

Del bufón al pícaro. El caso de La pícara Justina

Valentín PÉREZ VENZALÁ

RESUMEN

La literatura picaresca tiene entre sus principales referentes toda una serie de formas literarias generadas por bufones de corte o personajes afines, y el propio pícaro está literariamente muy relacionado con el bufón y con el ámbito carnavalesco de su locura. La falta de honra de la que hacen gala o servir a un amo al que se desenmascara a través del humor son características comunes, pero también en sus manifestaciones literarias ambos usan recursos comunes. Justina es un personaje risueño único en dar apodos que reconoce desde el principio su ignominia y pretende con su discurso divertir y «dar gusto», usando recursos carnavalescos y burlescos propios del arte bufonesco. También el autor, como el bufón, se disfraza de pícaro y mujer para dar a luz esta historia picaresca que nace como respuesta al pícaro serio que es Guzmán.

Palabras clave: Picaresca, bufón, Siglo de Oro, locura, carnaval.

ABSTRACT

The picaresque literature has whole series of literary forms generated by the court buffoon or similar characters and the madness of the pícaro is related with the buffoon and with the carnivalesque environment. The lacking in honour which the pícaros make a show of or serve to a master who is unmasked through the humor. These are common characteristics, but also in their literary manifestations, both use common ways. Justina is a smiling character, she is the only who gives nicknames. She recognizes her ignominy from the beginning and she tries with her discourses to amuse and «please» using carnivalesque and burlesque ways which are only the buffoonery art. Also author, like the buffoon, disguises as a pícaro and as a woman to create this picaresque story which is born like answer to the serious pícaro who is Guzman.

Key Words: Picaresque, buffoon, 17th-century, Madness, Carnival.

EL PÍCARO, HEREDERO DEL BUFÓN

Muchos son los géneros y formas que contribuyen a que a la altura de 1554 surja una «novela» como *El Lazarillo de Tormes*. No es el asunto de estas páginas analizar todos esos elementos, como los que provienen de los diálogos de transformaciones de tipo lucianesco, de la «novella» italiana o de la literatura más o menos satírica o adoctrinadora¹; sino el de una serie de géneros menores y formas de expresión de un personaje como el bufón o loco de corte, que pueden considerarse de las tradiciones que más influyen en la génesis y evolución del género picaresco. Lo que pretendo hacer en las siguientes líneas es mostrar cómo el pícaro hereda muchas de las funciones y formas que con anterioridad ejercía y usaba el bufón, y, en consecuencia, cómo el género picaresco hereda también muchos de los recursos de los géneros bufonescos. Tal relación ha sido destacada en varias ocasiones y es fundamental la aportación que acerca de la *literatura del loco* realiza F. Márquez Villanueva:

El mismo género picaresco puede ser considerado como epidesarrollo o nueva etapa de la literatura bufonesca, que (...) amplía su campo de visión para ocuparse no ya del campo de la corte, sino de la sociedad entera. La máscara del «loco» contribuyó de un modo decisivo a perfeccionar la técnica del yo autobiográfico estilizado, y esto basta para explicar la estrecha relación entre Villalobos y *El Lazarillo de Tormes*, postulada por Fernando Lázaro Carreter².

Con posterioridad a las aportaciones de Márquez Villanueva, Victoriano Roncero ha venido marcando esta conexión en diversos artículos y, aunque interesado en hacer de obras como *El Estebanillo* o *La pícara Justina* novelas bufonescas, cuando pueden verse perfectamente como novelas picarescas en las que está más clara tal relación; sí ha destacado con claridad la continuidad entre ambos personajes:

En los siglos xv y xvi el discurso bufonesco se sirve en España de diversos moldes genéricos tradicionales (crónicas, cartas o poemas) como recipientes en los que presentar una visión marginal de la sociedad española. Pero en el si-

¹ Cabe citar el *Spill* de Jaume Roig como obra que, dentro de esa literatura satírica o adoctrinadora, adelanta presupuestos de la picaresca. Esta obra de hacia 1460, aunque en verso, presenta en realidad la autobiografía de un personaje cercano a un pícaro, que tiene un linaje vil (al menos por la línea materna, ya que su propio padre es probablemente envenenado por la madre), sirve también a diversos amos, viaja por la geografía española, y de la que, precisamente, es autor un médico. No es el lugar de detenerse en analizar lo que de precedente de la picaresca tiene la obra, como ya notó Milá y Fontanals —y ha pormenorizado Victorio G. Agüera: *Un pícaro catalán del s. XV* (Barcelona: Ediciones Hispam, 1975)—, pero sí para llamar la atención sobre ello, especialmente tratándose de una obra que, debido a su carácter claramente misógino y a estar escrita por un médico, podemos relacionar con la *Pícara*, tema del presente trabajo.

² «Planteamiento de la literatura del 'loco' en España», *Sin Nombre*, 10, N° 4 (1979-80), pp. 7-25; p. 24.

lo xvii, con el nacimiento de la novela picaresca, el discurso bufonesco encontró el vehículo más adecuado para sus fines. Al fin y al cabo, el pícaro y el bufón eran seres marginales que pretendían reflejar una imagen propia y miserable de esa España triunfante que describía la «literatura oficial»³.

Varios son los rasgos comunes a ambos personajes. En una sociedad obsesionada por la «honra», pícaro y bufón se caracterizan fundamentalmente por no poseerla; condición que no sólo no ocultan, sino de la que precisamente sacan un beneficio material. El propio Pablos, sobre cuya vergüenza tanto se ha hablado, no encubre su condición deshonrada a su destinatario ni, por consiguiente, al lector⁴. Ejemplo claro es también Lázaro de Tormes quien, olvidándose de la «negra honra», ha conseguido llegar a «la cumbre de toda buena fortuna», aunque ésta esté asentada sobre un «caso» de honra.

También el bufón, como nos indica Covarrubias en el lema truhán, es «el chocarrero burlón, *hombre sin vergüenza y sin respeto*; este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y *tiene licencia de dezir lo que se le antojare*, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar con que *le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia*, que come muy buenos bocados...». También en lexicografía moderna ambos personajes siguen de la mano bajo el mismo lema, el lema *truhán*, usado en el Siglo de Oro precisamente para referirse a estas «sabandijas de palacio» que eran los bufones⁵, y que en la última edición del *DRAE* tiene estas dos acepciones: «Dícese de la persona sin vergüenza, que vive de engaños y estafas» (es decir, el pícaro, y nótese precisamente la referencia a la falta de vergüenza) y «Dícese de quien con bufonadas, gestos, cuentos o patrañas, procura divertir y hacer reír» (es decir, el bufón). Así pues, como vemos, lo más importante en estos personajes es esa renuncia a la honra, que les permite servir de contraste a la sociedad «honrada»

³ «La novela bufonesca: *La pícara Justina* y el *Estebanillo González*» en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Tomo III (Prosa), (Toulouse-Pamplona: 1996), pp. 455-461; p. 455.

⁴ Lo cual no convierte su discurso en inconsecuente como cree Francisco Rico sino que, como muestra A. Loureiro («Reivindicación de Pablos», *RFE*, LXVII (1987), pp. 225-244), una vez que Pablos ha renunciado a sus pretensiones nobiliarias es cuando escribe su vida y, por tanto, puede hacer gala de esa desvergüenza, aunque nos narre la vergüenza que pudo sentir en otro momento de su vida. Otra cuestión es cuánto de ironía hay en la vergüenza pasada de Pablos y cuánto de bufonesco en la actitud de un personaje, de la calaña de Pablos, que dice haber sentido vergüenza por su infamia.

⁵ Aunque a lo largo del trabajo hablamos generalmente de bufón sin hacer más distinciones, nos referimos habitualmente al personaje que, sin ser loco, finge serlo, según opinión de Alfonso X transmitida por el poeta Riquier de Narbona: «los que en las cortes se fingen locos, sin vergüenza de nada, (...) se llaman bufones, al uso de Lombardía» (R. Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), p. 36). Muchos otros son los tipos de hombres de placer, entre los que se cuentan también los auténticos locos o bobos, a los que también nos referiremos, e igualmente personajes con ciertas deformaciones físicas, como los enanos. Pero son los bufones quienes crean la clase de literatura a la que nos referimos.

y conseguir beneficios que ésta tiene vedados, y otros que estos mismos personajes marginales no conseguirían de otra manera pues, como dice Covarrubias, el bufón todo lo sufre por su gula y avaricia. Precisamente el pícaro, como el bufón, renuncia a la honra para satisfacer sus más mínimas necesidades, lo cual nos ofrece un claro contraste entre este materialismo o pragmatismo del pícaro-bufón y el supuesto idealismo de la sociedad oficial⁶. Como nos recuerda Bajtin, la satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal cómico por excelencia y la mejor forma de encarnar en forma rebajante todo lo sublime⁷. De tal forma esa renuncia a la honra para conseguir la satisfacción de las necesidades supone el espejo burlesco en el que ver reflejada la sociedad que se desvive por la «negra honra».

La importancia de la renuncia a la honra aparece como elemento fundamental en los elogios que encontramos de la vida picaresca, no sólo en las propias novelas picarescas, sino en otras obras como *La Vida del pícaro* (1602)⁸ donde precisamente se elogia poder estar sentado en la calle sin ser «caso de menos valer»; alabando la libertad que el pícaro disfruta por su condición «des-honrada». Elogio, irónico o no, que no deja de mostrar que los contemporáneos encontraban en este tipo de personaje algo característico y quizá digno de alabanza, como es la libertad a la que, en buena medida, ellos debían renunciar por mantener las apariencias: «Oh, vida picaril, trato picaño, / confieso mi pecado: diera un dedo / por ser de los sentados en tu escaño / (...) / ¡Oh, pícaros, amigos des-honrados, / cofrades del placer y de la anchura, / que libertad llamaron los pasados!» (el subrayado es mío). Pero no debe ser tan irónico el elogio cuando muchas personas honradas decidieron entrar voluntariamente en esta vida, y no me refiero sólo al reflejo literario, como en el caso de los personajes de *La Ilustre Fregona* de Cervantes, sino que tal hecho está documentado, por ejemplo, en los testimonios recogidos por Pedro de León en su *Compendio*⁹.

⁶ Como ejemplo de ese contraste es curiosa la frase del pícaro Estebanillo a Piccolomini: «Yo no busco en este mundo pundonores sino dineros», frase totalmente antitética a la de otro personaje, que en buena medida podemos considerar un anti-Lazarillo, Alonso de Contreras, quien también escribe su «Vida», y dice al secretario Baltasar de Zúñiga: «Reputación busco que no dineros», Alonso de Contreras: *Discurso de mi vida* (ed. de H. Ettinghausen) (Madrid: Espasa-Calpe, 1988). El pícaro, como el bufón, es de la opinión de Estebanillo: «Poco importa que mi padre se llame hogaza si yo me muero de hambre».

⁷ M. Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1990). Obra fundamental para entender la cultura popular y lo que Bajtin denomina «realismo grotesco», claves en la expresión del discurso bufonesco.

⁸ Editada por Adolfo Bonilla en *Revue Hispanique*, IX (1902).

