

Los relatos de pícaro protagonista y la poética picaresca*

Mireia Baldrich
(IS)

Introducción

La novela picaresca dejó de ser potestad exclusiva de protagonistas varones cuando, en 1605, se publica el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Con él, comenta J.L. Alborg, “se llega a la plena aceptación de la mujer en el mundo de la picaresca” (Alborg, 475). Por primera vez en la novela picaresca, una mujer de baja extracción social asume el papel protagonista y narra su vida en primera persona. En oposición a la heroína idealizada de la narrativa caballeresca, bizantina y pastoril, Justina solo puede compararse con sus precursoras, Celestina o Lozana, por sus manchas, vida amoral y protagonismo. Las tres (alcahueta, ramera y mesonera) se mueven en el mismo submundo, pero el formato y estructura narrativa del *Guzmán de Alfarache* concibe que Justina cuente su vida. La novela de López de Úbeda, a quien se ha atribuido su autoría,¹ actúa como desencadenante del ciclo denominado *picaresca femenina*,² en cuya categoría, tratadistas del Siglo de Oro incluyen tres relatos más: *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) y

*Desarrollo en este artículo una temática tratada en un trabajo anterior (2016).

¹ Aunque en la portada de la edición *príncipe* se lee que el libro fue compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, la autoría de la obra empezó a ponerse en cuestión cuando Cervantes, en un pasaje no parco de ambigüedades del *Viaje del Parnaso* (1614), alude al autor de *La pícaro Justina* como eclesiástico. Varios han sido los candidatos propuestos por la crítica a lo largo de la historia como autores de *La pícaro Justina*: La figura del religioso Andrés Pérez se consideró la más plausible hasta que, en 1895, Pérez Pastor documentó la existencia del licenciado Francisco López de Úbeda, médico, natural de Toledo. Sin embargo, la exhumación de unos documentos del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, en 2004 por Anastasio Rojo Vega, ha cambiado el rumbo de la autoría del libro. El legajo recoge un acta notarial fechada el 18 de abril de 1605, en el que se transcribe la cesión de la compra y venta del libro titulado *La pícaro* e incluye la compra realizada anteriormente por Diego Pérez a Fray Baltasar Navarrete, antiguo propietario del libro, ante Cristóbal de Santiago. La relación existente entre el libro de *La pícaro* y Baltasar Navarrete ha llevado a investigadores como Rojo Vega, 2004 y Navarro Durán, 2007 a apostar por la figura del dominico como la opción más plausible. Mañero Lozano vincula a “Úbeda” con el “grupo de escritores toledanos que gravitó en torno a la figura de Lope” (Lozano, 52) y anota algunos puntos en común con el autor de la *Elocuencia española en arte*, Jiménez Patón.

² No consideramos bajo este marbete los personajes de una acción dramática, o que se integran en novelitas cortesananas que forman parte de una colección. A esta sazón, Pablo J. Ronquillo 1980 ha contabilizado hasta doce pícaras entre las que se encuentran las cuatro objeto de este estudio, y las protagonistas de las novelitas: *El escarmiento del viejo verde* (1615), *La niña de los embustes* (1615), *La dama del perro muerto* (1615), *El coche mendigón* (1620), *La sabia Flora Malsabidilla* (1621), todas de Salas Barbadillo, y *Las harpías en Madrid* (1631) de Castillo Solórzano. También Van Pragg, 1936, incluye en la nómina a Cristina (*El coche mendigón*), Teodora (*La dama del perro muerto*) y a Flora (*La sabia Flora malsabidilla*). Por el contrario, Rey Hazas, 1986, y siguiendo su criterio, incluye en la lista solo a las cuatro féminas objeto de este estudio porque: “se integran en formas novelescas muy diferentes a las picarescas, aunque sus rasgos, a veces, sean coincidentes. Porque la descripción de una verdadera pícaro necesita obligadamente el desarrollo de una vida según los cánones constructivos del género picaresco” (Hazas, 92). Hanrahan (1967), Soledad Arredondo (1993), Fco. M. Soguero (1997), Eugenia Sáinz González (1999), Luc Torres (2002), R. García Santo-Tomás (2008) y Rodríguez Mansilla (2012) son de la misma opinión: Justina, Elena, Teresa y Rufina son las máximas exponentes de la modalidad femenina, solo son estas cuatro pícaras las que se pueden encuadrar en esta tradición. No se puede incluir a *La Lozana andaluza* o *La Gitanilla* por utilizar un esquema narrativo muy diferente. Otra cuestión es si estas narraciones son auténticas novelas picarescas, controversia muy debatida, que también puede extenderse no únicamente a los relatos de pícaro protagonista, sino también a los de protagonista masculino.

La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas (1642) ambas de Castillo Solórzano.³ Las cuatro narraciones se adscriben al desarrollo de la vida de la pícaro según las estructuras modélicas del género picaresco, por tanto, no hay otros relatos de protagonista femenina en la literatura española del siglo XVII que merezcan tal designación.

Los primeros acercamientos críticos⁴ señalaron que la figura femenina no se podía conceptuar bajo el mismo rasero que la del pícaro, ya que la creación de los personajes estaba concebida literariamente como entes distintos. Esta desviación obligó a reflexionar sobre las transformaciones formales y temáticas que los textos modélicos experimentaban, y suscitó una serie de preguntas ineludibles derivados de la relación de la protagonista con los grandes temas que ilustran la preceptiva picaresca: ¿Son las pícaras las narradoras de sus vidas? ¿Cuál es su herencia genealógica? ¿Son mozas de muchos amos? ¿Consiguen medrar socialmente, y de qué manera? ¿Pasan hambre? ¿Experimentan arrepentimiento moral?, etc. He aquí algunas preguntas planteadas a las que intentaremos dar un atisbo de respuesta en las sucesivas páginas. Enfocamos, pues, esta disertación como una tentativa de bosquejo investigativo, estudiando los cambios que experimenta la poética picaresca cuando la protagonista es una mujer, es decir, una pícaro.⁵ Comprobaremos con este reforzado examen si los tópicos o constantes tan reiteradamente declarados como axiomáticos de la vida del pícaro asoman en los relatos con pícaro en idénticos diseños, esto es, cómo los escritores epígonos de la modalidad femenina conciben la preceptiva, qué adoptan y qué rechazan de ella, si acatan el paradigma picaresco en sus rasgos fundamentales.

Consensuamos⁶ al menos cuatro variables o rasgos esenciales considerados básicos del picarismo y que se dan en la vida picaresca: el discurso del yo; la genealogía abyecta del personaje; la infrahumanidad del pícaro que vive de los hurtos y las estafas, junto a su obcecación por el dinero; y la visión crítica y despiadada del protagonista del mundo que lo rodea. Veamos ahora cómo se acomodan en los relatos con pícaro.

¿Autobiografías ficticias?

Entre las más importantes características distintivas impuestas por las obras maestras del género, el primer componente imprescindible es la innovación técnica del relato autobiográfico, que permite que el pícaro cuente su vida en primera persona. Del discurso

³ A partir de ahora y en adelante las ediciones de referencia para todas las citas de *La pícaro Justina* y *La hija de Celestina* serán la de Rosa Navarro Durán; para las de *Teresa de Manzanares*, la edición de Soledad Arredondo; y para *La garduña de Sevilla*, la edición de Valbuena Prat, en caso contrario, lo indicaré.

⁴ A este propósito, se remite a los estudios de Chandler, 1899, y Van Pragg, 1936.

⁵ En las páginas que siguen, no pretendo llegar a soluciones concluyentes sobre la naturaleza del género picaresco, y menos disipar las dificultades que solo pueden satisfacerse con la labor de muchos. Sabido es que tratadistas del Siglo de Oro discrepan sobre el fenómeno picaresco con hondas divergencias de opinión; por tanto, no se postula aquí definir el género picaresco como tal y de manera decisiva, ni exponer ampliamente todas las teorías sobre el tema. Lo que trato es poner de relieve los rasgos esenciales de lo que es una vida picaresca —con acomodo a las definiciones más consagradas de los mismos estudiosos sin pretender agotarlas— para proyectar después las narraciones con pícaro. Abordamos este enfoque partiendo de la dialéctica abierta que impone el carácter polimorfo del género picaresco y su consecuente intransigencia a ser definido de manera perentoria.

