal y como vendrían a ilustrar sobre todo los elementos paratextuales, permitiría al autor un aparente distanciamiento respecto a la conducta de su protagonista por medio del cual lograría verter en la caracterización de la pícaro sus auténticos pensamientos, sin que los lectores asumieran este discurso como atribuible al responsable de *La pícaro Justina*. En estos términos expone Bartolomé Mateos esta posibilidad:

Un protagonista cualquiera que no fuera pícaro sería fácilmente identificable con las ideas del autor, pero una pícaro condenada de antemano por el autor y con las moralizaciones introducidas por éste, sería el protagonista perfecto para una crítica satírica tan atroz como el autor perseguía (Bartolomé Mateos 1995:264).

En resumidas cuentas, la crítica parece tender, sobre todo en las últimas décadas — período en el que la atribución del texto a fray Andrés Pérez, y con ella el hipotético marcado sentido moral de la obra, se han ido diluyendo, fundamentalmente tras los estudios de Bataillon (1969)—, a considerar que el texto no aporta elementos suficientes como para llegar a la conclusión de que el discurso de la narradora y las acciones de la protagonista resultan antagónicas respecto a la ideología del autor. Por lo general, ha sido la relativa oposición entre las acciones de la protagonista y el discurso de los paratextos lo que ha llevado a la conclusión de que la existencia de estos solo era verosímil desde su correspondencia con la actitud del escritor hacia su criatura. Sin embargo, el actual planteamiento de la presencia de estos elementos en cuanto parodia de determinada estilística sacra<sup>1082</sup> vuelve menos creíble su adecuación a la ideología del autor, por lo que parece cobrar mayor fuerza la hipótesis de una cierta analogía entre el modo de pensar de la protagonista y el del enigmático «Francisco López de Úbeda». En este sentido, la consonancia entre el pensamiento de ambos parece ser mayor, según los estudiosos, a propósito del tema del linaje y el dinero, que en lo concerniente a los posibles valores profeministas del comportamiento de la protagonista. La razón de esto podría ser simplemente el momento histórico en el que la obra se inserta, donde la

---

<sup>1082</sup> Véase nuestro apartado sobre la parodia en *La pícaro Justina*.

pugna por el ascenso social por parte de aquellos de linaje «manchado» parecía tener mayor repercusión que el papel inferior de la mujer respecto al hombre.

Lo cierto es que, con frecuencia, las hipótesis en torno a la autoría real del texto, fluctuando entre el médico toledano Francisco López de Úbeda —de presumible procedencia conversa— y algún sujeto perteneciente al estamento clerical, bien fray Andrés Pérez, como tradicionalmente se ha creído, bien el padre Baltasar Navarrete, como recientemente se ha planteado,<sup>1083</sup> ha llevado a encaminar los análisis en torno al texto por dos caminos bien diferenciados. Así, mientras que la adscripción del autor al colectivo eclesiástico propiciaba una lectura moral del texto, surgida a partir de las digresiones moralizantes de la protagonista y de los paratextos censores, especialmente los «aprovechamientos», la atribución del texto a un converso facilitaba una consideración subversiva de la obra, reflejada en la procedencia heterodoxa de la protagonista, en las burlas más o menos encubiertas hacia la obsesión genealógica y en el sentido paródico del texto, fundamentalmente. Así, desde la atribución del relato a López de Úbeda, Bataillon (1969:237-238) sentenciaba:

Sería una ingenua ilusión el creer que el novelista se identifica con el personaje a quien convierte en narrador, como también sería absurdo el excluir «a priori» una cierta forma y un cierto grado de identificación entre el personaje y su creador, sobre todo cuando tenemos la suerte de saber algo de este último.

Los peligros de asumir una u otra autoría antes de enfrentarse al análisis del texto resultan, es evidente, tremendamente comprometedores, a partir de la habitual necesidad del crítico de hacer encajar vida y obra.<sup>1084</sup> En el caso de *La pícaro Justina*, la actual vacilación en torno a la identidad de su responsable beneficia, en cierto modo, al crítico que se desvincule de esta polémica a la hora de analizar la obra. De este modo, y al margen de la atribución del texto a uno u otro individuo, sí parece que la naturaleza paródica de la obra está fuera de toda duda, y con ella presumiblemente la caracterización burlesca de unas digresiones y unos «aprovechamientos» tan

<sup>1083</sup> Véase nuestro apartado sobre el autor real de la obra.

<sup>1084</sup> De estos peligros alerta enfáticamente Martínez García (1996:362): «De un escritor/autor podemos saber cuándo y dónde escribió una obra u otra. De un escritor/autor podemos saber cómo escribió una obra —basta, para ello, analizar la obra—. De un escritor/autor podemos saber incluso el porqué y para qué coyunturales, circunstanciales, que le movieron a escribir una obra u otra. Pero de un escritor/autor no podemos saber nunca el porqué psicológico-intencional profundo de la escritura de una obra, ni para qué —con qué finalidad concreta— la escribió. Y esto, aunque él lo diga —no ya fuera del texto, que en ese caso ni hay por qué tener en cuenta lo que diga, ya que podemos engañarnos, queriendo o sin querer; mas puede engañarse—; pero ni siquiera cuando lo diga textualmente, es decir dentro de la obra misma (...) tenemos que regresar al texto y escuchar lo que su escritura nos diga, nos dice (...) la pregunta que hacemos al autor, en realidad, una pregunta inútil, si no absurda, puesto que el único que puede contestarla, el único que la contesta, es el texto».

explícitamente moralizadores que con grandes dificultades encajan dentro de un contexto general de naturaleza sobre todo bufonesca y desmitificadora. Desde este prisma, las alusiones y referencias burlescas más o menos encubiertas hacia la temática del linaje y la sangre, sumado a las digresiones de la protagonista sobre el creciente poder del dinero, parece permitir trasladar la obra hasta un creador de ideología reformista, al menos en lo concerniente a la rígida y ya casi anacrónica estratificación social sobre la que se sustentaba la sociedad española. Por otro lado, la temática de la mujer, de gran relevancia en la obra, parece presentar un grado de indefinición mayor: es difícil asegurar que los misóginos comentarios de la narradora y de los «aprovechamientos» puedan ser tomados realmente en serio, recurriendo de nuevo al contexto paródico en el que el relato parece insertarse. Sin embargo, la naturaleza pionera de la protagonista, en cierto modo, por su elevada individualidad e independencia a la hora de asumir decisiones, sufre un traspies final desde el momento en que decide contraer matrimonio, no solo una, sino tres veces. Quizás se tratase tan solo de una mínima concesión a la verosimilitud por parte del autor, para dotar de cierta fortaleza a la construcción de la protagonista. En cualquier caso, su ambigüedad quizás sea mayor que en lo concerniente a la crítica genealógica de la obra, presumiblemente uno de los grandes pilares sobre los que se sustenta el texto, al margen de la atribución del relato a uno u otro individuo.

## **C) LA EMISIÓN**

### **1- LAS «INTENCIONES» DEL TEXTO**

#### **CONSIDERACIONES GENERALES**

La intencionalidad de los enunciados constituye uno de los ámbitos de estudio de mayor complejidad tanto dentro del análisis lingüístico como a propósito de la crítica literaria. En las últimas décadas, una de las formulaciones teóricas que con mayor grado de sistematicidad ha intentado aproximarse a la resolución de «qué y para qué» se dice algo es la denominada «Teoría de los Actos de Habla».

La Teoría de los Actos de Habla, entre cuyos «padres» destaca de manera predominante la figura de John Langshaw Austin, a la que se suman la de John R. Searle y Richard Ohmann, entre otros, surgió entre los llamados «filósofos analíticos»

de Oxford, quienes consideraban que los usos son reflejo de una manera de entender los fenómenos y a la vez un índice de la posición del sujeto respecto a los enunciados que profiere (Bobes 1973:113). Austin, a partir de este constructo teórico, condensado en el librito *Cómo hacer cosas con palabras* (1971), pretendía la consecución de una teoría de la acción lingüística, esto es, una teoría de lo que hacemos cuando hablamos. Según Austin, al hablar realizamos tres tipos de actos.<sup>1085</sup> En primer lugar, efectuamos un acto locutivo, esto es, producimos sonidos ordenados fonológica y gramaticalmente, con un sentido semántico y pragmático. En cuanto acto locutivo, lo que más nos interesaría serían las cuestiones de tipo gramatical. En segundo lugar, llevaríamos a cabo un acto ilocutivo, esto es, aquello que verdaderamente realizamos al decir algo. Cualquier ilocución puede ser expresada generalmente por distintos tipos de locuciones. En los diálogos, por ejemplo, la fuerza ilocutiva vendría marcada a menudo por las acotaciones: «—¡Tírate al agua! —ordenó Juan».<sup>1086</sup> Y, por último, en tercer lugar llevaríamos a cabo un acto perlocutivo, esto es, el efecto que conseguiríamos. No obstante, no todos los teóricos están de acuerdo sobre esta última acepción. Así, mientras para unos se trataría del efecto que produce en el oyente, según lo cual el acto perlocutivo lo realizaría en realidad el receptor,<sup>1087</sup> para otros se trataría en realidad del efecto que el emisor *pretende* conseguir en el oyente, independientemente de que lo consiga o no.<sup>1088</sup> La fusión de ambas tendencias pasaría por plantear el acto perlocutivo como el efecto que se quiere conseguir en el receptor, estando condicionada la consecución de este por su efecto en quien lo recibe, ante lo cual hablaríamos de acto perlocutivo feliz o infeliz, si el emisor ve cumplidas o no sus expectativas,

---

<sup>1085</sup> Van Dijk (1987:172) define el acto de habla como el «acto llevado a cabo cuando un hablante produce un enunciado en una lengua natural en un tipo específico de situación comunicativa».

<sup>1086</sup> Searle (1978) dividió los actos ilocutivos en cinco tipos: a) representativos (participan al lector de un determinado contenido: afirmar, constatar, describir, etc.); b) directivos (persuaden al receptor: aconsejar, ordenar, rogar, instar, etc.); c) comisivos (comprometen al productor para realizar específicos hechos futuros: jurar, prometer, ofrecer, etc.); d) expresivos (representan el ánimo del productor ante lo que dice: agradecer, alegrarse, lamentar, maldecir, etc.) y e) declarativos (llevan a término un acuerdo entre el contenido semántico y la realidad: abdicar, nombrar, declarar la paz, unir en matrimonio, etc.). A estos se sumarían los llamados «actos ilocutivos indirectos»: «¿puedes alcanzarme la sal?» sería una pregunta, pero también una petición (véase en Chico Rico 1987:211-214).

<sup>1087</sup> Así, definirá Searle (1980:34) de la siguiente manera un acto perlocucionario: «consecuencias o efectos que tales actos (ilocutivos) tienen sobre las acciones, pensamientos o creencias, etc., de los oyentes» (véase en Chico Rico 1987:124). Barrenechea (1981:36) es aún menos ambigua: «la (dimensión) *perlocucionaria* se centra en el oyente o receptor y en el acto que se lleva a cabo en él, coincidente o no con el que era la intención del hablante producir».

<sup>1088</sup> Véase, por ejemplo, en Ducrot y Todorov (1975:385), quienes indican, a propósito del valor perlocutivo de las enunciaciones: «en la medida en que la enunciación sirve a fines más lejanos y que el interlocutor puede no comprender, aunque domine perfectamente la lengua».

respectivamente;<sup>1089</sup> o, como indica Chico Rico (1987:134), si un acto de habla da lugar a reacciones imprevistas, hay un desvío perlocutivo, y si no hay ninguna reacción, una anulación perlocutiva.<sup>1090</sup>

La Teoría de los Actos de Habla ha cobrado un creciente interés dentro de los estudios literarios, centrándose en la realización de los actos ilocutivos y perlocutivos, y especialmente en los primeros. Para ello, los estudios literarios recurren frecuentemente, basándose en la lingüística textual, a la noción de «macroacto de habla», la cual constituiría la unidad básica de la organización interaccional.<sup>1091</sup> De este modo, cada acto enunciativo podría ser considerado «en bloque», a la hora de analizar su fuerza ilocutiva y perlocutiva.<sup>1092</sup> Así, una conferencia, en su conjunto, constituiría un acto ilocutivo asertivo,<sup>1093</sup> por ejemplo. De este modo, «la teoría de los actos de habla, pues, y, mejor aún, la teoría de los macroactos de habla se convierten así en el núcleo fundamental de la interacción comunicativa centrada en el texto como unidad esencial de intercambio comunicativo» (Chico Rico 1987:131).<sup>1094</sup>

En cuanto a los actos ilocutivos, su análisis pasa por un estudio «vertical» de las enunciaciones llevadas a cabo en un texto artístico, definiendo su naturaleza.<sup>1095</sup> Así, Bobes (1993:253-254) insiste en el hecho de que para los nombres más ilustres de este aparato crítico (Austin, Searle, Ohmann), una característica del lenguaje literario es precisamente la carencia en él de fuerza ilocutiva.<sup>1096</sup> Otros críticos, como Núñez

---

<sup>1089</sup> De la siguiente manera lo explica Schmidt (1990:217): «El éxito de un acto de habla se hace depender de la satisfacción de las intenciones del hablante».

<sup>1090</sup> Como apunta van Dijk (1976:30 y 40), «la razón de un acto de habla es la intención de cambiar el estado interno del receptor», en virtud de lo cual el «carácter de base de una teoría pragmática... es el principio según el cual el locutor quiere en algún modo cambiar el sistema del receptor» (trad. en Casetti 1980:195).

<sup>1091</sup> La lingüística textual reivindicaba la importancia del texto frente a la frase, entendiendo a aquel como un todo que refleja la intención comunicativa del hablante, y el cual a su vez podría incluir sub-textos (véase Petöfi y García Berrio 1978:55-56).

<sup>1092</sup> En este sentido, Cabo Aseguinolaza (1992:224) señala la necesidad de «superar el nivel oracional para reconocer la modalidad enunciativa que puede caracterizar un texto de ficción así como el tipo y nivel de los actos relevantes para que éste pueda ser considerado como acontecimiento».

<sup>1093</sup> Sperber y Wilson (1994:300) definen el acto asertivo como el «acto de habla que compromete al hablante con la veracidad de la forma proposicional de su enunciado».

<sup>1094</sup> En términos muy parecidos lo explica van Dijk (1980:332-333): «Así como las acciones en general, las secuencias de actos de habla requieren el planteamiento y la representación global. Esto es, ciertas secuencias de varios actos de habla pueden ser pensadas y entendidas, y, por tanto, funcionan socialmente, como un solo acto de habla. Tal acto de habla realizado por una secuencia de actos de habla se denominará acto global de habla o Macro-Acto de Habla» (citado en Cabo Aseguinolaza 1992:226)

<sup>1095</sup> Así, Chatman (1990:177) indica, por ejemplo, que los actos de habla de los personajes, en un relato, difieren lógicamente de los de los narradores.

<sup>1096</sup> «Una obra literaria es un discurso que carece de las fuerzas ilocutivas que le corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es intencionadamente imitativa (...) una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla que carecen totalmente de otro tipo de existencia

Ramos (1992:55), plantean más bien la naturaleza fingida de estos actos: «Consideremos brevemente en qué consiste la ficción como acto de habla. El emisor de un enunciado de ficción finge cumplir una serie de actos ilocutorios, por lo general aserciones, pero no pretende que el interlocutor crea en la veracidad de lo que se afirma». En una línea muy cercana a la de Núñez Ramos, Pozuelo Yvancos (1993:79 y 85) critica la actitud de Austin y Ohmann. Para él, el autor, en una obra literaria, «finge» otros hablantes, pero no «finge» hablar. De este modo, el escritor mimetiza actos de habla de sus personajes, del narrador, etc.<sup>1097</sup> En el autor de ficción, por tanto, tendría lugar un acto ilocucionario declarativo del tipo «hágase...», dentro del cual sí existiría un lenguaje con fuerza ilocutoria plena.<sup>1098</sup> John-K. Adams (1985:10) plantea, a propósito de esto, que la convención principal que opera en el discurso fictivo es que el escritor atribuye su enunciación a otro hablante, «which means, the writer attributes the performance of his speech acts to a speaker he creates» (citado en Villanueva 1992:96).

¿Y qué ocurre con los actos perlocutivos en la literatura? Los estudios al respecto indagan en la intención del autor respecto al lector, cuyas relaciones varían de acuerdo con el contexto histórico-cultural, si bien con las constantes de la intención docente y/o deleitosa del productor del texto narrativo (véase en Chico Rico 1987:114). De este modo, el binomio *docere/delectare* parece plantear la fuerza perlocutiva de un texto literario, si bien el carácter diferido de la comunicación literaria anula en ocasiones esa fuerza perlocutiva, convirtiendo la obra literaria en un documento histórico, en cuyo caso, como indica Eco (1992), ha de ser la iniciativa de lector la que permita realizar conjeturas en torno a la intención del texto (véase en Mendoza Fillola 2001:52). En este sentido, y como señala Barrenechea (1981:38), es importante profundizar en la naturaleza —digamos «indirecta»— de ciertos actos de lenguaje, estableciendo una oposición entre el sentido literal y el sentido indirecto, derivado o alusivo de un mensaje, los cuales afectan, de forma importantísima, al objetivo que con la

---

(...) La obra literaria crea un mundo, proporcionando al lector actos de habla insuficientes e incompletos, que éste completa agregando las circunstancias adecuadas» (Ohmann 1987b:29 y 33).

<sup>1097</sup> A propósito del carácter mimético, Darío Villanueva (1993:23) insiste en subrayar que los enunciados literarios son actos ilocutorios de aserción sin verificación: carecen de fuerza ilocutiva real y tan solo la poseen de índole mimética.

<sup>1098</sup> Martínez Bonati (1992), concediendo un mayor grado de autonomía a las enunciaciones de los narradores y los personajes, considera que las frases de una novela son actos plenos, pero imaginarios, y por tanto no son actos del autor de la novela. De lo contrario, si el lector de ficción jugase el juego de la lectura partiendo del supuesto de que el autor real de la ficción es quien habla, y que sus afirmaciones son meramente fingidas, la narración no tendría fuerza asertiva.

formulación del mensaje se persigue, y a las consecuencias que la recepción de este acarrea. Así lo había planteado ya Searle (1980) a propósito de la ironía:

En una expresión irónica, como oración más contexto, el hablante quiere decir lo contrario de lo que literalmente dice (...) Es pues una interpretación pragmática que incluye a la ironía entre los actos de habla indirectos, en los que no se da una identificación entre el acto de habla locutivo y el ilocutivo (...) pero no hacen intervenir el acto de habla perlocutivo (citado en Torres Sánchez 1999:55).

De este modo, el emisor irónico lleva a cabo una especie de «simulación», manifestándose principalmente en los enunciados asertivos, cuyo objetivo sería conseguir que el oyente acepte el contenido proposicional de la aserción como expresión de un estado verdadero (Haverkate 1985). Así, en los enunciados irónicos, el objetivo o las intenciones del emisor no son extraíbles simplemente a partir del mero desciframiento semántico del mensaje, sino que precisa de un añadido esfuerzo interpretativo por parte del receptor que le lleve a descubrir, primero, el acto de «desdoblamiento» llevado a cabo por el emisor y, tras ello, su objetivo.

La Teoría de los Actos de Habla, en resumidas cuentas, ofrece dentro de la literatura un estudio fenomenológico de las enunciaciones, desde el prisma del emisor, analizando la ontología de los actos llevados a cabo por los distintos locutores.<sup>1099</sup> Su objetivo último pasaría por el desentrañamiento del acto locutorio realizado por el autor —quien busca *comunicar*, más que *realizar*— a partir de un esfuerzo de comprensión lo más abarcador posible (Pozuelo Yvancos 2006:69 y 80). En cualquier caso, es un planteamiento pragmático que ha de verse complementado por otras disciplinas, que analicen las relaciones entre signos, comunicantes y contextos desde diferentes ópticas.

### ENTRETENER E INSTRUIR EN *LA PÍCARA JUSTINA*

Durante el Siglo de Oro, la alternancia y/o convivencia entre los propósitos instructivos de las obras escritas —*docere* y *prodesse*— y su naturaleza deleitosa —*delectare*— marcó buena parte de las reflexiones en torno a la retórica, en lo que a la obtención de uno u otro resultado se refería.<sup>1100</sup> Respecto al *delectare*, Artaza

<sup>1099</sup> Respecto a esta variedad, señala Cabo Aseguinolaza (1992:225): «En un texto literario hay actos de habla pertenecientes a niveles y enunciados muy distintos. En una novela, por ejemplo, los hay efectuados por los personajes; otros dependen directamente del narrador; y, por fin, es imprescindible reconocer también el acto ejecutado por el propio novelista como tal al escribir la novela».

<sup>1100</sup> Bouza (1999:20-21) señala, a propósito de la importancia de la intencionalidad en las obras durante los siglos XVI y XVII, que el fenómeno comunicativo durante este período estaba guiado y presidido por



(1989:318-319) menciona varios de los elementos que, desde la *Rhetorica ad Herennium* y desde Cicerón, se consideraban como adecuados para lograr tal propósito: inclusión de elementos admirables, desenlaces insospechados, coloquios, representación de las pasiones humanas, contraposición de elementos opuestos, variedad en general, etc. Frente a él, o complementándolo, el *docere* parecía deudor del prejuicio utilitario-moralista tradicional, siendo en ocasiones tan solo un tópico a utilizar, sobre todo en los prolegómenos de las obras, como mera *captatio benevolentiae* (García Berrio 1977:339).

En líneas generales, y de manera muy reduccionista, parece haber cierta tendencia a considerar que, si bien durante el Renacimiento, y quizás fruto del peso del pensamiento aristotélico, pudo haber cierta primacía de la técnica utilizada (*ars*), de la sustancia o nudo temático (*res*) y del propósito instructivo (*docere*),<sup>1101</sup> en el Barroco los autores y la crítica tenderán a centrarse más bien en la capacidad creativa del autor (*ingenium*), en las formulaciones lingüísticas y estilísticas manejadas (*verba*) y en la intención predominantemente deleitosa (*delectare*). En opinión de García Berrio (1980:120-121), el paso de una a otra tendencia, en el caso español, podría venir marcada, entre otras, por la publicación de *El Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, en 1602, obra presumiblemente influenciada por el nuevo aire que la estética italiana, desde mediados del siglo XVI, había intentado imponer, frente a la relevancia del aspecto moral en épocas anteriores:<sup>1102</sup> «la defensa del hedonismo formalista rompía fuego en medio de una tradición artística medieval apesadumbrada por la condena del arte pecaminoso» (García Berrio 1980:320).<sup>1103</sup>

---

una voluntad de conducir las conductas, recurriendo a voces, imágenes o textos, bien para convencer, bien para persuadir, o bien «para crear una persuasión que convenciera o un convencimiento que persuadiera».

<sup>1101</sup> Parte de la crítica, como Porcheras Mayo (1986:60), considera que el influjo aristotélico en esta tendencia ha sido mal interpretado: «(el deleite artístico) yace a través de toda la poética aristotélica, y acaso sea lo más importante de ella, a pesar de que intentaron ignorarla, a veces, los aristotélicos renacentistas más preocupados por los efectos moralizantes». Igualmente, en el ámbito católico, la influencia de la ideología contrarreformista, desarrollada en la segunda mitad del siglo XVI, pudo haber contribuido a mantener la vigencia del propósito moral en las obras. Para la posible influencia de este evento en la literatura picaresca, al menos en su orientación didáctico-moral, consúltese, entre otros, Herrero García (1937).

<sup>1102</sup> En este sentido, Rico Verdú (1973:25) apunta como precursor de lo que hoy entendemos por concepto lúdico, hedonista o estético del «arte por el arte» a Petrarca.

<sup>1103</sup> No obstante, la combinación de *docere* y *delectare* ya es localizable, en España, a mediados del siglo XVI, tal y como refleja fray Miguel de Salinas en su *Rhetorica en Lengua Castellana*: «El fin del rhetorico es persuadir o hazer creer lo que intenta: con ayuda de enseñar lo: provocando lo: y no solamente sin pesadumbre / pero aun deleytable y apaziblemente: y en fin mover las voluntades de los oyentes. Y si algunos dixieron que son tres los officios del orador: enseñar / deleytar / y mover: y aunque el orador con lo que dize no alcance estas tres cosas no dexa por esso de hazer su officio y ser orador si a lo menos habla bien» (fols. VII vº-VIII rº; citado en García Berrio 1980:435).

De este modo, teóricos como Pinciano, con su *Philosophia Antigua Poetica* (1596), comienzan a defender, amparándose en la filosofía horaciana y en su *utile dulce*, la combinación de *docere* y *delectare*: «Nobilissimo es el desta arte, y no se puede mas desear, pues su artifice avra llegado a lo que se puede llegar, que es mezclar lo provechoso con lo dulce» (vol. II, p. 7; citado en García Berrio 1980:125). Igualmente, en 1602, Luis Alfonso de Carvallo secunda también, en su *Cisne de Apolo*, la combinación de ambos elementos: «sino ensalzar la verdadera sancta y honesta poesía, que tiene el fin que arriba he dicho de aprovechar y deleitar» (p. 129; citado en Porqueras Mayo 1986:226).<sup>1104</sup>

No obstante, y a pesar de estas reflexiones, la oposición *docere/delectare* parece ofrecer un planteamiento simplista de las concepciones en torno a la intencionalidad de los textos durante el Siglo de Oro. Así, Riley (1963) reflexiona sobre el valor y relevancia del concepto de la *admiratio* en estos siglos, cuyo origen se remontaría hasta Aristóteles:

El concepto (*admiratio*) es consecuencia natural de la insistencia de Aristóteles en lo maravilloso como ingrediente de la tragedia y, más especialmente, de la épica (...) También dice en otro lugar que el lenguaje peregrino y no común es admirable (...) Proviene, entonces, de la materia, del estilo, o de ambas. Su objetivo es estimular el ánimo del oyente (Riley 1963:173-174).

Así, para Riley, las fuentes de lo admirable se encontrarían en lo maravilloso y en lo extraordinario, siendo considerada la admiración, por lo general, como una parte del deleite, lo que sin embargo no impedía que también se la relacionase con la función docente y ejemplar de la poesía. De este modo, ingenio y artificio parecían ir asociados a la admiración, por lo cual el Barroco parecía una época especialmente fecunda para el desarrollo de este sentimiento:<sup>1105</sup>

Había que aprovecharse del estado de ánimo receptivo en el cual se encontraba el lector (por la *admiratio*) para demostrarle una verdad universal, poética y bella, o para inculcarle una lección moral. (El lector) buscaría él mismo un sentido, una verdad, por entre las dificultades que ofrecían las obras cultas o conceptistas (Riley 1963:182).

<sup>1104</sup> Otros ejemplos al respecto serían Díaz Rengifo, con su *Arte Poética Española* (1592) —«los poetas han de pretender con la Poesía aprouechar y deleytar» (p. 6)— o Cascales, con sus *Tablas poéticas* (1617), quien apunta igualmente que el fin de la poesía es «agradar y aprovechar imitando» (p. 37). Véanse estas muestras en Campbell (1992:385).