⁹ «Es tanta la golosina que algunos tienen de esta vida picaresca, que algunas veces se van a ella algunos mozos hijos de gente principal». Y uno de estos muchachos, hijo de un conde de España según el padre León, le dice a éste: «Padre, qué le va a su compañero en que yo no sea pícaro, que no me quiere absolver si no me voy a casa de mi padre. Yo no quiero ser caballero, sino jabeguero, y ya han probado dos o tres veces conmigo y me han llevado y luego me vuelvo». (Pedro de León: *Grandezas y miseria de Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)* (ed. de Pedro Herrera Puga) (Granada: Facultad de Teología, 1981), p. 76)

La vida del bufón es también apetecible para muchos, dado que como el propio Covarrubias nos dice, acaba retirándose con mucha hacienda, y numerosas son las críticas al gusto de los nobles por estos personajes, ya que a veces reciben mayores beneficios que los servidores honrados. Entre los elogios al loco cabe destacar el que se realiza en la *Censura de la locura humana y excelencia de ella* de Jerónimo de Mondragón que, como en el caso del pícaro, con ironía o sin ella, nos muestra puntos envidiables en esa vida: «Cualquiera que es loco(...) ni repara en tantos puntillos de honra y niñerías como entre esos que llaman cuerdos perpetuamente se hallan, ningún respeto le mueve a vivir colgado de varias esperanzas; con nadie se pone a pleitear(...) y finalmente no está sujeto a nadie, más vive que ninguno libre, quieto y sosegado...»¹⁰. Y si algunos jóvenes nobles se veían atraídos por la vida picaresca, también algunos nobles ejercieron como bufones. Tal sería el caso de don Alonso Enríquez de Guzmán, del linaje de los Medina Sidonia, quien, por su extrema pobreza, había optado por actuar de loco en Palacio para conseguir así salir de su miseria¹¹.

También algunos pícaros acaban prosperando, por ejemplo con la pequeña «cumbre de toda buena fortuna» de Lázaro como pregonero en Toledo; fortuna nada desdeñable para quien ha pasado la vida que hemos presenciado pues, gracias a su deshonra, ahora tiene casa, comida y oficio. Pero incluso otros llegarán más lejos y en algunas obras de la picaresca menor varios de estos personajes alcanzan a verse con grandes cantidades de dinero, como es el caso de Trapaza y, sobre todo, de pícaras, como Rufina, o Teresa de Manzanares, quienes, a través de sus matrimonios o sus estafas, alcanzan también buenas situaciones económicas.

Otro factor fundamental es que ambos personajes se caracterizan por servir a un amo, amo al que precisamente se critica a través de un humor que lo desenmascara de alguna u otra forma. Pensemos en Francesillo de Zúñiga que no deja de motejar a todos los nobles, incluido su antiguo amo, el duque de Béjar, de innumerables indignidades, entre ellas la de su impureza de sangre; pero también la hipocresía, la miseria, la avaricia,...¹². También Lázaro de Tormes

¹⁰ Citado por Fernando Bouza en su libro *Locos, enanos y hombres de Placer* (Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991), p. 36. «Son tantas las ventajas del estado de locura y tan grandes los privilegios locales, como los llama Mondragón, que la consecuencia del libro es animar irónicamente a los lectores a que ingresen en el cortejo de los locos, incluso a que *finjan* serlo, dando así buenos argumentos para hacerse truhán, loco discreto y fingido» (38).

¹¹ También este noble-bufón escribió su vida, el *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*, editado modernamente por Keniston (Madrid: Altas, 1960, BAE, CXXVI). Fernando Bouza se refiere a él en la obra citada: «Con donaires, burlas y apodos similares a los que hacían la fortuna de Francesillo de Zúñiga y otros truhanes, don Alonso Enríquez había medrado en palacio y se había convertido en un pedigüeño que podía permitirse olvidar un poco el decoro cortesano que a un hombre de su estado le hubiera impuesto la cordura» (121). Curiosamente su *Vida* fue considerada la primera novela picaresca por F. Kirkpatrick en «The first picaresque romance», *Bulletin of Spanish Studies*, 5 (1928), p. 147-154.

¹² «Fernando Osorio(...) cada vez que había vacante de algún obispado y Su Majestad salía a misa, hacía más reverencia que el duque de Traeto», Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V* (ed. de D. Pamp de Avalor-Arce) (Barcelona: Crítica, 1981), p. 84.

sirve a amos a los que desenmascara, no sólo a través de la propia acción que nos muestra el desajuste entre palabra y hechos, o entre éstos y lo que se espera de la condición del amo; sino que también Lázaro usa una fórmula de desenmascaramiento verbal como son los «apartes», con los que, por ejemplo, destapa la hipocresía del clérigo de Maqueda.

La infancia es también clave. Para el bufón, que no es sino el que se finge loco, es importantísima la relación entre la locura y la infancia que existe en la época, tal y como vemos en el refrán «los locos y los niños por tiempo son profetas», que esgrime el propio Francesillo en su *Crónica*. Tal relación se establece en base a la inocencia que caracteriza a ambos. En el caso del bufón esta inocencia puede ser fingida, pero también entre los locos de corte encontramos los llamados «simples», es decir, no locos fingidos, ni hombres con defectos físicos, sino con retraso mental. Esta inocencia conduciría a decir la verdad, y tal es lo que encontramos también en muchos pícaros, pues Lázaro delata a su padraastro cuando le preguntan, ya que «como niño respondía y descubría cuanto sabía», y el propio Pablos a menudo juega con una fórmula de inocencia o ignorancia para insinuar verdades desagradables: «no sé qué de un cabrón y volar». Y, en definitiva, muchas veces la vida del pícaro puede definirse con la fórmula tan paradójicamente bufonesca de la «inocente malicia», de la que habla Pablos al referirse al episodio de Poncio de Aguirre, pues el pícaro también es a menudo objeto de burlas que denotan su «inocencia».

Esta simpleza o inocencia se relaciona, por tanto, con ese don divino de decir la verdad que es función primordial del bufón y que es también condición propia de la risa, como nos recuerda Horacio en su «*ridentem dicerem verum*», o el propio origen del bufón que, si lo entroncamos con los *mimis* de la antigüedad, no debemos olvidar que éstos se relacionan con el dios Momo; dios precisamente del sarcasmo y de la crítica¹³. También en el ámbito popular del carnaval, donde el bufón, personaje fundamental, es el rey, encontramos esa relación entre risa y verdad pues, como nos recuerda Bajtín, el pueblo asimila la verdad a la risa, ya que «la risa se propone desenmascarar las mentiras sinietras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia»¹⁴. E igualmente Erasmo, en su *Elogio de la locura*, asimila el niño y el loco, y nos recuerda que en griego «*nepios*» significa tanto niño como loco.

En la relación entre verdad y risa aparece a menudo un tercer miembro que es el vino, tan fundamental en la vida de muchos pícaros, especialmente en Lázaro y Estebanillo, y fundamental también en el ámbito carnavalesco. Recordemos las palabras de Platón en el Banquete (217e): «La verdad está en el vino

¹³ Es curioso que la voz griega «*momos*» signifique a la vez «censura, reproche», es decir, el valor crítico, y «mancha, vergüenza, infamia», que incide precisamente en esa idea de deshonra que conlleva el bufón y a la vez en su condición de personaje tabú de la que también hablaremos.

¹⁴ M. Bajtín., p. 158.

y en los niños». Y nuevamente tenemos que volver a Bajtin y su análisis sobre la obra de Rabelais, pues también nos recuerda que «beber significa en el lenguaje rabelesiano entrar en comunión con la verdad».

En esta relación con la infancia encontramos el uso de diminutivos en los nombres tanto de bufones como de pícaros, destacando a Don ¹⁵ Francesillo, Velazquillo, Davihuelo, Calabacillas, o Cordobilla entre los bufones, y entre los pícaros a Lazarillo o Estebanillo.

Precisamente por esa capacidad de decir la verdad que es considerada, como hemos dicho, un don divino de locos y niños, aquellos disfrutaban de un tabú que les permite no sólo no ser maltratados por sus críticas, sino ser relativamente respetados. Tal tabú es mucho más fuerte en las sociedades musulmanas, pero también está presente en Occidente. Un personaje como el Tomás Rodaja cervantino, una vez convertido en loco, piensa ser de cristal, precisamente por lo que este elemento simboliza de transparencia —la inocencia sin maldad y la consiguiente capacidad para decir la verdad—, pero también por la fragilidad que implica esa condición y que obliga a los demás a mantener un círculo de respeto en torno a él, como personaje tabú que en cierta medida es.

También la presencia de la autobiografía, tan sorprendente en el caso del *Lazarillo*, y considerada generalmente base fundamental del género picaresco, no deja de encontrar sus precedentes en obras bufonescas, precisamente en un discurso autodenigratorio, como la propia *Crónica* de Francesillo, o las cartas-colloquio del médico-chocarrero Villalobos, consideradas por Lázaro Carreter como el modelo más directo de la narración autobiográfica del *Lazarillo* ¹⁶. En el caso de Villalobos encontramos diversas características que aúnan al pícaro y al bufón, desde ese carácter bufonesco de Villalobos, que no sólo curaba con su arte de médico, sino también con la risa, divirtiendo sobre todo a Carlos V; hasta el uso de una forma de escritura como es la carta en la que el «yo» es protagonista a través de la burla y la autodenigración. Tales características están también en el *Lazarillo*, con la salvedad de que el personaje no es real —aunque se presenta como tal—, y he ahí la principal innovación del autor, la de disfrazarse de pícaro para realizar su discurso. Pero efectivamente la forma de la carta, en la que evidentemente se estructura el *Lazarillo*, es una forma habitual del discurso bufonesco, no sólo en la citada obra de Villalobos, o en las cartas que informan en buena medida la *Crónica* de Francesillo, o las que existieron

¹⁵ El uso del «don» por parte de los bufones era práctica habitual entre éstos como una forma más de disfrazarse de nobles para ser el reverso burlesco de sus amos, aunque en algunos casos no se trataba sólo de un uso burlesco, sino que, como en el caso de Francesillo, existía privilegio imperial para usar el don e incluso legarlo a sus herederos. En un rasgo más de la relación de pícaro y bufones puede entenderse el uso del «don» en el título del *Buscón* de Quevedo. Precisamente Pablos, como muchos otros pícaros, no hace sino remedar las actitudes y gestos de la nobleza provocando, como en el caso del bufón, la risa. Véase mi artículo, «El ciclo festivo de un bufón llamado Don Pablos», *RDTP*, LII, (1997), pp. 205-219.