⁶ Partimos de los cuatro rasgos preceptivos esenciales instituidos por M. Molho, 1972, consensuados por la mayoría de investigadores: el pícaro como mero retratista de la decadente realidad social (Fonger de Haan 1903); la forma autobiográfica como rasgo distintivo (Americo Castro 1926, Francisco Rico 2000, Blanco Aguinaga 1957); función didáctica-moral a través de la confesión de pecadores y la mirada desengañada del pícaro (Herrero García 1937, Blanco Aguinaga 1957); motivaciones de conversos y la limpieza de sangre (Alberto del Monte 1957, Lázaro Carreter 1970); tema de la honra y la respetabilidad externa (Bataillon 1969); y ambiente hampesco (Alan Parker 1971).

solemne y distante en tercera persona de las novelas caballerescas, destinadas a resaltar las hazañas heroicas de sus héroes, se pasa a un relato donde narrador y protagonista coinciden, el tono se vulgariza y el tiempo pretérito absoluto es sustituido por el presente.

El autor de *La pícaro Justina* toma el esquema autobiográfico del pícaro de Alemán, y nos hace creer que Justina cuenta su juventud desde la madurez, cuando contrae matrimonio con el Pícaro en terceras nupcias. Bien pronto, el lector advierte que la preceptiva picaresca le sirve al escritor como marco para un engañoso cuadro, pero antes, en el “Prólogo al lector”, el autor se afana en hacernos creer que su narración es: “por la mayor parte es verdadera, de que soy testigo”. Más adelante, en la “Introducción general”, comenta Justina: “mi historia ha de ser retrato verdadero”. Sin embargo, poco después, encontramos la primera contradicción: el mismo escritor confiesa que él es el autor del libro y, por tanto, el esquema autobiográfico adquiere la función de artificio o ficción literaria.⁷ El yo narrativo se ha puesto en evidencia, y el esquema de la autobiografía funciona como mero instrumento, un absurdo truco. Por tanto, la pícaro es un personaje literario, una invención, y no debe reconocerse su relato como historia verdadera. Justina es una impostora, y cuando dice que “mira” y “escribe” no es más que una farsa; estos son propiedad exclusiva de su autor, que pretende engañarnos astutamente: “Mas, ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina” (50). Justina cuenta su vida, pero a través de la voz de su creador, y su narración autobiografía adolece, como se puede deducir, de la intención, la trama y el carácter del modelo compositivo creado por los modelos canónicos.

La historia de Elena no la cuenta ella, sino un narrador en tercera persona. El comienzo de la obra no acata los modelos del relato picaresco tradicional, sino que un narrador omnisciente abre la historia a la audiencia *in media res*: “A la Imperial Toledo [...] llegó una mujer llamada Elena” (487). No es, por tanto, una narración autobiográfica. Salas Barbadillo renueva la picaresca al introducir una trama de amor cortesano, por influencia de la corriente cortesana, esto es, el tema de la tiranía del amor y las pasiones naturales entre galán y dama como telón de fondo. De esta innovación semántica o temática deriva la innovación técnica, de ahí que sea necesario y obligatorio el comienzo a mitad de la historia, cuando Elena goza de plena juventud y belleza para que don Sancho se enamore de ella. Es decir, el formato narrativo de *La hija de Celestina* viene condicionado por la trama, que obliga el uso de la tercera persona. Esta particularidad del relato hace que desaparezca la dialéctica pasado-presente, observable en los textos canónicos, que incluyen narradores-protagonistas. Cuando se inicia el relato, Elena está muerta, es el narrador externo quien ordena los episodios a antojo y placer, y la vida de Elena no parte del presente como en la mayoría de novelas picarescas. Será más adelante, en el capítulo tercero, después de que Elena y sus secuaces huyan de Toledo tras la estafa a don Rodrigo Villafañe, cuando cambie el enfoque narrativo: el narrador omnisciente se volatiliza, su mirada y voz son desplazadas por otra inmediata, la de Elena, que se relata a sí misma en la forma autobiográfica.⁸ La protagonista, ahora sí, toma el discurso del relato y cuenta ella misma, en primera persona, su vida a Montúfar, su proxeneta. La pícaro empieza por el principio, desde su nacimiento y genealogía. Elena, como buena pícaro y según las exigencias

⁷ Mientras Mateo Alemán o Cervantes habían pretendido que sus narraciones se tomaran como verdaderas, el autor del *La pícaro Justina* rompe las reglas, ridiculizando el esquema canónico.

⁸ Al incidir en la arrogancia de inventor, Salas Barbadillo construye, como señaló F. Rico un esquema estructural inverso. Es decir, el diseño formal canónico es alterado: el relato autobiográfico picaresco está inserto en la trama de una novela italiana narrada en tercera persona. Cuando por lógica, y siguiendo los parámetros poéticos tradicionales (*Guzmán*), sería intercalar “novellas” dentro de la autobiografía picaresca. Sobre esta estructura, Rey Hazas cree que este recurso obedece a la necesidad de narrar esos planos simultáneos. Dos mundos opuestos, que transcurren paralelamente en el relato, pero que no llegan a entrecruzarse. Solo con un narrador omnisciente se podía conseguir este discurso.

literarias del género, cuenta cómo llegó al mundo, quiénes fueron sus padres y su abuela materna y cómo se inició en la trata siendo niña. Después de que Elena cuente su historia, el relato vuelve a la narración en tercera persona a partir del capítulo IV.

En el caso de *Teresa de Manzanares*, aparece el discurso autobiográfico en boca de la protagonista. Teresa cuenta su historia en primera persona, siguiendo los patrones picarescos, pero su narración adolece de algunos requisitos del modelo canónico y de la funcionalidad que el relato autobiográfico exigía. La confesión de Teresa está limitada por el dominio del autor sobre la protagonista, así lo evidencian los textos preliminares, esto es, los paratextos, que no configuran propiamente el discurso narrativo, sino que acomodan su ficcionalidad. Leemos en el segundo preliminar, titulado “La niña de los embustes”: “*Escribo* [la cursiva es mía] la vida, inclinaciones, costumbres y maquinaciones de una traviesa moza [...]” (54). El autor no tiene interés alguno en hacer creer que Teresa es escritora, a diferencia de Guzmán o Justina, que saben leer y escribir y son autores materiales de su discurso. Sin embargo, aunque Castillo se ha atribuido la invención de Teresa, un poco más adelante del mismo paratexto se explica al lector que será Teresa la que tome la palabra y pronuncie el discurso narrativo: “ella misma hace relación [de su vida] al lector, a quien se la cuenta desde el origen de sus padres. En ella podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños [...]” (54). Efectivamente, Teresa *escribe* su historia sin la subordinación de un narrador omnisciente y, por tanto, su libertad textual es muy superior a la de su homóloga Elena. La intromisión del autor es prácticamente invisible y sus intervenciones se limitan al prólogo y a los encabezados de los capítulos. Sin embargo, esa supuesta autonomía textual es aparente, ya que Castillo, hábil creador de tramas, interpola en el relato principal células —poemas burlescos, entremeses y la novelita del ermitaño— que funcionan coherentemente dentro del discurso y que sirven como estratagema para desautorizar, incluso minimizar, el poder discursivo de su protagonista quien cede su testimonio a figuras masculinas, constatando la hegemonía varonil en el ámbito de la creación.

En la última de las novelas, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, el autor recupera su papel de narrador omnisciente para orquestar un argumento de robos y estafas con éxito, que es lo que interesa más a ese nuevo público lector. La narración retrospectiva explica sucesos del pasado de la protagonista hasta un presente no muy lejano, en la que se intercalan diferentes unidades —novelas, romances y un fragmento de comedia— dentro del relato principal.

¿Moralización y “casos de conversión”?

Otra de las características que el relato autobiográfico ficticio aporta, a través del marco de la escritura, es que Guzmán-galeote puede redimirse de sus pecados y reinsertarse en la sociedad que lo ha marginado. La técnica narrativa del yo concede al pícaro explicar su raro “caso” de conversión desde el final, en las postrimerías de su vida, en el momento presente en que se arrepiente su existencia pecaminosa y toma conciencia de un cambio y de su evolución. Por medio de las digresiones morales o consejos, heredados de la doctrina clásica de intención redentora, el protagonista reflexiona y critica los males sociales desde una mirada amarga que atesora el sufrimiento vivido y que ha conformado su visión presente del mundo desde su “atalaya”, acusando a los amos a los que sirve de sus faltas y reprochable proceder. La distancia narrativa entre narrador y personaje es apreciable y deja bien claras la evolución y conversión que Guzmanillo ha experimentado. Ese yo funciona, pues, como caso didáctico-ejemplar, emplazado para originar su singular testimonio.