<sup>1105</sup> En este sentido, Riley (1963:183) hace notar la importancia que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cobrará para los escritores la reacción del público ante sus obras, aspecto este que sin duda debió de influir en el creciente protagonismo de la *admiratio*.

En el caso concreto de la novela picaresca, como toda manifestación literaria de este período, no pudo verse ajena a las distintas orientaciones artísticas y teóricas que en torno a la intencionalidad y propósito de las obras escritas se estaban desarrollando, así como a lo concerniente a la reflexión, más o menos implícita, sobre el tipo de actividad lingüística que con estos discursos se efectuaban. Así, Cabo Aseguinolaza (1992:74), a propósito de estas cuestiones, plantea la concepción de la autobiografía picaresca — integrada en un marco comunicativo— en cuanto macroacto ilocucionario, que quizás admitiera la utilización de la etiqueta de «confesión», pero que podría resultar problemática en todos aquellos relatos donde esta no parece tan clara. Por todo ello, Cabo Aseguinolaza prefiere la utilización de la expresión «acto narrativo picaresco» para referirse a esta clase de narraciones caracterizadas por la inferioridad social del narrador, por la ausencia de espontaneidad, por la presencia de pocos elementos ejemplares, por la búsqueda de un objetivo práctico con el relato, etc.

La intencionalidad de las obras picarescas se ha convertido en otro elemento de reflexión por parte de la crítica, insistiendo esta en ocasiones en la constatación de un evidente y explícito esfuerzo intencional en estos relatos (Cabo Aseguinolaza 1992:74), bien a través del discurso del narrador, bien por medio de la «declaración de intenciones» formulada por una hipotética voz autorial en los prólogos. Algunos críticos han apuntado, en este sentido, la posible intención de estas obras de pretender llevar a cabo una labor de crítica y reforma social, que algunos hacen entroncar con la utilización de la fórmula primopersonal (Cavillac 1994:458-459; Ife 1992), y que generalmente estaría centrada en los ataques al inmovilismo estamental (Carrillo 1982:98 y 162). En cualquier caso, y comenzando por el *Lazarillo*, el interés por la faceta más ludica o hedonista de la lectura tiene una especial relevancia (García de la Concha 1981:186 y ss.), apareciendo ya de forma manifiesta en el prólogo: «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y, por ventura, nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los *deleite*» (p. 105).

Respecto al *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán se sirve del prólogo, o mejor dicho, de los prólogos, para explicitar la intencionalidad que supuestamente atribuye al relato, en virtud de la calidad moral e intelectual del lector. Así, Alemán diferencia entre su prólogo *Al vulgo*, donde concibe su relato en cuanto realización de un acto perlocutivo infeliz, de cara a determinados lectores, fruto de la no satisfacción de las

expectativas del emisor, y el destinado *Al discreto lector*, ante el cual el autor confía en ver cumplidas sus intenciones de conjugar *docere* y *delectare*, privilegiando la primera, presumiblemente por influencia de la ideología contrarreformista (Herrero García 1937; Jones 1974:29-30).<sup>1106</sup> De este modo, ante el vulgo, Alemán constata que este descuida la parte doctrinal de los escritos, y solo se fija en lo superficial y anecdótico, en el chascarrillo: «No miras ni reparas en las altas moralidades de tan divinos ingenios y sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra. Eso se te pega y como lo leíste se te queda» (p. 92). Por el contrario, el «discreto lector» se le ofrece como aquel receptor que es capaz de captar perfectamente la intencionalidad del texto, esto es, comprendiendo la posición privilegiada de la enseñanza en el relato —«Y tú deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía, no entiendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente» (p. 93)—, pero admitiendo la posibilidad del deleite, del *delectare*, con la lectura:

Lo que hallares no grave ni compuesto, esto es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan (p. 94).

Otro ejemplo al respecto es el del *Marcos de Obregón*, donde Vicente Espinel, en el prólogo, subraya cómo su ideal estético pasa igualmente por combinar *docere* y *delectare* —«lugar tiene la moralidad para el deleite, y espacio el deleite para la doctrina; que la virtud, mirada cerca, tiene grandes gustos para quien la quiere, y el deleite y entretenimiento dan mucha ocasión para considerar el fin de las cosas» (p. 42)—, actitud que corroborará el mismo Marcos, a la hora de presentar su autobiografía, al comienzo del relato: «Y así, en cuanto mis fuerza bastaren, procederé deleitando al lector, juntamente con enseñarle, imitando en esto a la próspera naturaleza» (p. 48).

Lo cierto es que, ya en el caso concreto de *La pícaro Justina*, la aparente formulación de los objetivos a lograr con el texto vienen explicitados desde el título de la edición *princeps*, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina...*,<sup>1107</sup> el cual se

---

<sup>1106</sup> «Durante la Contrarreforma, la norma para la narración era “deleitar aprovechando”. El Concilio de Trento había convocado el arte a la tarea de la reforma y si los decretos trataban sobre todo de las artes utilizables para la liturgia, el espíritu que las animaba iba mucho más lejos» (Hanrahan 1967:44).

<sup>1107</sup> Ferreras Tascón (2005:56), en el estudio preliminar a la reimposición de la vieja edición de Rey Hazas (1977), define en los siguientes términos el «libro de entretenimiento»: «aquél cuyo texto se comunica con el lector a través de una peculiar manera de utilizar el lenguaje, y esta utilización, aceptada por el lector o por el grupo al que pertenece el lector, está basada en el entretenimiento». Torres (2002a: 307 y

conservará tal cual en algunas ediciones posteriores,<sup>1108</sup> alternando con *La pícaro montañesa llamada Justina...*,<sup>1109</sup> hasta la consolidación de la definitiva fórmula sintética *La pícaro Justina*.<sup>1110</sup> Es de señalar, no obstante, que tanto a la fórmula original de *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina...*, como a la rápida alternativa de *La pícaro montañesa llamada Justina...* se añadió una oración subordinada con la que igualar la ecuación «*docere/delectare*»: «en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos auisos».

Lo cierto es que, entre los preliminares del texto, localizamos fórmulas referentes tanto a la naturaleza predominantemente deleitosa y con intenciones sobre todo hedonistas del relato como a su objetivo marcadamente moral. Así, en la dedicatoria, firmada por «el licenciado Francisco López de Úbeda», se insiste sobre todo en la concepción del texto como divertimento, en lo que a su posible aprovechamiento por don Rodrigo Calderón —destinatario de la dedicatoria— se refiere, si bien con una breve incursión también en su posible lectura desde el prisma del *docere*.<sup>1111</sup>

Esta es sólo para suplicar a v. m. me dé licencia para honrar y amparar con el escudo de sus armas este libro, el cual he compuesto sólo a fin de que con su lectura (que es varia y de entretenimiento mucho, y no sin flores que, gustadas y tocadas de tan preciosa abeja, darán miel de gusto y aprovechamiento). Digo, pues, que le compuse para que v. m. descansa algún rato del trabajo y peso de los gravísimos negocios en que v. m. sirve (p. 69).

El *Prólogo al lector* ofrece un perfil de naturaleza claramente moral.<sup>1112</sup> Así, si bien el supuesto estudiante de Alcalá justifica la existencia de la narración simplemente desde la egoísta perspectiva del disfrute autorial —«me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos (...) Este hice por me

2005:1646) señala que el sustantivo «entretenimiento» en la época de *La pícaro Justina* tenía un sentido más lato y profundo que el que conserva actualmente, presumiblemente relacionado con la posposición o con la dilatación en el tiempo.

<sup>1108</sup> En efecto, el mismo título encontramos en la edición de 1608 y, más recientemente, en la de 1980, en las del 2001a y b, o en la de 2004b.

<sup>1109</sup> Este segundo título figura en las ediciones de Barcelona de 1605 y 1640, y en las de 1735 y 1736. Posteriormente, el título ha caído en el olvido.

<sup>1110</sup> La primera edición que opta por el uso de la fórmula abreviada es la de 1847.

<sup>1111</sup> En la edición de Bruselas de 1608, en la dedicatoria de Olivero Brunello a don Alonso Pimentel, se insiste igualmente en el doble valor docente y deleitoso de la obra: «en la qual hallará algunos discursos graciosos ni menos prouechosos».

<sup>1112</sup> Lo cierto es que los prólogos en general, como señala Álvarez Amell (1999:15), han sido tradicionalmente asumidos en cuanto representantes de la ideología autorial, y por tanto con un marcado valor prescriptivo: a priori, el prólogo ofrece pautas e información sobre el texto que se va a leer, a partir de las cuales orientar nuestra comprensión del texto. El sentido sobre todo moral del *Prólogo al lector* de *La pícaro Justina* debió de influir, por tanto, en las primitivas interpretaciones del texto: Reed (1984:13) apunta, en este sentido, el valor especialmente orientativo que quizás hubieran cobrado los prólogos en el caso específico de las novelas picarescas.

entretener y especular los enredos del mundo en que vía andar» (pp. 73-74)—, lo cierto es que insiste en la naturaleza docente de la narración, en la cual, si bien tiene cabida la naturaleza profana del entretenimiento por medio de la pericia estilística y el interés argumental, lo cierto es que en todo momento estaría subordinado al propósito moral de este «espejo de defectos», a partir, fundamentalmente, de los «aprovechamientos» que acotan el sentido y utilidad de la obra, y de los cuales el autor parece responsabilizarse directamente:

Pero será de manera que en mis escritos temple el veneno de cosas tan profanas con algunas cosas útiles y provechosas, no sólo en enseñanza de flores retóricas, varia humanidad y letura (...) sino también enseñando virtudes y desengaños emboscados (...) Si este libro fuera todo de vanidades, no era justo imprimirse; si todo fuera de santidades, leyéranle pocos (...) 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 por vía de resumpción o moralidad (al tono de las fábulas de Hisopo y jeroblíficos de Agatón) consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice y trata (...) <sup>1113</sup> Porque en esto he querido persuadir y amonestar que ya en estos tiempos las mujeres perdidas no cesan sus gustos para satisfacer a su sensualidad (...) Demás que a un hombre cuerdo y honesto, aunque no le entretienen leturas de amores deshonestos, pero enredos de hurtillos graciosos le dan gusto, sin dispendio de su gravedad, en especial con el aditamento de la resumpción y moralidad que tengo dicho (...) Consulté este libro con algunos hombres espirituales (...) y dijéronme de mi libro que (...) es bien que se permita esta historia desta mujer vana (...) con que, junto con los malos ejemplos de su vida, se ponga (como aquí se pone) el aviso de los que pretendemos que escarmienten en cabeza ajena (...) no hay en él número ni capítulo que no se aplique a la reformación espiritual de los varios estados del mundo (pp. 74-78).

En la *Introducción general*, la narradora marcará tanto el propósito deleitoso del relato —«Los que pretendieren entretenimiento, tras el gasto hallarán el gusto» (p. 91)— como su naturaleza instructora, a partir de la representación de sus propias andanzas como ejemplo de mal vivir:

Y, en parte, no se engañará quien pensare de mí aquesto, porque yo, en el discurso deste mi libro, no quiero engañar como sirena (...) Quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar (a) los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado (...) porque la culebrilla me promete, y yo me prometo, que con mis escritos he de curar y desengañar muchos ciegos; conviene, a saber: madres descuidadas, padres necios, inocentes niñas, errados mancebos, labradores tochos, estudiantes bocirrubios, viejos locos, viudas fáciles, jueces tardos (pp. 125 y 127).

A lo largo del desarrollo del relato, y a pesar de su caracterización marcadamente metanarrativa, lo cierto es que las referencias de la narradora a los objetivos a conseguir

---

<sup>1113</sup> El valor docente de las conclusiones de los distintos episodios ya había sido anunciada en la portada de la *princeps*: «Al fin de cada número verás un discurso, que te muestra como te has de aprouechar desta lectura, para huir los engaños, que oy día se vsan».

con su relato son relativamente escasas, en comparación con lo abultado de la obra. Así, la naturaleza docente de las reflexiones de la Justina adulta dejan entrever en ocasiones, de forma explícita, el objetivo de estas interpolaciones: «Ya se erró. Contémoslos, que de mis cascós quebrados habrá quien haga cobertera para la olla de las gracias, para que no se le vierta cuando más yerva» (p. 271). Otras muestras:

Una cláusula tenía yo ordenada para dejar en mi testamento en favor de una discípula; esa quiero poner aquí, y sea donación entre vivos en favor de las plateras del mesón, y *serviráles de ejemplo, de espejo y de aviso*, pues ella es una summa en que se suma y cifra lo que toca y pertenece a cuáles y quiénes, cuándo y cómo y para cuándo han de ser cual fui yo, que dice así (p. 235)

Pero quiero que me lean el alma y en ella un consejo digno de saber de todos, ora sean de nuestro bando picaral, ora sean de otra lampa, y, en resolución, *quiero enseñar la vereda por donde camina el corazón de una mujer*, que quizá me echará bendiciones alguno de los muchos que andan este camino (p. 722).

De igual modo, las alusiones al *prodesse*, también escasas, encuentran alguna ocasión en la que introducirse en el discurso de la narradora, por ejemplo a partir del tópico de la píldora: «Es que soy boticaria de entre christianos y no curo con simples, como árabe, sino con pildoritas que le hagan buen provecho» (p. 450). A pesar de que, por lo general, el propósito ejemplarizante se persigue a través de los propios yerros de la protagonista, en ocasiones la narradora no solo se sirve de sí misma para lograr instruir al lector:

Ella era morisca inconquistada, y aún tengo por cierto que sabía mejor el Alcorán que el Padrenuestro, y viéralo un niño, no sólo en la lengua, pero en las obras, de las cuales diré algo, no para escandalizar al lector, sino para que fíe poco de viejas ruines que parecen rezaderas y ejemplares y no relucen sino al candil del diablo, y para que te guardes de tales (p. 652).

También tienen cabida en el texto, con cierta frecuencia, las referencias al *delectare*, si bien este surge a partir de los materiales más narrativos: «Despidióse el platero, mas yo, para entablar otro segundo y mayor engaño (*que te dará gusto el oírle*), le dije al platero» (p. 424); «Dejémosla, que otros mejores chistes te diré; mas, pues porfías con la tática, *habréte de despenar* contándote lo que a la vieja le acaeció con la burra, con el mochilero y con mi manto y sin el suyo» (p. 489); «Ya te cansará el leer los arrabales de mi leyenda; pues, ¿por qué no me lo decías antes, lector amigo? Quédese aquí, norabuena, y, en estando de aután, avísame, que me verás ciudadana y en el mesón, que es mi centro, y *quizá te dará más gusto*» (p. 518); «Por esta causa, me pareció en el pleito de propiedad y herencia sentenciar en mi favor en vista y revista, y me hice

poseedora inquilina, como dicen los escribanos. Lo que hay de culpa, Dios lo perdone; lo que hay de donaire, *el lector lo goce*» (p. 668).

Otras veces, algunos de los elementos paratextuales inciden en los objetivos del relato de la pícara, como sucede con el poema introductorio que alude a la naturaleza risible de la descripción de la capital leonesa llevada a cabo por Justina: «Tiene León una entrada / Tan extendida y tan larga, / Que por desabrida, amarga, / Y por importuna, enfada. / Mas Justina, / Por vencer esta mohína, / *Y por dar contento a todos,* / Comenzó a decir apodos / De una entrada tan malina / Y tan lodosa» (p. 379).

Justina, alternando entre el *docere/prodesse* como narradora y el *delectare* en cuanto personaje, va construyendo un relato que parece pretender convertirse en fiel ejemplo del difícil equilibrio entre la instrucción y el divertimento. Así lo señala la pícara:

No hay hombre que no guste de un rato de entretenimiento y burla. En su manera, todas cuantas cosas hay en el mundo son retozonas y tienen sus ratos de entretenimiento: la tierra, cuando se desmorona, retoza de holgada; el agua se ríe, los peces saltan, las sirenas cantan, los perros y leones crecen retozando, y la mona, que es más parecida al hombre, es retozona; el perro, que es más su amigo, es juguetón; el elefante, que se llega más que todos al hombre, los primeros días de luna retoza con las flores y dice requiebros a la luna (...) ahora que no me oye el clérigo, es necesario pensar que (a) una mujer dice una gracia, luego es herejía. Sí, que christianos somos, y aunque no sabemos artes ni toldogías, pero un buen discurso y una eutrapelia bien se nos alcanza, sino que estos hombres del viejo tiempo, si dan en ignorantes, *piensan que no hay medio entre herejía y Ave María*<sup>1114</sup> (pp. 537-538).

En efecto, la narradora parece pretender, a juzgar por sus palabras, llegar en última instancia a ofrecer un retrato de sí misma con propósito ejemplarizante, pero alejando el discurso, en la medida de lo posible, del perfil prototípicamente religioso: «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 pescadora» (p. 647).

Finalmente, la conclusión de la obra refleja fielmente la relativa contraposición que el texto parece evidenciar entre la naturaleza sobre todo lúdica de la narración de Justina —al menos en lo concerniente a sus aventuras— y el propósito en apariencia moral en el que aquel se enmarca, por medio del *Prólogo al lector* y de los «aprovechamientos», atribuidos ambos al estudiante de Alcalá que precedió a la pícara en la atribución del relato (p. 73-74). Y así, Justina se despide remarcando la naturaleza deleitosa de su narración:

---

<sup>1114</sup> En efecto, a la pícara parece preocuparle que se la tome por una predicadora más: «Bien está, tornemos a poner los bolos y vaya de juego, que no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino y que me paso de la taberna a la iglesia» (p. 591).



Y si todo cansa, aunque sea *el sumo gusto*, justo es que piense yo que la larga historia de mi virginal estado te dará fastidio (...) Y crean que si los principios de mis infantiles años *les han dado gusto*, les será incomparablemente mayor saber las aventuras tan extraordinarias que en largo tiempo me sucedieron con gentes de varias cualidades (...) Libros son de poco gasto y *mucho gusto* (pp. 739-740).

Frente a ello, la conclusión —por medio del «aprovechamiento» final y de la conclusión del libro— del estudiante de Alcalá incide casi exclusivamente en la naturaleza moral y ejemplarizante de ese «espejo de vicios y defectos» en que parecería convertirse la vida de la protagonista:

Generalmente, en el discurso de este primer tomo (...) echarás de ver que la libertad que una vez echa en el alma raíces, por instantes crece con la ayuda del tiempo y fuerza de la ociosidad. Verás así mismo cómo la mujer que una vez echa al tranzado el temor de Dios, de nada gusta, si no es de aquello en que le contradice (...) Y advierto al lector que siempre que encontrare un mal ejemplo, repare que se pone para quemar en estatua aquello mismo, y en tal caso, se recorra el aprovechamiento que he puesto en el fin de cada número y a las advertencias que hice en el prólogo al lector, que si así se hace, sacarse ha utilidad de ver esta estatua de libertad que aquí he pintado, y en ella los vicios que hoy día corren por el mundo (pp. 740-741).

De este modo, la obra transmite la impresión de tender, en líneas generales, a ofrecer una disposición de la intencionalidad de los distintos enunciados de acuerdo a la voz que adquiere mayor protagonismo en él. Así, parece posible hablar de un esquema tripartito: a) en primer lugar, las aventuras de la protagonista, centradas en el *delectare*, en el mero divertimento del lector;<sup>1115</sup> b) en segundo lugar, el discurso de la Justina narradora, a caballo entre el *prodesse* —reflejado en su afán por convertirse en muestra negativa de la ideal conducta humana, reforzado por las digresiones en las que se señala, en ocasiones, su naturaleza instructora— y el divertimento —fruto, en parte, de cierta cínica actitud crítica hacia los excesos moralizantes en las obras escritas, presumiblemente en referencia al *Guzmán*—; y c) por último, el discurso del estudiante de Alcalá, quien se responsabiliza de forma explícita y directa de la elaboración del

<sup>1115</sup> Y no solo del lector. Como bien sabemos, Justina, como personaje, hace gala constante de su optimismo, alegría, y ganas de disfrutar la vida: «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 hijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola, que como la guinda y, por no perder tiempo, apunto a la alilla» (pp. 183-184); «y la risa me retozaba en el cuerpo y, de cuando en cuando, me hacía gorgoritos en los dientes» (p. 245); «En resolución, como ve sola y a peligro de dar en la secta de la melancólica, que es la herejía de la picaresca, determiné de irme al baile, dando dos higas al tiempo y otras tantas a la mudanza, y cuarenta mil a quien mal le pareciese» (p. 281). En cualquier caso, la naturaleza deleitosa de las acciones de la pícara son casi un tópico entre los críticos: «algunas novelas no tienen un propósito serio, ya sea picaresco o antipicaresco, y su única intención es divertir (...) Justina, la protagonista de la novela de López de Úbeda, es una pícara abufonada. El resorte de sus acciones picarescas no es otro que el deseo de divertirse» (Alfaro 1977:64). Véase también, por ejemplo, en Blanco Aguinaga (1983:60-61), Kwon (1993:256) o González López (1962:341).

*Prólogo al lector* y de los «aprovechamientos»,<sup>1116</sup> donde el propósito moralizante parece enmarcar el objetivo último del texto.<sup>1117</sup>

Un aspecto que en las últimas décadas se ha destacado especialmente a propósito de los objetivos e intenciones del texto es el concerniente a la posible relación del autor de *La pícaro Justina* con la filosofía de la eutrapelia (Bartolomé Mateos 1995:7; Bataillon 1969:43), la cual consideraba la risa y la alegría como fuentes y génesis de la salud.<sup>1118</sup> Uno de sus principales representantes parece haber sido Miguel Sabuco, quien con su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) habría defendido precisamente el poder curativo de la risa, tal y como localizamos en *La pícaro Justina*: «¡Qué mal sabía este buen señor que no hay mejor rato que un poco de gusto! No hay hombre discreto que no guste de un rato de entretenimiento y burla. En su manera, todas cuantas cosas hay en el mundo son retozonas y tienen sus ratos de entretenimiento» (p. 537). Encontramos varias alusiones a Sabuco y a su obra en el texto atribuido a López de Úbeda: «Lo demás que falta, dígallo *doña Oliva*,<sup>1119</sup> que libra en el gusto salud, refrigerio y vida; ¡esta sí que era discreta!» (p. 538); «Si supiera el capítulo que en el libro del duelo, que compuso *Doña Oliva*, (y) trata la venganza que pueden tomar los hombres de las mujeres que les ofenden, no temiera, pues se dispone allí que basta por venganza tomarlas un guante» (p. 603);<sup>1120</sup> «Soy la rein- de Picardí-, / Más que la rud- conoci-, / *Más famo- que doña Oli-*, / Que Don Quijo- y Lazari-, / Que Alfarach- y Celesti-» (p. 611). También alude el texto a la filosofía de la eutrapelia: «Sí, que christianos somos, y aunque no sabemos artes ni toldogías, pero un buen discurso y una

<sup>1116</sup> Tal y como planteaba el Brocense, en su *Organum dialecticum et rhetoricum* (1579), en el discurso dos partes tienen que ver con la información —la narración y la argumentación— y las otras dos sirven para mover los ánimos: el principio y el epílogo (véase en Artaza 1997:150). Desde esta perspectiva, mientras la Justina narradora cuenta sus aventuras y diserta sobre aquellos aspectos que considera oportunos, el inicial *Prólogo al lector* y los conclusivos «aprovechamientos» son quienes realmente se centran en los elementos de naturaleza más persuasiva, de cara al lector.

<sup>1117</sup> Para un análisis del texto desde esta última perspectiva, véase Friedman (1985:117). Algunos críticos, como López de Tamargo (1990:32-33), añaden el frontispicio inicial de la *princeps* a la lectura moralizante de la obra, en función de la presencia simbólica de la Muerte, portando el espejo del Desengaño, y hacia la cual se encamina la protagonista en una embarcación que cruza el Río del Olvido. La naturaleza aparentemente didáctica de esta representación resulta obvia.

<sup>1118</sup> Como explica Oltra (1985:31-32), el origen de la teoría de la eutrapelia se remonta al discurso sobre la risa de Demócrito —publicado como apéndice a los *Aforismos* de Hipócrates—, texto apócrifo de gran predicamento en la época, si bien ya en 1579 otro libro se hacía eco de la teoría terapéutica de la risa: los *Comentarii de sale* de Bernardo Gómez de Miedes.

<sup>1119</sup> Rey Hazas (1977:538 n.), en su edición del texto, anota lo siguiente respecto a esta alusión: «El libro llamado en el Siglo de Oro *doña Oliva* es, realmente, la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), atribuido a Oliva Sabuco de Nantes, aunque hoy sabemos que es de su padre, Miguel Sabuco. Este libro postula, en efecto, que la salud radica en la alegría y el placer».

<sup>1120</sup> Esta segunda referencia, según aclara Rey Hazas (1977:602 n.) en su edición del texto, parece constituir una cita falsa, «pues, que se sepa, *doña Oliva* —o mejor, Miguel Sabuco— no escribió libro alguno sobre el duelo de las mujeres».

*eutrapelia* bien se nos alcanza» (p. 538). De este modo, la obra parece entroncar con la filosofía de la sanación a través del humor: «what is important, in a picaresque novel for López de Úbeda is that it be entertaining with subtleties and laughter, the perfect medicine for a reader beset with sadness and boredom» (Damiani 1977:68).

Desde luego, la naturaleza burlesca del texto parece hoy fuera de toda duda, a la luz de la lectura en clave de parodia que se viene haciendo de la obra al menos en los últimos cuarenta años. Esta naturaleza deleitosa del texto, no obstante, no tendría por qué constituir un fin en sí mismo, como ya hemos podido comprobar en relación a varios aspectos: crítica a la obsesión genealógica, a colectivos vinculados a la Iglesia o a la Justicia, etc. De igual modo, la sugerencia de que la risa —la cual, al margen de lo plúmbeo de algunos pasajes, parece una constante a alcanzar tanto con el discurso como con el comportamiento de la pícara— tuviera un valor curativo, al margen de redundar en la naturaleza presumiblemente relativista del relato y en la atribución del texto a un médico como Francisco López de Úbeda,<sup>1121</sup> señala que la complejidad e implicaciones del *delectare*, en el texto, podrían ser mayores de lo que pensamos. Desde este prisma, hay que preguntarse si sigue siendo admisible la oposición *docere/delectare* o si, por el contrario, la segunda entraña la primera:<sup>1122</sup> «la picaresca, en efecto, debía entretener, lo que no significa que se convierta en una diversión pura, sino que la crítica debía hacerse en tono bromista» (Campbell 1992:387).<sup>1123</sup> Desde luego, a la altura actual de las investigaciones, resulta difícil poder tomar en serio una lectura religioso-moral, en el sentido más clásico de los términos, de *La pícara Justina*.<sup>1124</sup> Como sabemos, la

---

<sup>1121</sup> Pérez Venzalá (1999:209) señala que el oficio de médico de Corte —al que quizás se dedicase López de Úbeda, por su actividad como galeno y por su familiaridad con los círculos cortesanos, como refleja su dedicatoria a don Rodrigo Calderón— estaba cercano al de bufón por la virtud curativa de la risa, según la doctrina hipocrática entonces considerada. Aparte de Villalobos, ya mencionado, otros médicos destacan por su discurso más o menos bufonesco, como el mismo Rabelais entre los franceses o, en España, Juan Méndez Nieto y sus *Discursos medicinales* (1607).