¹⁶ F. Lázaro Carreter: «La ficción autobiográfica en *Lazarillo de Tormes*», *Litterae Hispaniae et Lusitaniae*, München, (1968).

como auténticas cartas enviadas por él a diversos nobles; sino que los bufones solían ejercer a menudo como «gacetilleros» de lo que sucedía en la corte, redactando las llamadas «novedades de corte»; esto es, cartas que enviaban a diversos nobles y en las que, entre chismorreos, también había lugar para burlarse de sí mismos o incluso del destinatario. Pensemos por ejemplo en la carta que dirige la «loca» Magdalena Ruiz al duque de Alba en 1568:

Amigo señor: Yo me veo aquí en casa de don Diego de Córdoba (...). Duque mío de mi alma, Dios me te deje ver como yo he soñado contigo que te veía, muy gordo y muy gentilhombre, y armado como me han dicho(...) y con esto acabo rogando a Dios se me cumpla mi deseo de daros cuatro besos en la frente o en la mejilla, si está colorada, que vos no los queréis en la boca(...), y no sería mucho que me enviádes alguna cosa de allá, don Majadero, en pago de cuatro cartas que os tengo escritas...¹⁷.

Siguiendo esta línea no sería difícil entender el *Lazarillo* como una carta escrita a un señor para entretenerle con rumores y chismorreos ajenos, así como con la propia indignidad¹⁸.

El disfraz es otro de los rasgos propios del bufón y del ámbito carnavalesco al que en buena medida pertenece, pues es el personaje que se viste de rey para ser así denigrado en los festejos carnavalescos, como sucede con figuras como el pelele, el Pero Palo, etc.¹⁹. También en la novela picaresca se da continuamente ese disfraz, pues el pícaro pretende aparentar lo que no es y se disfraza continuamente de señor, con lo cual no sólo sale ridiculizado el pícaro — pensemos de nuevo en Pablos que disfrazado de Don Diego recibe una doble paliza— sino que también se critica al estamento al que pretende adscribirse, tanto porque lo admite en su seno durante un tiempo, como porque así nos da oportunidad de apreciar que el mundo de esa sociedad elevada tiene tantos defectos como la baja «sociedad» de pícaros.

Igualmente, como forma literaria —como discurso—, la picaresca juega con un disfraz, puesto que la obra se escribe en forma autobiográfica, cuando es evidente que un pícaro no puede escribir su vida; esto es, el autor se disfraza de pícaro. Tal disfraz tiene sentido precisamente si se deja ver como tal disfraz, de la misma forma que el bufón disfrazado de rey puede ser denigrado, burlado y hacer reír porque se sabe que es el bufón. En esta línea se comprende que el au-

¹⁷ Recogida por F. Bouza, p. 29.

¹⁸ Esta circunstancia explicaría también la tan debatida cuestión de la aparente contradicción entre dirigir su carta a un único destinatario, el enigmático V.M., y su deseo de que su historia llegue a noticia de muchos. Efectivamente si Lázaro envía una carta de este tipo a un noble debía saber que solían ser conocidas no sólo por el destinatario, sino que se leían en voz alta y eran escuchadas por varias personas que así disfrutaban con el humor del bufón.

¹⁹ Precisamente la etimología de todos estos nombres se relaciona con el nombre de Pedro, y como nos recuerda F. Bouza, «el nombre rey de los truhanes, bobos y locos en el siglo XVI es Perico, con sus derivados Perejón, Perequín, Perote o Periquillo...» F. Bouza, p. 145.

tor del *Lazarillo*, que tan bien sabe fingirse pícaro —hasta el punto de que muchos leyeran la obra como auténtica carta de un auténtico Lázaro de Tormes— cite a Plinio, como un guiño al lector, un quitarse la máscara para descubrirse como no pícaro, y mostrar la gracia del disfraz, aunque tal disfraz se hace evidente en todo momento, pues alguien como Lázaro sería difícil que pudiera escribir y, desde luego, imposible que lo hiciera de esa manera. La misma idea encontramos en la *Pícaro Justina*, donde el autor no sólo se disfraza de pícaro, sino además de mujer, dos típicos disfraces de carnaval²⁰. Úbeda, disfrazado de pícaro, se deja también ver de vez en cuando, haciendo más gracioso el disfraz. Claro ejemplo es el Tercer Número de la Introducción General, *Del melindre a la culebrilla* cuando Úbeda se «cuela» en el discurso de Justina: «Mil años ha que hice esta obrecilla», para a continuación decirnos: «Más ¡ay! que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina. Vayan con Dios, que estábamos hablando yo y el señor don papel de culebrilla»²¹. El discurso picaresco es pues, sobre todo, un discurso fingido o disfrazado.

El bufón es un personaje caracterizado por las burlas, tanto por las que él realiza como por aquéllas a las que es sometido. Tal dualidad activa-pasiva es también propia del pícaro cuya vida se desarrolla también en torno a sucesivas burlas que casi siempre realiza para conseguir un beneficio material —lo cual no desdice de una condición bufonesca, pues como vemos en la *Crónica de Francesillo* éste recibe un premio después de muchas de sus burlas—, pero también por el placer de la burla en sí. Tal sería el caso del robo de las espadas a la ronda por parte de Pablos, hazaña que no tiene como objeto satisfacer una necesidad material ni obtener ningún tipo de beneficio, sino sólo hacer reír y sobre todo mostrar ingenio, cosa también propia de bufones, pues podríamos comparar este episodio con algunos de los apotegmas o anécdotas de bufones que encontramos en algunas colecciones del Siglo de Oro. Pero, a su vez, también el pícaro es objeto de burlas, pensemos por ejemplo en el maltrato de Lázaro por parte del ciego, o las burlas que sufre Pablos en Alcalá, o también Estebanillo. Se trata de la tan característica dualidad del bufón pues, como nos recuerda Covarrubias, «dixose truhán *quasi* trufan, de trufa, que en lengua toscana vale burla, o por las burlas que les hazen, o porque ellos se burlan de todos...».

La locura misma es un tema también fundamental en la novela picaresca donde los locos aparecen en buena medida, ejemplo claro es el *Buscón* cuyo Libro Segundo se convierte en un auténtico desfile de locos —el arbitrista, el esgrimidor, el poeta...—. Tal desfile de locos cobra especial sentido porque la obra, según creo, se construye en torno a un calendario festivo, en el cual el Li-

²⁰ Precisamente Bataillon —*Pícaros y picaresca* (Madrid: Taurus, 1969)— recuerda que el mismo año de aparición de la *Pícaro*, en 1605, tuvo lugar en la corte una máscara consistente en disfrazarse de pícaro y del sexo contrario.

²¹ *La Pícaro Justina* (ed. de A. Rey Hazas) (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 129.

bro Segundo corresponde al ciclo de Carnaval²², marcado por el banquete grotesco en casa de Alonso Ramplón, y, tal y como nos recuerda Caro Baroja, «la carnalidad implica no sólo realizar actos opuestos al espíritu cristiano, sino también actos irracionales, locos»²³. También la locura está muy presente en un libro como el *Bachiller Trapaza* cuya relación con el *Buscón* es evidente²⁴, y donde su protagonista se reconoce muchas veces bufón, e incluso da también con un amo loco, Don Tomé, que ejerce asimismo de bufón, sufriendo incluso una burla cruel que nos recuerda a algunas de las que, andando el tiempo, sufrirá Estebanillo. También la locura aparece en *Lazarillo de Manzanares* donde el personaje del ermitaño, que ejerce en esta obra un papel similar al del ciego del *Lazarillo* original, aunque sin el maltrato que éste propinaba al mozo, es en realidad también un loco que como tal pronuncia aforismos —como también otro loco muy picaresco, Tomas Rodaja, realizará en *El Licenciado Vidriera* de Cervantes—, y también una *premática burlesca*, género también muy cercano a la literatura bufonesca, dentro del grupo genérico de los disparates, y que también está presente en ese Libro Segundo del *Buscón*.

Muchas, pues, son las coincidencias entre pícaros y bufones, sin que las hayamos reseñado todas. Hemos destacado sobre todo la importancia de la reconocida falta de honra, con lo que el pragmatismo del bufón-pícaro se contrapone al supuesto idealismo de la sociedad preocupada, aparentemente, no por lo material sino por cuestiones tan etéreas como la honra o la limpieza de sangre. De esa forma, desde esa posición privilegiada que les es alabada en ocasiones, pueden enfrentarse a esa sociedad, diciendo lo que se les antoja y desvelando que tal sociedad es, en realidad, hipocresía y sólo apariencia, y donde tras la supuesta nobleza se esconde una sangre tan indigna como la del pícaro o bufón, y asimismo que lo que debiera ser caridad y otros valores espirituales y cristianos se tornan en realidad en avaricia e hipocresía, como nos muestra *Lazarillo* en el caso de sus amos.

En torno a ese estigma de la deshonor —que, como veremos, se relaciona a menudo con el estigma de la sangre conversa, aunque no sea una razón imprescindible, pues, por ejemplo, la deshonor de Lázaro es una deshonor conyugal y no de sangre— surge el tabú de la locura que permite decir la verdad, lo cual relaciona a ambos personajes con el niño, lo que nos explica el uso del diminutivo en ambos y la importancia de la infancia, especialmente en el pícaro. También hemos visto cómo el bufón es un personaje que pertenece a un ámbi-

²² Asimismo creemos que el Libro I corresponde al ciclo de Cuaresma y el tercero al de las fiestas de verano. Véase mi artículo citado.

²³ J. Caro Baroja: *El Carnaval* (Madrid: Taurus, 1983, 2ª edición), I.3.

²⁴ Intuimos que Castillo Solórzano se inspira en la obra de Quevedo y la forma en que trata a su personaje nos hace confirmar la idea de que Pablos pudo ser entendido por sus contemporáneos como un personaje bufonesco, y es que Trapaza, que nace en Segovia, tiene una etapa estudiantil y está empuñado, como Pablos, en acceder a la nobleza a través de un matrimonio ventajoso, es calificado a lo largo de la obra como bufón, tanto por el narrador como por él mismo y otros personajes de la obra.

to carnavalesco y del realismo grotesco, en el que es fundamental el disfraz, que también usa el pícaro, que como el bufón, juega a disfrazarse de noble, a fingir ser a menudo otro, y baste como ejemplo mencionar los habituales cambios de identidad que sufren pícaros como Trapaza o Pablos. También el discurso picaresco es un discurso disfrazado pues el autor se disfraza de pícaro para escribir una pseudoautobiografía, consciente de que la visión de tal disfraz producirá risa y, sobre todo, le permitirá investirse de la libertad bufonesca de la locura.

EL PERSONAJE DE JUSTINA COMO BUFÓN

Muchos son los personajes picarescos en los que se percibe con claridad un carácter más o menos bufonesco. Evidente es el caso de Estebanillo González que ejerce como bufón buena parte de su vida, como también ejerció como tal Guzmán, aunque de forma mucho más episódica. También Trapaza, tan amigo de hacer burlas, es calificado de bufón a menudo, y Pablos, o mejor aún, Don Pablos, es un personaje claramente bufonesco que sirve de reverso burlesco a su amo don Diego del que le disfraza Quevedo para así denigrar a ambos.

Justina muestra también numerosos rasgos bufonescos, aunque no ejerza de bufón realmente, ni se autocalifique de tal, ni tampoco se relacione con un amo al que sirva de reverso burlesco. Con mayor sutileza estos elementos están presentes, sin embargo, y veremos que sí ejerce de bufón, sí se autocalifica de tal, y también es un claro reverso burlesco, entre otras cosas, del propio personaje del pícaro «serio» que es Guzmán.