Justina se enorgullece de la nobleza de su picardía —pícaro por ocho costados—: “siendo pícaro, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte, a uso de la mandilandinga” (26). Es evidente que no sufre ninguna conversión postrera; recordemos

que coge la pluma, ya calva por la sífilis —un mal francés—, después de hacer cosas: “que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina” (122). Es más, atribuye sus faltas y vicios a todas las mujeres, a las que amonesta a través de la voz del autor implícito quien realmente dirige su perorata, opina y critica al género femenino y a su protagonista: “Del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas [...], hablar de gana [...], echar la culpa al diablo de lo que peca la carne [...], comprar caro y vender barato” (83); “La mujer fue hecha principalmente para ayudarle (al hombre); no a este oficio, sino a otro de a ratos” (67). La protagonista, lejos de redimirse de sus actos impúdicos a través de su discurso, persiste en su vida de pecado y se vanagloria de su anti-ejemplo a través de la instancia intermedia. Esta técnica narrativa implica un cambio radical en el mecanismo moral de sus hermanos varones y traiciona a todas luces la voluntad del autor, influenciado por los tratados antifeministas de la época, que habían defendido hasta la saciedad la imperfección de la mujer por su condición superficial, voluble e irresponsable. Al eliminarse el servicio a diferentes amos, la excusa picaral cambia por otra alternativa: la misoginia, proyectada a través de la voz implícita del narrador, que prescinde de la distancia entre personaje-autor. Esta singularidad inhabilita, por tanto, al personaje de las dotes de escritor y moralizador como Guzmán. Así las cosas, no es de extrañar que los “aprovechamientos” moralizantes que cierran los capítulos no estén en boca de la pícaro, sino del autor, y, por tanto, sean falsos, superfluos, postizos y sin ningún valor pedagógico, totalmente ajenos a la secuencia o pasaje que epilogan, y que los estudiosos han interpretado como una parodia al modelo sermoneador del *Guzmán*.

En *La hija de Celestina*, la nueva coyuntura afecta directamente al discurso del personaje-protagonista, porque no hay aprendizaje ni exoneración de la meretriz por su conducta criminal, no hay atalayas y “cumbres de buena fortuna” —irónicamente hablando— con que se cerraban los discursos de sus homólogos masculinos. Salas Barbadillo decide eliminar a Elena por delincuente y la invalida para tomar la palabra y contar sus memorias, justificando, de esta manera, la inconveniencia del relato autobiográfico. En la breve intervención de la protagonista como narradora —capítulo 3— esta no se “confiesa” como arrepentimiento ni para exculparse de ningún pecado, sino que cuenta su historia desde la aceptación y la conformidad, desprovista de cualquier intención redentora. En este contexto, acusadamente distinto, su *prehistoria* funciona como “alivio de caminantes” al estilo de los entremeses, poemas y novelas cortesananas que los escritores áureos intercalaban en sus relatos para entretener a un público nuevo, ávido de diversión.⁹ La moralización en *La hija de Celestina* se percibe, en todo caso, fuera del relato autobiográfico, en las puntadas satíricas, admoniciones y consejos de su autor, que sermonea con ejemplos moralistas, y también en el final reservado para sus protagonistas. Las sentencias del narrador omnisciente son un complemento cardinal del texto narrativo y parte muy valiosa de la realidad ficticia, porque modelan la ideología del relato; es más, nos hacen partícipe del error de dejarse llevar por mujerzuelas como Elena, porque peligro y la catástrofe están servidos. Las intervenciones correctivas la encontramos en la “Aprobación”, donde se previene acerca de ciertas mujeres infames que solo traen desgracias: “No hay en ella cosa contra nuestra santa fe católica; antes bien el autor muestra [...] cuánto se han de guardar los hombres de una ruin mujer” (481). Nuestra protagonista está sujeta a las pretensiones moralistas de su narrador, que le confiere motes y cualidades ignominiosas: “vil ramera que había sido y era pasto común”, “mujer fácil”, “hija de Celestina”, y la vincula a habilidades tejedoras—metafóricamente hablando—, esto es, urdidora de trazas. Si el

⁹ Una práctica muy común entre los narradores del momento y que Salas desarrollará con más convicción en la ampliación que hace de *La hija de Celestina* dos años después, para convertirla en *La ingeniosa Elena* (1614), una desafortunada versión que incluye varias unidades dentro de la estructura inicial: un relato en terceros, una sátira, la novelita italianizante *El pretendiente discreto* y el *Romance de Malas manos*.

estamento hampesco representado por la vida precipitada y fullera de Elena y sus secuaces recibe amonestaciones de su creador-narrador, también el mundo aristocrático, personificado en don Sancho y el añejo caballero, sufre gemelas repulsas. Sentencia el narrador que el infeliz Sancho: “pudiendo descansar en los honestos y hermosos brazos de su mujer, cudiciaba los de una vil ramera” (509), mientras que el papel del veterano aristócrata es censurado por su carácter débil y manipulable: “todo este mundo está lleno de malos gustos, y el peor de los señores, porque como les sobra el bien, le desprecian y buscan el mal a costa de muchos pasos, a fuerza de infinitos dineros y a importunación de prolijos ruegos” (509-510). Sin embargo, el final feliz otorgado a los personajes distinguidos y la derrota y muerte de los forajidos dan cuenta, claro está, del punto de vista clasista y conformista de Salas Barbadillo quien escudándose en la resignación como virtud, aboga por la permanencia en el estamento otorgado, o, lo que es lo mismo: conformidad y complacencia con lo que se posee. Mientras que el linaje de sangre opera como salvoconducto del violador en potencia que es don Sancho, sin la presunción de ninguna pena, los actos nefandos de Elena, fundados en la codicia y el egoísmo, la condenan a su peor fin.

La vida de Teresa —según leemos en el “Prólogo al lector” y en la presentación de la novela que hay antes del capítulo primero— tiene una clara intención moralizadora y didáctica: “Considérale con la intención que le escribí, que fue para advertir descuidados y escarmentar divertidos [...]” (53). A renglón seguido, en el “Prólogo” se advierte del tipo de mujer que es Teresa, una “garduña racional”, “buscona de marca mayor”, de “vida tan libre y condición tan oscura” y “sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas”. Ya dentro de la ficción, a través de la instancia intermedia que veíamos en *La pícaro Justina*, leemos algún comentario misógino en boca de la misma protagonista: “no fuera yo mujer, pues escogía lo peor” (89). Sin embargo, el autor vallisoletano no avasalla a Teresa por sus faltas y tachas, como ocurriera con Justina, pero resuelve la problemática misógina literaria que asocia las taras y la ineptitud de las mujeres para las letras, esto es, reserva la inspiración y autoría de las interpolaciones insertas dentro del relato principal —entremeses, poemas y la novelita cortesana del ermitaño— al género masculino. De esta manera, la vida de Teresa queda escrita en parte por el sexo masculino, que es garante del ingenio compositivo. Con todo, la moralización añadida en forma de “aprovechamientos” que Castillo había esgrimido años antes en *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631) desaparece en *Teresa de Manzanares*. Se intercala alguna que otra apostilla baladí, con intención adoctrinadora, a través de la observación del autor, pero de manera forzada o antinatural, en definitiva, consejos y recomendaciones para evitar males mayores, que resultan postizos y sin sentido, mezclados en medio del lance narrativo sin ton ni son, descuadrados de la trama en la que aparecen: “Valga éste por aviso a los padres que tienen hijas para remediar” (115): “Sea este aviso para las mujeres casadas, y no se determinen a ser livianas para perder el crédito de fieles” (244). La voluntad expresada, por tanto, en el “Prólogo” es aparente, sin intención moralizadora, en todo caso indiferente. En efecto, el final de Teresa de vuelta a Alcalá al lado de su mejor amiga, Teodora, con dos mil escudos en el bolsillo y casada con un comerciante—aunque algo mayor que ella— supera con creces los finales de sus hermanos varones, incluso de su hermana Elena, condenada a garrote vil. Si bien es cierto que el mercader no es el sultán de Brunei, la verosimilitud de la novela obligaba a unos mínimos exigibles. Conseguir más éxitos hubiera convertido el relato en ciencia ficción, y Solórzano se atiene a cierto realismo. Lo que sí logra es abrir una vía que se desarrollaría más adelante como novela burguesa al estilo de *Moll Flanders*.

En *La garduña de Sevilla*, las moralizaciones se incluyen también dentro del discurso novelesco, al igual que ocurriera en *Teresa de Manzanares*, pero apenas aportan novedad digna de mención. Rufina queda retratada desde el principio por el narrador como una “moza libre y liviana”, “con inclinación traviesa”, y “libertad demasiada”. Contabilizamos algunas digresiones correctivas más al principio del relato que al final, y tienen que ver con la educación

de las hijas: “Culpa de los padres que casan a los hijos con edades desiguales” (563); o la actitud codiciosa y avara de los indianos: “Que esto tiene granjeado el que es esclavo de su dinero, de quien avaricia se apodera, que hubo muy pocos en Sevilla que no se holgasen de su hurto” (583). No faltan los comentarios hacia los falsos ermitaños, frailes lascivos y curas ladrones, todos ellos personificados en el personaje de Crispín que: “Quedó con colores de vergüenza el que tenía tan poca” (618). Como ocurriera con Teresa, el final nada desdeñable de Rufina, casada con su enamorado e insertada en la sociedad vendiendo telas, muestra la escasa moralización e intención redentora de la novela.