<sup>1122</sup> En este sentido, Torres (1996:149) considera que la crítica social del texto está, en cualquier caso, subordinada al propósito central de entretener.

<sup>1123</sup> No obstante, quizás fuera más provechoso aún convertir la oposición binaria en un esquema ternario, con la adición de la *admiratio*, como ya apuntaba Menéndez Pelayo (1905:XXV): «El que escribió *La pícara Justina* era hombre de poca inventiva, de perverso gusto y de ningún juicio (...) pero poseía un caudal riquísimo de dicción picaresca, y una extraña originalidad y estilo, en la cual cifraba todos sus conatos, esforzándose siempre por decir las cosas del modo más enrevesado posible (...) atento siempre á sorprender más que á deleitar».

<sup>1124</sup> En efecto, lejos quedan ya comentarios como el de Chandler (1913:41): «Andrés Pérez, más tarde, en la *Pícara Justina*, no contento con las moralidades que pudo distribuir por todo el texto, añadió observaciones provechosas al fin de cada capítulo, dando así a la novela picaresca un tono moral y retórico». En términos muy parecidos se explica Fernández de Navarrete (1854/1950:XCII): «Los escrúpulos que sin duda tuvo después de las libertades con que se explicó en su escrito y el temor de que no fuese entendido convenientemente, le hicieron añadir los párrafos que él llama *aprovechamientos*, y que son como las moralidades de la fábula». Otros, como Carlos Ayala (1968:10), en la introducción a

naturaleza presumiblemente paródica de unos «aprovechamientos» disparatados y escasamente pertinentes, de acuerdo al episodio que compendian, sumado al contexto burlesco en el que se insertan, vuelve muy difícil el poder tomar en serio las afirmaciones del estudiante de Alcalá llevadas a cabo en el *Prólogo al lector* (pp. 73-74) y en la conclusión de la obra (pp. 740-741), a propósito de la supuesta naturaleza ejemplarizante de la narración sobre las aventuras de la pícara.<sup>1125</sup> Sin embargo, no por ello hemos de concluir que el texto tiene un valor exclusivamente literario y lúdico. Consideramos que sí es posible hablar de un *docere*, de un *prodesse*, pero no a la luz de una lectura religiosa y moral, sino desde el prisma de una crítica social en toda regla, en la cual la obsesión genealógica parece llevar el papel rector:<sup>1126</sup>

La enseñanza a que López de Úbeda aspira no se encuentra en los aprovechamientos (...) Moralizan otros, no el pícaro. La idea de reforma se halla en la crítica social que permea el texto: el problema de la limpieza de sangre, la valoración del dinero, la satirización de ciertos tipos sociales, la censura a las instituciones religiosas y la mentalidad eclesiástica, el matrimonio, la justicia legal, etc... Es verdad que el tono bromista de la narración no despierta un sentido moral, sino de entretenimiento, pero, con o sin proponérselo, el texto responde a una contextualización histórica que, además, es sujeto de sátira (Campbell 1992:388).

De este modo, el texto, tal y como la mayor parte de la crítica considera actualmente, parece encaminarnos hacia una lectura irónica de los elementos moralizantes de la obra,<sup>1127</sup> lo cual supone un desdoblamiento de su intencionalidad, y con ella del autor,

---

una edición del texto, consideran que la adición de los «aprovechamientos» es indicio tan solo de la ingenuidad del autor a la hora de validar moralmente el texto. Damiani (1977:16 y 50), por otro lado, justifica la presencia de los «aprovechamientos» simplemente como mera «moda» de la época, incluso entre los escritores seculares, fruto en gran medida de las pautas morales marcadas por el Concilio de Trento (1545-1563).

<sup>1125</sup> Así, afirma al respecto Bataillon (1969:47): «para nosotros no hay duda de que López de Úbeda engaña al lector crédulo no solo con su grave *Prólogo*, sino con sus “aprovechamientos” chabacanos o grandilocuentes, tan poco en consonancia con las historias cuya moraleja pretenden sacar». Igualmente, Morell Torrademé (1987:14) sentencia: «Resulta irónico pensar que la crítica literaria haya creído que por medio de estos “aprovechamientos” morales el autor intente conciliarse con la censura de su época (...) López de Úbeda (...) está tomando el pelo al lector ingenuo al intentar conciliar las aventuras de una mujer libre y estas supuestas moralidades». No obstante, la recuperación de la vieja atribución del texto a un autor del ámbito eclesiástico ha hecho que algunos críticos tomen en serio las consideraciones morales del texto (Rojo Vega 2004:223-224).

<sup>1126</sup> Cavillac (1994:37-38) señala, en este sentido, que la intención de *La pícaro Justina* es la de «ridiculizar las informaciones de “limpieza de sangre”». Véase también, por ejemplo, en del Monte (1971:72).

<sup>1127</sup> La naturaleza presumiblemente irónica de los «aprovechamientos» pudiera entroncar con la noción de ironía que propugna Ferrater Mora (1963:132), en función de la cual un texto irónico no es necesariamente destructivo: «La ironía opera, así, un poco a modo de constante depuración de cuanto puede revelarse indigno de crédito. Por eso la ironía, aunque no es, en el sentido habitual de este término, la fe, no es tampoco el escepticismo. La ironía no rechaza “lo profundo”; sólo aspira a que lo profundo lo sea efectivamente». Igualmente, García de la Concha (1981:214) también señala que la ironía representa un método de examen crítico encaminado a producir «una verdadera conversión, a fin de que, superando las convenciones y apariencias, nos identifiquemos con la verdad». De este modo, es posible que el autor

que anula la oposición *docere/delectare*, no por no tenerla en consideración, sino por disolverla en un único discurso donde la diversión y la enseñanza o la crítica se entrecruzan, se implican y se justifican la una a la otra:

López de Úbeda desde el principio de su discurso instaura como principio regente la dicotomía entretenimiento-enseñanza moral, dicotomía que encubre la crítica de unos valores (hidalguía, valentía, etc.) que pretende desvirtuar. Para destacar esta intencionalidad moralizante coloca al final de cada capítulo un “aprovechamiento” jocoso, que rara vez guarda relación con lo que la narración concluye, pero con el que el médico chocarrero se burla de la literatura profana de su época, sobre todo del *Guzmán*, que pretende como fin último la moralización, y de la literatura religiosa que mezcla con los conceptos divinos elementos profanos<sup>1128</sup> (Roncero López 1996:457).

## 2- REFLEXIONES FINALES: EL LECTOR IMPLÍCITO DESDE EL HIPOTÉTICO PRISMA DEL AUTOR

### CONSIDERACIONES GENERALES

Como correlato del autor implícito, el lector implícito<sup>1129</sup> es concebido en cuanto ideal de lectura hacia el que hemos de tender:

El autor escribe su obra imaginándose las cualidades que debería poseer el lector de ésta, permitiéndonos situarle ‘vis-à-vis’ del autor implícito, autorizándonos de esta manera a poner en nuestro esquema y exactamente al mismo nivel (pero enfrente) al lector implícito (...) Esta instancia corresponderá, entonces, no solamente a la idea que el autor real se hace del lector para quien escribe su obra,<sup>1130</sup> sino también a la capacidad que poseerá el lector actual-real de descodificar e integrarse en la misma (Díaz Arenas 1986:24).

La disociación entre lector real y lector implícito radica en que, como explica van Dijk (1976), en toda comunicación el locutor tiene un conocimiento necesariamente parcial e

de *La pícaro Justina* no pretendiera tanto ridiculizar la inclusión de elementos morales en obras religiosas o profanas, sino más bien el modo en que esta se llevaba a cabo, por medio de sermones tan nítidamente representados como sucede en el *Guzmán*, por ejemplo.

<sup>1128</sup> En términos muy parecidos, insistirá Damiani (1977:67) en que «if *Guzmán* is the example par excellence of Counter Reformation literature, *Justina* is the exact antithesis of that literature». Sánchez Díez (1987:226), a este respecto, apunta la posibilidad de que la utilización de la dualidad narrador-«aprovechamientos» de *La pícaro Justina* persiguiera sobre todo poner en evidencia el problema del *Guzmán* al combinar *conseja* y *consejo*. No compartimos, no obstante, la afirmación excesivamente reduccionista de Rodríguez (1994:201) de que la oposición entre el *Guzmán* y *La pícaro Justina* radica fundamentalmente en la primacía del *docere* en la primera y del *delectare* en la segunda.

<sup>1129</sup> Para un repaso de la historia del concepto y la figura del lector implícito, véanse Díaz Arenas (1986) o Villanueva (1984:345).

<sup>1130</sup> Grimm (1977:37-44), en este sentido, distingue entre: a) lector imaginado (el que se imagina el autor); b) lector intencionado (el que le gustaría tener) y c) lector concepcional (que consistiría en la idea de lector aplicada al texto). Véase en Acosta Gómez 1989:224.

incompleto del sistema del receptor y de sus conocimientos actuales, lo cual se ve acrecentado en el caso de la literatura (véase en Casetti 1980:195), de ahí la existencia de dos receptores: el esperado y el real. La hermenéutica ideal pasa, por tanto, por el objetivo no solo de aproximar nuestra idea del autor implícito lo máximo posible al autor real, sino de acercar nuestras expectativas y conocimientos, como autores reales, a las que el autor atribuiría a su lector implícito.<sup>1131</sup> En esta idea se mueve precisamente Eco (1987:89), quien emplea la expresión «lector modelo» para referirse al «conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado».<sup>1132</sup> Ese «lector modelo», por tanto, sería aquel que el autor real espera que lea el texto,<sup>1133</sup> o que se vaya formando mientras lee: hacia él hemos de tender si nuestro objetivo es interpretar y entender la obra, y no simplemente, como subraya el propio Eco (1987:37-96), «usarla», es decir, manipularla a nuestro libre antojo, con el objetivo de defender capciosamente intuiciones apriorísticas.

En resumen, las instancias del autor y del lector implícitos surgen y son imprescindibles a partir de un rasgo inherente a la comunicación literaria sobre el que la semántica, y sobre todo la pragmática, no han de pasar de largo. Nos referimos a su carácter imaginario:

(La) imagen del lector o lector ideal, emanado del deseo autorial no es una categoría de lo vivido, sino una producción del espíritu, una proyección figural (...) categoría abstracta que define al destinatario del autor real y configura, también en este nivel, a la comunicación artística como imaginaria (Núñez Ramos 1992:97).

---

<sup>1131</sup> Esta idea, en otros términos, está presente en Bobes (1977:19), quien a propósito de la teoría psicologista, insiste en que «la identidad del espíritu del creador y del lector hace posible la comprensión de la obra al actualizar la misma vivencia».

<sup>1132</sup> A propósito de la actualización del contenido potencial que esconde un texto, existe cierta indeterminación en algunos autores a la hora de atribuir la génesis del lector implícito, bien a la mente del autor real, bien, desde una perspectiva imanentista, a la obra, desvinculada de este. Respecto a esta segunda orientación, Segre (1985) insiste en definir al lector implícito como aquel que la obra implica. En este mismo sentido, los recepcionistas como Iser planteaban al lector implícito en cuanto lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que llenaría los vacíos y extraería al texto de su indeterminación (véase en Pozuelo Yvancos 1994). Así lo explica Darío Villanueva (1992:161): «El lector implícito sería de tal manera un conjunto de formas presentes —y por ello identificables en un análisis intrínseco— en el texto, y luego existe la posibilidad de registrar mediante procedimientos empíricos del tipo del ‘archilector’ (...) cómo aquellas formas operan incidiendo sobre la conducta de los lectores en un sentido o en otro».

<sup>1133</sup> Como indica Mendoza Fillola (2001:28 y 224), nuestro intertexto lector ha de aproximarse lo máximo posible a aquel que nos atribuiría el autor real: de ahí saldría, por tanto, un «lector competente» (v.s. un «lector ingenuo», con un intertexto muy limitado) o, como diría Fish (1989:124), un «lector informado», determinado, en cierta medida, por el método (el texto) que lo utiliza como control.

**EL LECTOR IMPLÍCITO COMO CREACIÓN: TEORÍAS EN TORNO A LOS DESTINATARIOS DEL AUTOR REAL DE *LA PÍCARA JUSTINA***

Cualquier intento por retratar a los posibles destinatarios a los que el autor de *La pícaro Justina* pretendiera dirigirse cuenta con una dificultad añadida respecto a otras obras literarias, al desconocer la identidad real del elaborador del relato sobre Justina. No obstante, algunas pautas que la crítica ha ido apuntando, extraíbles en gran medida tan solo del texto, pueden ayudarnos a configurar un retrato aproximado del tipo de receptor en el que el elaborador de *La pícaro Justina* estaba pensando en el momento en el que sacó su obra a la luz.

Lo cierto es que el relato sobre Justina se inserta en un contexto, el Siglo de Oro, en el cual parece haber una creciente presión fruto de la progresiva correlación entre «productor-creador» y «público-consumidor» (Salomon 1974:23), lo cual sin lugar a dudas habría de condicionar el proceso de elaboración artística. Así, algunos analistas (Chartier 1992:33) han constatado que exigen puntos de referencia visibles, como por ejemplo títulos anticipatorios, resúmenes recapituladores o incluso tablas grabadas que funcionan como protocolos de lectura o «lugares de memoria», los cuales contribuirían a lecturas más o menos populares de determinados textos. Desde esta perspectiva, la constante presencia de elementos paratextuales —poemas introductorios, notas marginales y «aprovechamientos» finales— en *La pícaro Justina*, al margen de su valor paródico o relativista, pudieran incidir en este aspecto, en la medida en que compendian, en mayor o menor medida, distintos fragmentos de la obra, por lo cual quizás no habría que descartar un esfuerzo por parte del autor por aproximar la obra al mayor número posible de lectores, los cuales, por medio de estos distintos sumarios, podrían vencer ciertas dificultades inherentes a la naturaleza más o menos críptica del relato atribuido a López de Úbeda.

Esta interpretación, a priori, parece entrar en cierta contradicción con la opinión generalizada de que *La pícaro Justina* hubiera podido servir en el momento de su aparición —y en este sentido es necesario contextualizarla en una situación muy concreta— como «pasatiempo nobiliario» (Cavillac 1994:18). Así, desde la labor de desciframiento del texto llevada a cabo por Bataillon (1969:125, 135, 143 y 186, especialmente), el texto sobre Justina sería resultado en gran medida de un viaje real efectuado a la capital leonesa en febrero de 1602, para tomar posesión de una canonjía en la catedral, yendo presumiblemente entre el séquito del monarca personajes tan

sobresalientes en el panorama político del momento como Rodrigo Calderón —destinatario de *La pícaro Justina*—, a quien quizás acompañase el autor de la obra, a juzgar por la relación que con la mano derecha del duque de Lerma parecía tener. De este modo, la obra, cuyo pasaje central está constituido por la burlesca descripción que de León hace el autor (pp. 379-408 y 523-550), pudiera haberse convertido en un mero juego cómplice con aquellos cortesanos a los que quizás la ciudad no les hubiera agradado en demasía. Y así, la hipotética figura del médico-bufón Francisco López de Úbeda —quien firma la obra y cuya existencia probó Pérez Pastor (1895/1992:478)— habría dado a la corte, y a sus «parroquianos», un producto con el que reírse de aquel viaje —que quizás hubiera desagradado a muchos, incluido el autor (Oltra 1985:161)—<sup>1134</sup> y de la población leonesa. De este modo, las frecuentes referencias y alusiones que a la crítica más especializada se le escapan, o a la que no ponen de acuerdo,<sup>1135</sup> tendrían como receptor óptimo a un grupo de cortesanos que captarían unos guiños que, fuera de ese círculo, presumiblemente resultarían indescifrables.<sup>1136</sup> En efecto, el texto ofrecería escondidos significados, que solo algunos «iniciados» lograrían descifrar entre líneas, como parece que Justina y el estudiante de Alcalá —supuesta voz del *Prólogo al lector*— nos quieren decir en ocasiones (Oltra 1985:99): «antes prometo que lo que no

---

<sup>1134</sup> En efecto, entre esos elementos que volvieron el viaje poco agradable, Oltra (1991:16) señala, por ejemplo, que en lo concerniente al mencionado viaje real, surgieron desavenencias entre los canónigos leoneses que retardaron la entrada del monarca en la ciudad. De igual modo, Rey Hazas (1977:12-13) apunta respecto a la población leonesa, a propósito de su posible impresión en el séquito real, que «era entonces una localidad pobre y pequeña, poco acogedora en invierno, a causa de su frío clima. Los componentes del cortejo real no guardarían muy buen recuerdo de aquel viaje, y el médico bufonesco, en consecuencia, alegró los episodios leoneses de su pícaro con alusiones burlescas especialmente inteligibles y sabrosas para los viajeros cortesanos».

<sup>1135</sup> Entre estos enigmas la crítica menciona diversos ejemplos: Roncero López (1996:457) señala, a este respecto, las alusiones al duque de Medina de Rioseco, Almirante de Castilla, a los condes de Barajas y de Chinchón, así como a la condesa de Cabra de la p. 93 —«Y que son mis cabellos de manera que, si me toco de almirante, temo barajas de postre, no tanto por el chinchón (que como ha tanto que soy condesa de Cabra no temo golpes de frente)»—, las cuales parecen remitir a posibles disputas entre estos nobles, cuyos detalles y origen se nos escapan. De igual modo, Oltra (1991:22) considera también enigmáticas y presumiblemente cifradas las figuras de Cobana Restosna (p. 552) y Maximino de Umenos (p. 689), o el linaje de los Machuca (p. 699).

<sup>1136</sup> En efecto, no son pocos los estudiosos que consideran que el colectivo en el que el autor de *La pícaro Justina* estaba pensando a la hora de elaborar el texto era el de los «cortesanos sofisticados» (Allaigre y Cotrait 1979:47), acostumbrados a los libros de empresas y emblemas (Villanueva 1984:354-355), que probablemente conocieran el León descrito en la obra, y que captarían las burlas personales. Entre quienes con mayor o menos fidelidad defienden esta teoría, surgida de las investigaciones de Bataillon, pueden consultarse Bartolomé Mateos (1998:130), Kwon (1993:255-256), del Monte (1971:103-104), Roncero López (1996:455), Sánchez Díez (1972:45) o Villanueva (1986:100). Otros, como O'Connor (1996:132), sin atreverse a especificar a qué colectivo parecía dirigirse *La pícaro Justina*, considera que, en cualquier caso «were armed with the necessary "intertexts" to understand his elusive satire, puns, jokes, humor and varying degrees of parody». Molho (1072:122), por otra parte, considera que los receptores de la obra serían más bien gente ajena a la corte, puesto que ellos también serían ridiculizados, de forma más o menos críptica y por medio de alusiones, a lo largo del relato.



está impreso es aún mejor» (p. 77);<sup>1137</sup> «es verdad todo esto y otro tanto que callo» (p. 530).<sup>1138</sup>

Habría mucho que matizar, no obstante, al respecto de estas reflexiones surgidas de las investigaciones de Bataillon. Por una parte, se han planteado dudas sobre la idoneidad del género picaresco frente a otros, como el pastoril, como cauce formal con el que elaborar un producto destinado al entretenimiento de la clase cortesana (Kwon 1993:239), en apariencia más propicio para tal propósito.<sup>1139</sup> Por otra parte, las constantes referencias y burlas hacia la cuestión genealógica y hacia la obsesión por la probanza del linaje parece guardar una ambigua y desconcertante relación con el hecho de que la obra tuviera por destinatarios precisamente al colectivo más preocupado por legitimar este mecanismo de estratificación social.<sup>1140</sup> Igualmente, el texto se revela excesivamente «trabajado» como para tener como objetivo inmediato y último su acogida entre un restringido círculo de cortesanos. Otro aspecto también a destacar guardaría relación con el tipo de aproximación que los cortesanos tendrían al texto. Desde luego, para lograr una óptima complicidad entre autor y destinatarios, lo ideal sería el recitado, en la medida en que la relación colectiva que esto suele generar crea un

---

<sup>1137</sup> Rey Hazas (1977:77 n.), en su edición de la obra, señala sin embargo que es posible que el autor aludiera aquí a la existencia de una futura e hipotética segunda parte, de la que no tenemos constancia al día de hoy.

<sup>1138</sup> Respecto a los «guiños» que solo los cortesanos apreciarían, es de hacer notar la posible presencia, en clave, de la corte en el texto. Así, Bataillon (1969:137-141) considera que el Rioseco al que va Justina a la búsqueda de «el Almirante, mi señor» (p. 632), para ayudarla en su litigio con sus hermanos, sea en realidad Madrid, estando reciente el traslado de sus lectores «cortesanos» de allí a Valladolid —la cual tanto el propio Bataillon (1969:150 n.) como Oltra (1985:162 n.) creen que aparecería en el texto de forma encubierta, a través de Mansilla, localidad natal de Justina, burlándose así de una población que quizás agradase menos a los cortesanos que Madrid—, como señalarían rasgos tales como la alusión a un «arroyo de Berrueces» (p. 643), posible alusión burlesca al Manzanares, que por aquella época sufría de muy escaso caudal. Igualmente, la presencia morisca en la población (pp. 652 y ss.) era mayor en Madrid que en Medina de Rioseco, la otra posible atribución del topónimo. También la corrupción de los «oficiales de Audiencia», en relación con su juicio de apelación (pp. 638-641), es probable que fuera mayor en Madrid que en Medina de Rioseco. Lo cierto es que esta teoría ha contado tanto con críticos que la han apoyado (Rey Hazas 1977:643 n., en su edición de *La pícaro Justina*) como con otros que han sostenido la posible alusión de Rioseco a Medina de Rioseco (Martínez Fernández 1982:134; Bartolomé Mateos 2000:70-72), si bien el desentrañamiento incuestionable sigue resultando de momento inalcanzable.

<sup>1139</sup> Sin embargo, esto no fue un obstáculo para que la novela picaresca se convirtiera en entretenimiento de las clases altas, como demuestra el éxito general del *Guzmán*.

<sup>1140</sup> No obstante, algunos críticos justifican estas alusiones, en el ámbito picaresco, en cuanto mecanismo a través del cual lograr una especie de proceso catártico en los receptores —conservadores y adscritos al statu quo— que posibilitaría una toma de conciencia de la necesidad de evitar los cambios sociales hacia los que España parecía encaminarse, y que los autores apuntaban: «la imagen que la novela (picaresca) ofrece estaba destinada a que la juzgaran y valorasen (negativamente, claro está, por el ataque al orden que significaba) los del otro lado, los conformistas e integrados, instalados convenientemente en la sociedad en la que se hallaban insertos activamente. Esto levantaría en ellos y contribuiría a consolidar un sentimiento de solidaridad conservadora, y al abrirles los ojos sobre el estado de peligrosidad que les rodeaba se considerarían obligados a hacer algo para erradicar la situación» (Maravall 1986:774).

sentido de comunidad y refuerza la empatía entre emisor y receptor (Ong 1977), sentimiento este a alcanzar, si consideramos verosímil que uno de los elementos más significativos de la obra era burlarse de una población cuyos rigores habrían sufrido tanto el autor como el resto del cortejo real, y a la postre destinatarios de *La pícara Justina*. Sin embargo, la presencia en la obra de elementos como los paratextos —los cuales, sobre todo las notas marginales, han de ser recurrentemente contrastados con el relato en prosa de Justina para percatarnos de todo su valor y significado—, entre otros, obligan a pensar en un texto para ser leído, contemplado y visualizado, más que para ser escuchado.

Por todo ello, parece que habría que plantearse otra posibilidad que conjugara los puntos fuertes y débiles de la teoría de los destinatarios cortesanos. Esta pasaría por considerar que, efectivamente, en ellos pensaba el autor en el momento en el que llevaba a cabo la acerba burla de León, plasmaba en sendos pasajes que quizás constituyeran el núcleo de una hipotética lectura pública del texto en la corte. No obstante, también es planteable que, tanto por el desbordante número de páginas ajenas al tan estudiado fragmento sobre el paseo «justiniano» por León como por la adición de elementos, como prólogos, poemas introductorios, apostillas y moralejas finales, de muy difícil inserción en una lectura pública y oral, el autor pensase en una difusión más amplia, e impresa, de su elaboración, en la cual las alusiones y guiños dirigidos a los cortesanos aparecerían entremezclados con otros que tuvieran en un lector ajeno a los ambientes nobiliarios, pero de igual o superior formación a la de aquellos, a su óptimo receptor. Desde este prisma, cabe preguntarse, por ejemplo, por la posible relevancia del hecho de que la mayor parte de las burlas y alusiones más significativas al tema del linaje y la genealogía, así como al creciente poder del dinero, permanezcan ajenas a los pasajes sobre el periplo de la protagonista por la ciudad leonesa,<sup>1141</sup> quizás invitando así a pensar que el autor se habría percatado de lo políticamente incorrecto que podrían resultar dichas alusiones en un ambiente propicio a la censura, en el cual se habría llevado a cabo la lectura de la «excursión leonesa».<sup>1142</sup> De este modo, frente a la

---

<sup>1141</sup> En efecto, mientras que Justina narra sus andanzas por León a lo largo de las pp. 379-408 y 523-550, al margen de ello localizamos las referencias a su ascendencia conversa (pp. 93, 176, 178, 251), la burla de Perlícaro de sus antepasados (pp. 141-142), la inclusión del cuento del sastre de Picardía (pp. 163-165), las burlas de varios apellidos españoles distinguidos (pp. 169-170), alguna reflexión sobre la importancia creciente del dinero (pp. 165-167), el burlesco pasaje sobre los «nobles» asturianos (pp. 614-622) o el caricaturesco episodio del hidalgo «disciplinante» (pp. 697-706), por citar algunos casos.

<sup>1142</sup> Bartolomé Mateos (1995:373), en este sentido, opina que el autor precisamente se ocultó detrás de una pícara, esto es, un sujeto en cierto modo deficiente —al modo de los bufones del rey o de los

intención más o menos «inocente» del pasaje que circularía en la Corte, la configuración completa de la obra quizás respondiese a unos objetivos más ambiciosos, no sólo en lo literario, sino también en lo ideológico,<sup>1143</sup> motivo por el cual sus destinatarios ideales probablemente fuesen ajenos al ámbito nobiliario y, por qué no, se tratase de gente que contemplaba resignada la superioridad social de ciertos individuos en función tan solo de determinantes biológicos.<sup>1144</sup> En una línea quizás cercana a esta, críticos como Sánchez-Díez (1972:46) ya habían apuntado la posibilidad de una doble lectura de la obra, y con ello una escisión en cuanto al tipo de lectores ideales que el texto perseguía. Así, mientras el relato se convertiría en un «libro de entretenimiento», de acuerdo al primigenio título de la obra, para un pequeño círculo, presumiblemente de cortesanos, para el público en general conformaría una novela picaresca más, con los tópicos y patrones que conforman buena parte de la disposición formal y temática de estas obras.