Justina no deja de autocalificarse como pícara continuamente, incluso alabándose de esa condición, pero lo hace atribuyéndose rasgos que cuadran más con el personaje del bufón. Así en su diálogo con la pluma se pregunta «¿ofrecíisme ese pelo para que cubra las manchas de mi vida, o decíisme, a lo socarrón, que a mis manchas nunca las cubrirá pelo?», para a continuación decir que ella no pretende ocultar esas manchas sino «pintarme tal cual soy», «una pícara, una libre, una pieza suelta», y «siendo pícara, es forzoso pintarme con manchas y mechas», porque «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»(91). Es decir que, según Justina, el pícaro tiene más valor cuantas más manchas²⁵ tiene, y, sin embargo, el pícaro no obtiene, por esa sola condición, más beneficio cuanto más manchas tiene, pero sí el bufón que cuan-

²⁵ La mancha es precisamente el estigma del cristiano nuevo, al que también se referirá Justina en el número del melindre a la mancha, pero asimismo es una forma de referirse al estigma que recae en el bufón, como hemos visto incluso en el origen de toda esta clase de personajes que sí, como parece probable, se originan en los *mimis* de la Antigüedad, en éstos se veía la mancha, la infamia, que expresa la voz griega «momos». El pícaro aunque también lleno de «manchas» no obtiene beneficio por ellas en sí, como sí puede hacerlo el bufón, que es admitido en palacio precisamente por ellas.

to más «monstruoso» puede llegar a ser más admitido es en la Corte, precisamente porque, de esa forma, mejor contraste ofrece a los altos caballeros de la corte, y en especial a los monarcas²⁶. Y tanta importancia tiene realmente la cuestión de la mancha para Justina que dedica todo un número, el del melindre a la mancha, a tan espinosa cuestión.

Justina a continuación confiesa («si ya por tanto confesar no me llaman confesa») su indignidad: «Digo que sí. Concedo que soy pelona doscientas docenas de veces». Tal reconocimiento de la indignidad —y nótese también la relación entre confesar indignidades y ser confeso, cosa también habitualmente propia del bufón— es lo que realiza el bufón. Precisamente el bufón lo hace por su despreocupación de la honra, y Justina, que acaba de reconocer su condición de bubosa, pasa a reconocer eso mismo, que los de su condición no tienen honra, porque «como este mal es todo corrimientos con él se quitan los corrimientos. Y así se ve que ningún pelado se corre, por más que lluevan fisgas y matracas». Cámbiese lo de *mal* por *oficio* y lo de *bubosa* o *pelado* por *bufón* y tendremos la descripción perfecta de este oficio. Además Justina para caracterizar su condición recurre a una fábula inventada —y las fábulas, historias, citas, etc. inventadas son también propias del arte bufonesco, como luego veremos—, la de la rana que renuncia a su pelo para que Júpiter le dé lengua con que cantar y lugar donde dormir, lo que ella relaciona con los pelados porque «podemos decir que del pelo hecimos almohada para dormir (...) y, juntamente, hecimos lengua de borra para decir de todos sin empacho». Efectivamente estas son características del bufón que «tiene libertad de decir cuanto se le antojare», y vive despreocupado del trabajo. Pero es que también Covarrubias en el lema bufón nos dice: «Púdose tomar de la palabra latina *bufo, nis*, por el sapo o escuerzo, por otro nombre rana terrestre, venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenças, con que entretienen a los necios e indiscretos...», de forma que la elección de la rana para la fábula de Justina pudo deberse precisamente a que la rana era emblema del bufón. El sapo renuncia al pelo, que en este contexto se identifica claramente con la honra, pues «este mal es todo corrimientos», para poder dormir —vivir despreocupadamente— y murmurar de todos, como en definitiva hace el bufón, con el cual, indirectamente, se está comparando Justina.

²⁶ Fernando Bouza en su libro sobre los hombres de placer nos dice que era esta una época «fascinada por lo que debería repelerle, deseosa de tener lo que le aterraba, seducida por lo que era su misma negación». «El examen de prodigios para palacio, según esto, debería buscar seres imposibles en el mundo cortesano —en teoría, elegante y circunspecto—, seres que por su *imperfección* fueran la excepción que resaltara la *dignitas* que debía imperar en la corte real. último y perfecto círculo de una sociedad que se imaginaba a sí misma bien ordenada y armónicamente construida», F. Bouza, p. 18. Por tanto estos seres «como en un juego de espejos (...) son involuntariamente, símbolos, emblemas, anagramas de la perfección de que carecen», p. 20. «Esto vale para deformes y simples y, aunque a primera vista parezca lo contrario, también para graciosos y chocarreros. Como los enanos o locos auténticos, estaban marcados por un innegable estigma que los hacía imperfectos, aunque su monstruosidad, su desemejanza, no se derivaba de lo natural. sino de lo moral» , p. 23.

Continúa Justina insistiendo en la misma idea: «los de nuestra facción sin pena pierden la misa y sin vergüenza la fama», pues la misa poco importa a estos truhanes, siendo la mayoría cristianos nuevos reconocidos, y la fama —la honra— es incompatible con el oficio bufonesco. Así pues Justina está estableciendo una relación indirecta entre los bubosos —por lo que esto tiene de estigma como en el caso del bufón, y como en definitiva es el estigma del cristiano nuevo, como recordaba Montoro ya en el xv²⁷— y el bufón; para finalmente explicitar la equivalencia cuando nos dice que «sesenta son las especies de las bubas (*como las de la locura*)» (98).

Al hablar de su abolengo insiste Justina en su condición de moza risueña, nuevamente algo relacionable con un oficio de burlas: «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...» (183), y no en vano, Justina será conocida como «la mesonera burlona». Compara justamente su abolengo a la locura: «Vaya de abolengo festivo, que harto hago no le intitular *el loco*. Y sí lo hiciera, si no fuera porque no me dijeran que les ensucio el oficio...». Y en su abolengo encontramos a un titiritero parlero que acaba *loco*, y a un barbero que gusta de las comedias en las que representa papeles cercanos a esta figura, como es el de Móstoles. El resto de sus antepasados también han ejercido oficios relacionados con la diversión o con la burla, de forma que su abolengo se divide en el parlero y el festivo, de uno hereda su capacidad verbal y del otro el buen humor, y ambas son características propias del bufón.

Posteriormente en la romería de Arenillas insiste en la necesidad de desprenderse de la vergüenza, «viendo tanta gente, dije a mi vergüenza que me fuese a comprar unos berros a la Alhambra», y ejerce precisamente oficio de bufón: «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». Y efectivamente el arte bufonesco se ejerce sobre todo a la hora de la comida como nos recuerda López de Yanguas en sus *Triumphos de locura*: «...quel placer está muy muerto / do faltan locos o loco / (...) / porque son aparejados / para lo que les conviene, / que es quitalles de cuydados / mientras yanta y mientras cene»²⁸. Y Justina más adelante reconoce una relación directa entre la alegría y la picaresca al decir: «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...».

La caracterización del personaje por parte del autor también incide en la misma idea, así en el Prólogo Sumario Úbeda insiste en el ingenio y lo risueño del carácter de Justina y sobre todo en su arte bufonesco de dar apodos: «Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa risueña, de buen cuerpo,

²⁷ «Hice el credo y adorar/ ollas de tocino grueso,/ torreznos a medio asar,/ oír misas y rezar,/ santiguar y persignar,/ y nunca pude matar/ este rastro de confeso...». Citado por F. Márquez Villanueva, «Jewish 'fools' of the Spanish Fifteenth Century» en *HR*, 50, (1982), pp. 385-409; p. 403.

²⁸ Citado por Márquez Villanueva en su artículo «Planteamiento de la literatura del 'loco' en España», p. 8.

talle y brío. (...) De conversación suave, *única en dar apodosos*». Que el dar apodosos es un arte propiamente bufonesco se comprueba con un simple vistazo a la *Crónica* de Francesillo, totalmente repleta de esos apodosos y comparaciones burlescas de las que también hará gala Justina. Asimismo el autor considera en el libro una finalidad bufonesca pues desde el propio título encontramos que la considera obra de entretenimiento²⁹. También en la dedicatoria a Calderón asigna Úbeda a su obra un valor claramente bufonesco, el de entretener al señor de los trabajos del poder, que es una de las funciones tradicionales asignadas al bufón, junto a la supuesta de decirle al monarca o poderoso las verdades que otros no se atreven a contarle. Asimismo Úbeda se refiere a su obra como «juguete» y dice haberla hecho en su época de estudiante, y conocida es también la relación que hay entre la vida estudiantil y el mundo de las burlas.

La propia Justina reconoce a menudo como finalidad de su discurso el de entretener y dar placer, sobre todo a través de la expresión «dar gusto», expresión que encontramos como motivación de otra obra picaresco-bufonesca, como es el *Estebanillo*, personaje que dice haber escrito su vida tan sólo para dar gusto a toda la nobleza; y expresión que usaba también Pablos para definir su relación con Don Diego. Justina nos dice que le gustaría hacerse una tapicería con los trajes que vio en la jornada de León «porque te diera muy grande gusto». Habla de que les daría vaya a los leoneses por sus ofrendas «no para hacer agravio a nadie (que bien sé que todo es santidad y nació de la antigua devoción pura y llana), sino para entretenerles y galoparles el gusto» (405). Cuando se despide del lector al acabar la Primera Parte dice «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», etc. También el autor en su prólogo usa ese «dar gusto» tan bufonesco: «a un hombre cuerdo y honesto estos enredos le dan gusto, sin dispendio de su gravedad».

Que Justina entiende su discurso como discurso bufonesco, o al menos caracterizado por muchos elementos de aquél, nos lo muestra en el número *Del melindre a la culebrilla* cuando relaciona la culebrilla del papel con la que aparece enroscada en el báculo de Mercurio, «dios de los *discretos*, de los *facetos*, de los *graciosos* y *bien hablantes*», por lo que «entenderán los que en vos vienen mis obras que no les quiero dar pena sino buenas nuevas, como el dios Mercurio. Que les hablo con donaire y gracia y sin daño de barras. Que si con lisonjas unto el casco, por lo menos no es unto sin sal. Que si amago no ofendo. Que si cuento, no canso (...). En fin, *todas son gracias de Mercurio*. Y si doy algún disgustillo, es con palo de oro, que es como palo de dama, que ni daña ni mata» (127). También reconoce su arte bufonesco cuando se refiere a la ene-

²⁹ Si Úbeda llama a su obra *Libro de entretenimiento de la Pícara Justina*, es precisamente porque quiere destacar que no es obra adoctrinadora, como sí sugeriría la «Atalaya de la vida humana» de Alemán, y nótese la relación de este título con el de una obra de evidente humor bufonesco como son los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Lucas Hidalgo, y de hecho en la Aprobación, la *Pícaro* es llamada así: «este libro de apacible entretenimiento».

mistad con sus hermanos diciendo que «jamás les respondía de veras, por no les dar ocasión a que la tomasen, sino hacía mis letradas por vía de gracia» (626).