En resumidas cuentas, el punto de vista de las vidas picarescas femeninas cambia de enfoque: estas no *se confiesan* para exculparse de sus faltas, desde un “caso” final de deshonor y mucho menos como contrición o arrepentimiento a diferencia también de las pecadoras (*La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide). Cuentan su historia desde la aceptación y conformidad, sin voluntad de cambiar nada, en todo caso como contraejemplo, sin el sentido ortodoxo de las narraciones canónicas y, por ende, despojadas de cualquier intención redentora, didáctico-moral de los textos “cabeza de linaje”. Las cosas así, ¿para qué coge la pluma Justina, con qué fin escribe Teresa y por qué Elena se confiesa ante su chulo? Claro está que el fin de sus discursos es muy distinto al de sus homólogos masculinos. La invectiva social, desde la despiadada lucidez del pícaro, hacia los diferentes estamentos sociales, a través de servir como mozo se rompe en estos relatos. Las pícaras, en aras del realismo, no pueden ejercer este oficio, por lo que la constante ortodoxa del género desaparece y, con ella, la denuncia contra las diferentes clases sociales. La visión del mundo en ellas dista de la mirada crítica y desengañada de Guzmán, convertido en censor de los males que experimenta y ve, y de los privilegios sociales que la herencia de sangre u honra conllevaba con más o menos cinismo. La perspectiva comprometida, amarga y recalcitrante de los autores genuinos (Quevedo, Alemán, Espinel, Martí, Alcalá Yáñez, etc.), que obligaba al tratamiento de unos temas comprometidos en la España del Siglo de Oro (cuestión de honra, limpieza de sangre, la corrupción del sistema estamental, los prejuicios de clase, el ascenso social, la apariencia externa o la sátira anticlerical, etc.) se transforma y adopta un tono mucho más amable. Las heroínas explican sus historias no parcas en infortunios y adversidades, porque no pretenden transformar la sociedad corrompida, sino integrarse en ella. Así, la crítica descarnada a los diferentes estamentos sociales y oficios del *La pícaro Justina* formaría parte de la deformación paródica al sentido y estructura del *Guzmán*, destinada a hacer reír a un público nuevo, cortesano, afanoso de esparcimiento, que se vería reconocido en algunos de los personajes caricaturizados sin sentirse agraviado. En la novelita del autor madrileño, la diatriba social cambia de enfoque, ya no se produce de abajo-arriba, pícaro-noble, sino de narrador-personaje-lector. Desde esta mirada aristocrática —Salas se jactaba como Lope de noble, aunque puede que no lo fueran—, la crítica está controlada desde el principio por el narrador, que enjuicia y reprueba, desde su posición de favorecido, el tipo de trata clandestina que operaba descontroladamente en la sociedad del setecientos. El autor, desde su inquietud, se sirve del espacio de la ficción para exhibir los flancos abiertos por donde se filtra esta lacra social y el peligro que este desorden social provoca, que es lo que realmente le interesa. Finalmente, tras la lectura somera de *Teresa de Manzanares* y *La guardaña de Sevilla* constatamos que estamos ante relatos desprovistos de la crítica social y la sátira acerva de los textos canónicos.

¿Tienen las pícaras genealogía abyecta?

Otro de los rasgos esenciales del género picaresco es el origen vil de su protagonista. El pícaro es un tipo infame y de baja catadura moral, en contraposición al héroe clásico y al ideal puro y noble de la épica de las novelas de caballerías y de la novela pastoril. La tacha familiar del pícaro determina su comportamiento amoral y justifica su trayectoria delictiva. La pícara,

como el pícaro, tiene ascendencia abyecta, pertenece a los estratos más bajos de la sociedad; ellas son hijas de mesoneras, alcahuetas o busconas, y de padres ventajistas, borrachines, tahúres y galeotes.

Justina tiene una genealogía deshonrosa con unos antepasados en cuatro generaciones: es de origen judío, sus abuelos fueron “parleros”, “festivos” y cristianos convertidos. En su linaje presenciamos la existencia de un titiritero parlero que acaba loco, un barbero amante de la comedia y el resto ha ejercido oficios relacionados con la diversión o la burla. Sus abuelos y tatarabuelos son seudocriminales salidos del hampa española, y, para más deslustre, Justina es hija de mesoneros. La pícara se educa en el mundo inmoral de la hospedería, ambiente lupanario y rufianesco donde los haya, escuela de astucias y picardías, que determina su destino. Sus progenitores representan la peor calaña del oficio, hurtan a los huéspedes y se representan como seres sucios, mezquinos y desagradables. El resultado de tan infame herencia es una redomada pícara, “quintaesencia de la picardía”, que se vanagloria de sus manchas y ralea: “vean que soi pícara de ocho costados y no como otros, que son pícaros de quién te me enojó Isabel... Yo mostraré como soy pícara desde labinición (como dicen los de las gallaruzas) soy pícara de a macha martillo” (214).

La genealogía de Elena no puede ser más vil y bellaca, esta se remonta hasta su abuela materna, que: “fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo”, o, lo que es lo mismo, bruja-hechicera. Su madre fue esclava mora de gran belleza, aunque “con señales en el rostro”, prostituta, segunda Celestina, atea, remendadora de vírgenes y lavandera. María o Zara ejerció de lavandera- meretriz en el río Manzanares,¹⁰ donde bajaba a lavar la ropa de sus amos y a remediar: “necesidades con la misma voluntad al de Túnez que al de Argel, aunque a los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía, porque tenía deudos en aquella tierra...” (504). La madre de Elena se casa con un lacayo, Rodríguez o Pierres, un gallego muy aficionado al vino.¹¹ El casorio llena a la progenitora de penurias que solventa con otros amantes, concediendo a su cónyuge el marbete de marido “cornudo”. Una vez viuda, se convierte en bruja- hechicera, alcahueta y reparadora de virgos de inestimables dotes, que le valen el sobrenombre de “Celestina, segunda de este nombre”, y vende a Elena por virgen en tres ocasiones a un rico hombre de Iglesia, a un noble y a un genovés.

“La niña de los embustes”, Teresa de Manzanares, comparte con sus homólogas una casta familiar de lo más infame. El autor emplea intencionalmente tres capítulos para presentar su linaje y su estirpe con unos abuelos maternos de lo más ignominiosos. Su abuelo, Payo de Mozarros, de origen gallego, fue ratiño porque era de Maragatos: “y ellos cumplen con la mitad del nombre cuando se ofrece ocasión” (56). La abuela, Dominga, pastora, algo descocada, queda preñada de Payo en una feria de ganado y tienen a Catalina, madre de Teresa, conocida como “la gala de Cacabelos” por su atractivo. Catalina es nieta e hija de mesoneras y lavanderas y, como tal, ejerce en el mesón familiar. En Madrid sirve en una venta y conoce a Pierres (un gabacho buhonero) en la ribera del Manzanares, donde fecundan a Teresa. La protagonista se

¹⁰ No es baladí que Salas aluda al río Manzanares, porque este posee su propia tradición literaria, sin la dignidad, por ejemplo, que gozaban otros ríos, como el Tajo. El río madrileño era lugar de encuentros entre busconas, lacayos, rufianes e individuos de todo tipo de pelaje. El autor madrileño recurrió a él como luego lo haría Tolosa para las aventuras de su Lázaro y Castillo Solórzano para su *Teresa de Manzanares*. Además, Elena es ajusticiada a orillas del Manzanares, cuando, por costumbre, las ejecuciones se efectuaban en la Plaza Mayor y, más tarde, en la Plaza de la Cebada. Retomando el tema de su linaje.

¹¹ El nombre Pierres, tiene toda una tradición literaria a sus espaldas. Desde el siglo XVI hay toda una multitud de ediciones de una novela titulada *Pierres de Provenza* (1519), o *Historia de Pierres de Provenza y de la gentil Magalona*. Ya Cervantes cita a varios Pierres, todos de procedencia francesa. También Luna en su *Lazarillo* habla de Pierres, el gabacho. Todos estos Pierres son franceses, y a estos les perseguía una leyenda que eran aficionados al vino.

cría, pues, en un ambiente miserable, vive parte de su niñez y adolescencia en el contexto de la posada, donde sufren el robo de un huésped arbitrista amancebado con su madre, quien, del disgusto, cae enferma y muere. Teresa, huérfana con diez años y en la más absoluta miseria, inicia su vida picaril.