Así, no parece descartable, en efecto, que haya que buscar entre diversos colectivos a la hora de configurar el retrato de los destinatarios ideales de la obra: por un lado, los cortesanos, receptores de una críptica burla de la capital leonesa a la que se habían trasladado, quizás en compañía del autor; por otro lado, el público en general, receptores de una nueva novela picaresca en la que contemplaban un enriquecimiento desde múltiples perspectivas del viejo patrón conformado por el *Lazarillo*, y entre quienes quizás hubiera que buscar a aquellos que contemplaran con especial delectación las más o menos cifradas burlas y críticas hacia la obsesión genealógica; por último, no habría que descartar la intencionalidad de la parodia estilística del texto, a propósito de la cual la burla del *Guzmán* es constante y la más significativa, por lo que el propio Alemán quizás fuese también uno de los destinatarios de la obra, al cual el autor de *La pícaro Justina* lanzaría sus dardos envenenados con el objetivo de efectuar una acerba crítica de determinada forma de hacer picaresca, o de conjugar *docere* y *delectare*.<sup>1145</sup> En

---

nobles—, para exponer todo lo que no podría decir directamente ante los cortesanos, por miedo a las represalias.

<sup>1143</sup> A este respecto, críticos como López de Tamargo (1990:109-110) consideran que el Libro II de *La pícaro Justina*, en el que se inserta, entre otros episodios, la visita a León, constituiría la novela propiamente dicha, siendo los preliminares y el Libro I una especie de «proto-discurso» y los dos últimos una mera prolongación episódica.

<sup>1144</sup> Entre quienes no comparten esta perspectiva, tal cual, podemos señalar a Rey Hazas (1982), por ejemplo, quien plantea más bien que las novelas picarescas ofrecen, con su autobiografismo, un punto de vista único, el del personaje marginado, frente a un lector integrado, perteneciente a una clase social generalmente opuesta y privilegiada. De este modo, las alusiones de los textos a las cuestiones del dinero, el linaje o la honra suscitarían la respuesta, presumiblemente censora, del lector.

<sup>1145</sup> Dirá Márquez Villanueva (1983:431), al respecto del autor de *La pícaro Justina*, que «se la escapaba, tal vez, la contradicción entre su deseo de crear un *libro de entretenimiento*, orientado hacia el éxito de

cualquier caso, parece que los dos grandes colectivos destinatarios de la obra pudieran ser los cortesanos y la gente letrada del pueblo. En este sentido, no deja de resultar curioso que la obra parezca reflejar cierta naturaleza cruzada, en lo que a destinatarios y blancos de la burla se refiere. Así, mientras los cortesanos podrían reír con las gracias, aventuras y torpezas de una mujer conversa, los lectores no aristocráticos —entre quienes los de procedencia «manchada» quizás captasen un guiño de complicidad— asistirían a la descarnada burla de la obsesión genealógica de las clases privilegiadas.<sup>1146</sup> Tierno Galván (1974:51) ha explicado con gran sincretismo la superposición de estos dos niveles de lectura a propósito de *La pícaro Justina*, a la que define como «la criptoparodia de la minoría cortesana hecha a través de una imaginaria parodia del pueblo».<sup>1147</sup>

En resumidas cuentas, a pesar de la ya de por sí difícil tarea de intentar elucubrar la naturaleza del lector implícito en cualquier obra, en nuestro caso —y sobre todo para aquellos que se sirven de este recurso a la hora de establecer un «ideal de lectura» en una obra— esta labor se ve dificultada por el desconocimiento de la identidad exacta del autor. A ello parece que hay que sumar ciertas aparentes incompatibilidades entre los colectivos a los que el texto se dirigiría, según pensemos en uno u otro objetivo paródico prioritario en la obra. De este modo, el texto parece estar articulado de tal manera que resulta posible: a) imaginar a un círculo de cortesanos que disfrutarían de un burlesco relato —quizás oral— de las andanzas de Justina por un León del que no guardaban muy buen recuerdo, en el que aparecerían insertas tanto alusiones a disputas y conflictos entre distintas casas nobiliarias como recurrentes figuras de la emblemática y los jeroglíficos, muy del gusto del lector cortesano; b) suponer que la obra estaría destinada a la lectura minuciosa y reflexiva —aunque no por ello menos lúdica— del pueblo letrado en general, de entre los cuales quizás mostrasen un mayor grado de complicidad hacia el texto quienes, junto con la pícaro, contemplasen con reticencia el papel privilegiado que los criterios genealógicos tenían a la hora de promover el ascenso social. Por todo ello, por resultar verosímil tanto una interpretación como otra, es por lo

---

público, y este otro de carácter de polémica literaria, con que de hecho se restringirá a un círculo de lectores semiprofesionales de la Letras y conocedores íntimos del Pícaro».

<sup>1146</sup> En concreto, Oltra (1985:71) considera que, por ejemplo, el desfile de pretendientes (pp. 687 y ss.) remitiría a los aspirantes a la corte, sobre los cuales la mirada del autor de *La pícaro Justina* no resultaría en absoluto complaciente.

<sup>1147</sup> En este sentido, Allaire y Cotrait (1979:33) sugieren que la mención de Justina, respecto a su nacimiento, de que «más vale salir de dos golpes» (p. 136), podría intentar encaminar al lector hacia una doble lectura del texto, «invitándole a comprender primero un sentido, luego el otro (o los otros)».

que el texto evidencia una pluralidad de significados que muy difícilmente pueden acotarse restringiendo la óptima recepción a un único y nítido colectivo.

## CAPÍTULO QUINTO:

### CONCLUSIONES

Hay libros más fáciles de reseñar, explicar y comentar en voz alta que de leer por cuenta propia, porque sólo adoptando la posición de comentaristas es posible seguir sus argumentaciones, captar sus inexorables implicaciones lógicas y abarcar los núdulos esenciales de la cuestión. Por este motivo, libros como la *Metafísica* de Aristóteles o *La crítica de la razón pura* tienen más intérpretes que lectores, más especialistas que aficionados.

Umberto Eco

A lo largo de nuestra investigación hemos intentado ir poniendo de manifiesto nuevas líneas de análisis que, respecto a *La pícaro Justina*, marquen ámbitos de estudio hasta ahora poco o nada tratados, frente a las clásicas y minusvaloradas interpretaciones de la obra. De este modo, y en consonancia con una línea que, abierta por Bataillon hace cuarenta años, se enfrenta al relato sin los prejuicios de antaño, hemos pretendido replantear la lectura y análisis del libro teniendo presente, fundamentalmente: a) que la obra es especialmente fecunda en lo que al estudio de la polifonía, la recursividad enunciativa y las relaciones comunicativas entre emisor y receptor se refiere; b) que un esfuerzo metodológico interesado en partir de unos conceptos básicos en cuanto elementos aglutinadores del análisis puede ayudar a cohesionar la labor crítica hasta ahora realizada, apuntando nuevos cauces por los que poder encaminar el estudio en un futuro. Desde estas dos perspectivas es desde donde hemos intentado considerar nuestra investigación sobre *La pícaro Justina*.

De este modo, el análisis se ha vertebrado a partir de dos pilares nucleares. Por un lado, se ha buscado sistematizar, desde una perspectiva taxonómica, las distintas instancias enunciativas localizables en el texto, estableciendo vínculos a partir del eje comunicativo emisión-recepción. Y por otra, parte, hemos propuesto una aproximación semiológica al estudio de la enunciación en la obra, a partir de la consideración del valor sígnico que las distintas voces —con un constatable valor comunicativo entre dos o más agentes— implementan dentro del entramado polifónico que supone el relato sobre las andanzas de Justina.

Y así, respecto al primero de los apartados, el concerniente a los distintos emisores o receptores que en el relato se implican, a partir de la asunción de un papel significativo y reconocible en él, hemos podido constatar, en primer lugar, la difícil resolución que la problemática atribución del texto supone. En este sentido, nos hemos inclinado a barajar la hipótesis, ya alguna vez apuntada, de una posible redacción múltiple de la obra, conjuntando así las pruebas a favor de la autoría del médico —y quizás bufón— toledano Francisco López de Úbeda y los elementos que propician la atribución a un sujeto religioso, quizás Baltasar Navarrete. Lejos de complicar la cuestión, pudiera esclarecer la presencia de elementos en apariencia antitéticos en el texto. Por otra parte, la contraposición, dentro de la obra, entre los dos sujetos que se atribuyen la elaboración física del relato, esto es, el estudiante de Alcalá del *Prólogo al lector* y la propia Justina, supone comenzar a marcar una serie de relaciones antitéticas de alteridad que parece vertebrar el texto, e incluso definirlo, justificando no poca de la controversia que entre

la crítica genera la obra, a partir de la oposición entre un autor religioso, el del prólogo, que en ocasiones se ha identificado con el autor real, y la pícara, sobre la cual otros estudiosos descargan el verdadero sentido del texto. Frente a estos «autores», sus destinatarios tienden a recibir por lo general duros reproches, a diferencia de la actitud más permisiva o laudatoria de la Justina narradora. Respecto a este último papel, la narración «sufre» igualmente la presencia de diversos agentes que asumen dicho rol. Así, y al margen de la pícara —cuya actividad como narradora estaría justificada, contrariamente a la opinión generalizada, en virtud de su locuacidad congénita e innata—, como narradores hemos de contemplar a quienes asumen la labor de relatar los acontecimientos en los poemas introductorios, en las notas marginales y en los «aprovechamientos». Respecto a los versos, evidenciamos cierta prioridad estética en detrimento de su labor relatora. En cuanto a las apostillas al margen, constatamos las diversas fórmulas sintácticas utilizadas para su elaboración, al tiempo que comprobamos su papel como guía de la narración de Justina, ayudando a comprender párrafos más o menos farragosos, fruto de su recargamiento estilístico, e indicando, en ocasiones, aspectos como la intencionalidad de los personajes, logrando así agilizar el razonamiento lector. Finalmente, en cuanto a los «aprovechamientos», intentamos sistematizar los distintos tipos de relación que entre el episodio compendiado y estas moralejas finales se establecía, comprobando que, si bien en ocasiones la correspondencia entre uno y otro parecía adecuada y pertinente, generalmente la idoneidad de la relación se veía rota por medio de las perogrulladas, las generalizaciones improcedentes, la mención de aspectos secundarios o las argumentaciones absurdas. En relación con los narradores, efectuamos un estudio de los distintos mecanismos de reproducción del discurso ajeno —interior y exterior— utilizados por estos, constatando la existencia de un riquísimo y muy amplio inventario —aspecto este que sin duda refuerza la naturaleza polifónica de la obra, como ya intuíamos—, al tiempo que proponíamos, en relación con el caso especial de las notas marginales, la utilización de nuevo de fórmulas sintácticas como criterio con el que intentar describir los diversos mecanismos utilizados para reproducir las palabras o pensamientos de los personajes y la narradora. Por otro lado, contraponiéndose a los narradores, en calidad de destinatarios, los distintos narratarios que el texto recoge pertenecen a tres instancias fundamentales: a) los elementos escriturarios, presentes en la *Introducción general*, respecto a los cuales Justina construye una enrevesada relación que los convierte en receptores y emisores a un tiempo; b) Perlícaro, en apariencia el



único narratario, en sentido estricto, de la obra, el cual permite la elaboración de un pasaje metanarrativo sobre las características del relato que a continuación se nos desarrollará; y c) los destinatarios pasivos y anónimos, sin voz pero con presencia, a los que Justina se dirige, y de los que se sirve, gracias a su mutismo, para justificar su comportamiento como personaje pero, sobre todo, su discurso como narradora. Finalmente, el análisis de la figura de la protagonista, en cuanto personaje, y en contraposición a su caracterización en cuanto relatora, nos permitió comprobar que, lejos de la opinión generalizada de la crítica, la pícara no solo va evolucionando a lo largo del relato, adquiriendo una naturaleza más reflexiva, cauta y conservadora a medida que las páginas avanzan, sino que son constatables diferencias significativas entre su caracterización en cuanto personaje y como narradora, en aspectos no solo físicos, sino morales, tanto en el sentido más social del término, como en su vertiente religiosa, a lo que sumar sus diferentes actitudes, desde una y otra perspectiva, en aspectos tales como el valor, la cautela o la sujeción al brazo masculino, por citar algunos ejemplos. Al margen de la naturaleza más o menos paródica que esta evolución pueda encubrir, creemos que las evidencias textuales han de ser constatadas, y en función de ello legitimar como relato una obra sobre la cual siempre se había cernido el *handicap* de la endebles del tándem «personaje-narradora».

Por otro lado, el planteamiento semiológico de la enunciación, de la polifonía y de la alteridad, en *La pícara Justina*, nos ha permitido comprobar la fertilidad de esta orientación metodológica, tanto a la hora de vertebrar distintas herramientas de la crítica literaria como en lo tocante a la riqueza que, al respecto, parecía ofrecernos el relato atribuido a López de Úbeda. Así, de acuerdo a la clásica tripartición, optamos por dividir el estudio en tres apartados, correspondientes a las secciones sintácticas, semánticas y pragmáticas. En el primero de los apartados, el sintáctico, asumimos la función actancial de destinadores y destinatarios en las distintas situaciones comunicativas que en la obra se gestaban, constatando las dificultades que planteaba el establecimiento de un esquema general que mostrase las relaciones jerárquicas que entre las distintas voces parecía reflejarse en el texto, concluyendo, con gran cautela, que, tras las identidades reales o ficticias de ese «Francisco López de Úbeda» que firma la *princeps* habría que insertar el discurso moralista que caracteriza al *Prólogo al lector* y a los «aprovechamientos». Dependiente de este, el discurso de la Justina autora-narradora —presente en el relato en prosa y presumiblemente en los poemas introductorios— introduciría a su vez el discurso interior y exterior de los personajes.

Las notas marginales, por último, de incierta procedencia, reflejarían, en todo caso, una relación de subordinación tanto respecto al discurso de Justina, en cualquiera de sus roles, como al de los restantes personajes. Finalmente, la articulación entre las distintas voces del relato —texto en prosa, poemas introductorios, apostillas y «aprovechamientos»— parece resultar analizable desde dos perspectivas distintas: la de la emblemática, que relacionaría *La pícaro Justina*, en última instancia, con el ámbito de lo visual, y la del discurso retórico, de acuerdo a su disposición tradicional. En cuanto al apartado semántico, la enunciación en cuanto mecanismo recurrente de representación, desde el ámbito de la polifonía, genera en el caso de *La pícaro Justina* diversos procedimientos alusivos a los universos de significado que la enunciación plantea, amparados en el recuerdo, en el pensamiento erróneo, en los procesos deductivos, en la traslación de información entre varios sujetos y, cómo no, en el propio acto relator. De este modo, Justina, como narradora, oscila entre el ámbito de lo representado y de la representación a través de mecanismos que realizan saltos hacia adelante y hacia atrás en la historia relatada, recurriendo en ocasiones a explicitar la transición entre el ámbito de la enunciación y de lo enunciado, y optando otras veces por elidir la explicitación de ese tránsito. Igualmente, el tratamiento semántico de la enunciación nos traslada al ámbito de las perspectivas, y a su problemática. Desde este prisma, *La pícaro Justina* desarrolla tres niveles dentro del esquema «representación-representado», correspondientes a la situación del autor moralista, ajeno a la historia, a la de la Justina narradora y a la de la Justina personaje. En este sentido, Justina parece reflejar una omnisciencia, en determinados momentos, difícilmente conjugable con su condición de partícipe, en calidad de protagonista de la historia, situación esta que, en cierto modo, también testimonian los elementos paratextuales, cuyos conocimientos, a veces, sobrepasan el ámbito referencial al que habrían de remitir —un pequeño fragmento del texto, en el caso de las notas marginales, y un «número» entero, cuando se trata de poemas introductorios o de «aprovechamientos»—, o incluso proporcionan conocimientos no presentes en ninguno de los fragmentos del relato en prosa. En este sentido, también resulta significativa la actitud de sumario que los elementos paratextuales llevan a cabo, en ocasiones, para remitir no solo a la historia, como sería de esperar, sino al discurso, reflexionando, compendiando o evaluando la pura representación escrita de palabras, pensamientos o acontecimientos. Por último, la aproximación pragmática al texto, en lo que a la polifonía y al eje «emisión-recepción» concierne, nos permitía comprobar, en primer lugar, la penosa recepción de *La pícaro*

*Justina*. Así, las escasísimas reflexiones que hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX había generado el relato sobre Justina giraban en torno a la pésima calidad de sus poemas, a la desconexión entre los episodios y los «aprovechamientos» finales, a la naturaleza poco ejemplar de las aventuras de la protagonista y a la naturaleza soporífera, pretenciosa y artificiosa del discurso en general. Tan solo la condición de inventario lexicográfico, cierto hipotético valor en cuanto posible documento histórico, y la naturaleza más o menos ingeniosa, amena y graciosa de algunos pasajes parecían salvar de la quema a la obra, si bien la dificultad concedida a la lectura del relato, sumado a su naturaleza enigmática y excepcional dejaban en ocasiones el lector y al crítico en una situación de incertidumbre. En cualquier caso, pudimos comprobar cómo la publicación por parte de Marcel Bataillon de *Pícaros y picaresca*. «*La pícara Justina*» supuso, a partir de los años sesenta, no solo un aumento considerable de estudios en torno a la obra, sino una más que evidente modificación en lo que a la actitud de los estudiosos se refería, fruto de la naturaleza críptica y cifrada que el hispanista galo había atribuido al texto de la pícara, y que desde entonces estaba encaminando a los estudiosos a descubrir la «lectura profunda» que la obra contemplaba, la cual habría permanecido oculta durante siglos, disimulando así gran parte de sus méritos y atractivos. Respecto al papel del «mediador» en el proceso comunicativo, y al margen de la labor transductora —esto es, influyente en el proceso de transmisión entre autor y lector— de críticos como Bataillon, llevábamos a cabo un somero repaso de las traducciones efectuadas de *La pícara Justina* al inglés, al francés y al italiano, comprobando la existencia de dos actitudes extremas y antitéticas respecto al texto original, encarnada una por la versión italiana, recargadísima, con abundancia de elementos paratextuales, interpolaciones y moralizaciones que ahogaban la narración hasta el punto de no poder concluir la, ni siquiera por medio de dos volúmenes, y la otra en la traducción inglesa, increíblemente breve, centrada en los elementos más lúdicos y entretenidos, con una completa supresión de los elementos paratextuales y de las moralizaciones. En todas ellas, no obstante, evidenciábamos las grandes dificultades, constatadas por la adición de notas aclaratorias y por las necesarias adaptaciones y los inevitables errores, para verter a lenguas y contextos socio-históricos dispares y distantes del específicamente hispano determinados elementos estilísticos y culturales presentes en la versión original. Por otro lado, y continuando con el estudio de la labor de los mediadores, realizábamos un análisis de la evolución y modificación del texto, respecto a la edición *princeps*, llevada a cabo desde 1605 hasta nuestros días, comprobando, por ejemplo, cómo a una serie de

peculiaridades exclusivas de la *princeps* la suceden otras tres ediciones a lo largo del siglo XVII que reflejan vacilación en cuanto a la fijación del texto. De igual modo, hemos podido constatar el escaso éxito de la obra durante los siglos XVIII y XIX, tendiendo en este último a la simplificación del texto original, actitud que se ha mantenido casi de forma constante hasta el último cuarto del siglo XX, incidiendo en la naturaleza excepcional de la enciclopédica edición de Puyol de 1912. Sin embargo, a partir de la edición de Rey Hazas de 1977 ha aumentado el número de ediciones de la obra, así como su fidelidad respecto al texto original, resultando significativo el elevado número de impresiones llevadas a cabo a comienzos del siglo XXI, y presumiblemente condicionado por la celebración del cuarto centenario de la salida a la luz de *La pícaro Justina*. De este modo, los estudios de Bataillon en los años sesenta y la edición de Rey Hazas en 1977 parece marcar, en cierto modo, el pistoletazo de salida a un cambio en el paradigma crítico en lo que a la recepción del relato sobre Justina se refiere. Ambos hechos propiciaron, en gran medida, el descubrimiento de una riqueza en el texto ajena a los escasos y convencionales elogios dedicados a la novela, surgida de la naturaleza cifrada, en clave, del relato, haciendo que lo que anteriormente se veían como defectos (excesiva extensión del relato, carácter muy fragmentario de la narración, ambigüedad y escasa consistencia de la protagonista, oscuridad en la expresión, adición de elementos irrelevantes, etc.) pasaran a ser contemplados en cuanto elementos de naturaleza paródica, a partir de los cuales el autor se permitía reflexionar en torno al género picaresco, a las convenciones retóricas o a la conjunción *docere-delectare* en obras como el *Guzmán*, por ejemplo. Por otra parte, la presencia en el relato de diversas voces alusivas a distintos colectivos —de los generalmente situados en inferioridad de condiciones, dentro del contexto en el que la creación de *La pícaro Justina* se insertaba—, tales como los moriscos, o sobre todo las mujeres y los judeoconvertos, convierte la polifonía del texto en un elemento de confrontación social, donde el protagonismo de una mujer judeoconversa parece concluir con un desenlace conservador de naturaleza monológica —inevitable en una obra que pretendiera tener ciertos visos de verosimilitud— que, sin embargo, no parece resquebrajar el perfil subversivo de un relato que narra las andanzas de un mujer independiente y dueña de sus actos por medio de un discurso en el cual resulta recurrente la más o menos encubierta burla y crítica de la obsesión genealógica, corriendo parejas con las alusiones a una creciente importancia del dinero, que obliga a insertar la narración en un contexto, o al menos en una corriente ideológica, en apariencia protocapitalista. Por otro lado, y

complementando esta lectura social de la multivocidad del texto, la polifonía que este refleja admite también una lectura desde un ámbito más cercano a los estudios psíquicos, evidenciando determinados cambios en una protagonista que, desde la manifestación de sus pulsiones instintivas a través del hedonismo recurrente, evoluciona hacia una madurez restringida moralmente, como muestra tanto su desenlace en cuanto personaje como su discurso como narradora. Complementando —o justificando— esto, los elementos paratextuales tienden a convertirse en representación de la voz social represora y encorsetadora, por medio de una actitud ideológica tendente a la misoginia, a la crítica moral, a la preocupación por las apariencias, a salvaguardar la imagen de los estamentos privilegiados y al inmovilismo social. A estos aspectos de índole social y psicológica sumamos la naturaleza subyacente de dos esquemas culturales consustanciales a la España de finales del XVI y principios del XVII. Por un lado, una actitud perspectivista, que lleva a contrastar el punto de vista de la pícara protagonista con el de su discurso en cuanto narradora y con la visión de algunos de los elementos paratextuales, especialmente los «aprovechamientos». Por otra parte, la constante presencia de elementos carnalescos —puestos de manifiesto en el gusto de la protagonista por el disfraz, en algunas representaciones de escenografía marcadamente carnalesca, en el gusto por lo escatológico o lo grotesco, por ejemplo— genera una actitud subversiva en la narración, haciendo que la confrontación de voces que toda práctica carnalesca suscita, una «oficial» y otra «popular», se traduzca en el caso concreto de *La pícara Justina* en un desplante a la ideología oficial monológica por medio tanto de una protagonista que asume con orgullo su «disfraz» de mujer judeoconversa como a través de un discurso paródico donde la burla se oculta detrás de una aparente pésima praxis estilística. Por todo ello, por la asunción, desde el prisma crítico, de estas diversas herramientas metodológicas, es por lo que encaminamos nuestro retrato del autor de la obra hacia una imagen presumiblemente más distanciada de los «aprovechamientos» que de la protagonista, voces estas generalmente antitéticas. En efecto, la sensación generalizada de que la presencia de los «aprovechamientos» en la obra responde casi exclusivamente a un propósito paródico deslegítima, en cierto modo, la actitud ideológica conservadora, inmovilista y estricta moralmente que atribuían al texto sobre todo quienes le «adjudicaban» un autor religioso. Frente a ello, parece más plausible considerar un mayor grado de proximidad del elaborador real del texto hacia la pícara, y con ello un respetable grado de simpatía, complicidad o identificación con quienes, como Justina, encarnaban a aquellos sectores de la sociedad

que, independientemente de su actitud o valía, veían cerradas las puertas de la promoción social, quizás por tratarse de mujeres o, sobre todo, por verse prisioneros de su linaje «manchado». Por último, la lectura y repaso de las diversas actitudes reflejadas en la obra, en lo que a su supuesta finalidad concierne, parecía llevarnos, en primer lugar, a constatar la supremacía del elemento deleitoso por encima del instructor, quizás en parte condicionado por la cada vez más decreciente credibilidad de unos «aprovechamientos» leídos en la actualidad en clave paródica. No obstante, el *delectare* pudiera encaminar hacia un doble objetivo: por un lado a apuntar la naturaleza sanadora de la risa y el humor, en consonancia con la filosofía de la eutrapelia; y, por otro lado, a poner de manifiesto, entre líneas, no ya una reflexión religioso-moral considerada actualmente muy poco creíble, sino una crítica social que, por medio de la risa y la alusión, encubriera, en cierto modo, lo que de denuncia podría haber tras el aparentemente inocuo relato sobre Justina. Por todo ello, la risa y la enseñanza parecen reflejarse en la obra, quizás de forma óptima a través de diversos colectivos, por lo cual a la teoría de Bataillon de que el texto era fundamentalmente un divertimento de corte, fruto de un viaje real a León, habría que añadir la hipótesis de un segundo grupo en el que quizás pensase el autor, más amplio y de extracción más humilde, en el cual encontrar el resentimiento o la objetividad necesarias para llevar a cabo un análisis social, conducido por Justina, donde el linaje refleja toda su insustancialidad, pero donde la rebeldía del protagonista se ve doblegada por una serie de convencionalismos, marcados por el matrimonio casi obligado para la mujer, que obligan a una claudicación final de la pícara. Desde luego, la consideración de este doble grupo receptor de la obra resultaría en todo consecuente con la riqueza de significados del texto.

En resumidas cuentas, nuestro objetivo ha sido poner de manifiesto la complejidad y el desafío —casi siempre gratificante— que suponían intentar analizar desde una perspectiva interdisciplinar la problemática que la enorme confluencia de voces y actos comunicativos localizables en *La pícara Justina* suponía para el crítico y el lector, intentando, en la medida de lo posible, poner algo de «orden» al respecto. Confiamos en haber contribuido, en cualquier caso, a poder propiciar en el futuro nuevas investigaciones a partir de cuestiones quizás tan solo apuntadas aquí. No obstante, la principal pregunta que sobre el texto parece que hemos de seguir haciéndonos es la concerniente al futuro que le espera. Desde luego, el aumento en el número de ediciones y estudios, en los últimos años, sumado a una cada vez más benigna consideración de la obra, nos hace ser optimistas en lo que a su tratamiento por los especialistas y

estudiosos se refiere. No obstante, el gran reto siempre ha sido y seguirá siendo el lector «no iniciado», y en este sentido, y a pesar de haberse llevado a cabo algunas adaptaciones de la obra, nuestra impresión sigue siendo bastante pesimista. A la altura actual de la recepción del texto, no es constatable que *La pícaro Justina* sea un texto popular, conocido y leído por la gente. En efecto, parece, como ya hemos apuntado, que sigue siendo un magnífico texto para ser estudiado pero una pésima novela para ser leída. En este sentido, el mayor de nuestros retos sigue siendo, no ya desentrañar los misterios más intrincados del relato, sino desvelar y difundir sus atractivos más evidentes, que los tiene, como buena obra humorística que es. De no insistir en esta línea, en la de la divulgación del valor del texto en cuanto divertimento, habremos de vernos resignados a contemplar, como hasta ahora, los escasos volúmenes que de *La pícaro Justina* se guardan en nuestras bibliotecas acumulando polvo sobre sus tapas, evidenciando su triste condición de fósil literario.

## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Acosta Gómez, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid, 1989.
- Adams, John-K., *Pragmatics and Fiction*, John Benjamin Publishing Co., Amsterdam/Filadelfia, 1985.
- Agulló y Cobo, Mercedes, *Documentos sobre médicos españoles de los siglos XVI al XVII*, SHME, Salamanca, 1969.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás, «La semántica extensional en el análisis del texto narrativo», en *Teorías literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes, El arquero, Madrid, 1989, pp. 185-202.
- , *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.
- , *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998.
- Alcalá, Ángel, «Tres cuestiones en busca de respuesta: invalidez del bautismo “forzado”, “conversión” de judíos, trato “cristiano” al converso», en *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, ed. A. Alcalá, Ámbito, Valladolid, 1995, pp. 523-544.
- Alcocer Martínez, Mariano, *Historia de la Universidad de Valladolid*, VI, Cuesta, Valladolid, 1930.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Planeta, Barcelona, 1983.
- Alfaro, Gustavo A., *La estructura de la novela picaresca*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977.
- Altert, Robert, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1964.
- Alonso Hernández, José Luis, «Signos de estructura profunda de la narración picaresca», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 39-52.
- , «Lectura psicoanalítica de temáticas picarescas», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 183-191.
- , «Marginalismos y lenguajes», *Ínsula*, 503 (1988), pp. 11-12.
- Althusser, Louis, «Freud y Lacan», en *Freud y Lacan. El objeto del psicoanálisis*, Anagrama, Barcelona, 1970, pp. 9-43.

- Álvarez, Guzmán, *El amor en la novela picaresca española*, Van Goor Zonen, La Haya-Utrecht, 1958.
- Álvarez Amell, Diana, *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*, Scripta Humanistica, Potomac, 1999.
- Álvarez San Agustín, Alberto, «Configuración discursiva de *Historia de macacos*», en *Crítica semiológica*, dir. M. C. Bobes Naves, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 245-272.
- Amiel, Charles, «El criptojudasmo castellano en La Mancha a fines del siglo XVI», en *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, ed. A. Alcalá, Ámbito, Valladolid, 1995, pp. 503-512.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, I, ex officina Nicolai Angeli Tinassii, Romae, 1672.
- Aragone, Elisa, «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento», *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, 14 (1961), pp. 284-312.
- Arellano, Ignacio, «La picaresca menor: un itinerario complejo», *Ínsula*, 503 (1988), p. 2.
- Aribau, Buenaventura Carlos, «Discurso preliminar», en *Novelistas anteriores a Cervantes* (1846), Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, III), Madrid, 1975, pp. VII-XXXVI.
- Armas y Cárdenas, José, *El «Quijote» y su época*, Renacimiento, Madrid, 1915.
- Arredondo, María Soledad, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 11-33.
- , «Variedades del retrato literario femenino en los siglos XVI y XVII. Ejemplos españoles y franceses», en *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, eds. M. A. Márquez, A. Ramírez de Verger y P. Zambrano, Universidad de Huelva, Huelva, 2000, pp. 101-107.
- Artaza, Elena, *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997.
- Asensi, Manuel, *Theoría de la lectura*, Hiperión, Madrid, 1987.
- Asensio, Eugenio, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2000.
- Aub, Max (ed.), *Manual de historia de la literatura española*, I, Pormaca, México, 1966.

- Aubrun, Charles, «La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca», en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Martínez Roca, Barcelona, 1969, pp. 143-158.
- Austin, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Buenos Aires, 1971.
- Ayala, Francisco, *El «Lazarillo»: nuevo examen de algunos aspectos*, Taurus, Madrid, 1971.
- Bajtín, Mijaíl M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona, 1974.
- , «Discourse Typology in Prose», en *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. L. Matejka y K. Pomorska, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1978, pp. 176-196.
- , *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno, México, 1982.
- , *The dialogic imagination. Four essays*, ed. M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1987.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- , *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991.
- , «La construcción de la enunciación», en *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, selec. A. Silvestri y G. Blanck, Anthropos, Barcelona, 1993a, pp. 245-276.
- , «Más allá de lo social. Ensayo sobre la teoría freudiana», en *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, selec. A. Silvestri y G. Blanck, Anthropos, Barcelona, 1993b, pp. 173-216.
- , «Qué es el lenguaje», en *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, selec. A. Silvestri y G. Blanck, Anthropos, Barcelona, 1993c, pp. 217-244.
- Bally, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Francke, Berna, 1950.
- Barja, César, *Libros y autores clásicos*, Vermont Printing Co., Vermont, 1929.
- Bartra, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Barchino Pérez, Matías, «La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 99-106.

- Barrenechea, Ana María, «Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria», *Lexis*, V, 2 (1981), pp. 35-50.
- Barthes, Roland, *El grado cero de escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973a.
- , *Le plaisir du text*, Seuil, París, 1973b.
- Barthes, Roland (*et al.*), *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970a.
- Barthes, Roland (*et al.*), *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970b.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y el erasmismo*, Crítica, Barcelona, 1983.
- , *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1986.
- Beinart, Haim, *Los conversos ante el tribunal de la Inquisición*, Riopedras, Barcelona, 1983.
- , «Los conversos y su destino», en *Los judíos de España*, ed. E. Kedourie, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 97-124.
- Belda Molina, Rosa M<sup>a</sup>, «Comunicación lingüística, comunicación literaria: El poema como acto de habla», en *Actas del Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, II, coord. A. Ruiz Castellanos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 22-25.
- Bělič, Oldřich, «Los principios de composición en la novela picaresca», en *Análisis estructural de textos hispanos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 19-60.
- Beltrán Almería, Luis, *El discurso ajeno. Panorama crítico*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1990.
- , *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Benito Ruano, Eloy, *Los orígenes del problema converso*, El Albir, Barcelona, 1976.
- Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Benveniste, Emile, «El aparato formal de la enunciación», en *Problemas de lingüística general*, II, Siglo veintiuno, México, 1977, pp. 82-91.
- Berrendonner, Alain, «De la ironie ou la métacommunication, l'argumentation et les normes», en *Éléments de Pragmatique Linguistique*, Les Editions de Minuit, París, 1981, pp. 173-239.
- Bigeard, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Centre de Reserches Hispaniques, París, 1972.
- Bjornson, Richard, *The Picaresque Hero in European Fiction*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1977.

- Blanco Aguinaga, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.
- , «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género», *Edad de Oro*, II (1983), pp. 49-65.
- Blanco, Mercedes, «La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma de diálogo», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 369-391.
- Blasco, Javier, «Avellaneda, secular enigma cervantino», *Ínsula*, 700-701 (2005a), pp. 7-10.
- , «Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]», en *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»*, Beltenebros Minor, Valladolid, 2005b.
- Blasco, Javier, y M<sup>a</sup> del Carmen González Marín, *Ascética, mística y picaresca*, Cincel, Madrid, 1986.
- Blecua, Alberto, «La dualidad estilística del *Lazarillo*», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, II, dir. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 378-381.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Las personas gramaticales*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1971.
- , *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.
- , «La crítica literaria semiológica», en *Crítica semiológica*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 11-76.
- , *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Gredos, Madrid, 1985.
- , «Algunos valores semióticos del diálogo narrativo», en *Investigaciones Semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, C. S. I. C., Madrid, 1986, pp. 75-92.
- , *La Semiología*, Síntesis, Madrid, 1989.
- , *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.
- , *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.
- , «La semiología en España», en *Retos actuales de la teoría literaria*, coord. I. Paraíso, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1994, pp. 11-30.
- , «La semiología literaria entre los postestructuralismos», en *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, intr. y comp. J. G. Maestro, Arco/Libros, Madrid, 2002, pp. 127-158.

- Bobes Naves, María del Carmen (*et al.*), *Crítica semiológica*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977.
- Booth, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1978.
- Boruchoff, David Alan, *In his own words: monologue and monologism in the picaresque confession*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.
- Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los austrias*, Temas de hoy, Madrid, 1996.
- , *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Síntesis, Madrid, 1997.
- , *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 1999.
- , *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual en la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid, 2003.
- Brant, Sebastien, *La Nef des Fous*, adapt. M. Horst, éditions de la Nuée Bleue, Strasbourg, 1988.
- Bréal, Michel, *Essai de Sémantique, science des significations*, Hachette, París, 1904.
- Bremond, Claude, «El mensaje narrativo», en *La semiología*, dir. R. Barthes, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 71-104.
- Brun, Felix, «Hacia una interpretación sociológica de la novela picaresca», en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Martínez Roca, Barcelona, 1969, pp. 133-142.
- Brunet, Miguel, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, V, Firmin Didot Frères, Fils. et Cie., Paris, 1864.
- Bruss, Elizabeth, «Actos literarios», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 62-79.
- Bueno García, Antonio, «Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 119-126.
- Burunat, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1980.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
- , «Autor y autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 133-138.

- , «La novela picaresca y los modelos de la historia literaria», *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 23-38.
- , «El entimema y el etilo de la picaresca», *Edad de Oro*, XXIII (2004), pp. 231-248.
- Camarero Arribas, Jesús, «La “muerte” del autor y la teoría del espacio en la escritura bajo constricción», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp.193-202.
- Campillo, Antonio, «El autor, la ficción, la verdad», *Daimon*, 5 (1992), pp. 25-46.
- Carnap, Rudolf, *Meaning and Necessity*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- , *Introduction to Semantics*, Harvard University Press, Cambridge, 1959.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid, 1985.
- Carrasco, Félix, «Lazarillo de Tormes desde la perspectiva del discurso ignaciano», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, I, eds. M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 353-362.
- , «Lazarillo, Tratado VII: organización narrativa y polifonía de la enunciación», *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 39-54.
- Carrasco, Rafael, «Solidaridades judeoconversas y sociedad local», en *Inquisición y conversos. III Curso de cultura hispano-judía y sefardí*, Cromograf, Madrid, 1994, pp. 61-79.
- Carrete Parrondo, Carlos, «El auto de Fe de la Inquisición española», en *Inquisición y conversos. III Curso de cultura hispano-judía y sefardí*, Cromograf, Madrid, 1994, pp. 203-224.
- Carrillo, Francisco, «Raíz sociológica e imaginación creadora en la picaresca española», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 65-77.
- , *Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Carvallo, Luis Alfonso de, *El Cisne de Apolo* (1602), ed. A. Porqueras Mayo, C. S. I. C., Madrid, 1958, 2 vols.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas* (1617), ed. B. Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- Casetti, Francesco, *Introducción a la semiótica*, Fontanella, Barcelona, 1980.
- Castanedo Arriandiaga, Fernando, «La focalización en el relato autobiográfico», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 147-152.

- Castillo Solórzano, Alonso de, *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*, ed. F. Ruiz Morcuende, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- , *Las harpías en Madrid*, ed. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1985.
- , *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, ed. M. S. Arredondo, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- Castro, Américo, *España en su Historia*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- , «Perspectiva de la novela picaresca», en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 118-142.
- Catalán, Diego y de la Campa, Mariano (eds.), *Romancero General de León, Antología 1889-1989*, Universidad Complutense de Madrid y Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, 2 vols.
- Catalán, Diego (*et al.*), *Romancero general de León*, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Diputación provincial de León, Madrid, 1995, 2 vols.
- Cavallo, Guglielmo, y Roger Chartier (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 2001.
- Cavillac, Michel, *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache». Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 1994.
- , «El diálogo del narrador con el narratario en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 317-330.
- Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, IV, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. F. Rodríguez Marín, C. Bermejo, Madrid, 1935.
- , *Novelas ejemplares*, I, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1989.
- , *Don Quijote de la Mancha*, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- Chandler, Frank W., *La novela picaresca en España*, La España Moderna, Madrid, 1913.
- Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Alianza, Madrid, 1993.
- , *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*, pról. R. García Cárcel, Gedisa, Barcelona, 1994.
- , *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Cátedra, Madrid, 2000.



- , «Lecturas y lectores “populares” desde el Renacimiento hasta la época clásica», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 2001, pp. 469-494.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- Chevalier, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
- Chico Rico, Francisco, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante, 1987.
- Clancier, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Cátedra, Madrid, 1979.
- Clavreul, Jean, «Semiología clínica y semiótica», en *Psicoanálisis y semiótica*, dir. A. Verdiglione, Gedisa, Barcelona, 1980, pp. 53-66.
- Close, Anthony, «Los clichés coloquiales como aspecto del humor verbal de Cervantes», en *Le mappe nascoste di Cervantes*, ed. C. Romero Muñoz, Santi Quaranta, Treviso, 2003, pp. 25-39.
- Cohn, Dorrit, *Transparent minds*, Princeton University Press, Princeton, 1978.
- Colahan, Clark, y Jeannine Uzzi, «False honor and fortune's peak in 1503: *Lazarillo de Tormes* in context», *Hispanófila*, 140 (2004), pp. 21-36.
- Coll-Tellechea, Reyes, *Contra las normas. Las pícaras españolas (1605-1632)*, Ediciones del Orto, Madrid, 2005.
- Colón Calderón, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Laberinto, Madrid, 2001.
- Conde Mata, M<sup>a</sup> Isabel, «La paradoja: Aplicación de la teoría de la relevancia», en *Actas del Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, II, coord. A. Ruiz Castellanos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 126-134.
- Contreras Contreras, Jaime, «Limpieza de sangre, cambio social y manipulación de la memoria», en *Inquisición y conversos. III Curso de cultura hispano-judía y sefardí*, Cromograf, Madrid, 1994, pp. 81-101.
- Corfariu, Manuela, y Daniela Roventa-Frumusani, «Absurd dialogue and speech acts: Beckett's *En Attendant Godot*», *Poetics*, 13 (1984), pp. 119-133.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jacaras y mogigangas*, ed. facsímil, estudio preliminar e índices por J. L. Suárez y A. Madroñal, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2000.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española (1611)*, Turner, México, 1984.

- Covarrubias, Sebastián de, y Benito Remigio Noydens, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1674), ed. M. de Riquer, Alta Fulla, Barcelona, 1998.
- Cros, Edmond, «Aproximación a la picaresca», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 31-38.
- , *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Cupsa Editorial, Madrid, 1980.
- , *Literatura, ideología y sociedad*, Gredos, Madrid, 1986.
- , *Ideosemas y morfogénesis del texto*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1992.
- , *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- , «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 85-94.
- Cuenca, Dolores, «Para una posible interrelación entre el estudio intratextual del sujeto poético y el sujeto extratextual», en *Actas del Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, II, coord. A. Ruiz Castellanos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 44-47.
- Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, trad. F. Serrano Valverde, ed. J. Sánchez Díez, Cátedra, Madrid, 1999.
- Delgado Gómez, Ángel, «Humanismo médico y humanismo erasmista en España: dos visiones de la naturaleza y la providencia», en *El erasmismo en España*, eds. M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 429-440.
- Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozan Andaluza*, ed. C. Allaigre, Cátedra, Madrid, 1985.
- Dennett, Daniel C., *La actitud intencional*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- Díaz Arenas, Ángel, *Introducción y metodología de la instancia del autor/lector y del autor/lector abstracto-implícito*, Reichenberger, Kassel, 1986.
- , *Las perspectivas narrativas. Teoría y metodología*, prefacio de M. C. Bobes Naves, Reichenberger, Kassel, 1988.
- , *Teoría y práctica semiótica*, I, Reichenberger, Kassel, 1990.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *La literatura española como documento social*, Espiga, Barcelona, 1940.
- , *El espíritu del Barroco*, Crítica, Barcelona, 1983.
- Díaz Rengifo, Juan, *Arte Poética Española* (1592), ed. facsímil, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.

- Díaz-Solís, Ramón, «Avellaneda y la picaresca», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 589-597.
- Dieckmann, Liselotte, *Hieroglyphics: The History of a Literary Symbol*, Washington University Press, St. Louis, 1970.
- Díez Echarri, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Revista de Filología Española (Anejo XLVII), Madrid, 1970.
- Díez Echarri, Emiliano, y José M<sup>a</sup> Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, 1960.
- Dijk, Teun A. van, *Pragmatics of language and literature*, North Holland P. C., Amsterdam, 1976.
- , *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Cátedra, Madrid, 1980.
- , «La pragmática de la comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 171-194.
- Dimitrova, Mariana, «Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, GRISO-LEMSO, Navarra, 1996, pp. 147-154.
- Dolezel, Lubomir, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1, 3 (1980), pp. 7-25.
- , «Pour une Typologie des mondes fictionnels», en *Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d'Homage pour A. J. Greimas)*, eds. H. Parret y H. G. Ruprecht, Benjamin, Amsterdam, 1985, pp. 7-23.
- , «Semiótica de la comunicación literaria», en *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, intr. y comp. J. G. Maestro, Arco/Libros, Madrid, 2002, pp. 173-218.
- Domínguez Caparrós, José, «Literatura y actos de lenguaje», en *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 83-124.
- , «Literatura, actos de lenguaje y oralidad», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 5-13.
- , «Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 177-186.

- Domínguez Ortiz, Antonio, *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*, ed. facsímil, intr. F. Márquez Villanueva, Universidad de Granada, Granada, 1991.
- Donald, Merlin, «Mimesis and the executive suite: missing links in language evolution», en *Approaches to the evolution of language*, eds. J. R. Hurford, M. Studdert-Kennedy y C. Knight, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 44-67.
- Dubois, Claude-Gilbert, *Mythe et Langage au XVIème siècle*, Ducros, Bordeaux, 1970.
- Dubois, Jacques, «Hacia una crítica literaria sociológica», en *Hacia una sociología del hecho literario*, dir. R. Escarpit, Edicusa, Madrid, 1974, pp. 57-77.
- Ducrot, Oswald, *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Anagrama, Madrid, 1982.
- , *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1975.
- Eakin, Paul John, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 79-93.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Nueva Imagen-Lumen, México, 1978.
- , *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.
- , *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1986.
- , *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1987.
- , *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, New York, 1992.
- Elias, Norbert, *Teoría del símbolo*, Península, Barcelona, 1994.
- Enríquez, Antonio, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. T. de Santos, Cátedra, Madrid, 1991.
- Enríquez de Zúñiga, Juan, *Amor con Vista*, Ivan Delgado, Madrid, 1625.
- Eoff, Sherman, «Tragedy of the Unwanted Person in Three Versions: Pablos de Segovia, Pito Pérez, Pascual Duarte», *Hispania*, 39 (1956), pp. 190-196.
- Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Oikos-tau, Barcelona, 1971.
- , «Lo literario y lo social», en *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974, pp. 11-43.

- Escarpit, Robert (*et al.*), *Hacia una sociología del hecho literario*, Edicusa, Madrid, 1974.
- Equipo Darek-Nyumba, *Dichos y refranes españoles sobre moros y judíos*, Darek-Nyumba, Madrid, 1994.
- Espinel, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. A. Cardona de Gibert, Bruguera, Barcelona, 1972.
- Estévez Molinero, Ángel, «El *Guzmán*: de las prisas de 1604 a otras prosas de larga duración», *Ínsula*, 636 (1999), pp. 15-17.
- Even-Zohar, Itamar, «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos, Arco/Libros, Madrid, 1999a, pp. 23-52.
- , «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos, Arco/Libros, Madrid, 1999b, pp. 223-231.
- Feldman, Joel I., «First-person Narrative Technique in the Picaresque Novel», en *Studies in hispanic history and literature*, XXVI, ed. B. Jozef, The Magnes Press, Jerusalem, 1974, pp. 160-173.
- Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Editora Nacional, Madrid, 1983.
- Fernández Cardo, José M<sup>a</sup>., «El Yo de la escritura vs. la escritura del Yo», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 81-94.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, intr. y notas M. Menéndez Pelayo, Toledano López & Cía., Barcelona, 1905.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, ed. F. García Salinero, Castalia, Madrid, 1971.
- , *Don Quijote de la Mancha*, I, ed., int. y notas M. de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- Fernández de Navarrete, Eustaquio, «Bosquejo histórico sobre la novela española», en *Novelistas posteriores a Cervantes* (1854), Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, XXXIII), Madrid, 1950, pp. V-C.
- Fernández Martorell, Concha, «Autoconciencia lingüística: Roland Barthes», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 157-164.

- Fernández Poncela, Anna M., *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, maachos y cornudos*, Anthropos, Barcelona, 2002.
- Ferrán, Jaime, «Algunas constantes en la picaresca», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 53-62.
- Ferrater Mora, José, *Tres mundos: Cataluña, España, Europa*, EDHASA, Barcelona, 1963.
- Ferreras, Juan Ignacio, *Fundamentos de sociología de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1980.
- Fish, Stanley, «La literatura en el lector: estilística “afectiva”», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989, pp. 111-132.
- Fitzmaurice-Kelly, James, *The Life of Miguel de Cervantes Saavedra*, Chapman and Hall, London, 1892.
- , *A New History of Spanish Literature*, Oxford University Press, Glasgow, 1926.
- Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Littoral*, 9 (1983), pp. 3-23.
- Fradejas Lebrero, José, «Las pícaras menores (Elena, Teresa y Rufina)», *Ínsula*, 503 (1988), pp. 12-13.
- Francis, Alán, *Picaresca, decadencia, historia*, Gredos, Madrid, 1978.
- Frege, Gottlob, «Sobre el sentido y la denotación», en *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, ed. T. Moro Simpson, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pp. 3-27.
- Frenk, Margit, «Lazarillo de Tormes. Autor-narrador-personaje», en *Romanica Europaea et Americana*, eds. H. D. Bork, A. Greive y D. Woll, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1980, pp. 185-192.
- Freud, Sigmund, *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Friedman, Edward H., *The antiheroine's voice. Narrative discourse and transformations of the picaresque*, University of Missouri Press, Columbia, 1987.
- Friedman, Norman, «Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXX (1955), pp. 1160-1184.
- Freud, Sigmund, *El yo y el ello*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire de Furetière (1690)*, eds. P. Bayle y A. Rey, Le Robert, Paris, 1984, 3 vols.

- Gadamer, Hans Georg, «Historia de efectos y aplicación», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989, pp. 81-88.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna. La tónica horaciana en Europa*, Cupsa, Madrid, 1977.
- , *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, Murcia, 1980.
- García Cárcel, Ricardo, «La identidad de los escritores del Siglo de Oro», *Studia Historica*, VI (1988), pp. 327-337.
- García Cárcel, Ricardo, y Javier Burgos Rincón, «Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII», *Historia social*, 14 (1992), pp. 97-109.
- García de la Concha, Víctor, *Nueva lectura del «Lazarillo»*, Castalia, Madrid, 1981.
- García González, M<sup>a</sup> Dolores, «Grice, significado y pertinencia», en *Actas del Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, II, coord. A. Ruiz Castellanos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 121-125.
- García Lara, Carlos, «Pérdida del Yo, ganancia del sujeto», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 123-132.
- García Negroni, María Marta, y Marta Tordesillas Colado, *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, Gredos, Madrid, 2001.
- García Núñez, José María, «¿No es irónico que “no es irónico” no es irónico?: Situación irónica vs. Ironía verbal», en *Actas del Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, II, coord. A. Ruiz Castellanos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 140-145.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.
- Garroni, Emilio, *Proyecto de semiótica*, Gili, Barcelona, 1972.
- Gascón de Torquemada, Jerónimo, *Nacimiento, vida, prisión y muerte de don Rodrigo Calderón*, Blas Román, Madrid, 1789.
- Gautam, K. K. y Sharma, M., «Dialogue in *Waiting for Godot* and Grice's concept of implicature», *Modern Drama*, 29 (1986), pp. 580-586.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989a.
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989b.
- Gili Gaya, Samuel, «Apogeo y desintegración de la novela picaresca», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, ed. G. Díaz Plaja, Barna, Barcelona, 1953a, pp. III-XXV.

- , «La novela picaresca en el siglo XVI», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, ed. G. Díaz Plaja, Barna, Barcelona, 1953b, pp. 81-103.
- Gnutzmann, Rita, «La teoría de la recepción», *Revista de Occidente*, 3 (1980), pp. 99-107.
- Godzich, Wlad, y Nicolás Spadaccini, «Novela y experiencia: del caballero al pícaro», en *Homenaje a J. A. Maravall*, II, Instituto de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1985, pp. 187-197.
- Goldmann, Lucien, «La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método», en *Sociología de la creación literaria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 9-44.
- , *Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid, 1975.
- Gómez, Francisco Vicente, «El concepto de “autor” en Mijaíl Bajtín», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 217-228.
- Gómez Yebra, Antonio A., *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Gómez-Moriana, Antonio, «Intertextualidad, interdiscursividad y parodia (sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca)», *Dispositio*, VIII, 22-23 (1983), pp. 123-144.
- González, Esteban, *Vida y hechos de Estebanillo González*, pról. J. Goytisolo, Narcea, Madrid, 1971.
- González de Amezúa, Agustín, *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Imprenta de Editorial Magisterio Español, Madrid, 1946.
- González Echevarría, Roberto, «The Life and Adventures of Cipión: Cervantes and the Picaresque», *Diacritics*, 10, 3 (1980), pp. 15-26.
- González López, Emilio, *Historia de la literatura española: Edad Media y Siglo de Oro*, Las Américas Publishing Company, New York, 1962.
- Grafton, Anthony, «El lector humanista», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dir. G. Cavallo y R. Chartier, Taurus, Madrid, 2001, pp. 317-372.
- Granada, fray Luis de, *Obras de V. P. fray Luis de Granada*, Ediciones Atlas, Madrid, 1945
- Greimas, Algirdas Julien, «Sistemática de las isotopías», en *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, Barcelona, 1966, pp. 107-140.
- , *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971.



- , *Semiótica y ciencias sociales*, Fragua, Madrid, 1980.
- Grice, Paul, «Meaning», *Philosophical Review*, 66 (1957), pp. 377-388.
- , «Logic and conversation», en *Syntax and semantics, III. Speech acts*, eds. P. Cole y J. L. Morgan, Academic Press, New York-San Francisco-London, 1975, pp. 41-58.
- Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte*, Fink, Munich, 1977.
- Grimmelshausen, Johann Jakob Christoffel von, *La pícaro Coraje*, trad. J. M. Esteban, ed. M. J. González, Cátedra, Madrid, 1992.
- Gryger, Mojmír, «A Contribution to the Theory of Literature», *PTL*, 1 (1976), pp. 569-578.
- Guerreiro, Henri, «Honra, jerarquía social y pesimismo en la obra de Mateo Alemán», *Crítico*, 25 (1984), pp. 115-182.
- Guillén, Claudio, «Toward a definition of the picaresque», en *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 71-106.
- , *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985.
- , «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 49-65.
- Guillén, Claudio, y Fernando Lázaro Carreter, «Constitución de un género: la novela picaresca», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, III, dir. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 468-474.
- Guimón, José, *Psicoanálisis y literatura*, Kairós, Barcelona, 1993.
- Hanrahan, Thomas, *La mujer en la novela picaresca española*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1967, 2 vols.
- Gullón, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976.
- Gusdorf, Georges, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 9-18.
- Guzmán, Juan de, *Primera parte de la Rhetórica*, J. Yñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares, 1589.
- Haan, Fonger de, *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*, Martinus Nijhoff, The Hague-New York, 1903.
- Halliday, Michael, *El lenguaje como semiótica social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Haverkate, Henk, «La ironía verbal: análisis pragmalingüístico», *Revista Española de Lingüística*, 15, 2 (1985), pp. 343-391.