Por otra lado está la cuestión del disfraz a la que ya nos hemos referido. Efectivamente es evidente que Úbeda actúa como bufón al disfrazarse no sólo de pícaro sino además de mujer. El motivo de este doble disfraz es dotar a su personaje de una mayor indignidad pues no sólo es un personaje marginal, sin honra, sino además mujer, considerada en la época inferior con respecto al hombre. Pero si además, como mujer, no goza de la única virtud que ésta podía tener, como es la castidad, vemos que el personaje disfruta de la mayor gala de indignidades posibles³⁰. Ya hemos comentado cómo este disfraz de Úbeda se deja ver cuando a lo largo del discurso de la pícara se introduce su voz y sin ningún empacho reconoce su ficción: «Más ¡ay! que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina». A esa misma idea del disfraz de mujer con el que se viste Úbeda podrían corresponder las palabras de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, tal y como lo sugiere Bataillon, al decir que el verbo *haldear* que usa Cervantes con respecto a Úbeda evoca tanto a Celestina, la capa de los médicos, como a las propias faldas de Justina con las que el autor se había disfrazado³¹. Páginas adelante Bataillon vuelve a referirse a este disfraz: «este desconcertante tipo de pícaro hembra hay que entenderlo como resultante de un doble disfraz, femenino y picaresco, adoptado por un médico «chocarrero» o bufón en los palacios de los nobles»³². Precisamente el oficio de médico de corte está muy cercano al oficio de bufón por la virtud curativa de la risa, según la doctrina hipocrática entonces considerada. Además de Villalobos otros médicos escriben obras cercanas en su discurso al bufonesco, como el mismo Rabelais entre los franceses o, en España, Juan Méndez Nieto y sus *Discursos medicinales*³³.

³⁰ Esto es cierto en un plano de lectura que lógicamente Úbeda busca, pero respecto a la supuesta misoginia de la obra hay mucho que hablar, pues es evidente que Justina se muestra triunfante a menudo sobre los hombres. Si la misoginia de la obra la vemos tan sólo en que se considera inconstante, prostituta o incapaz de guardar un secreto, vemos que en realidad estamos ante una tradición misógina carnavalesca, en la que todas estas indignidades tienen también un polo positivo. En el ámbito del carnaval y del realismo grotesco la promiscuidad en la mujer no es negativa, sino precisamente símbolo de la fecundidad que tan importante es en estas festividades. Por tanto en un plano de lectura la promiscuidad de Justina es una indignidad más del personaje, mientras en otro es una muestra más de su libertad y un síntoma de la fecundidad, no sólo verbal, de que goza, tan considerada en el ámbito del realismo grotesco. Por tanto no se contradicen ambas facetas del personaje. 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»: «Tenían por gran primor el servir a mis primos de estropajo, y así los trataban ellos como a estropajos. Más yo a ellos y a ellas hacía que me respetasen» (270).

³¹ También nos recuerda Bataillon que Úbeda en el *Viaje del Parnaso* cervantino está bajo la bandera del cuervo, y que éste es precisamente emblema del chocarrero.

³² M. Bataillon, p. 185.

³³ Tampoco es Úbeda el único médico que escribe picaresca, pues tenemos también a Alcalá Yáñez o al propio Alemán que también cursó estudios médicos, y ya hemos mencionado la coincidencia de que el autor de una obra como el *Espejo*, que tanta relación tiene con la picaresca, sea también un médico.

En esta misma idea del disfraz hay que entender el juego de apariencia y realidad que encontramos en el personaje de Justina, especialmente entre su supuesta castidad y su condición de prostituta³⁴. Tal juego es también un disfraz, pues si el bufón, judío converso e indigno, juega a fingirse noble, lo cual produce risa, igualmente la prostituta conocida de todos que se finge mujer muy casta produce la misma risa bufonesca. No se trata de una contradicción sino nuevamente del juego del disfraz que se deja ver, precisamente a través de la misma técnica ambigua y eufemística que usa el bufón para referirse a su condición indigna³⁵ dentro de un discurso en el que juega a ser noble. También Lázaro de Tormes reconocía abiertamente la situación poco decente de su mujer en una frase que aparentemente decía lo contrario; esto es, con un disfraz que dejaba ver claramente la realidad, produciendo un efecto divertido. Lázaro estaba dispuesto a jurar sobre la hostia consagrada que la suya «es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo», lo cual equivale a afirmar, no la santidad de su mujer; sino la condición también poco decente del resto de las mujeres toledanas³⁶. Dentro de la idea del disfraz, también podemos entender los aprovechamientos que rematan cada número de la *Pícaro*, y que no pretenden sino disfrazar de moralidad un discurso de burlas. Sin embargo, como todos los disfraces de la obra, no es disfraz que pretenda engañar, sino divertir. A nadie se le escapa el contenido burlesco, erótico e irreverente de la obra, y ante eso el aprovechamiento final no puede sino ejercer ese contraste que tanto busca el bufón entre lo alto y lo bajo, y que produce la risa. Igualmente forman parte de ese juego de la rueda las comparaciones de Justina con personajes elevados como Aristóteles, o las de sus padres con los Reyes Católicos, cuando, tras describir a su padre nos dice: «Ya que sabes quién fue Fernando, no puedo absconderte a Isabel».

Por otra parte el personaje al que Justina sirve de reverso burlesco a lo largo de la obra es también un personaje indigno, como es Guzmán de Alfarache, aunque se presenta en su obra con la dignidad del arrepentido que quiere adoctrinar, de lo que Justina se burla continuamente. Además, Guzmán es presentado en la obra como marido de Justina, y por tanto como «dueño» y «amo» en la ideología de la época³⁷.

³⁴ Varias veces se reconoce Justina prostituta, como muestra Rey Hazas en su artículo «La compleja faz de un pícaro: Hacia una interpretación de la *Pícaro Justina*», *Revista de Literatura*, 45, pp. 87-109. También Rudolf van Hoogstraten, «La carnavalesación de la estructura mítica: *La Pícaro Justina*», *Estructura mítica de la picaresca*, (Madrid: Editorial Fundamentos, 1986).

³⁵ Piénsese en Francesillo cuando habla, por ejemplo, de «una herida que hobe cuando niño en el prepucio», ed. cit p. 171.

³⁶ *Lazarillo de Tormes* (ed. de Francisco Rico) (Madrid: Cátedra, 1987) p. 134. También es el objetivo último del bufón que, al llamarse noble y a la misma vez reconocerse abiertamente judío, no hace sino mostrar que en los auténticos nobles se da a menudo la misma situación; es decir, en palabras de Lázaro, que «todo va de esta manera».

³⁷ Un señor auténtico está presente en la obra aunque no aparezca; se trata del Almirante de Castilla al que Justina llama «mi señor».

En esa burla continua del *Guzmán* aparece también, creemos, el personaje del falso ermitaño, tras del cual quizá haya querido Úbeda burlarse del propio Alemán, ya que los contemporáneos de éste no lo consideraban la persona más adecuada para adoctrinar, por eso Justina nos dice que este ladrón que se finge ermitaño, y que previamente le había leído pasajes de la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada, «díjome muchas cosas que de suyo provocaran a castidad, si él no castrara la fuerza dellas con ser quien era». Esta frase la podemos relacionar con la del prólogo al referirse el autor a la mezcla de cosas divinas y profanidades «con que las cosas de suyo buenas vienen a ser más dañosas que las cosas que de suyo son dañosas y malas» —frase seria, lo que no quita que luego Úbeda se proponga hacer lo mismo que critica en una paradoja burlesca, precisamente porque su obra es parodia del *Guzmán*³⁸—. Y es que efectivamente, como dice Úbeda, la melancolía es la herejía de la picaresca, y no se puede pasar de la taberna a la iglesia ni hacerse pícaro a lo divino, pues debe ser «la pícara bien apicarada».

Lo que se critica es el explícito adoctrinamiento del *Guzmán*, que Úbeda piensa desvirtúa el discurso picaresco. Como Úbeda, otros tuvieron con el *Guzmán* noción de un género, que se inicia en realidad con el *Lazarillo*, al cual volvieron sus ojos y entendieron al personaje muy cercano al del bufón. Desde esa perspectiva la obra de Alemán había desvirtuado el modelo y una forma de oponerse al *Guzmán* fue precisamente volver a aquél, como hace también Quevedo en cuyo *Buscón* el *Lazarillo* es el modelo más claro, y en donde el personaje tiene claras características bufonescas, y asimismo se percibe la burla contra el *Guzmán*. En esta línea hay que entender la frase, no anotada por el editor moderno de la obra, Rey Hazas, cuando, tras la enumeración de los episodios supuestos de la obra que hace Justina a Guzmán en una carta, dice ser la novia de Guzmán «a quien ofrezco *cabrahigar* su picardía para que dure los años de mi deseo». Frase en la que, al margen de la insistencia de Justina en su superioridad sobre Guzmán, pues hace prevalecer su deseo sobre el del marido, cabe destacar el verbo «cabrahigar», que es la acción de colgar higos silvestres de las higueras para que los higos de éstas sean más dulces y sazonados. Justina, al margen del sentido erótico, está proponiendo mezclar la picardía seria y urbana de *Guzmán* con la suya, alegre y rústica, para que surja una picardía más dulce. Úbeda rechaza, pues, el modelo picaresco de Alemán y reivindica una

³⁸ La literatura bufonésca tiene también un cauce importante en la parodia, especialmente de géneros literarios, y no olvidemos que todo el mundo carnavalesco surge en buena medida de la parodia de la liturgia cristiana, así la fiesta de los locos o la fiesta del asno. Precisamente otra de las formas en que el discurso carnavalesco-bufonésco se expresa en la literatura del Siglo de Oro es la Comedia burlesca, donde precisamente se parodian las comedias «serias». Por descontado que el *Quijote*, como parodia que es de las novelas de caballerías —y no sólo de éstas—, y por ser el protagonista en realidad un «loco», entra dentro de la misma tradición carnavalesco-bufonésca, con su importante acopio de elementos del realismo grotesco, en la que encuadramos la novela picaresca o la comedia burlesca.

picaresca carnavalesca y bufonesca, y para ello nos presenta a Justina como adalid de esa picaresca antialemaniana: «Llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía».

El *Guzmán* es la obra parodiada en la génesis de la *Pícaro*³⁹ como el *Marco Aurelio* de Guevara lo es en la *Crónica* de Francesillo, sin que ello quite que la obra de Guevara —que por cierto está citado entre las lecturas de Justina— participe también de la literatura bufonesca, como no quita que el *Guzmán* sea también una obra picaresca, aunque Alemán haya acogido de la potencialidad del género picaresco, que encuentra en el *Lazarillo*, elementos más propios de la vida de un delincuente arrepentido que quiere que se escarmiente en cabeza ajena. Alemán dio menos importancia a los elementos bufonescos y populares que en realidad eran fundamentales en el *Lazarillo*, pues Lázaro no puede considerarse en realidad un delincuente, ni tampoco sermonea y, si quiere enseñar algo, es quizá ese «todo va de esta manera» así como a huir de la negra honra.