Los antecedentes genealógicos de Rufina debemos buscarlos en *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637), novela del mismo autor, cuyo protagonista, un fullero y tramposo tahúr, Hernando Trapaza, resulta ser el padre biológico de Rufina. *El bachiller Trapaza* narra las aventuras de un pícaro vividor que, a través de las estafas, engaños y enredos, pretende ascender socialmente. Sus aventuras lo llevan a recorrer la geografía española y cambiar de identidad varias veces para engatusar damas nobles y desposarse con ellas. En sus correrías conocerá a Estefanía, una criada con la que engendra a Rufina en pecado mortal. Todos los esfuerzos del protagonista por “ser más” se frustran y termina condenado a doscientos azotes y seis años a galeras. Castillo Solórzano retoma la historia de Hernando en los últimos hechos de su vida, e inicia *La garduña de Sevilla* como si fuera el último episodio de *El bachiller*, donde aparece de nuevo Estefanía, viuda de un hombre rico y bien acomodada que decide ir en busca de Trapaza para redimir su castigo. Los tres (Trapaza, Estefanía y Rufina) inician una nueva vida juntos, que se trunca por los escarceos y fechorías del fullero, que acaban con la vida de Estefanía, lo que obliga al progenitor a hacerse cargo de su hijita, Rufinica.

Hurtos, estafas y medro social

Si el pícaro representa la antítesis del honor, un maleante social obsesionado por el dinero y la ascensión social que vive de las estafas y de los robos, las pícaras, como sus pares masculinos, son ambiciosas y buscan, en esencia, lo mismo: medrar socialmente y/o económicamente a través del ingenio, el embuste y la estafa. Sin embargo, los procedimientos para llevar a cabo este propósito vital cambian con la figura femenina. Repitémoslo a riesgo de parecer machacones: el “mozo de muchos amos”, uno de los rasgos más categóricos del género, desaparece en los relatos con pícara, ya que se impide a la mujer esa variación ocupacional, condicionada por unas tachas morales y trabas sociales en la intransigente sociedad del Barroco. Los autores de *picaresca femenina* resuelven la contrariedad del oficio de mozo permitiendo que ellas se erijan como las señoras de algunos escuderos, rufianes, alcahuetas o esclavas, que las sirven y que actúan como cómplices de sus fraudes. El anhelo por el ascenso social del pícaro canónico aparece en estos relatos básicamente a través de estampas de galanteo cortesano. Por medio de la falsa seducción, las pícaras engañan a hombres incautos e inexpertos a los que envuelven en una traza amorosa con la que consiguen levantarles dinero a través de letras falsas, pensiones de viudedad, cambios de depósitos de joyas por pedruscos, etc. Pero les permite, además, integrarse en una clase social superior mediante matrimonios ventajosos con viejos adinerados o galanes ricos.

El autor de *La pícara Justina*, en boca de su protagonista afirma: “cuando las necesidades son repentinas, las mejores trazas y remedios son los que las mujeres damos” (185). Justina da varias muestras de su fino ingenio, ella misma se siente: “ufana de mis trampantojos” y parte a León con voluntad de hacerse más cívica: “ya que de lo criminal yo era maestra” (197). Digna discípula de Celestina —maestra en el arte de despojar a los hombres de su dinero y de explotar su sensualidad—, preparamagistralmente sus timos, algunos de ellos de indiscutibles reminiscencias alemanianas; porque si Guzmán engaña a un judío con un agnusedí, ella cambiará su agnusedí de plata por un Cristo de oro. Pero hay más: las industrias de Justina la llevan a transformarse en falsa mendicante y asentarse en las puertas de la casa de Dios para conseguir el amparo económico de los feligreses al igual que Guzmán. Como aliciente para despojar los bolsillos de los más devotos, enseña de vez en cuando las mejillas, treta con la que logra que los más jóvenes entren y salgan de la iglesia hasta siete veces, multiplicando así las

dádivas. En la carrera hacia su “sueño” social, el pitorreo de esta alegre moza la conduce a heredar a una vieja hilandera y a relacionarse interesadamente con pretendientes de todo pelaje y ralea (los estudiantes de la Birgonia, el fullero, el falso ermitaño, el bachiller meloso, los romeros de Nuestra Señora del Camino, el barbero bobo, el procurador de su pleito en Medina de Rioseco¹² y el sacristán). Todos ellos forman parte de esa nómina de aspirantes que sufren el desdén y el desprecio de la pícara, porque son relaciones “paliativas” a sus penurias económicas tras la pérdida del mesón familiar. Además, buena parte de los lucros económicos los consigue a través de la extorsión y el chantaje, coerciones que sufrirán algunos personajes indeseables, como el falso ermitaño del mesón de León, muy corrompido en vicios y faltas. Justina, que es precavida, no rehúsa los favores de un enamorado hasta que no encuentra otro: “no quise desecher a este pretendiente, porque es ignorancia de damas casaderas despedir un pretendiente hasta que pique otro”. La primera pícara culmina su impostura erótica con tres tálamos ventajosos: con el primer marido, consigue declararse “hijodalga”, sin embargo, Lozano resulta ser un rufián que se dedica a las cartas y las mujeres y que alienta a la pícara a desarrollar actividades indecorosas, lo que le dispensa el marbete de marido “cartujo” o “consentido”, como lo fue Guzmán con Gracia, Montúfar con Elena y Sarabia con Teresa. Su segundo matrimonio con un viejo rico, Santolaja, la deja viuda y bien posicionada. Finalmente, con el tercero, el Pícaro, consigue adentrarse en el mundo cortesano: “siempre tuve humos de cortesana o corte enferma, y cosa de montaña no me daba godeo” (192).

Elena es, de todas las pícaras, la más peligrosa, una “mujer fatal” salida del mundo *non sancto* de la corte madrileña; tiene espíritu diabólico, actúa como una criminal y acaba ejecutada. La protagonista de Salas Barbadillo es una gran urdidora de timos, al más puro estilo picaril. La primera trampa ejecutada por Elena y sus cómplices acontece en Toledo, la misma noche que el joven Sancho prepara su desposorio con una excelsa dama toledana. Durante la víspera de las celebraciones, Elena conoce, por casualidad, a Antonio, paje de don Rodrigo Villafañe, tío del prometido. El escudero, indiscretamente, le cuenta a Elena que las bodas concertadas del aristócrata pretenden enmendar la vida díscola del joven mujeriego, un “hombre muy rendido a las flaquezas de la carne” que en más de una ocasión, “tan rompido en este vicio”, había forzado doncellas. Después de conocer las debilidades del depravado galán, los patrañeros, liderados por Elena, idean un enredo para timarlo. Secuestran al paje y le roban el puñal de don Sancho para chantajear al tío del joven. La traza alcanza su cúspide cuando los ladinos se presentan ante el añejo caballero bajo falsa identidad: Elena se hace pasar por dama principal, leonesa (montañesa); Montúfar, como su hermano; la Méndez —tercera y mentora—, como tía; y el criado, como paje. Todos vestidos de riguroso luto y con el semblante mudado, hacen creer a don Rodrigo Villafañe que su descarriado sobrino forzó a Elena a punta de daga. Le muestran el estilete como prueba de la fechoría y piden, para enmendar el ultraje, joyas y dinero. El avergonzado hidalgo, responsable del honor de su rancio linaje, accede a la coacción y los marrulleros se afanan un respetable botín.¹³ La segunda burla de altura sobreviene en Sevilla. Elena y sus cómplices se hacen pasar por mendigos. Con esta vida de falsa beatitud, consiguen engañar a los sevillanos y vivir durante casi tres años gracias a sus limosnas. El *show* se viene abajo cuando Montúfar pega al paje que los acompaña, este acude a la policía, y coima y rufián huyen precipitadamente hacia Madrid. Méndez y los criados son apresados y ajusticiados, y la

¹² Muy probablemente Madrid, véase a este propósito Bataillon, 1969. El cauce seco del Manzanares fue una burla muy extendida y común entre los poetas satíricos de la corte. También pudiera ser que se tratara de Medina de Rioseco como apunta Bartolomé Mateos, 2000. Sea cual sea el lugar que oculta el término, lo que es importante es que el autor intenta engañar al lector constantemente con equívocos intencionados.

¹³ Esta primera extorsión es de indiscutible casta picaresca, la sátira al honor montañés—tan común en el género— se representa a través de una burla que no puede ser más cínica. Elena utiliza la vanidad montañesa e hidalga del viejo caballero para mofarse de su honor hiperbólico y ridículo. Una pícara, que encarna el antihonor, de sangre morisca, gallega, hechicera, ramera, alcahueta, etc., se hace pasar por dama de ascendencia montañesa de León, cuna de la hidalguía.

tercera muere después de recibir los cuatrocientos azotes de castigo.