- , «The dialogues of Don Quixote de la Mancha: a pragmalinguistic analysis within the framework of Gricean maxims, speech act theory, and politeness theory», *Poetics*, 22 (1994), pp. 219-241.
- Hendricks, William O., *Semiología del discurso literario*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Hermógenes, *Hermogenis Opera*, VI, ed. H. Rabe, Bib. Teubneriana, Stuttgart, 1969.
- Hernández Álvarez, Vicenta, «Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 241-246.
- , «El “yo” en el texto: el estilo como posibilidad de un psicoanálisis textual», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 133-144.
- Herrera Puga, Pedro, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Editorial Católica, Madrid, 1974.
- Herrero García, Miguel, «Nueva interpretación de la novela picaresca», *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), pp. 343-362.
- Hidalgo, Gaspar Lucas, *Diálogos de Apacible Entretenimiento* (1605), Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1855.
- Hjemslev, Louis, *Prolegomena to a theory of language*, University of Wisconsin, Wisconsin, 1961.
- Hoogstraten, Rudolf van, *Estructura mítica de la picaresca*, Fundamentos, Madrid, 1986.
- Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales* (1589), Alonso Rodríguez, Zaragoza, 1604.
- Huerga, Álvaro, «Erasmismo y alumbradismo», en *El erasmismo en España*, eds. M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 339-356.
- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, London, 1984.
- Idel, Moshe, «Religión, pensamiento y actitudes: el impacto de la expulsión sobre los judíos», en *Los judíos de España*, ed. E. Kedourie, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 125-146.
- Ife, Barry, «The real and its effect in the Spanish picaresque», *New Comparison*, 11 (1991), pp. 3-12.

- , «Ficción y verdad en la novela picaresca», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, 3/1, dir. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 265-271.
- , *Lectura y ficción en el siglo de oro. Las razones de la picaresca*, Crítica, Barcelona, 1992.
- Iffland, James, «El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca», en *Actas del Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 495-506.
- Iglesias Santos, Montserrat, «La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios», en *Teoría de los Polisistemas*, Arco/libros, Madrid, 1999a, pp. 9-20.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Arco/Libros, Madrid, 1999b.
- Ingarden, Roman, «Concreción y reconstrucción», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989, pp. 35-54.
- Iser, Wolfgang, «El proceso de lectura», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989a, pp. 149-164.
- , «La realidad de la ficción», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989b, pp. 165-196.
- , «Réplicas», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989c, pp. 197-208.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, París, 1973.
- Jauralde Pou, Pablo, «Introducción», en *La novela picaresca*, Espasa Calpe, Madrid, 2001, pp. I-LII.
- Jauss, Hans Robert, «Continuación del diálogo entre la estética de la recepción “burguesa” y “materialista”», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989a, pp. 209-216.
- , «La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989b, pp. 217-250.
- Jiménez Lozano, José, *Sobre judíos, moriscos y conversos*, Ámbito, Valladolid, 1982.
- Jiménez Ruiz, Juan Luis, «Cientificismo glotológico y humanismo lingüístico-literario: las repercusiones ontológicas de la deconstrucción sujetual», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 179-192.

- Jones, J. A., «The Duality and Complexity of *Guzmán de Alfarache*: Some Thoughts on the Structure and Interpretation of Alemán's Novel», en *Knaves and Swindlers. Essays on the picaresque novel in Europe*, ed. C. J. Whitbourn, Oxford University Press, London, 1974, pp. 25-47.
- Kane, Elisha K., *Gongorism and the Golden Age*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1928.
- Kermode, Frank, *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- Klein, Robert, «El tema del loco y la ironía humanista», en *La forma y lo inteligible*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 393-408.
- Klinkenberg, Jean-Marie, *El sentido retórico. Ensayos de semántica literaria*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991.
- Kowzan, Tadeusz, «Signo cero», en *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, intr. y comp. J. G. Maestro, Arco/Libros, Madrid, 2002, pp. 85-102.
- Kristeva, Julia, «La productividad llamada texto», en *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 63-94.
- , *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.
- Kwon, Misun, *La fusión de los géneros en las novelas picarescas femeninas del siglo XVII* [tesis inédita], Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Lacan, Jacques, «El deseo y su interpretación», en *Las formaciones del inconsciente*, pról. y selec. O. Masotta, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970a, pp. 125-173.
- , «Las formaciones del inconsciente», en *Las formaciones del inconsciente*, pról. y selec. O. Masotta, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970b, pp. 65-124.
- , «Respuestas a unos estudiantes de filosofía sobre el objeto del psicoanálisis», en *Freud y Lacan. El objeto del psicoanálisis*, ed. L. Althusser, Anagrama, Barcelona, 1970c, pp. 45-58.
- Lapacherie, Jean-Gérard, «De la grammatextualité», *Poétique*, 59 (1984), pp. 283-294.
- Laurenti, Joseph L., «Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas del Siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, XV (1964), pp. 309-326.
- , «Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas de los siglos XVI, XVII y XVIII», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XI (1969), pp. 77-86.
- , *Estudios sobre la novela picaresca española*, C. S. I. C., Madrid, 1970.
- , *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Castalia, Valencia, 1971.

- , *Bibliografía de la literatura picaresca: desde sus orígenes hasta el presente*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey, 1973.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. A. Carrerira y J. A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990.
- Lázaro Carreter, Fernando, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Ariel, Barcelona, 1983 (1ª ed. 1972).
- , «La literatura como fenómeno comunicativo», en *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 151-170.
- Lefèvre, Robin, «Muerte y vida del sujeto y del autor», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 95-102.
- Lejeune, Philippe, «El pacto autobiográfico», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 47-61.
- Levin, Samuel R., «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987, pp. 59-82.
- Linares Alés, Francisco, «El estructuralismo genético», en *Sociología de la literatura*, dir. A. Sánchez Trigueros, Síntesis, Madrid, 1996a, pp. 123-132.
- , «La sociocrítica», en *Sociología de la literatura*, dir. A. Sánchez Trigueros, Síntesis, Madrid, 1996b, pp. 141-154.
- Lobera, fray Athanasio de, *Historia de las grandezas de la muy antigua e Insigne ciudad e Iglesia de Leon*, Diego Fernandez de Cordova, Valladolid, 1596.
- López Grigera, Luisa, «Estela del erasmismo en las teorías de la lengua y del estilo en la España del siglo XVI», en *El erasmismo en España*, eds. M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 491-500.
- , «Sobre el realismo literario del Siglo de Oro», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff y G. W. Ribbons, Istmo, Madrid, 1986, pp. 201-209.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antiqua Poetica* (1596), ed. A. Carballo Picazo, C. S. I. C., Madrid, 1953, 3 vols.
- Lotman, Jurij M., «El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XIX», en *Semiótica de la cultura*, intr. y selec. J. Lozano, Cátedra, Madrid, 1979a, pp. 41-66.

- , «Semiótica de los conceptos de “vergüenza” y “miedo”», en *Semiótica de la cultura*, intr. y selec. J. Lozano, Cátedra, Madrid, 1979b, pp. 205-208.
- , «Valor modelizante de los componentes de “fin” y “principio”», en *Semiótica de la cultura*, intr. y selec. J. Lozano, Cátedra, Madrid, 1979c, pp. 199-204.
- , *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, I, Cátedra, Madrid, 1996.
- , *La semiosfera*, II, Cátedra, Madrid, 1998.
- , *Cultura y explosión*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Lotman, Jurij M., y Boris A. Uspenskij, «Mito, nombre, cultura», en *Semiótica de la cultura*, intr. y selec. J. Lozano, Cátedra, Madrid, 1979a, pp. 111-136.
- , «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en *Semiótica de la cultura*, intr. y selec. J. Lozano, Cátedra, Madrid, 1979b, pp. 67-92.
- Loureiro, Ángel G., «Direcciones en la teoría de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 33-46.
- Lozano, Jorge (*et al.*), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Lukács, György, *Sociología de la literatura*, Península, Madrid, 1966.
- Llovet, Jordi, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Anagrama, Barcelona, 1978.
- Macmurray, John, *El yo como agente. La forma de lo personal*, Barral, Barcelona, 1974.
- Maestro, Jesús G. (*et al.*), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Arco/Libros, Madrid, 2002.
- Man, Paul de, «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 113-118.
- Manzano, Miguel, *Cancionero leonés (compendio)*, Diputación Provincial de León, Madrid, 1989.
- , *Cancionero leonés*, I y II, Diputación Provincial de León, León, 1988-1991.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Madrid, 1975.
- , *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.
- , *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Taurus, Madrid, 1986.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Guzmán y el Cardenal», en *Serta Philologica F. Lazaro Carreter*, II, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 329-338.

- , «Literatura bufonesca o del “loco”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2 (1985-86), pp. 501-528.
- Martí Alanis, Antonio, *La retórica sacra en el Siglo de Oro* [resumen], Ivern, Barcelona, 1969.
- , *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1972.
- Martín González, Salustiano, «Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 289-294.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- , «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas», *Dispositio*, V-VI, 15-16 (1981), pp. 1-18.
- , *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Mauron, Charles, *Psicocrítica del género cómico*, Arco/Libros, Madrid, 1998.
- Mayans y Siscar, Gregorio (comp.), *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles*, Salvador Faulí, Valencia, 1773, 5 vols.
- McGrady, Donald, «Tesis, réplica y contrarréplica en el *Lazarillo*, el *Guzmán* y *El Buscón*», *Filología*, XIII (1968-1969), pp. 237-249.
- McHale, Brian, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL*, 3 (1978), pp. 249-288.
- McKenzie, Donald F., *Bibliography and the sociology of texts*, The Panizzi Lectures, Londres, 1985.
- Melman, Charles, «Retorno a Freud», en *Las formaciones del inconsciente*, pról. y selec. O. Masotta, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 37-48.
- Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, «Introducción», Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Toledano López & Cía., Barcelona, 1905, pp. I-LXIV.
- , *Orígenes de la novela*, IV, CSIC, Madrid, 1961.
- Mendoza Ramos, María del Pilar, *El discurso directo en las novelas artúricas de Chrétien de Troyes* [tesis doctoral inédita], Universidad de La Laguna, 2001.

- Miel, Jan, «Jacques Lacan y la estructura del inconsciente», en *Las formaciones del inconsciente*, pról. y selec. O. Masotta, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 25-36.
- Mignolo, Walter D., *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1978.
- , «Semantización de la ficción literaria», *Dispositio*, V-VI, 15-16 (1981), pp. 85-127.
- Molho, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Madrid, 1972.
- , «El Pícaro de nuevo», *Modern Language Notes*, 100 (1985), pp. 199-222.
- Moll, Jaime, «Escritores y editores en el Madrid de los Austrias», *Edad de Oro*, XVII (1998), pp. 97-106.
- Montaner Frutos, Alberto, «El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Criticón*, 45 (1989), pp. 183-198.
- Montauban, Jannine, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Visor Libros, Madrid, 2003.
- Monte, Alberto del, *Itinerario de la novela picaresca española*, Lumen, Barcelona, 1971.
- Monteser, Frederick, *The Picaresque Element in Western Literature*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1975.
- Montori de Gutiérrez, Violeta, «Sentido de la dualidad en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 511-519.
- Moreno Báez, Enrique, *Lección y sentido del «Gumán de Alfarache»*, Tipografía Floree, Madrid, 1945.
- Morris, William, *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago, 1938.
- Navarro Durán, Rosa, «De cómo Lázaro de Tormes tal vez no escribió el prólogo de su obra (1)», *Ínsula*, 661-662 (2002), pp. 10-12.
- Northrup, George T., *An Introduction to Spanish Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1950.
- Núñez, Pedro Juan, *Institutionum rhetoricarum libri V*, S. Cormellas, Barcelona, 1593.
- Núñez Ramos, Rafael, «Ejes semánticos en *El rayo que no cesa*», en *Crítica semiológica*, dir. M. C. Bobes Naves, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 135-159.
- , *La poesía*, Síntesis, Madrid, 1992.



- Núñez Ramos, Rafael, y Enrique del Teso, *Semántica y pragmática del texto común*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Núñez Rivera, Valentín, *Razones retóricas para el «Lazarillo». Teoría y práctica de la paradoja*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Ochoa, Eugenio de, «Introducción», en *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, Baudry, París, 1847, pp. I-XV.
- O'Connor, Doreen Mary, *Satire in the Spanish picaresque novel: A variety of voices*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1996.
- Ogden, Charles Kay, e Ivor Armstrong Richards, *El significado del significado*, Paidós, Buenos Aires, 1964.
- Ohmann, Richard, «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987a, pp. 35-58.
- , «Los actos de habla y la definición de literatura», en *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987b, pp. 11-34.
- Oleza, Juan, «Bases para una semiótica del discurso narrativo», *Dieciocho*, II, 2 (1979), pp. 111-143.
- Oliver Asín, Jaime, «El *Quijote* de 1604», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII (1948), pp. 89-126.
- Olney, James, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- , «Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 33-47.
- Ong, Walter, *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Cornell University Press, Ithaca, 1977.
- Onieva, Antonio J., *Agudezas, sentencias y refranes en la novela picaresca española*, Paraninfo, Madrid, 1974.
- Orozco Díaz, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1975.
- , *Introducción al Barroco*, I, ed. J. Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1988.
- Ortega y Gasset, José, «La picardía original de la novela picaresca», en *Obras completas*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1966, pp. 121-125.

- , «Ideas sobre la novela», en *Teoría de la novela*, eds. A. Gullón y G. Gullón, Taurus, Madrid, 1974, pp. 29-64.
- Palacín Iglesias, Gregorio B., *Historia de la literatura española*, El autor, México D. F., 1958.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- Pardo Jiménez, Pedro, «El autor en el texto narrativo: una presencia conflictiva», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 113-122.
- Parker, Alexander, A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1733)*, Gredos, Madrid, 1971.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Nueva visión, Buenos Aires, 1974.
- Pelc, Jerzy, «¿En qué medida la semiótica es puente de unión entre la naturaleza y la cultura?», en *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, intr. y comp. J. G. Maestro, Arco/Libros, Madrid, 2002, pp. 249-266.
- Pérez, fray Andrés, *Historia de la Vida y milagros de San Raymundo de Peñafort*, Pedro Lasso, Salamanca, 1601.
- , *Sermones de Cuaresma*, Francisca de los Ríos, Valladolid, 1621.
- Pérez, Joseph, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», en *El erasmismo en España*, eds. M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 323-338.
- , «La literatura picaresca desde la historia social», *Ínsula*, 485-486 (1987), pp. 1 y 3.
- Pérez Gómez, Antonio, *Romancero de don Rodrigo Calderón*, La fonte que mana y corre, Valencia, 1955.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *La imprenta en Medina del Campo (1895)*, ed. P. M. Cátedra, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1992.
- Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel, «El procedimiento inquisitorial. (Esquema y significado)», en *Inquisición y conversos. III Curso de cultura hispano-judía y sefardí*, Cromograf, Madrid, 1994, pp. 147-190.
- Perroux, François, *L'économie du XXème siècle*, PUF, Paris, 1969.
- Pëtofi, Janos S., y Antonio García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1978.
- Petrucci, Armando, «Leer por leer: un porvenir para la lectura», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dir. G. Cavallo y R. Chartier, Taurus, Madrid, 2001, pp. 591-625.

- Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Sucesores de J. Gili, Barcelona, 1933.
- Picazo González, María Dolores, «Las marcas enunciativas del yo en el texto», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 165-178.
- Pinheiro da Veiga, Tomé, *La Fastiginia o Fastos Geniales*, ed. N. Alonso Cortés, Ámbito, Valladolid, 1978.
- Pinto Crespo, Virgilio, «La herejía como problema político. Raíces ideológicas e implicaciones», en *El erasmismo en España*, eds. M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 289-304.
- Pons Bordería, Salvador, *Conceptos y aplicaciones de la Teoría de la Relevancia*, Arco Libros, Madrid, 2004.
- Popper, Karl, y John C. Eccles, *El yo y su cerebro*, Labor, Barcelona, 1980.
- Porqueras Mayo, Alberto, «El lector español en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, V (1954), pp. 186-216.
- , *El prólogo como género literario. (Su estudio en el Siglo de Oro español)*, C.S.I.C., Madrid, 1957a.
- , «Notas sobre la evolución histórica del prólogo en la literatura medieval castellana», *Revista de Literatura*, XI (1957b), pp. 186-194.
- , *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*, Editora Nacional, Madrid, 1961.
- , *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españoles*, Puvill Libros, Barcelona, 1986.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988.
- , *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993.
- , «Teoría de la narración», en *Curso de teoría de la literatura*, coord. D. Villanueva, Taurus Universitaria, Madrid, 1994, pp. 219-240.
- , *De la autobiografía*, Crítica, Barcelona, 2006.
- Prado Biezma, Javier del, «La muerte del autor: un problema: ¿qué hacemos con el falso cadáver?», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 23-47.
- Pratt, Mary Louise, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- Prince, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-194.

- Rallo Gruss, Asunción, *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988.
- Rausse, Hubert, *Beiträge zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland*, Westf. Vereinsdr., Münster, 1908.
- Reboul, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992.
- , «Autobiografía y crítica del arte», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 343-350.
- Redondo Goicoechea, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI, Madrid, 1995.
- Reed, Helen H., *The reader in the picaresque novel*, Tamesis books limited, London, 1984.
- Reis, Carlos, *Para una semiótica de la ideología*, Taurus, Madrid, 1987.
- Renard, Santiago, «Sobre el narratario: problemas teóricos y metodológicos», *Cuadernos de Filología (Teoría: lenguajes)*, 1 (1985), pp. 273-289.
- Rey Álvarez, Alfonso, «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *Hispanic Review*, 47, 1 (1979), pp. 55-75.
- , «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, 1-4 (1987), pp. 85-118.
- Rey Hazas, Antonio, «Poética comprometida de la novela picaresca», *Nuevo Hispanismo*, I (1982), pp. 53-76.
- , *La novela picaresca*, Anaya, Madrid, 1990.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1982 (1ª ed. 1970).
- , «Introducción», Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Planeta, Barcelona, 1983, pp. 7-79.
- , «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 227-240.
- , *Problemas del «Lazarillo»*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, C. S. I. C., Madrid, 1973.
- Riechmann, Jorge, «Necesidades: algunas delimitaciones en las que acaso podíamos convenir», en *Necesitar, desear, vivir: sobre necesidades, desarrollo humano*,

- crecimiento económico y sustentabilidad*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 1998, pp. 11-42.
- Riffaterre, Michel, «Criterios para el análisis del estilo», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989, pp. 89-110.
- Riggan, William, *Pícaros, madmen, naïfs, and clowns. The unreliable first-person narrator*, University of Oklahoma Press, Norman, 1981.
- Riley, Edward C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, III, Gredos, Madrid, 1963, pp. 173-183.
- Riley, Edward O., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1981.
- Riquer, Martín de, «Introducción», Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, I, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pp. VII-CIV.
- Rodríguez, Juan Carlos, *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 1994.
- Rodríguez-Luis, Julio, «Pícaras: The Modal Approach to the Picaresque», *Comparative Literature*, 31, 1 (1979), pp. 32-46.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Cátedra, Madrid, 1992.
- Rojas, Mario, «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositio*, V-VI, 15-16 (1981), pp. 19-55.
- Rojo Vega, Anastasio, *Impresores, libreros y papeleros en Medina del Campo y Valladolid (siglo XVII)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994.
- Romera-Navarro, Miguel, *Historia de la literatura española*, Heath, Boston, 1928.
- Romo Feito, Fernando, «La paradoja: historia de una definición», en *Actas del Primer encuentro interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación*, II, coord. A. Ruiz Castellanos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 31-33.
- Ronquillo, Pablo Javier, *Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del XVII*, Playor, Madrid, 1980.
- Round, Nicholas G., «La “peculiaridad literaria” de los conversos ¿unicornio o “snark”?», en *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, ed. A. Alcalá, Ámbito, Valladolid, 1995, pp. 557-576.
- Rubakin, Nicolas, «Introducción a la psicología bibliológica», en *Hacia una sociología del hecho literario*, dir. R. Escarpit, Edicusa, Madrid, 1974, pp. 289-300.
- Ruffinatto, Aldo, *Las dos caras del «Lazarillo». Texto y mensaje*, Castalia, Madrid, 2000.

- Ruitenbeek, Hendrik M. (*et al.*), *Psicoanálisis y literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Saffar, Ruth El, «Entre poder y deseo: Lázaro como hombre nuevo», en *Teoría literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes, el arquero, Madrid, 1989, pp. 259-285.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, y Alonso de Castillo Solórzano, *Picaresca femenina* («*La hija de Celestina*», «*La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*»), ed. A. Rey Hazas, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.
- Salinas, fray Miguel de, *Rhetorica en Lengua Castellana*, J. de Brocos, Alcalá de Henares, 1541.
- Salinero Cascante, M<sup>a</sup>. Jesús, «Consideraciones sobre el concepto de autoría en la Edad Media: el autor, su presencia y sus límites», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 247-258.
- Salomon, Noël, «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española», en *Creación y público en la literatura española*, eds. J.-F. Botrel y S. Salaün, Castalia, Madrid, 1974, pp. 15-39.
- San Juan, Huarte de, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), Atlas, Madrid, 1953.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *Organum dialecticum et rhetoricum*, A. Grifo, Lyon, 1579.
- , *Opera Omnia*, II, ed. G. Mayáns, Fratres de Tournes, Ginebra, 1766.
- Sánchez-Díez, Francisco Javier, *La novela picaresca de protagonista femenino en España durante el siglo XVII*, University Microfilms International, Chapel Hill, 1972.
- , *La picaresca femenina española y su continuidad en «Moll Flanders»: genología, genética literaria y «rise of the novel»* [tesis inédita], Universidad de Salamanca, 1987, 2 vols.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo, «Una teoría en expansión: la poética social dialógica del Círculo de Bajtín», en *Sociología de la literatura*, dir. A. Sánchez Trigueros, Síntesis, Madrid, 1996, pp. 191-214.
- Sánchez Trigueros, Antonio, «Los clásicos rusos», en *Sociología de la literatura*, Síntesis, Madrid, 1996, pp. 37-54.
- Santana Martínez, Pedro, *Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1997.

- Santos, Francisco, *Obras selectas*, I, ed. M. Navarro, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1976.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Schmidt, Siegfried J., *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Taurus, Madrid, 1990.
- Scholes, Robert, y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, London, 1966.
- Searle, John R., «Per una tassonomia degli atti illocutori», en *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, ed. M. Sbisà, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 176-180.
- , *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1980.
- Segre, Cesare, «La jerarquía de los signos», en *Psicoanálisis y semiótica*, dir. A. Verdiglione, Gedisa, Barcelona, 1980, pp. 40-52.
- , *Semiótica, historia y cultura*, Ariel, Barcelona, 1981.
- , *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.
- , *Semiótica filológica (texto y modelos culturales)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990.
- Sercovich, Armando, *El discurso, el psiquismo y el registro imaginario*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- Sevilla Arroyo, Florencio, «Presentación», en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001, pp. V-LIII.
- Silvestri, Adriana, y Guillermo Blanck, *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- Sirvent Ramos, Ángeles, «Roland Barthes y la escritura del yo», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds, A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996.
- Smith, Paul Julian, «The rhetoric of representation in writers and critics of picaresque narrative: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*», *The Modern Language Review*, 82, 1 (1987), pp. 88-108.
- Sobejano Gonzalo, «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Gredos, Madrid, 1975, pp. 467-486.
- Soguero, Francisco M., «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *Dicenda*, 15 (1997), pp. 289-303.

- Soldevilla Pérez, Luis C., «La virtualidad de la autobiografía para la psicología», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 387-390.
- Song, Sunki, *La heroína de la novela picaresca del siglo XVII desde las teorías feministas* [tesis inédita], Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- Sorel, Charles, *La Bibliothèque française* (1667), ed. facsímil, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- Sperber, Dan, y Deirdre Wilson, *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*, Visor, Madrid, 1994.
- Sprinker, Michael, «Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 118-128.
- Stanzel, Franz K., *Narrative Situations in the Novel*, University Press, Indiana, 1999.
- Starobinski, Jean, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Taurus, Madrid, 1974.
- Steiner, George, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991.
- Strauch, Gérard, «Problème et méthodes d'un étude linguistique du style indirect libre», en *Tradition et Innovation, Litteratura et Paralitterature. Actes du Congrès de Nancy*, Librairie Marcel Didier, París, 1975, pp. 409-428.
- Suárez, Mireya, *La novela picaresca y el pícaro en España y América*, Imprenta Latina, Madrid, 1926.
- Surtz, Ronald E., «Características principales de la literatura escrita por judeoconversos: algunos problemas de definición», en *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, ed. A. Alcalá, Ámbito, Valladolid, 1995, pp. 547-556.
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1985.
- Taléns, Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Gijón, 1975.
- Terrones del Caño, Francisco, *Instrucción de predicadores* (1615), Espasa-Calpe, Madrid, 1960.
- Tesnière, Lucien, *Elementos de sintaxis estructural*, I, Gredos, Madrid, 1994.
- Ticknor, George, *History of Spanish Literature*, James R. Osgood and Co., Boston, 1832.
- , *History of Spanish Literature*, III, Houghton Mifflin, Boston, 1872.
- Tierno Galván, Enrique, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1974.
- Todorov, Tzvetan, «L'appareil formel de l'énonciation», *Langages*, 17 (1970a), pp. 34-41.