Guzmán es el referente «elevado» sobre el que se articula la obra, pues le encontramos desde el principio y sobre todo al final, como comparación de la buena fortuna alcanzada por Justina. De alguna forma, la presencia de Guzmán sustituye la aparición final del emperador en el discurso bufonesco de Estebanillo, que compara su retiro a Nápoles con el de Carlos V a Yuste; o la aparición de las pomposas cortes del emperador en Toledo como referente para encuadrar «la cumbre de toda buena fortuna» de Lázaro⁴⁰.

Pero también Justina se compara a la misma nobleza, no sólo con la paradójica y bufonesca condición de pícaro y montañesa que esgrime; sino que reivindica también la nobleza de su picardía, para lo cual se burla de las pruebas de sangre en las que se comprobaba la nobleza de ocho ascendientes: «vean que

³⁹ Aunque por supuesto no es la única obra parodiada pues es evidente la parodia de obras doctrinales, y sobre todo de la hagiografía pues al fin y al cabo la obra se presenta como el relato de la vida de una mujer casta, así nos lo recuerda el citado trabajo de Hoogstraten: «Se trata de una parodia hagiográfica pues se cuenta la vida de Justina como si fuera una santa virgen mientras ejerce el oficio de prostitución. Según nos cuenta la leyenda era la Santa Justina una virgen que en 280 sufrió el martirio y no perdió la virginidad ante las seducciones del pagano encantador Cypriano», nota 19. Tal burla de la hagiografía no es gratuita pues evidentemente Guzmán se presenta a manera de un San Agustín convertido. Tal idea sería claramente perceptible para Úbeda que adopta para su burla un cauce pseudo-hagiográfico. Por otra parte hay parodia de muchas otras obras y de géneros literarios, incluida la épica y el romancero.

⁴⁰ Al margen de la coincidencia de la aparición final del emperador en estas dos obras, lo cual las entronca claramente con la literatura bufonesca y especialmente con la *Crónica* de Francesillo; es curiosa la coincidencia en muchas de las obras picarescas de un final en boda. Creo que la recurrencia de este tema en muchas obras como sería el *Lazarillo*, *La Pícaro* Justina, el propio *Buscón* que al final se propone «de navegar en ansias con la Grajal hasta morir», la *Guardiña de Sevilla*, *Teresa de Manzanares*, etc, nos podía hacer pensar que más que el «estado final de deshonor», los contemporáneos pudieron sentir como una de las fórmulas conclusivas del género estos matrimonios en los que cada oveja acaba con su pareja, si bien es verdad que tal final es también propio de otros géneros, especialmente de la «comedia nueva».

sois pícaro de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de quién te me enojó Isabel, que al menor repiquete de broquel, se meten a ganapanes» (171). Justina muestra la nobleza de su picardía, pues sus ocho ascendientes eran pícaros, pero igualmente si el noble no trabaja porque desdice de su condición, la pícaro tampoco se hace ganapán pues perdería esa condición de pícaro «a macha martillo» de la que se enorgullece. Tal burla de la nobleza, al pretender hacer noble también un oficio indigno, es usada en otra obra cercana a la picaresca como es *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, en la que el protagonista, el ladrón Andrés, insiste a lo largo de su discurso en la nobleza del arte del hurto. Evidentemente al dar la vuelta —otra vez la rueda bufonesca— a la realidad, haciendo «nobles» a los indignos, se convierte automáticamente en «indignos» a los nobles.

ESCRITURA Y DISCURSO BUFONESCOS

Que el discurso de Justina es un discurso cercano al bufonesco lo hemos visto en la intencionalidad de divertir que ésta reconoce a lo largo de la obra⁴¹. Que es un discurso de bufón o de loco también ella misma lo reconoce cuando nos dice «Querría pedir a sus mercedes una licencia, y es para ser un poquito cuerda» (236), lo cual implica que hasta este momento, y también tras esta pequeña licencia, escribe de forma opuesta a la cordura; es decir, con un discurso loco. La necesidad de pedir licencia implica asimismo que el personaje considera la cordura ajena a su discurso, de la misma forma que Estebanillo a menudo interrumpe una digresión seria, diciendo que ésa no es materia de Estebanillo⁴². Y que la cordura es claramente contraria a esta moza alegre queda claro cuando tras elaborar ese pequeño discurso, supuestamente cuerdo, acaba cansada: «Entumida estoy, cansada estoy de tanto asiento y enfadada de tanto seso. Ahora digo que no hay mayor trabajo que obligarse un hombre a hablar en seso media hora...» (238).

⁴¹ Si aceptamos, como cree Bataillon, que la obra es concebida como crónica burlesca del viaje de Felipe III a León, tendremos que la forma es también, en parte, bufonesca. Sin embargo aunque el viaje a León ocupa gran parte de la obra, no es toda la obra, sino que el molde al que se ajusta el autor es el picaresco. El que en la obra haya alusiones a acontecimientos históricos disfrazados, o al menos narrados de tal forma que sólo para los contemporáneos o conocedores del hecho pueda resultar evidente, es algo también habitual en la literatura bufonesca, al margen de que la forma usada sea la crónica. Por ejemplo la obra de Rabelais se ha podido leer en esa clave, es decir, buscando los episodios y personajes históricos presentes en el *Gargantúa y Pantagruel*.

⁴² Por ejemplo en una ocasión Estebanillo se refiere al poder de los sobornos pero lo deja «por ser fruta de otro banasto y no perteneciente a Estebanillo». *Estebanillo González* (ed. de A. Carreira y J.A. Cid) (Madrid: Cátedra, 1990), I. 183. Esto no quiere decir que Estebanillo o Justina eviten la seriedad ni la crítica, sino que pretenden hacer creer que todo ello es ajeno a su discurso, pues efectivamente Estebanillo antes de dejar de hablar de los sobornos ya ha dicho lo suficiente, e igualmente Justina, aunque entre locuras, muestra también un retrato crítico de ciertos aspectos de la España de su época

El discurso de Justina es sobre todo un discurso de lo accesorio, como ella nos dice, en el que no importa tanto un argumento claro como las pequeñas burlas, imágenes, motes, fábulas que adornan este discurso. Esto justifica la supuesta incoherencia o falta de unidad que se le ha achacado a la obra, como si de un discurso de burlas cupiese esperar que cumpliese las mismas reglas de un discurso «serio». Raro sería esperar de una comedia burlesca que los personajes que han muerto en la jornada primera no aparecieran en la segunda, o sorprenderse de que lo que ha sucedido se narre escenas después por el personaje de forma totalmente contraria, o de que un pretendiente rechace a su amada por ser doncella.

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. Así en la *Crónica* de Francesillo no se espera ni unidad ni coherencia, ni mucho menos que los hechos que narra conformen un auténtico documento histórico. Por tanto, críticas como las de Rey Hazas al referirse a esa falta de unidad o de coherencia estructural⁴³ carecen de sentido en un discurso bufonesco, cuanto más que la propia Justina reconoce que «la bondad de una historia no tanto consisten 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» (612). Por tanto lo que gusta de hacer Justina es sencillamente contar, contar en libertad, mezclando una cosa con otra, sin preocuparse de la coherencia ni de la unidad de su historia y, sobre todo, sin dejar de contar lo que le apetece, con la tranquilidad que precisa, pues «esto de contar cuentos ha de ser de espacio, como el beber⁴⁴» (412).

Justina no pretende ser historiadora ni nada parecido —y desde luego Úbeda no pretende ser «novelista»— porque «soy relatera inserta en piojos, y si tomo pluma en la mano, es para hacer borrones. Voy con la pluma retozando con orlas de cortapisas» (614). 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 divertir⁴⁵.

⁴³ En la introducción a su edición de la obra, pero sobre todo en su artículo citado «La compleja faz de una pícaro...», donde quiere que la incoherencia del personaje se deba a la misoginia de la obra. Otra cuestión es que el personaje no muestre una auténtica evolución como la que sí presentan Lázaro o incluso Pablos, lo cual es imprescindible para poder hablar de novela, aunque evidentemente cuando hablamos de «novela picaresca» usamos el término en su acepción más ancha.

⁴⁴ Después de la relación que hemos visto entre la risa, los niños, la locura y el vino, no nos parece casual la relación que establece Justina entre el contar y el beber. Nuevamente podemos ver que su narración se concibe con presupuestos carnavalescos en los que su relato puede aparecer también como un relato de la embriaguez.

⁴⁵ Lo cual no quita que el discurso no sea tan incoherente como Rey Hazas pretende, así por ejemplo el regreso a León, a pesar de la burla hecha al falso ermitaño, le parece a Rey Hazas una incoherencia narrativa sólo justificable porque al autor se le ha olvidado describir algunos monumen-

Justina nos da un precioso testimonio de cómo entendía Úbeda el discurso picaresco, cuando pide disculpas por haberse burlado de las iglesias de León: «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», y a continuación reconoce que precisamente lo propio de un discurso picaresco es mezclar bien y mal: «Pero siguiendo el pícaral 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, porque lo contrario sería sacar de las flores veneno y de la triaca que hago contra sus melancolías tósigo para el corazón». Y en estas últimas frases vemos de nuevo la intencionalidad de aliviar de tristeza al lector, pero sobre todo que Justina se viste de la libertad bufonesca de ocultar la crítica en las burlas, porque, como nos recuerda Bajtin, el charlatán nunca era acusado de herejía por sus afirmaciones, siempre que se expresara de forma bufonesca⁴⁶.

También a continuación, tras la reprimenda del clérigo por su burla de las iglesias, hace Justina una defensa del humor, oponiéndose a quienes lo consideran contrario a la religión: «...ahora que no me oye el clérigo, es necesario pensar que (a) una mujer dice una gracia, luego es hereja. 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 tiempo viejo, se dan en ignorantes, piensan que no hay medio entre herejía y Ave María». Justina está pues haciendo no ya una defensa del *vir doctus e facetus* renacentista, sino que está atacando a la nueva sociedad postridentina, en la que las veras y las burlas, sobre todo en materia de religión, ya no son tan permitidas como antes. Justina reivindica la necesidad de volver a mezclar la risa con las cosas oficiales, y en definitiva este discurso puede relacionarse con la denuncia que hay en la obra de Rabelais de esos enemigos de la risa, los «age-lastas» que no acaban de entender la posible convivencia de las burlas y las veras.

El discurso bufonesco tiene una serie de recursos y formas que están presentes en la *Pícara Justina*. Uno de esos motivos es el de la rueda, el constante trocar lo alto y lo bajo que realiza el bufón principalmente al mostrarse como lo más bajo de la sociedad, haciendo gala de todo tipo de indignidades, con lo que sirve precisamente de espejo en el que resplandezcan las virtudes de la sociedad oficial, y a la vez muestra la inversión burlesca de ese mundo. En España, dada la especial problemática con respecto a la limpieza de sangre, con-

tos. Sin embargo, Justina no ignora que ha burlado tanto a los dos primos como a la mesonera, y por ello nos justifica su regreso al decirnos: «no me dio temor ni [de] los Pavones ni de la mesonera, porque los unos tuve por cierto que estaban en cartis pitís, y la mesonera —a la ley de creó— había trabado ejecución en los muebles del bachiller» (600). Ambos personajes no podían ya ofrecer ningún peligro para Justina pues ellos tenían más motivos para ocultarse que la propia Justina. El regreso a León tampoco es un capricho pues es un paso necesario para volver a Mansilla.