Elena representa el tipo de prostitución clandestina, no institucionalizada, y sus víctimas —el escudero de don Rodrigo, el sobrino descarriado del caballero añejo, el amante genovés y Perico el Zurdo— forman parte de los falsos trasiegos amorosos de su estirpe, orientados a enamorar a sus víctimas para obtener gratificación económica. La insatisfecha ambición de riqueza precipitará a la protagonista a su desastrado final, pero también porque renuncia a embridar sus apetitos, que la convierten en un ser pérfido, despiadado y cruel. El matrimonio de Elena con su rufián, Montúfar, sin embargo, difiere de los casorios ventajosos de sus homólogas y añade un plus degradante a su ya bellaca existencia. Casada con Montúfar, sufre humillaciones de toda índole; él resulta ser un ser despreciable, un ser brutal que la maltrata. La pasión inicial de la pareja se convierte en odio cuando el truhan da muestras de cobardía y parca voluntad. Su condición de marido complaciente o “cartujo” devuelve a Elena al mundo de las meretrices, provocando su subversión.¹⁴ Si, después de los abusos del proxeneta, Elena toma a Perico como amante es porque Gracia se enreda en gemelas circunstancias con un capitán. Pero hay más: como Justina contrae matrimonio con el Pícaro, Elena se casa con otro igual, de infame y cobarde temperamento: Montúfar, como Sempronio y Pármeneo, es: “un pícaro hombre de ruines entrañas y de bajo ánimo” (516). El carácter afiebrado de Elena, que no se resigna a reprimir la profunda existencia sensual, la impulsa a tomar a Perico el Zurdo como amante. La infidelidad de la meretriz enfurece a Montúfar, que acaba golpeándola de nuevo. Elena se rebela y, en un colérico ataque de ira, lo envenena.¹⁵ Ninguna otra pícara llega tan lejos como la del autor madrileño. El asesinato de Montúfar, perpetrado por Elena con la ayuda de su amante- cómplice, demuestra el carácter vengativo y patibulario de esta pícara sin parangón. El temperamento siniestro, sólido y profundo de este reverso de la *donna angelicata* es lo que da firmeza al personaje y le otorga, en palabras de T. Hanrahan: “una inolvidable calidad a su carácter” (Hanrahan, 261). La derrota de Elena se da por las desigualdades del combate y por su naturaleza impulsiva, que la hace errar en las decisiones. Elena lucha sola en un mundo violento del que no ansía salir, es una *outsider* que no aspira a la integración social, a diferencia de sus pares femeninos, actitud que la devuelve al mundo de las meretrices y que la aliena mucho más que a su madre Celestina, quien, en el marco de la literatura y en algunos lugares exentos de autoridad, era considerada miembro de la sociedad por el rol —hechicera, alcahueta— que desempeñaba.

Los fraudes y estafas de Teresa de Manzanares están orientados a desplumar hombres inexpertos por su agitado deseo de medrar socialmente. Así lo afirma la protagonista en varias ocasiones después de descubrirse sus trampas: “No fui yo la primera que delinquiró en esto, que muchas lo han hecho, y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a aspirar a valer más” (113). Su vida gira en torno a la promoción social y para ello no duda en transformarse y adoptar falsas identidades que le permiten adentrarse en esferas ilustres. Se convierte en Teresa de Manzanedo, adornado con el “doña” acreditado de intachable castidad —y signo de prestigio en la época—, hija de un caballero de Burgos, Lope de Manzanedo, para exhibir calidad y engatusar a Lupercio Saldaña, un hidalgo rico y anciano con el que acaba desposada. Más adelante, durante su viaje a Andalucía, sufre en Sierra Morena el asalto de unos bandoleros que

¹⁴ Este infame consorcio sigue con rigor los esquemas picarescos: Montúfar es descendiente directo de los truhanes y pícaros que explotan a muchachas libres; prostituye a Elena como Guzmán lo hizo con Gracia y, como Guzmán y Trapaza, fue galeote.

¹⁵ Este consorcio conflictivo rufián-prostituta tiene semejanzas según Rosa Navarro con la relación entre Cariharta y Repolido de *Rinconete y Cortadillo* (Navarro, 2007), y a mi parecer con el desenlace fatal del amante de Rufina, Roberto en *La garduña de Sevilla*. El rencor y odio de la hija de Trapaza por su amante- burlador hace que esta persuada a otro pretendiente para que lo liquide.

intentan mancillarla. En un descuido de los forajidos, Teresa consigue zafarse y esconderse en una ermita, donde encontrará a un asceta que le contará —a modo de novela cortesana intercalada— su trágica vida, marcada por la muerte de su esposa y el rapto de su hija a manos de unos piratas berberiscos. Esta aventura le servirá a la pícara para culminar con éxito la más ingeniosa de sus estafas, haciéndose pasar por la hija cautiva del capitán Mendoza, Feliciano —protagonista de la historia del eremita—, y adentrarse en las altas esferas malagueñas. Ella y su criado, Hernando, se disfrazan con los atuendos propios de los prisioneros rescatados de Argel o Tetuán, y con un falso certificado de parentesco que verifica la llegada a la playa de Grao de doña Feliciano de Mendoza y Guzmán en una barca junto a treinta seis cautivos más provenientes de Argel, se presentan ante el caballero malagueño, quien cree “a pies juntillas” el contenido del documento notarial. La traza dura un tiempo hasta que aparece la verdadera hija del oficial.

Durante su estancia en Sevilla, se hará pasar por la hija de un caballero de Castilla para embaucar a don Álvaro, un rico perulero originario de Navarra, y casarse con él para conseguir un mayor estatus en la ciudad del Guadalquivir. Sin embargo, hace mal negocio por los celos de él, que la somete a un severo arresto domiciliario, situación que la lleva a simultanear marido y galán hasta que el primero fallece, dejando a Teresa una cuantiosa dote. En Toledo, vuelve a cambiar de identidad, ahora como doña Laura de Cisneros, para estafar joyas y presentes a dos jóvenes galanes con la ayuda de su criada, a la que disfraza de dama como cebo, culminando así una vida de burlas y fechorías antes de retirarse a Alcalá y casarse por cuarta vez.

A lo largo de la novela, la protagonista de *Teresa de Manzanares* cuenta con un séquito importante de galanes que la asedian: un estudiante, un médico, un gentilhomme de título, un corcovado, un viudo rico, un perulero, un clérigo, el hijo de un rico genovés y un mercader. A pesar de todos estos aspirantes, Teresa se casa con dos caballeros ricos por interés, como hemos visto, pero en una ocasión sucumbe al amor. Con su segundo marido, el licenciado Sarabia, Teresa conoce el amor: “tenía gallardo entendimiento. A mí me enamoró” (89). Pero las nupcias duran un suspiro, la afición al juego de Sarabia hace que empeñe el dinero, los vestidos y las joyas de Teresa y que llegue a golpearla en una fuerte discusión. Pero no acaba aquí la ignominia del fullero que instiga a Teresa a ejercer la prostitución para aumentar así los ingresos. La buscona rehúsa la deleznable propuesta con gran decepción y acaba desenamorándose. La frustración matrimonial, por la obscenidad de su marido, convierte a Teresa en una adúltera que acepta el galanteo de un rico caballero que cubre todos sus caprichos. Aunque Teresa comete dos veces adulterio —es infiel a su primer marido con el licenciado Sarabia, y a este último con un caballero rico—, ella misma justifica su pecado por los celos enfermizos de su primer esposo, que la encierra bajo llave y con candados en las ventanas. A pesar de estos deslices, Teresa es una pícara bastante honrada y casi virtuosa, porque hace creer a sus pretendientes que saldrán favorecidos en sus deseos si la agasajan con regalos y finezas. Una vez obsequiada, los espanta, o bien desaparece. Sus acervos deseos de honra y prestigio social se verán reducidos al medro económico cuando tome por último esposo a un simple mercader venido a menos interesado en su dote.