- , “Problèmes de l’énonciation”, *Langages*, 17 (1970b), pp. 3-11.
- , *La vida en común. Ensayo de antropología general*, Taurus, Madrid, 1995.
- Toro, Alfonso de, «Arte como procedimiento: el *Lazarillo de Tormes*», en *Texto-Mensaje-Recipiente*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988, pp. 3-20.
- Torres Sánchez, M<sup>a</sup> Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999.
- Toury, Gideon, «La naturaleza y el papel de las normas en la traducción», en *Teoría de los Polisistemas*, ed. M. Iglesias Santos, Arco/Libros, Madrid, 1999, pp. 233-255.
- Truman, Ronald W., «Parody and irony in the self-portrayal of Lázaro de Tormes», *The Modern Language Review*, 63, 3 (1968), pp. 600-605.
- Turner, Ellen Layne, *The reception of the picaresque in the French, German, and English traditions*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1990.
- Uspenskij, Boris A., *A poetics of composition*, University of California Press, Berkeley, 1973.
- Val, Joaquín del, *Novela picaresca*, Taurus, Madrid, 1967.
- Valbuena Prat, Ángel, *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1962 (1<sup>a</sup> ed. 1943).
- Valdés, Alfonso de, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, intr. R. Navarro Durán, ed. y notas M. Rodríguez Cáceres, Octaedro, Barcelona, 2003.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la doctrina cristiana (1529)*, Editora Nacional, Madrid, 1979.
- Verdiglione, Armando (*et al.*), *Psicoanálisis y semiótica*, Gedisa, Barcelona, 1980.
- Vian Herrero, Ana, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 173-186.
- , «Voces áureas. La prosa. Problemas terminológicos y cuestiones de concepto», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 143-155.
- Vidal Claramonte, M<sup>a</sup>. Carmen África, «Autor/Texto: Clones/Hipertextos», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 389-398.
- Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Bello, Valencia, 1977.
- , «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, eds. L. T. González-Del-Valle y D.

- Villanueva, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1984, pp. 343-367.
- , «La novela picaresca y el receptor inmanente», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. M. A. Garrido Gallardo, C. S. I. C., Madrid, 1986, pp. 95-106.
- , *Teorías del realismo literario*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- , «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Visor, Madrid, 1993, pp. 15-32.
- Villena, Luis Antonio de, «Roland Barthes. Del Yo de hielo al Yo incendiado», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, eds. A. Sirvent, J. Bueno y S. Caporale, PPU, Barcelona, 1996, pp. 49-56.
- Vindel, Francisco, *La verdad sobre el «falso "Quijote"»*, Antigua Librería Babra, Barcelona, 1937.
- Vives, Juan Luis, *De ratione dicendi* (1532), Basilea, 1536.
- Vodicka, Felix, «La concreción de la obra literaria», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989a, pp. 63-80.
- , «La estética de la recepción de las obras literarias», en *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989b, pp. 55-62.
- Voloshinov, Valentin N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- VV. AA., *Estética de la recepción*, ed. R. Warning, Visor, Madrid, 1989.
- Vygotsky, Lev S., *Pensamiento y lenguaje*, La Pléyade, Buenos Aires, 1986.
- Waltz, Matthias, «Reflexiones metodológicas sugeridas por el estudio de grupos poco complejos: bosquejo de una sociología de la poesía amorosa en la Edad Media», en *Sociología de la creación literaria*, dir. L. Goldmann, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, pp. 175-197.
- Warning, Rainer, «La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura», en *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 13-34.
- Watt, Ian, *The rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley, 1957.
- Weber, Allison, «Cuatro clases de narrativa picaresca», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 13-18.

- Weber, J. J., «Frame construction and frame accommodation in a Gricean analysis of narrative», *Journal of Literary Semantics*, XI (1982), pp. 90-95.
- Weininger, Otto, *Sexo y carácter*, Losada, Buenos Aires, 1959.
- Weintraub, Karl J., «Autobiografía y conciencia histórica», *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 18-33.
- Whitbourn, Christine J., «Moral Ambiguity in the Spanish Picaresque Tradition», en *Knives and Swindlers. Essays on the picaresque novel in Europe*, Oxford University Press, London, 1974, pp. 1-24.
- Wicks, Ulrich, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *Publications of the Modern Language Association of America*, 89, 2 (1974), pp. 240-249.
- Wilson, Deirdre, y Dan Sperber, «On Grice's theory of conversation», en *Conversation and Discourse*, ed. P. Werth, Croom Helm, London, 1981, pp. 155-178.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Revista de Occidente, Madrid, 1957.
- Wittmann, Reinhard, «¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dir. C. Guglielmo y R. Chartier, Taurus, Madrid, 2001, pp. 495-538.
- Yndurain, Domingo, «La crítica histórica y literaria de Américo Castro y su escuela: hacia una evaluación», en *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*, ed. A. Alcalá, Ámbito, Valladolid, 1995, pp. 577-586.
- Ynduráin, Francisco, «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», en *Prosa novelesca actual*, eds. F. Ynduráin y C. Pérez-Bustamante, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1968, pp. 157-182.
- Yus Ramos, Francisco, *Cooperación y relevancia. Dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1997.
- Zahareas, Anthony N., «El género picaresco y las autobiografías de criminales», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 79-111.
- Zamora, fray Laurenço de, *Monarquía mystica de Dios hecha de jeroglíficos* (1601), Barcelona, 1608.
- Zamora Vicente, Alonso, *¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires, 1962.
- Zavala, Iris M., «Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo», en *Teorías literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes, El arquero, Madrid, 1989, pp. 79-135.

- , *La posmodernidad y Mijail Bajtín (una poética dialógica)*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- Zéraffa, Michel, *Romance e sociedade*, Estúdios Cor, Lisboa, 1974.
- Zúñiga, Francesillo de, *Crónica burlesca del emperador Carlos V (1529)*, ed. D. Pamp de Avalle-Arce, Crítica, Barcelona, 1981.

## ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LA PÍCARA JUSTINA

- Allaigre, Claude, y René Cotrait, «“La escribana figada”: estratos de significación en un pasaje de *La pícaro Justina*», en *Hommage des Hispanistes Français a Noël Salomon*, LAIA, Barcelona, 1979, pp. 27-47.
- Alonso, Amado, «Un pasaje de *La pícaro Justina*», *Revista de Filología Española*, XII (1925), pp. 179-180.
- Alonso Ponga, José Luis, «*La pícaro Justina*: ¿una fuente de reflexión antropológica?», en «*El axuar de la vida picaresca*». *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición del «Libro de entretenimiento de la pícaro Justina» (Medina del Campo, 1605)*, Museo de la Ferias, Medina del Campo, 2005, pp. 51-60.
- Ayala, Carlos, «Prólogo», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Zeus, Barcelona, 1968, pp. 9-11.
- Azaustre Galiana, Antonio, «Un pasaje de *La pícaro Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXIV, CCXC (2004), pp. 179-190.
- Barajas Salas, Eduardo, «Portuguesismos léxicos en *La pícaro Justina*», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, I, eds. M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 695-707.
- Bartolomé Mateos, María Gema, *Paralelismos y divergencias entre dos pícaras europeas: «Justina» y «Courasche»* [Tesis inédita], Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- , «El licenciado López de Úbeda: el enigma de su personalidad y la autoría de *La pícaro Justina*», *Anales Toledanos*, XXXV (1998a), pp. 127-138.
- , «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*, 28 (1998b), pp. 123-131.

- , «Algunos aspectos burlescos de *La pícaro Justina*», *Iberoromania*, 51 (2000), pp. 58-72.
- Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca. «La pícaro Justina»*, Taurus, Madrid, 1969.
- Bermúdez, Berta, «*Celestina* como intertexto en *La pícaro Justina*», *Celestinesca*, 25, 1-2 (2001), pp. 107-132.
- Blasco, Javier, «La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícaro Justina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, CCXCI-CCXCII (2005c), pp. 53-109.
- Blecua, José Manuel, «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*, V, Publicaciones de la Universidad, Zaragoza, 1977, pp. 299-305.
- Bodenmüller, Thomas, *Literaturtransfer in der Frühen Neuzeit : Francisco López de Úbeda's «La pícaro Justina» und the italienische und englische Bearbeitung von Barezzi Barezzi und Captain John Stevens*, Max Niemeyer, Tübingen, 2001.
- Calzón García, José Antonio, «Los planos narrativos en los prólogos y en la Introducción de *La pícaro Justina*», *Hesperia*, V (2002), pp. 33-49.
- , «*Speech Acts* y enunciación picaresca: el caso de *La pícaro Justina*», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria. Actas del II Congreso Internacional de ALEPH*, I, coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006, pp. 250-258.
- Campbell, Ysla, «López de Úbeda y la teoría picaresca», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, ed. A. Vilanova, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 381-388.
- Canal, Maximiliano, «El padre fray Andrés Pérez de León O. P., autor de *La pícaro Justina* y del falso *Quijote*», *La ciencia tomista*, 34 (1926), pp. 320-348.
- Costa Clavell, Javier, «Introducción», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Rodegar, Barcelona, 1970, pp. 5-10.
- Damiani, Bruno M., *Francisco López de Úbeda*, Twayne, Boston, 1977.
- , «Aspectos barrocos de *La pícaro Justina*», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, dir. A. M. Gordon y E. Rugg, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 198-202.

- , «Disfraz en *La pícaro Justina*», en *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, ed. G. Bellini, Bulzoni Editore, Roma, 1981a, pp. 137-144.<sup>1148</sup>
- , «Las fuentes literarias de *La pícaro Justina*», *Thesaurus*, XXXVI (1981b), pp. 44-70.
- , «Notas sobre lo grotesco en *La pícaro Justina*», *Romance Notes*, 22, 3 (1981-82), pp. 341-347.
- , «Introducción biográfica y crítica», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, pp. 1-30.
- , «Canciones y romances en *La pícaro Justina*», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, II, ed. E. Rodríguez Cepeda, Porrúa, Madrid, 1990a, pp. 343-349.
- , «Parody of hagiographic Literature in *La pícaro Justina*», en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, eds. J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herraiz y L. T. Valdivieso, ALDEEU, Erie, 1990b, pp. 138-141.
- Davis, Nina Cox, «Breaking the Barriers: The Birth of López de Úbeda's *Pícaro Justina*», en *The picaresque: tradition and displacement*, ed. G. Maiorino, University of Minnesota Press, London, 1996, pp. 137-158.
- Delgado Cobos, Inmaculada, «Algunos cultismos en la Picaresca del Siglo de Oro. Cultismos en *La pícaro Justina*», en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, I, eds. J. A. Bartol Hernández, J. F. García Santos y J. de Santiago Guervós, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1992, pp. 219-234.
- Delpuch, François, «Los de la Bigornia (*Pícaro Justina*, II, 1, 1-2): notes de folklore festif», en *Solidarités et sociabilités en Espagne (XVIème – XVIIème siècles)*, ed. R. Carrasco, Université de Besançon, París, 1991, pp. 77-107.
- Egido, Teófanos, «Cosas de la vida en tiempos de *La pícaro Justina*», en «*El axuar de la vida picaresca*». *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición del «Libro de entretenimiento de la pícaro Justina» (Medina del Campo, 1605)*, Museo de la Ferias, Medina del Campo, 2005, pp. 43-49.
- Fernández Catón, José María, «El León de la pícaro Justina», en *Conozca León y sus hombres*, Everest, León, 1986, pp. 101-127.
- Ferreras Tascón, Juan I., «Estudio preliminar», Francisco de Úbeda, *La pícaro Justina*, Lobo Sapiens, León, 2005, pp. 11-58.

<sup>1148</sup> Este artículo es igualmente localizable en las *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, ed. G. Bellini, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 335-343.

- Foulché-Delbosc, Raymond, «L'auteur de *La pícara Justina*», *Revue Hispanique*, 10 (1903), pp. 236-241.
- Friedman, Edward H., «Man's Space, Woman's Place: Discourse and Design in *La pícara Justina*», en *La Chispa '85: Selected Proceedings of the Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, ed. G. Paolini, Tulane University Press, New Orleans, 1985, pp. 115-123.
- Gella Iturriaga, José, «El refranero en la novela picaresca y los refranes del *Lazarillo* y de *La pícara Justina*», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, dir. M. Criado de Val, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 230-255.
- Herrero Miguel, A., «Introducción», *La pícara Justina*, Sopena, Barcelona, 1960, pp. 5-6.
- Jones, Joseph R., «Hieroglyphics in *La pícara Justina*», en *Estudios literarios de los hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. J. M. Solá-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 415-429.
- Krebs, Jean-Daniel, «La pícara, l'aventurière, la pionnière. Fonctions de l'heroine picaresque à travers les figures de Justina, Courage et Moll», *Arcadia*, 24, 3 (1989), pp. 239-252.
- Larsen, Kevin S., «Intertextualidad, intersexualidad: los Guzmanes de Alfarache y *La pícara Justina*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XIV (1987-1988), pp. 79-94.
- López Barredo, Estefanía, «Prólogo», Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, Everest, León, 2005, pp. 5-6.
- López de Tamargo, Paloma, «El grabado del frontispicio de *La pícara Justina*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, VIII, 1 (1980), pp. 149-158.
- , «Cuadros y recuadros del discurso picaresco: el caso de *La pícara Justina*», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Istmo, Madrid, 1986, pp. 193-200.
- , *La intertextualidad de «La pícara Justina»*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1990.
- Manilla, Antonio, «Prólogo», Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, El búho viajero, León, 2004, pp. 7-15.

- Marcos Marín, Francisco, «Los pronombres átonos de tercera persona en *La pícaro Justina*, atribuida a Francisco López de Úbeda», en *Estudios sobre el pronombre*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 162-175.
- Marín Martínez, Juan M<sup>a</sup>, «Rescate de *La pícaro Justina*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355 (1980), pp. 228-231.
- Márquez Villanueva, Francisco, «La identidad de Perlícaro», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 423-432.
- , «La quinta langosta de *La pícaro Justina*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, CCLXXVIII (1999), pp. 355-376.
- Martínez Fernández, José Enrique, «Itinerario de *La pícaro Justina*», *Tierras de León*, XXII, 47 (1982), pp. 116-135.
- Martínez García, Francisco, «Una mirada sobre el género y la escritura degradante de *La pícaro Justina*», en *Philologica. (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, pp. 341-377.
- Martínez Reñones, José Antonio, «Pícaro Justina: libérrima e infame», en «*El axuar de la vida picaresca*». *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición del «Libro de entretenimiento de la pícaro Justina» (Medina del Campo, 1605)*, Museo de la Ferias, Medina del Campo, 2005, pp. 25-41.
- Mayans y Siscar, Gregorio, «Noticia del verdadero autor de la vida de Justina Díez, y juicio de esta novela», Francisco López de Úbeda, *La pícaro montañesa llamada Justina*, Juan de Zúñiga [a costa de Francisco Manuel de Mena], Madrid, 1735.
- Micó, José María, «Prosas y prisas en 1604: el *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícaro Justina*», en *Hommage à Robert Jammes*, III, ed. F. Cerdan, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, pp. 827-848.
- Morell Torrademé, Pineda, «*La pícaro Justina*»: estudio literario y lingüístico [tesis de licenciatura inédita], Universidad de Barcelona, 1987.
- Muñoz Cortés, Manuel, «Una duda folklórica en *La pícaro Justina*», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XLIII (1988), pp. 441-443.
- Murillo Murillo, Ana, «*The Spanish Jilt*: the first English version of *La pícaro Justina*», en *Proceedings of the I National Conference of the Spanish Society for English Renaissance Studies*, ed. J. Sánchez, Sederi, Zaragoza, 1990, pp. 157-177.
- , «Introducción a *La pícaro Justina/The Country Jilt*», en *Picaresca española en traducción inglesa (siglos XVI y XVII) Antología y estudios*, ed. y selec. F. J.



- Sánchez Escribano, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1998, pp. 177-180.
- Oltra Tomás, José Miguel, «Casuística estructural en *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda», *Estudios Humanísticos*, V (1983), pp. 55-67.
- , *La parodia como referente en «La pícaro Justina»*, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», Consejo Superior de Investigaciones Científicas, León, 1985.
- , «Una aproximación a *La pícaro Justina*», *Ínsula*, 503 (1988), pp. 441-443.
- , «Introducción», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 11-27.
- , «Los emblemas en *La pícaro Justina*: el caso de la “Introducción general”», *Voz y letra*, X, 1 (1999), pp. 51-70.
- Pérez-Venzalá, Valentín, «Del bufón al pícaro. El caso de *La pícaro Justina*», *Dicenda*, 17 (1999), pp. 215-250.
- Prieto Sarro, Marta, «Introducción», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, El búho viajero, León, 2005, pp. 9-13.
- Puyol y Alonso, Julio, «Estudio crítico», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, III, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1912.
- Restrepo-Gautier, Pablo, «“Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece”: la asociación del amor y el dinero en *La pícaro Justina*», *Hispanic journal*, 24, 1-2 (2003), pp. 41-51.
- Rey Hazas, Antonio, «Introducción», Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, I, Editora Nacional, Madrid, 1977, pp. 9-55.
- , «La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de *La pícaro Justina*», *Revista de Literatura*, XLV (1983), pp. 87-109.
- , «Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La pícaro Justina*», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 201-225.
- , «*La pícaro Justina*: obra de un cristiano viejo», *Ínsula*, XLII, 485-486 (1987), p. 13.
- , «Precisiones sobre el género literario de *La pícaro Justina*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 469-470 (1989), pp. 175-186.
- , «El bestiario emblemático de *La pícaro Justina*», *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 119-145.
- Rodríguez, Luz, «Aspectos de la primera variante femenina de la picaresca española», *Explicación de textos literarios*, VIII, 2 (1979-1980), pp. 175-180.

- Rojo Vega, Anastasio, «Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560-1640)», *Dicenda*, 22 (2004), pp. 201-228.
- , *El autor de «La pícaro Justina»*, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, 2005a.
- , «*La pícaro Justina* y fray Baltasar Navarrete (1560-1640)», en «*El axuar de la vida picaresca*». *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición del «Libro de entretenimiento de la pícaro Justina» (Medina del Campo, 1605)*, Museo de la Ferias, Medina del Campo, 2005b, pp. 17-23.
- Roncero López, Victoriano, «La novela bufonesca. *La pícaro Justina* y el *Estebanillo González*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, ed. I. Arellano (et al.), GRISO-LEMSO, Pamplona, 1996, pp. 455-461.
- Rovatti, Loreta, «Sul picaresco de *La pícaro Justina*», en *Il picaro nella cultura europea*, eds. I. M. Battafarano y P. Taravacci, Luigi Reverdito Editore, Trento, 1989, pp. 141-172.
- Sánchez Castañer, Francisco, «Alusiones teatrales en *La pícaro Justina*», *Revista de Filología Española*, XXV (1941), pp. 225-244.
- Sánchez del Barrio, Antonio, «“El axuar de la vida picaresca”, cuatrocientos años de *La pícaro Justina*», en «*El axuar de la vida picaresca*». *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición del «Libro de entretenimiento de la pícaro Justina» (Medina del Campo, 1605)*, Museo de la Ferias, Medina del Campo, 2005, pp. 11-15.
- Stadler, Ulrich, «Parodistisches in der *Justina Dietzin: Picara* —Über die Entstehungsbedingungen und der Wirkungsgeschichte von Úbedas Schelmenroman in Deutschland», *Arcadia*, 7 (1972), pp. 158-171.
- Stickney, Gwen H., «Confessional Pseudo-Autobiography in López de Úbeda's *La pícaro Justina* and Bernet's *Canción de Rachel*», *Hispania*, 89, 3 (2006), pp. 463-473.
- Torres, Luc, «Un intento de caracterización de algunos topónimos en *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda», en *Cahiers du P. R. O. H. E. M. I. O., n° 1. Actes de la Journée d'Étude du 15 décembre 1995*, Presses Universitaires d'Orléans, Orléans, 1996, pp. 141-150.
- , «Usos, abusos y desusos del Refranero en *La pícaro Justina*», en *Cahiers du P. R. O. H. E. M. I. O., n° 2. Usages de la formule. Actes du Colloque International 21-22 novembre 1997*, Presses Universitaires d'Orléans, Orléans, 1998, pp. 61-88.

- , «Emblemática y literatura: el caso de *La pícaro Justina*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Castalia, Madrid, 2000a, pp. 780-789.
- , «Les représentations du pouvoir dans *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda», en *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne au XVIème et XVIIème siècle*, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2000b, pp. 95-108.
- , «Dialectique burlesque et *arte de motejar* dans *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda», en *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles. Hommage du Cres à Augustin Redondo*, coord. P. Civil, Publications de la Sorbonne, Paris, 2001a, pp. 339-346.
- , *Discours festif et parodie dans «La pícaro Justina» de Francisco López de Úbeda*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2001b.
- , «Etimología jocosa o etimoludonimia en algunos topónimos, antropónimos y gentilicios de *La pícaro Justina*», en *Cahiers du P. R. O. H. E. M. I. O., n° 4. «Idiomacité, motivation et onomatique: la fabulation étymologique»*. *Actes du colloque international 22-23-24 novembre 2001*, ed. A. Iglesias Ovejero, Université d'Orléans, Orléans, 2002a, pp. 307-320.
- , «*La pícaro Justina*, espejo de feria de la emblemática hispana», en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, eds. A. Bernat Vistarini y J. T. Cull, Edicions UIB, Barcelona, 2002b, pp. 547-558.
- , «Hijas e hijastras de Justina: venturas y desventuras de una herencia literaria», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, II, eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Madrid, 2004a, pp. 1763-1771.
- , «Los moriscos de *La pícaro Justina*», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, eds. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Juan de la Cuesta, Newark, 2004b, pp. 545-554.
- , «La Guzman de Alfarache: huellas del *Guzmán de Alfarache* en *La pícaro Justina*, un estado de la cuestión», en *Actas del Congreso internacional del GRISO, «El siglo de oro en el nuevo milenio»*, III, eds. C. Mata y M. Zugasti, EUNSA, Pamplona, 2005, pp. 1645-1654.
- , «Intertexto, metatexto y contexto en *A qui comiensen las bodas del pícaro Guzmán de Alfarache, con la pícaro Justina Díez de Villadeborlas...* (pliego suelto de

- 1605)», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. A. Close, AISO, Madrid, 2006, pp. 603-609.
- , «*La pícaro Justina* entre l'Espagne, la France et l'Italie», *Bulletin Hispanique*, (2007), [en prensa].
- Trice, Francis Leadley, *A literary study of «La pícaro Justina»*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1971.
- Trujillo Maza, María Cecilia, «Las bibliotecas femeninas *in fabula*: los casos de Dorotea y Justina», en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. A. Close, AISO, Madrid, 2006, pp. 611-616.
- Valbuena Prat, Ángel, «Introducción», Francisco de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Aguilar y S. A. de Promoción y Ediciones, Madrid, 1980, pp. 5-11.
- Zecevic, Patricia D. «*La pícaro Justina* y la kabbalah española», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Castalia, Madrid, 2000, pp. 837-847.
- , *The speaking divine woman. López de Úbeda's «La pícaro Justina» and Goethe's «Wilhelm Meister»*, Peter Lang, Oxford, 2001.

### **EDICIONES MANEJADAS DE LA PÍCARO JUSTINA**

- Úbeda, Francisco de, *Libro de entretenimiento de la pícaro Ivstina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran provechosos avisos*, Christoual Lasso Vaca, Medina del Campo, 1605a.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro montañesa llamada Ivstina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos auisos*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1605b.
- Ubeda, Francisco de, *Libro de entretenimiento, de la pícaro Ivstina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran provechosos auisos*, Oliuero Brunello, Brucellas, 1608.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro montañesa llamada Ivstina, en el qual debaio de graciosos discursos se encierran prouechosos auisos*, Pedro Lacavallería, Barcelona, 1640.

- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro montañesa, llamada Justina, en el qual, debajo de graciosos discursos, se encierran provechosos avisos*, Juan de Zúñiga [a costa de Francisco Manuel de Mena], Madrid, 1735.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro montañesa llamada Justina, donde debajo de graciosos discursos, se encierran provechosos avisos*, Francisco Manuel de Mena, Madrid, 1736.
- Pérez, fray Andrés, *La pícaro Justina*, en *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, intr. E. de Ochoa, Baudry, París, 1847.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, en *Novelistas posteriores a Cervantes* (1854), Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, XXXIII), Madrid, 1950, pp. 47-187.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. J. Puyol y Alonso, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1912.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Á. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1968a (1ª ed. 1943), pp. 703-885.
- La pícaro Justina*, intr. A. Herrero Miguel, Sopena, Barcelona, 1960.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, Zeus, Barcelona, 1968b.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, intr. J. Costa Clavell, Rodegar, Barcelona, 1970.
- VV. AA., *La Celestina, La lozana andaluza y La pícaro Justina*,<sup>1149</sup> pról. L. P. de los Reyes, J. Pérez del Hoyo, Madrid, 1971.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, I, El diablo cojuelo, Barcelona, 1975.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, intr. F. C. Sainz de Robles, Círculo de Amigos de la Historia, Madrid, 1976.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, 1977, 2 vols.
- Úbeda, Francisco de, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. Á. Valbuena Prat, Aguilar y S. A. de Promoción y Ediciones, Madrid, 1980.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. B. M. Damiani, Porrúa Turanzas, Madrid, 1982a.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, adapt. L. López Sancho y J. J. Alonso Millán, s. n., Madrid, 1982b.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, ed. J. M. Oltra, Cátedra, Madrid, 1991.

---

<sup>1149</sup> *La pícaro Justina* se atribuye aquí a Francisco López de Úbeda

- López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *La novela picaresca*, ed. P. Jauralde Pou, Espasa Calpe, Madrid, 2001a, pp. 993-1472.
- Úbeda, Francisco de, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. F. Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid, 2001b, pp. 393-562.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, pról. A. Manilla, El Búho Viajero, León, 2004a.
- Úbeda, Francisco de, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Simancas, Dueñas, 2004b, 2 vols.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, pról. E. López Barredo, adapt. y notas J. E. Martínez Fernández, Everest, León, 2005a.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícaro Justina*, intr. M. Prieto Sarro, noticia literaria y bibliográfica A. Herrero Miguel, El búho viajero, León, 2005b.
- Úbeda, Francisco de, *La pícaro Justina*, est. preliminar J. I. Ferreras Tascón, notas y transcrip. A. Rey Hazas, Lobo Sapiens, León, 2005c.

#### **TRADUCCIONES DE LA PÍCARO JUSTINA**

- Vita della picara Giustina Díez*, trad. B. Barezzi, Barezzo Barezzi, Venetia, 1624; reed. 1628.
- Della Vita della pícaro Giustina Díez. Volume secondo*, trad. B. Barezzi, Barezzo Barezzi, Venetia, 1625; reed. 1629.
- Der Landstürtzerin Justinae Dietzin Picarae. Dama gennant*, M. Kempffer, Frankfurt am Mayn, 1627; reeds. 1646 y 1975.
- La narquoise Justine. Lectures pleines de récréatives aventures et de morales railleries, contre plusieurs conditions humaines*, (trad. anónima, en favor de C. Sorel), Pierre Billaine et Antoine de Sommaville, Paris, 1635; reeds. 1636 y 1646.
- La pícaro Justina. The Spanish Jilt*, trad. J. Stevens, Sammuel Bunchley, London, 1707; reed. 1889.

#### **CONTINUACIONES DE LA PÍCARO JUSTINA**

Palau, Rafael, *A qui comiensen las bodas del pícaro Guzmán de Alfarache, con la pícaro Justina Díez de Villadeborlas*, Honofre Anglada, Barcelona, 1605.<sup>1150</sup>

Pizarro de Hoyos, Ramón, *El cantar de la tórtola. Segunda parte de la distraída vida de la pícaro Justina*, R. Pizarro, Vitoria, 2004a.