⁴⁶ M. Bajtin, p. 147.

siderada fundamental para los españoles de entonces, el bufón hace gala precisamente de su impureza. Pero esto no nos debe hacer pensar, como a Victoriano Roncero, que la impureza de sangre sea razón *sine qua non* del bufón, y en consecuencia del pícaro —lo que le lleva a intentar demostrar que Estebanillo es converso, como si por el hecho de que lo fuera cobrara más valor la obra⁴⁷—, sino que éste es uno de los motivos de indignidad que los bufones utilizan para autodenigrarse, aunque sea fundamental por la obsesión de pureza de la época. Podemos tener bufones que no sean conversos, como tenemos pícaros que no lo son —nada hay en Lázaro de Tormes que nos haga pensar que es cristiano nuevo—, y desde luego muchos otros son los elementos de indignidad que los bufones utilizan en su autodenigración: la cobardía, la gula, la avaricia, etc.

Autorreconocerse converso y a pesar de ello fingirse o jugar a ser noble, es en definitiva lo que hace Justina que utiliza el mismo tipo de burlas eufemísticas que usa el bufón a la hora de reconocerse converso. Si Francesillo se nombra Duque de Jerusalén, o habla de una herida que tiene en el prepucio, Justina nos hablará de un abuelo suyo quemado por el sol de Guadalupe (lo que, como demuestra Bataillon, es una referencia al auto de fe que tuvo lugar en Guadalupe en 1485⁴⁸), o nos dirá que «los parientes de parte de madre son christianos más conocidos, que no hay niño que no se acuerde de cuando se quedaron en España por amor que tomaron a la tierra...», con lo que alude claramente a su conversión en el momento en que se promulgó la expulsión de los judíos. Precisamente la burla cobra sentido cuando una vez reconocido ese origen, la pícara, como el bufón, juega a fingirse cristiana vieja, así si Francesillo de Zúñiga en su *Crónica* acostumbra a referirse a sí mismo como el conde don Francés o incluso decir «nosotros los Grandes de España»; Justina no duda en enfrentarse a otro pícaro, al que moteja de judío, con expresiones similares: «los christianos viejos le damos licencia para que pueda traer al cuello una cruz de palo».

Este enfrentamiento participa de otra de las características del discurso bufonesco, pues éste a menudo acostumbra a ser una reflexión sobre el propio discurso, especialmente a través de poemas en los que un bufón critica el arte de otro. En este tipo de poemas, que tiene en parte herencia de los poemas de escarnio y maldecir, del «sirventés» y de los debates, encontramos una retahíla de motes e insultos entre estos poetas bufones, siendo los insultos que más abundan los que hacen referencia a la impureza de sangre del rival. En esta clave podemos entender las cartas entre Justina y el fullero al que engaña. Es evidente que en estas cartas, en las que también encontramos la burla de las cartas

⁴⁷ «El tema del linaje en el *Estebanillo González*: la 'indignitas hominis' en *BHS*, LXX, (1993), pp. 415-423. Y en realidad en todos sus trabajos da por supuesta la condición de converso de Estebanillo.

⁴⁸ M. Bataillon, p. 33.

de desafío⁴⁹, vemos ese tipo de insultos y encontramos también la crítica a las burlas del otro. El fullero se alaba de que su burla fue mejor, pues fue burla pura, sin ir mezclada con veras —«vuestra burla se ha de llamar bursal, por cuanto en ella señalastes las manos y aun las uñas»—, y Justina se alaba de que su burla fue mejor, pues era mixta⁵⁰. Ideas similares aparecen en los debates entre poetas-bufones en los que se reprochan mutuamente sus indignidades y se critica el arte del contrincante. Tales debates aparecen en gran número en el *Cancionero de Baena*, destacando las «requestas» del propio Baena con Ferrán Manuel de Lando —quien se refiere a Baena recordándole su condición de converso: «Al noble esmerado, ardit e constante, /bañado de agua de ssanto bautismo»⁵¹— o Davihuelo. También el bufón-poeta Villasandino acostumbra a criticar a sus rivales, especialmente a Ferrandes Semuel y también a Davihuelo, al que acusa de abandonar tanto la fe cristiana como la judía y prostituir a su mujer de buen grado⁵². Por su parte Ribera se dirige a un truhán en un poema acusándole de no ser bueno ni para cuerdo ni para loco: «De dos cosas me acuerdo/ te hizo falta ventura: / de seso, para ser cuerdo; / de gracia, para lo-

⁴⁹ Igualmente es herencia de la lírica gallego-portuguesa: «Yo, el bachiller Marcos Méndez Pavón, el agraviado, a vos Justina Díez (...) por estos mis escritos, os reto a campo abierto para que aguardéis las asadoradas de mis razones». Las propias requestas entre bufones son burlas de estos desafíos, véase sino el poema de Villasandino a Ferrand Manuel de Lando: «Ferrant Manuel, sin ira e sin saña/ ayamos juezes entre mí e vos,/ e luego señalo a Juan de Gayós,/ e para con él a Alfonso Moraña,/ fidalgos discretos de noble compañía,/ que pueden judgar quién guarda belmez./ Si non, yo en tablas, voz en axedrez./ aína faremos el juego ser maña». *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, (ed. de B. Dutton y J. González Cuenca) (Madrid: Visor, 1993), p. 461

⁵⁰ Precisamente entre las críticas que se hace a los bufones se encuentra la de que hacen burlas por dinero y que por tanto la supuesta verdad que el loco auténtico dice queda muy desvirtuada. «La risa que provoca el artificio del truhán se compra, haciendo del dinero una recompensa a su arte en divertir, mientras que el placer para ser fino debe ser natural, es decir, inocente y gratuito. La acusación de querer enriquecerse a costa de su gracejo se convierte en una nota infamante que termina por hacer que la truhanería, forma de alegría venal, sea comparada con el venal amor de las cortesanas». F. Bouza, p. 66. Y efectivamente en buena medida ésta es la crítica que hace el fullero a Justina, y también la compara precisamente con una prostituta al decirle «te digo que Marcos te llama marca de más marca», ya que «marca» en germanía es precisamente prostituta. Además, la condición de prostituta de Justina también es relacionable con un oficio bufonesco pues «los truhanes tuvieron siempre una fama pecaminosa, incluso nefanda», p. 68. No en vano son llamados hombres de placer, e incluso algunos, como Cosme Pérez, fueron acusados de sodomitas.

⁵¹ Citado por Márquez Villanueva, «Jewish `fools´...», p. 395

⁵² «Villasandino's other professional enemy was a certain Davihuelo, a nominally-converted Jew, whom he accuses of disbelieving in both faiths and of willingly prostituting his wife», F. Márquez Villanueva, «Jewish `fools´...», p. 390. «El truhán porque es agudo/ faze a su muger aguda;/ aunque es gorda, bien se escuda,/ rescibiendo en su escudo/ encuentros muy a menudo/ de gente gruesa e menuda...», dice Villasandino de Davihuelo, y versos adelante: «Este suzio e vil hebreo./ fijo de una suzia ebraa,/ quítenle lo que menea/ e verán en su menea/ que yo con razón lo afeo» *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* p. 208. Y en ese mismo poema le acusa de ser un «loco atreguado» que Covarrubias define como «el loco que tiene treguas en su enfermedad y buelbe a tiempos a su juicio y buen seso, opónesele el perenal que está en perpetua locura». Se critica pues no ser lo suficiente «loco», como Justina critica en definitiva a Guzmán no ser pícaro a marcha martillo, o el fullero la critica a ella por hacer burlas mezcladas con veras.

cura. / Y perdoná en lo que toco, / que no lo puedo callar, / que eres cuerdo para loco / y loco para trobar»⁵³. En otro poema Villasandino se queja al rey de otros que usan su mismo arte: «¿A quién me querellaré, / señor, d' algunos que troban, / que me furtan e me roban / lo que nunca yo robé? / (...) / Non digo más nin diré, / que fartos buenos lo saben; / aunque algunos se alaben / de trobar, yo callaré / o quiçá responderé»⁵⁴. Y Ferrant Manuel pide a Villasandino que no le quite el mérito a los otros, pues Dios «como fizo a vos dileto, / profundo de grant saber, / bien assí pudo fazer / otro mucho más discreto...»⁵⁵.

Precisamente Justina en su carta al fullero le recuerda su condición de cristiano nuevo: «alegarme ha en su favor que fueron parientes suyos los que labraron la cruz a Cristo...», y también se burla del honor conyugal de sus padres al motejarle de hijo natural, pues su madre tuvo mucha paciencia «en oír llamar a su marido, vuestro putativo padre, hijo de Cornelio Tácito por vía de hembra y por la de varón, de rabí Sídraque». En la misma línea está la presencia de Perlícaro, otro personaje bufonesco, que no hace si no «dar vaya» a Justina precisamente con respecto a las formas de su discurso y a su indignidad⁵⁶. Así se refiere al linaje cristiano nuevo de su padre, acusa a la madre de Justina de prostituta, y sobre todo critica el discurso de Justina: «Sora Justiniga, sora pícaro en requinta ¿de cuando acá en ser chronicono de su vida y milagritos? (...) bien hace, que quizá no hallará otro historiador que contara la

⁵³ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (ed. de J.A. Bellón y P. Jauralde) (Madrid: Akal, 1974), p. 103. El que estos poetas-bufones escribieran burlas no quita que también fueran capaces de hacer gala de la otra vertiente del bufón, la crítica, que no siempre es considerada. El propio Montoro se queja en un poema a la Reina Isabel de la situación de los conversos que, a pesar de mostrarse fieles a su nueva fe, no son tratados como cristianos. Baena en su «Desir» a Juan II realizará un proyecto político que se anticipa a las ideas del *Laberinto de Fortuna* de Mena, y también criticó a los prelados que intervenían en las intrigas políticas, etc. Véase la parte final del citado artículo de Márquez Villanueva, p. 400 y ss. Véase también el poema atribuido a Villasandino: «...rey onesto, orgulloso./ (...) / vos presento este deitado/ porque veo este reinado/ cada día andar con mal/ (...) / Fablaré primeramente/ en los vuestros regidores/ d' este reino e de la gente./ a oriente e a oçidente/ nunca çessan de robar,...», *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 78. Como se puede ver la supuesta función crítica del bufón no es tan supuesta, sino muchas veces realmente ejercida por estos personajes a veces tan denostados.

⁵⁴ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 253.

⁵⁵ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 451. En otro poema Ferrant Manuel se queja de que Villasandino ha hablado mal de un poema suyo, a lo que Villasandino responde con ironía: «Amigo, si algo escrevistes,/ a mí nunca fue mostrado,/ si non, ya vos fuera dado/ loor quanto mereçistes» (p.499).