La hija de Trapaza es más inteligente y despiadada que Teresa. De espíritu seco y calculador, se mueve solo por y para el dinero. Su casta la determina como una gran estafadora y excelente tejedora de timos para acumular dinero y vivir holgadamente. Si Teresa deseaba, sobre todas las cosas, insertarse en las capas pudientes de la sociedad, acuciada por ese “valer más” y preocupada por “aparentar más”, Rufina lucha por saciar su obsesión: conseguir patrimonio monetario. Ante un posible botín, se muestra más codiciosa e implacable que cualquiera de sus hermanas. Como sus antecesoras, la garduña de Sevilla hace gala de una vida afectiva impúdica, y sus deslices amorosos están ligados al beneficio económico. Se casa con un avaro cincuentón, Lorenzo Sarabia, por su dinero, que acaba siendo muy miserable mezquino que no satisface sus caprichos. La codicia de la ladina la empuja a buscar una alternativa en la

estampa de un joven galán, Roberto, que resulta ser más tramposo que ella: una vez que ha gozado de los favores de Rufina, no cumple con su promesa —obsequiarla con un maravilloso vestido verde—. La hija de Trapaza decide vengar su ultraje y desprecio, embaucando a otro joven enamorado, Feliciano, para que repare el agravio en un duelo que se resuelve, para alegría de la truhana, con la muerte de su burlador. El *modus operandi* de Rufina para la realización de sus fraudes es siempre muy parecido: fija un objetivo, prepara el plan y actúa con la complicidad de Garay, antiguo lacayo de su padre. Su segunda víctima es Marquina, un forastero proveniente de las Indias con el que provocan un encuentro fortuito ante las puertas de su hacienda. Rufina se hace pasar por una dama desamparada y consigue traspasar los muros de la quinta fortificada. Una vez dentro, seduce al avaro perulero con sus gracias musicales y su voz, especialmente bien timbrada. La garduña conoce de primera mano la magia que el canto opera sobre sus víctimas y, en una escena al más puro estilo voyerista, el viejo cae rendido ante sus encantos y revela dónde oculta el dinero. El siguiente hurto tiene por víctima a un rico genovés residente en Córdoba, Octavio Filuchi, que acaba totalmente enamorado de las virtudes externas de Rufina, aderezadas con sus dotes artísticas, como ocurriera con Marquina. En esta estafa, interviene Garay como falso alquimista, creador del elixir de la eterna juventud, que tiene a Filuchi obsesionado. El dúo consigue hacerse con la confianza del rico genovés y lo despluman.

La siguiente víctima de los tunantes es un falso ermitaño llamado Crispín. El sacristán resulta ser un tramposo ladrón que sisa a sus feligreses. Los pícaros se enteran por casualidad de sus fechorías y deciden arreglarle una trampa que supera en el oficio al propio burlado. Rufina, atada a un árbol, finge estar abandonada en medio del bosque para que el misario la encuentre y le dé cobijo en su ermita. Una vez ganada su confianza, aprovecha un descuido del párroco para desvalijarlo y denunciarlo antes las autoridades por su mala praxis. Finalmente, en su última estafa a un autor de comedias, la ladina conoce a un embustero empedernido del que se enamora y con el que acaba desposada. Con todo, los escarceos amorosos de la última pícaro siguen el mismo patrón que los de sus maestras, Rufina contacta con los hombres para embaucarlos y, como sus hermanas mayores, decide cómo y a quién conceder sus favores.

Resumiendo, los timos de las pícaras no pasan de estafas. Sus fechorías no exceden del fraude y la rapacería —delincuencia de bajo voltaje—, y, al igual que los pícaros, nunca matan a nadie. Las excepciones las encontramos en ambas variantes: Elena acaba ajusticiada a garrote vil después de envenenar a su marido-proxeneta Montúfar, y Pablos de Segovia participa en la muerte de dos corchetes. Las pícaras mantienen relaciones paralelas, son infieles y disfrutan de su actitud casquivana que impone la figura del marido celoso y egoísta que vigila obsesivamente a la pícaro-esposa hasta el punto de mantenerla alejada y cerrada bajo llave por miedo a su liviandad. Normalmente, los casos se resuelven a favor de la pícaro, que consigue escapar de las amenazas e imposiciones del marido cornudo, o bien se queda viuda, optando a una sustanciosa cantidad de dinero.

Si en el terreno amoroso las pícaras dominan el arte sensual, saben enamorar y sus corazones suelen estar libres de tentaciones —no demuestran el más mínimo interés por el sexo opuesto, a menos que no sospechen un lucro económico—, también es cierto que, a diferencia de sus homólogos masculinos, ellas llegan a enamorarse, sin que esto paralice sus planes matrimoniales con galanes adinerados o viejos ricos. Justina, Elena, Teresa y Rufina no solo son rebeldes inmersas en un mundo hostil y violento, son mozas sensibles que también sucumben a las flechas de Cupido, aunque, cuando se enamoran, lo hacen de hombres infames y de baja catadura moral que ejemplifican los peores vicios. Lo vemos en Justina con Lozano, que resulta ser un tahúr mujeriego; en Elena con Montúfar, su chulo-proxeneta; en Teresa con Sarabia, un jugador sin escrúpulos; y en Rufina con Jaime, un bribón embustero. Por lo tanto, si las relaciones amorosas en la vida del pícaro son anecdóticas y se conciben como un elemento más de su indecorosa trayectoria vital, en la historia de las pícaras, los líos eróticos son rasgo constitutivo, asociado inextricablemente a una efusión poseedora y a una fuerte vinculación con

el dinero que permite satisfacer la ambición de riqueza y de estatus social

El *happy end* de las pícaras: ¿verosimilitud o ficción?

Debo insistir en ello: la pícaro literaria —al menos tres de ellas— consigue alcanzar unas metas sociales mucho más dignas que las del pícaro. Las busconas viven de las burlas y las estafas y de los robos implacables, pero, a pesar de estafar, mentir y robar, concluyen su narración vital en condiciones óptimas —excepto Elena—, casadas e insertadas en la sociedad. El éxito amoroso en ellas, aunque desigual —Justina desposada con el Pícaro, Teresa con un mercader venido a menos y Rufina felizmente casada con su enamorado, don Jaime, vendiendo telas en su propio negocio— es impensable en sus homólogos varones. Los finales de las pícaras incumplen con el castigo esperado, sus autores las indultan con triunfos que, aunque modestos, no dejan de ser conquistas significativas, proyectando un final de vida y una salida mucho más dichosa que la condena a galeras de Guzmán o la huida a las Indias de Pablos. ¿Dónde está el castigo moral a sus latrocinios y embustes? ¿Cómo es que consiguen prosperar? En ningún caso, en sus formas de vida, las pícaras sufren el padecimiento del hambre ni vagabundean. Esta manera de vivir, tan distinta a la de su homólogo varón, confirma la imposición que el sexo femenino de su protagonista obliga en la configuración del personaje. Si sus pares masculinos representan a ese ser no integrado socialmente y sin honra, nuestras heroínas consiguen encajar en ese mundo que tanto las atrae, el de salones, fiestas y paseos al atardecer. Todo ello lleva a preguntarnos imperiosamente: ¿es posible que la independencia de la pícaro fuera así en la realidad, o los autores hiperbolizaron el personaje? ¿Era viable en la sociedad patriarcal del XVII que una *mujer libre*, una mujerzuela, una pieza suelta sin dote pudiera hacer realidad sus fantasías ilegítimas? No hay duda al respecto, la posibilidad de que *mujeres libres* como las pícaras triunfaran en la sociedad del siglo XVII y se casaran con un caballero de origen noble, poniendo en peligro el apreciado linaje de sangre tan arraigado entre sus ciudadanos, era, más que improbable, imposible. Sin embargo, nuestras pícaras nos sumergen en finales bastante célebres. Se produce, por tanto, una discrepancia, un desplazamiento entre la realidad y la literatura que invita a reflexionar sobre si la novela picaresca femenina nos presenta una ficción muy desviada de la realidad en comparación con el realismo cercano y posible proyectado en las novelas con pícaro, quien queda atrapado en la marginalidad. ¿Por qué los escritores conciben en sus narraciones ese desencaje? A este respecto, podemos hablar de una ficcionalidad narrativa, carente de correspondencia real, pero también de una inverosimilitud directamente relacionada con la posición ideológica del autor, muy afanoso por prevenir al público de los desastres que determinadas féminas podían causar si lograba seducir a los hombres. Interesa que la pícaro culmine su relato con éxitos para ratificar la perfidia innata de la mujer y la necesidad de prevenirse de ella. Estaríamos, pues, ante una disensión de la verosimilitud interna de la obra que vendría dada por el carácter misógino del relato mismo con el beneplácito de un lector cómplice que entendía el mensaje ideológico y la advertencia de lo que podía llegar a suceder al género masculino si no se controlaba a este tipo de mujeres. Detrás de estos relatos está la mano de un escritor imbuido por la mentalidad antifeminista del Barroco que dirige el texto según su doctrina, que rompe la distancia narrativa entre narrador-personaje de los textos genuinos. Los autores epígonos se distancian de su personaje, que no critica ni denuncia y que no asume condena alguna porque no comparten nada con él.¹⁶

¹⁶ Este aspecto podría estar relacionado con la condición social intermedia de sus creadores, una posición de subordinación a un mecenas, y con la voluntad de gustar a un público con relatos que representan el lado más amable de la sociedad, alejados de controversias de clases y usurpaciones indebidas. En el caso de Salas Barbadillo, el hecho que fuera protegido de algunos nobles (Duque de Sessa) y que en su madurez sirviera en Palacio, demuestra un espíritu conservador, alejado de toda crítica a los poderosos. Por otro lado, Castillo Solórzano quien siempre trabajó al amparo de un mecenas, se permite bosquejar sutiles victorias de sus protagonistas, pero no un

Finalmente, también cabría la posibilidad, como ha señalado Rey Hazas, 1986, que los autores epígonos mostraran así una visión decadente, satírica, cínica y realista de la España que les tocó vivir, y el triunfo de la pícaro no era más que el reflejo de una sociedad debilitada, en descomposición, incapaz de imponer sus reglas y restituir el orden.