—, *La vida es un tango (Segunda parte de «El cantar de la tórtola» y tercera de la enloquecida vida de la pícaro Justina)*, R. Pizarro, Vitoria, 2004b.

—, *La hija de Justina (flor de la jacarandina)*, R. Pizarro de Hoyos, Vitoria, 2004c.

---

<sup>1150</sup> Véanse sendos estudios en torno a este texto en Blecua (1977) y Torres (2006).

## **ANEXOS**



REPRODUCCIÓN DEL ACTA NOTARIAL CONCERNIENTE A LOS  
DERECHOS DE IMPRESIÓN DE *LA PÍCARA JUSTINA*<sup>1151</sup>

[folio 638v]

cesión de un derecho

sepan quantos esta carta de poder en causa propia y zesión y lo que de yuso será contenido. Bieren como yo Diego Pérez mercader de libros vezino dela villa de Medina del Campo rresidente en esta ciudad de Valladolid quorte de su magestad. Digo que por quanto yo tengo derecho y acción para ynprimir y bender un libro yntitulado 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 conzerto que con él hize questá otorgada ante Cristóbal de Santiago escrivano rreal vezino desta dicha dicha ciudad, que es notoria y a que me rrefiero. Por tanto agora yo el dicho Diego Pérez de my boluntad y por causas y justos rrespectos que a ello me mueben otorgo y conozco por esta carta que hago y otorgo dejación, cesión, rrenunziación y traspaso en bos Gerónimo Obregón mercader de libros vezino desta dicha ciudad de todo el derecho que tengo adquirido en virtud de la sobre dicha escritura y conforme a ella para poder ynprimir y bender el dicho libro yntitulado la picara y de oy en

---

<sup>1151</sup> Véase en Rojo Vega (2005a:9-13).

adelante podáis vos el dicho Gerónimo Obregón o quien vuestro poder tubiere ynprimir el dicho libro y benderlo a la persona o personas que quisiéredes y vuestro y boluntad fuere en esta quorte o fuera della y en las partes que vuestra boluntad fuere y cobréis las quantías de maravedís que prozedieren de la tal benta o bentas que hiziéredes de qualquier cantidad o cantidades de cuerpos del dicho libro husando para todo ello de la misma çesión, benta y derecho que en mi favor tiene fecha y otorgada el dicho presentado fray Baltasar Navarrete por la dicha

[folio 639]

escritura para cuyo efezto consiento que el dicho Cristóbal de Santiago escrivano os entregue un tanto, dos o más signados y en forma y para que podáis por el tiempo que se conzede de husar de la dicha ynpresión en virtud de la dicha escritura pedir y prozeder contra qualquier personas que en esta quorte o fuera della fueren y contrabinieren a la de la ynpresión y prebilexio pidiendo contra ellos judicial o estrajudicialmente todo aquello que os conbiniere pedir, que para todo lo sobredicho y husar de la dicha ynpresión por el tirmpo y en la forma que se declara y contiene en la dicha escritura os doy este dicho poder en causa propia y os zedo, renuncio y traspaso todos mis derechos y

acciones rreales, mistos, personales y executivos y le suborogo y pongo en mi lugar y derecho en bastante forma y para que huse de todo ello como si en su favor directa y nombradamente / se obiera fecho y otorgado la dicha escritura para que huse della cumpliendo de su parte con lo mismo que yo estoy obligado cumplir por ella y para que en todo tiempo lo abré por firme y no yré ni bendré contra esta dicha escritura ni la contradiré ni lo que en virtud della fuere fecho por el dicho Gerónimo Obregón o quien su poder obiere obligo mi persona y bienes muebles y rraíces presentes y futuros en vastante forma. E yo el dicho Gerónimo Obregón questoy presente aceto esta dicha escritura y conforme a ella me obligo que durante el tiempo de la dicha escritura de benta de la ynpresión del dicho libro cumpliré y pagaré al dicho fray Baltasar Navarrete todo aquello a que vos el dicho Diego Pérez estáis en ella obligado y de todo os sacaré a paz y a salbo e yndemne so pena de os pagar los daños y costas que se os siguieren y rrecrecieren / y cada uno de nos por lo que nos toca de ansí guardar y cunplir y aver por firme esta dicha escritura, obligamos nuestras personas y bienes muebles rraíces presentes

[folio 639v]

y futuros y damos nuestro poder cunplido a todas y qualesquier justicias del rrey nuestro señor de qua-

lesquier partes que sean a cuya jurisdicción nos sometemos rrenunciando como rrenunciamos nuestro propio fuero, jurisdicción y domicilio y lo llebamos por sentencia de fecha pasada en cosa juzgada y renunciamos las leyes de nuestro favor y la que prohíbe la general rrenunciación dellas y así lo otorgamos ante el presente escrivano y testigos, que es fecha y otorgada en la ciudad de Valladolid a diez y ocho días del mes de abril de mil y seiscientos y zinco años, siendo presentes por testigos Juan Bonardo y García de Mansilla y Gerónimo López, rresidentes en esta quorte y los dichos otorgantes que yo el escrivano dou fee que conozco lo firmaron de sus nonbres

Diego Pérez      Gernónimo Obregón

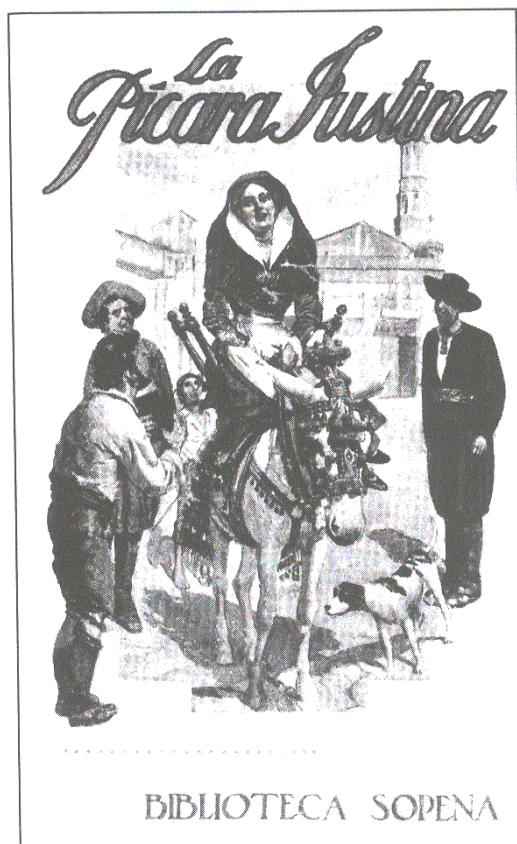
pasó ante mí  
 Juan Ruiz  
 escrivano  
 derechos dos reales

A.H.P.V. (Archivo Histórico Provincial de Valladolid),  
 legajo 697, fols. 638v-639v.

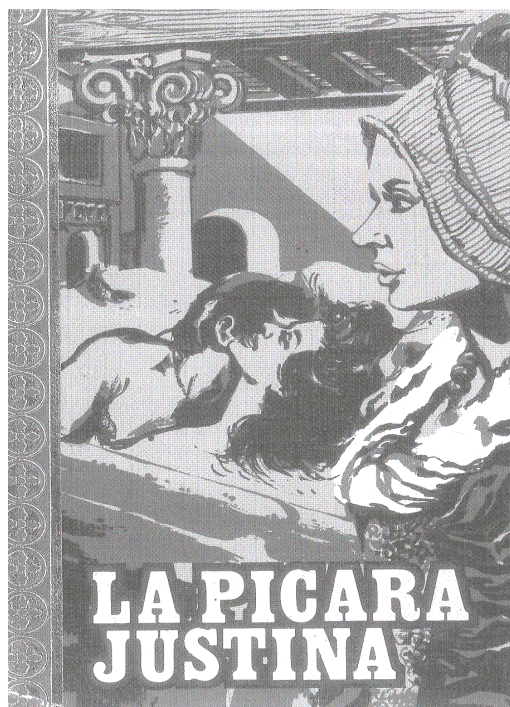
*[Handwritten text in Spanish, likely a legal document or contract, written in a cursive script. The text is partially obscured by a dark vertical mark on the right side. It begins with "Yo Gerónimo Obregón" and continues with details of a transaction or agreement.]*



## REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS DE JUSTINA



Portada de la edición de Sopena (1960)



Portada de la edición de Rodegar (1970)



esta razón no le contenta, llame a consejo y verá lo que le dicen sobre esto de las fuerzas.

Créanme o no me crean, sabe Dios que en esta ocasión me encomendé con todo corazón a Santa Lucía, de quien dicen que es abogada de los que la invocan en peligros semejantes. Vayan conmigo. Mi intento era apellidar por compañía, para dar a largas con untura de almacén y entretener el tiempo, aunque el motolito con toda su Bigornía en el cuerpo creyó que el llamar compañía era para hacerle la salsa al plato o para tañer de mancomún al conjuro de la bruja, que decía: «Allá vayas, piedra, do la virginidad se destierra.»

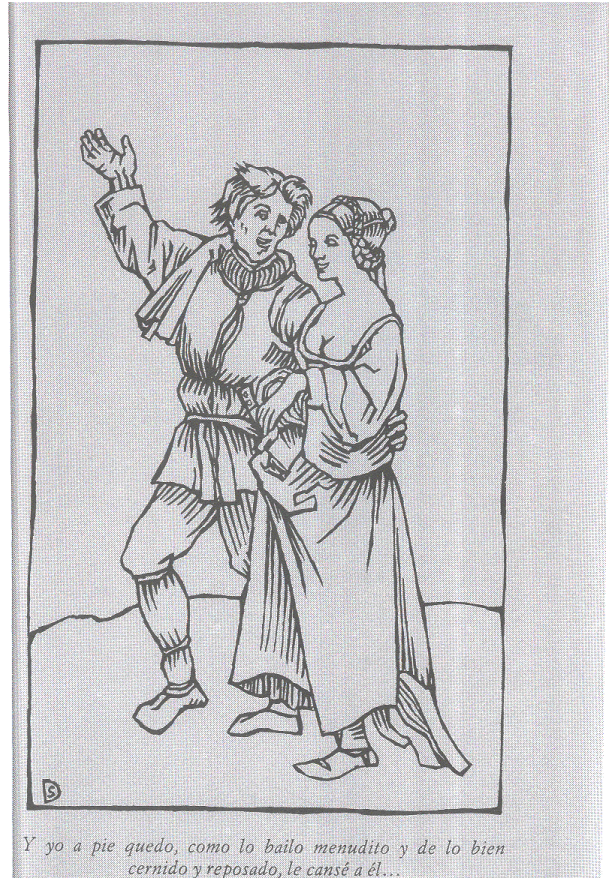
Cuando yo vi que mi obispote suspendía el auto y me oía de Aután, y vi que el gustosillo y blando céfiro de mis regaladas y airosas palabras borneaban su cabeza de porra de llaves y su cuello de tarasca, y hacía ademanes de aprobar mi consejo y llevar este negocio de gobierno conforme al arancel de mi petición, luego di por tan hechas mis chanzas como sus faltas.

Dicen que cuando las alas de cualquier ave de rapiña se juntan a las del águila, con el poder y virtud de las del águila se van pelando y consumiendo las de las otras aves, en especial las de las panteras y las grullas.

Así ni más ni menos, viendo yo que las trazas de este avechucho y grullo, que así se llamaba, se juntaban con las mías, tuve por cierto el apocar sus intentos y destruir sus estratagemas con mis astucias; en especial me animó el ver que había perdido la primera ocasión, porque es regla cierta que quien pierde el primer punto pierde mucho. Y no tuve mejor pronóstico de que la fortuna estaba en mi favor que el ver que se le había escapado el primer lance de fortuna.

Acuérdome de un galán pensamiento de un poeta que fingió que el amor salió un día a caza llevando en su compañía al consejo. Era el desinio del amor cazar una fiera llamada buena ocasión. Yendo, pues, en persecución de tan gustosa caza, llegaron a un espeso monte, en el cual estaba la ocasión encovada en el cabezo de un alto y casi inaccesible risco. Luego que el amor vio la presa deseada pidió ayuda al consejo. Ayudóle. Llegaron al puesto tan ligera y astutamente que el consejo le puso la ocasión en las ma-

96



## LIBRO CUARTO LA PICARA NOVIA

### CAPITULO PRIMERO

#### DEL PRETENDIENTE TORNERO LLAMADO MAXIMINO

**D**os cosas hay en los pueblos pequeños que no se pueden esconder: almoneda y moza casadera, y como me olieron a víspera de novia, iban y venían pretendientes como la vanagloria.

El primer pretendiente mío, a lo menos de los primeros, fue uno tan faltoso de hacienda y traza cuan sobrado de amor y buen despejo, mocito espigado, barbiponiente, bermejuelo, pintojo, espadachín, no mal talle, sino que tenía la cabeza chica, que parecía porra de llaves, señal de poco seso, y la cara hoyosa de viruelas, tal que parecía molde de picar botas. Llamábase Maximino de Umenos, y aun era menos de lo que parecía. Este, después de haber hecho algunas demostraciones, no tan costosas como graciosas, pensando que mi casamiento era de casta de quinola, que se hace sin descart<sup>1</sup>, o de nublado, que se hace en el aire, me dijo, como cosa hecha sin arenga ni exordios:

—Señora Justísima, si vuestra merced me quiere por su criado de las puertas adentro, para almohazar su mula, en-

1. Descarte, excusa, salida, escape.

288



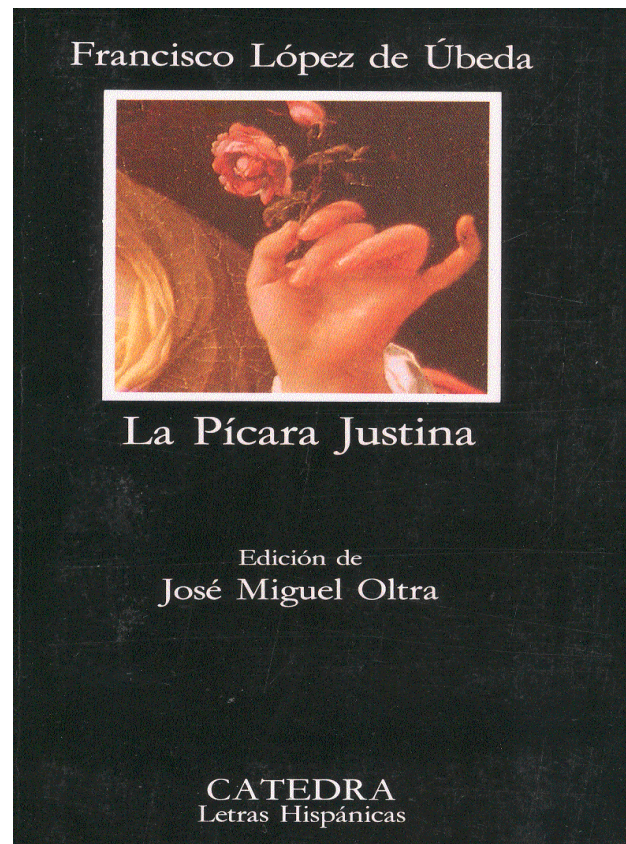
Dos representaciones de la edición del Círculo de Amigos de la Historia (1976)



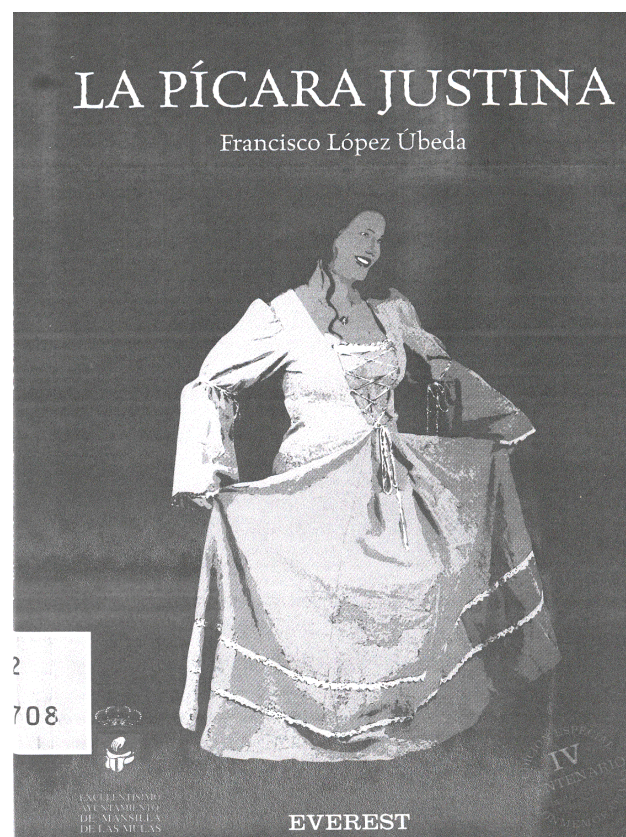


Las dos portadas de la edición de A. Rey Hazas (1977)

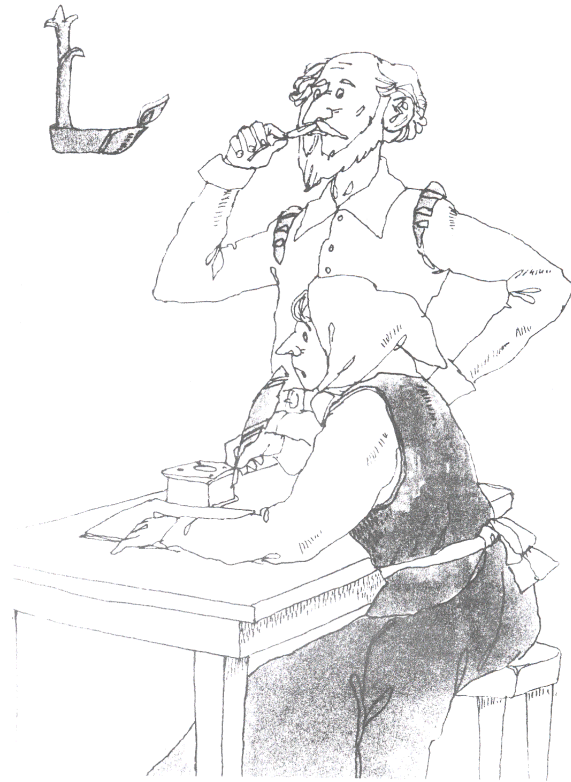




Portada de la edición de J. M. Oltra (1991)



Portada de la adaptación de Everest (2005)



Dos representaciones de la adaptación de Everest (2005:13 y 33)

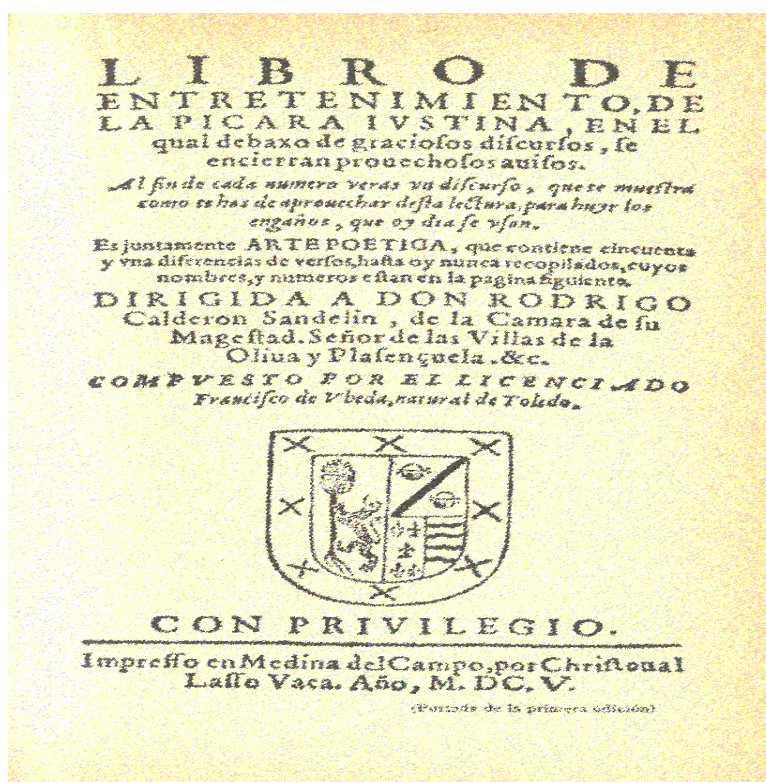


## MISCELÁNEA

## Agenda del Municipio

Fecha	Título	Organiza
14 del 01 del 2005	ESTRENO: LA PÍCARA JUSTINA Días 14 y 15. 21,30 horas 6 euros Entradas a la venta a partir del día 10 Programa de Abono (día 15). Red de Teatros de Castilla y León Fabularia Teatro: La pícaro Justina, de López de Úbeda en versión de Raúl Gómez	Teatro Bergidum
Descripción		
<p>Fabularia Teatro: La pícaro Justina, de López de Úbeda en versión de Raúl Gómez Intérpretes: Trinidad Osorio y Raúl Gómez Dirección: Raúl Gómez</p> <p>Tras su trabajo poniendo en escena el Fray Gerundio de Campazas, el vallisoletano Raúl Gómez continúa la línea de dramatizar obras narrativas clásicas de autores castellano-leoneses, trabajando ahora sobre la pieza picaresca La pícaro Justina, publicada por vez primera en Medina del Campo en 1605, en la que, por vez primera, una mujer, superviviente en un mundo de hombres, aparece como personaje protagonista de una novela de ese género. La adaptación teatral, protagonizada por la actriz berciana Trinidad Osorio, respeta los elementos humorísticos típicos de obras como el Lazarillo y el Guzmán de Alfarache, en los que los personajes se manejan en una sociedad en crisis que los margina: ser pícaro no es un juego o un divertimento, sino una forma de sobrevivir. El viaje de la pícaro nos llevará, además, por paisajes de localidades cercanas como Mansilla de las Mulas, Medina de Rioseco o León.</p>		

Anuncio de la representación teatral de *La pícaro Justina* en el Ayuntamiento de Ponferrada



Portada de la edición *princeps* de *La pícaro Justina* (1605)





Placas identificativas de la plaza de la pícara Justina, en León.



## UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE LA PÍCARA JUSTINA

## EL AXUAR DE LA VIDA PICARESCA



Exposición conmemorativa del IV Centenario de la primera edición de La Pícara Justina (Medina del Campo, 1605)  
Museo de las Ferias, Medina del Campo





## LIBRO DE ENTRETENIMIENTO DE LA PÍCARA JUSTINA



### El autor

*La Pícaro Justina* es una novela que siempre planteó dudas en torno a su verdadero autor. En la primera edición del libro aparece el nombre de un médico toledano llamado Francisco López de Úbeda, pero siempre se había sospechado que el verdadero autor había preferido ocultar su nombre. Recientemente, un documento encontrado en Valladolid apunta a que pudo ser el dominico vallisoletano fray Baltasar Navarrete.

### La edición

La primera edición del libro la realizó el impresor Cristóbal Lasso Vaca en Medina del Campo, en el año 1605. Por tanto, este año se conmemora el cuarto centenario de la novela.

### El argumento

La protagonista es una mujer de origen humilde (hija de mesoneros) que narra de vieja -a modo de biografía- las andanzas que vivió de joven. Es una mujer libre e independiente que vagabundea de un lugar a otro yendo de romería por diversas localidades de León y de Tierra de Campos, desde su pueblo de Mansilla de las Mulas (León) hasta Medina de Rioseco (Valladolid). Aunque las adversidades le transforman en una mujer cínica y desvergonzada, el personaje de Justina se hace entrañable por su carácter risueño y su ingenio para sobrevivir en un mundo de hombres burladores a los que ella, usando distintos recursos, convierte en burlados. Es pícaro, astuta y tiene un sentido práctico de la vida. A través de fábulas, disfraces y aventuras inventadas hace una crítica de la sociedad de aquella época aunque el lector actual puede reconocer en los sucesos narrados una realidad muy cercana.

 Busca en el diccionario y escribe el significado de estas palabras:

 pícaro/a:

 truhán:

 bufón:

 burlesco:

En muchas aventuras del libro se recurre al disfraz, incluso la aparente identidad del autor de la obra es una máscara que encubre al auténtico escritor: un fraile dominico en vez de un médico. Como si el mundo fuera un "gran teatro", Justina describe los sucesos de su vida –incluso los que resultan dramáticos– en tono de comedia. Ella cuenta que el gusto por el disfraz le viene de su bisabuelo materno que era *mascarero* (vendedor de máscaras) y, aún más, el otro bisabuelo era titiritero (fabricaba títeres, muñecos de guiñol).

✂ En la última hoja de este cuaderno encontrarás una máscara del siglo XVII que podrás recortar para disfrazarte.

En otro pasaje nuestra protagonista cuenta que es de natural alegre y le gusta brincar, cantar, bailar, sonar los cascabeles y tocar las castañuelas y el pandero; y reconoce que "*muchas veces dejé de hacer lo que debía por no querer desempañarme*".



Busca en la portada de este cuaderno y enumera los instrumentos musicales que aparecen representados en ella:

.....

El grabado que aparece al comienzo corresponde a la portada de la primera edición de *La Pícaro Justina* (Medina del Campo, 1605).

🖋 Observa y completa esta descripción:

Representa un barco llamado "*La nave de* ..... "navegando sobre el Río del ..... y tripulada por el Tiempo, en cuyo remo se lee .....", que la lleva hacia el puerto de la Muerte, que sostiene en su mano el espejo del ..... Baco (el dios del vino) esta sentado en el mástil del vigía. En las velas de la nave están representadas las diosas Ceres (Agricultura) y Venus (Amor) que está acompañada por Cupido. En la bandera del mástil se lee ".....". Dentro del barco reposa dormida "La .....". El Pícaro Alfarache está representado como un mendigo sentado en la proa y sobre su morral se lee ".....y .....". De pie, en el centro, se encuentra Justina y, delante de ella, la madre Celestina, con un sombrero (que parece el de un cardenal) y en los ojos lleva unas ..... (también llamadas entonces antiparras o "quevedos"). Sostiene en sus manos una gran botella de vino sobre la que se lee el dicho ".....", que se solía aplicar a la gente perezosa. Justina está vestida a la moda romana con una corona de laurel. Sostiene en sus manos un pandero de forma ..... en el que está escrita la primera línea de una canción "*Ola, que me lleva la ola*". La nave remolca una barca en la que va remando..... En el remo está escrito "*siguoles*", un desliz del grabador en lugar de "sígoles". En la misma embarcación aparece un animal, el ..... de ....., en alusión a una anécdota muy conocida de la novela picaresca titulada *El ..... de Tormes*. (Pregunta en casa o en el cole que te la cuenten)

Los objetos que aparecen en las casillas que rodean este grabado van acompañados de letras y parecen un jeroglífico, pero se puede leer perfectamente. Representa a modo de emblema el ideal de la vida pícaro: la comida, la bebida, el juego, la diversión, la danza y la música. En definitiva, la ociosidad.

🖋 Lee las casillas y descubre el lema que forman las letras:

.....

En una esquina del dibujo aparece el nombre del grabador. Escribe su nombre:

.....



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MEDINA DEL CAMPO