A modo de conclusión

Por todo lo expuesto en las páginas anteriores, podemos concluir que los relatos de pícaro protagonista se fragua no únicamente como una copia gemela de los textos modelos, sino con una clara voluntad de innovación que afecta a la arquitectura y técnica narrativa del patrón conocido —*Lazarillo, Guzmán y Buscón*— y remueve los esquemas consensuados de la narrativa del Siglo de Oro. En efecto, se constata una herencia u imitación parcial de los rasgos preceptivos del género. Los tres escritores epígonos transforman la tradición de la que parten hasta sus últimas posibilidades, creando obras más complejas con componentes singulares de la propia especialidad femenil como la misoginia, la técnica narrativa, el tratamiento amoroso o el mensaje, y que algunos críticos señalan como la degradación o disolución del género picaresco—porque la excesiva generalización interna provoca la extinción de rasgos distintivos y el género desaparece como tal—. En mi opinión, quizá sea más apropiado hablar de evolución y experimentación de una corriente literaria que va mutando, un ente vivo, dinámico y poroso en constante perfeccionamiento que absorbe la originalidad individual de cada creador, sin perder nunca de vista la convención ortodoxa del género, esto es, las constantes definitorias en la vida del pícaro.

éxito rotundo. De esta manera, deja a sus personajes en el lugar que les corresponde en la sociedad de sus lectores, sin acrimonia, porque busca, ante todo, gustar a su público lector.

Obras citadas

- Alborg, J.L. *Historia de la literatura española. Época barroca*, vol.2. Madrid: Gredos, 1967.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. En Rosa Navarro Durán ed. *Novela picaresca*. Madrid: Biblioteca Castro, 2011. Vol. I.
- Arredondo, María Soledad. “Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 11 (1993): 11-33.
- . “Castillo Solórzano y la mixtura Barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*”. En *El Siglo de Oro en escena*. Toulouse: Universitaires du Mirail/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 35-51.
- . “De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje, y el matrimonio”. *Edad de Oro* 33 (2014): 163-177.
- Bartolomé, M.G. “Algunos aspectos burlescos de La pícaro Justina”. *IR* 51 (2000): 58-72.
- Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca* (1969). F. Rodrigo Vadillo tr. Madrid: Taurus, 1982.
- Blanco Aguinaga, C. “Cervantes y la picaresca”: notas sobre dos tipos de realismo.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 316-328.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo*. “Adiciones a la biografía de Don Alonso de Castillo Solórzano”. Emilio Cotarelo y Mori ed, Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1907. V- XXIV.
- . *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Ángel Valbuena y Prat ed. *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar, 1974.
- . *Las aventuras del bachiller Trapaza*. Jacques Joset ed. Madrid: Cátedra, 1986.
- . *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* María Soledad Arredondo ed. Barcelona: AREA y Random House Mondadori, 2005.
- Chandler, Frank W. *Romances of Roguery: An Episode in the History of the Novel*. New York: Columbia University Press, 1899.
- Cervantes, Miguel. *Viaje del Parnaso*. Vicente Gaos ed. Madrid: Castalia, 1980.
- . *Novelas ejemplares*. Rosa Navarro Durán ed. Madrid. Alianza Editorial, 2014. 2 vols.
- Coll-Tellechea, M. de los Reyes. *Contra las normas. Las pícaras españolas (1605- 1632)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2005.
- Damiani Bruno. “Las fuentes literarias de La pícaro Justina”. *Thesaurus* 36 (1981): 44-70.
- . “Notas sobre lo grotesco en *La pícaro Justina*”. *RN* 2 (1981-1982): 341-347.
- Delicado Francisco. *La Lozana Andaluza*. Bruno Damiani ed. Madrid: Castalia, 1969.
- Monte, Alberto del. *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen, 1971.
- Dunn Peter, N. *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: Blackwell, 1952.
- García Santo-Tomás. *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Haan Fonger de. *An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain*. The Hague, New York: Martinus Nijhoff, 1903.
- Hanrahan, T. *La mujer en la novela picaresca española*. Madrid: Porrúa (Biblioteca Tenanitla, 9 y 10), 1967.
- Herrero García, Miguel. “Nueva interpretación de la novela picaresca española.” *Revista de Filología Española* 24 (1937): 343-362.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970.
- López de Úbeda, F. *La pícaro Justina*. Antonio Rey Hazas ed. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- . *La pícaro Justina*. “Introducción biográfica y crítica”. En Bruno Damiani ed. Madrid: Porrúa Turranzas, Studia Humanitatis, 1982.

- . (Baltasar Navarrete) *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *Novela Picaresca, III*. Rosa Navarro Durán ed. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- . *La pícaro Justina*. Luc Torres ed. Madrid: Castalia, 2010.
- . *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. David Mañero López ed. Madrid. Cátedra, 2012.
- Luna, Juan de. *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, en *Novela picaresca, V*. Rosa Navarro Durán ed. Madrid: Biblioteca Castro, 2010.
- Molho, Mauricio. “¿Qué es picaresco?” *Edad de Oro* 2 (1983): 127-135.
- Montauban, Jannine. *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*. Madrid: Visor, 2003.
- Monte, Alberto del. *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen. 1971.
- Parker, Alexandre. *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa 1599-1753*. Madrid: Gredos, 1971.
- Pérez Erdelyi, Mireia. *La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanías de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano*. Florida, Miami: Eds. Universal, 1979.
- Rey Hazas, A. *Picaresca femenina: La hija de Celestina y La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona. Seix Barral, 2000.
- Rodríguez Mansilla, F. *Picaresca femenina de A. Castillo Solórzano*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Royo Anastasio. “Propuesta de nuevo autor para La pícaro Justina: fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)”. *Dicenda* 22 (2004): 201-228.
- . *El autor de «La pícaro Justina» (1605)*. Valladolid: Instituto Castellano Leonés de la Lengua, Beltenebros Minor, Avances, 2005.
- Ronquillo Pablo. *Retrato de la pícaro*. Madrid: Playor, 1980.
- Salas Barbadillo, J. *La hija de Celestina en Picaresca femenina*. Rey Hazas ed. Madrid: Plaza y Janés. 1986.
- . *La hija de Celestina en Novela picaresca III*. Rosa Navarro Durán ed. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- . *La hija de Celestina*. Enrique García Santo- Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- . *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*. José Fradejas Lebrero ed. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- Saíñz González, Eugenia. “Misoginia o miedo en la picaresca femenina”. *Verba Hispanica* 8 (1999): 27-48.
- Sánchez Díez, F. *La novela picaresca de protagonista femenina en España durante el siglo XVII*. Tesis Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill, 1972.
- Soguero, Francisco M. “El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina.” *Dicenda* 15 (1997): 289-303.
- Torres, Luc. “La guzmanía de Alfarache: huellas del libro del pícaro en La pícaro Justina”. *Actas del Congreso: El Siglo de Oro en el nuevo milenio*. Navarra: Eunsa, 2005.
- . “A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (siguiendo las huellas del médico toledano Francisco López de Úbeda)”. *Voz y Letra* 20.1 (2009): 23-41.
- . “Addenda a ‘A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*’”. *Voz y Letra* 20.2 (2009): 3-5.
- Valdés, Alfonso de. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Rosa Navarro Durán ed. Barcelona: Alianza editorial, 2016.

- Vallecillo López, J. “Análisis de las técnicas narrativas de *La Garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas* de Castillo Solórzano”. *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Fco. Márquez Villanueva*. Ed. Piñero Ramírez. Sevilla. Universidad de Sevilla, 2005. I: 585-605.
- Van Pragg. “La pícaro en la literatura española”. *SR* 3 (1936): 63-74.
- Velasco Kindelan, M. *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.
- Vicente Baldrich, Mireia. *Cuatro pícaras seiscentistas*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2016.
- Zafra Enriqueta. *Discurso prostibulario en la picaresca femenina*. West Lafayette: Purdue University, 2009.
- . “‘Ir romera y volver ramera’. Las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*”. *RCEH* 39.2 (2015): 483-504.
- . “‘Piedra rodadera no es buena para cimiento’: el caso de la pícaro Lozana y otras españolas ‘seltas’ de la época”. *LEMIR* 19 (2015): 177-202.