⁵⁶ Si este Perlícaro es, como cree Bataillon —M. Bataillon, p. 32—, trasunto de Quevedo, tiene mucho más sentido lo que venimos diciendo pues al fin y al cabo serían dos autores de novelas picarescas-bufonescas los que se estarían criticando mutuamente su arte y acusándose de indignidades. No en vano Quevedo era calificado de «licenciado en bufonerías» por *El Tribunal de la Justa Venganza* (1635). Sin embargo no está muy clara esa identificación, aunque sí, como parece más probable, Perlícaro oculta una vez más a Mateo Alemán, tal y como cree Márquez Villanueva («La identidad de Perlícaro», *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), pp.423-432), la situación es muy similar; son dos autores de obras picarescas reprochándose mutuamente indignidades y una menor calidad artística.

vida de una persona tan necesaria como secreta (...). Este capítulo ¿cómo puede ser capítulo sin cabeza? Este libro ¿cómo lo puede ser sin título, prólogo ni sobreescrito» (139).

Dentro del discurso bufonesco tienen un papel fundamental los motes y comparaciones burlescas tan usadas por Justina. La comparación burlesca es la base de una obra como la *Crónica* de Francesillo, y efectivamente sabemos que en el arte del bufón motejar era pieza clave⁵⁷, y que recibían a menudo dádivas acto seguido de apodar a algún noble. Luis de Zapata en su *Miscelanea* nos cuenta que el bufón Gabriel le dijo seis tachas al comendador mayor de León: «La primera que pedís/ la segunda que no dais / la tercera que reñís / la cuarta que porfiáis / la quinta que traéis / el jubón lleno de grasa / la sexta que *parecéis/ pisada de gato en masa*», y recibió de manos del comendador un ducado por cada tacha⁵⁸. La fórmula habitual de la comparación burlesca en base al verbo «parecer» que relaciona a un noble especialmente con un animal, o con una condición de éste, o establece alguna relación absurda con otro personaje, es la base de la *Crónica* de Francesillo, como hemos dicho, donde encontramos que Francisco de Zúñiga parecía «cordero mamón de Hontiveros» y su hermano Antonio, «ginovés cargado de debdas»; el conde de Aguilar parecía «galgo que llevaban a caza por fuerza», y el marqués de Villena, «pato cocido o liebre empanado».

Tal fórmula también desfila en las páginas de la vida de nuestra pícara, que no olvidemos es caracterizada por el autor como «única en dar apodos». La madre de Justina, con la longaniza en la boca, «*parecía* sierpe de armas con la lengua fuera», «bota con llave», «garguelo con rabo». El tocinerero que se le acerca en la romería de Arenillas era «muy gordo de cuerpo y chico de brazos que *parecía* puramente cuero lleno. Unos ojos tristes y medios bueltos, que *parecían* de besugo cocido(...); un sayo de nescgas, que *parecía* zarcera de bodega; unas calzas redondas con que *parecía* mula de alquiler con atabales; unas botas de vaqueta tan quemadas que *parecían* de vidrio helado...» (260). Por su parte el fullero «tenía un ojo rezmellado y el párpado vuelto afuera, que *parecía* saya de mezcla regazada con forro de bocací colorado, y el ojo que *parecía* de besugo cocido...» (377). También la mesonera Juana Redonda «*parecía* vellón en jugo, y (...) *parecía* cuba breada» (570).

En el discurso de los bufones tiene también una parte importante el discurso del sinsentido, lo que podemos llamar «disparate», que forma también un género literario cultivado por poetas más o menos bufonescos. En este tipo de discurso lo importante, como nos dice Blanca Perinián, es «vaciar de sentido

⁵⁷ Aunque el bufón español hace especial gala de su arte verbal, el arte del bufón incluía también otras aptitudes cercanas al oficio de «actor», y sobre todo sabemos que también acostumbraban a remedar físicamente a los nobles. Véase la obra citada de Bouza, pp. 29 y ss. No olvidemos que una de las principales inclinaciones que Justina se reconoce es la de «bailar al son de un pandero».

⁵⁸ Citado por Diane Pamp de Avalue-Arce en la introducción a su edición de la *Crónica* de Francesillo, p. 33.

racional el proceso comunicativo»⁵⁹, para lo cual se usan diversos recursos, uno de los cuales es la enumeración excesiva, usada por Justina, por ejemplo, en la carta que dirige a Guzmán, en la que expone todas las supuestas fases de su vida⁶⁰. Otro ejemplo es la referencia a los amantes campanudos a los que compara con diversas cosas: «Parécenme que son como afinadores de órgano, que le templan y no le tocan; son como hombres de reloj, que amagan a quebrar la campana y sólo la hacen sonar. Son como truenos (...). Son, finalmente, como perras locas...» (713), o la enumeración de las características del dinero: «El dinero, para ser hermoso, tiene blanco y amarillo; para galán, tiene claridad y refulgencia; para enamorado, tiene saetas como el dios Cupido...» (714). Estas largas enumeraciones recuerdan, sobre todo la primera citada, la que hace Estebanillo a modo de prólogo en verso de su obra⁶¹, y sobre todo recuerdan a las largas enumeraciones de la obra de Rabelais, por ejemplo en el episodio de los *limpiaculos* donde Gargantúa enumera todos los utensilios que ha utilizado antes de descubrir el mejor para tal menester:

Me limpié luego —prosiguió Gargantúa— con una cofia, con un almohadón, con una zapatilla, con un cesto, ¡desagradable limpiaculos!, con un sombrero; notad que los sombreros son: unos, lisos; otros, peludos; otros aterciapelados; otros tafetanizados, y otros, satinados; los mejores son los peludos(...). después me limpié con una gallina, con un gallo, con un pollo, con la piel de una ternera, de una liebre...⁶².

Las largas enumeraciones forman parte, pues, del discurso bufonesco como recurso de la poética del disparate y lo encontramos en la obra de poetas-bufones como Montoro, por ejemplo en las «Coplas que hizo el ropero a un aparato de guerra», en el que, para reflejar el tópico de la cobardía del judío y del bufón, enumera una lista interminable de piezas de guerra, cada una de las cuales sitúa en sitios alejados geográficamente: «Las cinchas tengo en Vitoria, / los látigos en Plazencia, / las acciones tengo en Soria, / (...) / ved, si la guerra se enciende, / el petral en Çalamea, / el freno en Basilea, / las cabeçadas allende / (...)

⁵⁹ B.Periñán, *Poeta Ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos xvi y xvii. Estudio y textos* (Pisa: Giardini editori, 1979). Por supuesto que el sinsentido en la *Pícara Justina* no llega a los extremos de la mayoría de los poemas recogidos por Periñán, por lo que podríamos hablar de ese «absurdo-relativo» que distingue la autora, siguiendo a Zumthor.

⁶⁰ Tal enumeración es a la vez un pregón en el que el autor expone su mercancía en la plaza pública. Bajtin nos dice que las enumeraciones de Rabelais son precisamente eso, las palabras dichas a voz en grito en la plaza pública. La plaza pública, aunque no nos hemos referido hasta ahora a ella, es claramente el escenario básico de las formas del realismo grotesco, del carnaval y de la fiesta popular. La corte por un lado y la calle por otro son el escenario de actuación de los bufones.

⁶¹ Como Justina, Estebanillo enumera las fases de su vida: niño de escuela, gorrón de nominativos, remero medio tunante, criado de un secretario, barbero de mendicantes..., ed. cit. p. 24. Es nuevamente un «pregón» del contenido de la obra.

⁶² F. Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (Madrid: Edaf, 1990), p. 48.

/ y el fierro en Barrameda, porque el cuento no se caya; / el puñal tengo en Pastrana, / la vaina en Gibraltar...»⁶³, y en definitiva todo el poema se construye en base a esta enumeración que ocupa más de sesenta versos.

Dentro de la literatura de disparates tienen sentido también otras formas del discurso de Justina. Es el caso de la burla del lenguaje jurídico, que encontramos en la habitual inclusión de *premáticas burlescas* en muchas novelas picarescas —entre ellas el *Buscón* o el *Lazarillo de Manzanares*⁶⁴— y que en la *Pícaro* encontramos en las lecciones del padre de Justina al enlazar sus consejos con la partícula «item»⁶⁵. También participa del disparate el uso de lenguaje de borrachos: «¡Apera que te aqueno!», «Daos murria perra, hernandos»; o de bobos: «acá tamo toro». Por otra parte en los versos preliminares también podemos encontrar aspectos de literatura de disparates, por ejemplo los versos macarrónicos del capítulo segundo del Libro Tercero, «De la marquesa de las motas»: «Ego poeturrius, caballino fonte potatus / (...) / Iam cantare nolo porrazos, atque cachetes...». Este tipo de lenguaje que mezcla diversas lenguas es también habitual en la literatura de bufones, así también en la *Crónica* de Francesillo encontramos un latín macarrónico —«Puella mía, ¿non vides que soy fili regem?»— o mezclas de diversas jergas, así Micer Galio se dirige a la infanta Isabel de Portugal en este lenguaje: «Madona, éste es lo pobreto duque de Calabria, gracia a Dio que los doce milia ducati que lo Rey lo endonó...» (137).

Y, por supuesto, dentro de la poética del disparate, encontramos las creaciones verbales, los neologismos que tan presentes están el discurso de Justina, que a menudo nos sorprende con extrañas derivaciones léxicas como «principotes», «razonablejonazo», «sorbetoncito», «principiántigas», «condicionaza», etc. Las creaciones léxicas aparecen igualmente en la obra de Francesillo, aunque éste va más allá de la simple derivación y crea una lengua sin sentido que luego pasa a traducir disparatadamente, así un personaje dice «hiere arcaduz» que, según Francesillo, quiere decir «Alcalde, pareces toro viejo enojado», y otro dice «vistanarra» que quiere decir nada menos que «tiempo verná que la gente de Corte estará en Granada y ternán cámaras, y no hallaran posada sino por derecho», y a su vez, en supuesto vascuence, otro exclama: «Aydado achuna» que quiere decir: «¿qué cuenta daré destas cosas a la casa de Leguizamó?»⁶⁶. También se usa una lengua más o menos mixta y apócrifa en los poemas de disparates: «Fue diziendo de Valencia / anen a sopar al Grau / talau manut, y menjau»⁶⁷.

⁶³ *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, p. 125 y ss.

⁶⁴ Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón* (ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza) (Barcelona: Crítica, 1993), pp. 118 y ss. y Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas* (ed. de Giuseppe E. Sansone) (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), tomo I, pp. 57 y ss.

⁶⁵ «Item, se advierte a tal moza quitante que si le dieren cosa de poco momento, no la tome...» (199). Los consejos del padre para delinquir adquieren así burlescamente una forma «legal», en otra paradoja bufonesca.

⁶⁶ Edición citada, p. 92 y 117 respectivamente.

⁶⁷ B. Perrián, p. 65

Por otra parte en un discurso de burlas como es el de Justina, y como es el del bufón, la burla implica al propio discurso, como ya hemos visto en buena medida en la matraca que le da Perlícaro. Pero sobre todo es la propia Justina la que, en diálogo con el lector —o con objetos—, hace un metadiscurso en el que en definitiva se burla de ese discurso, porque la escritura de un personaje como Justina es, en realidad, imposible. Por eso tiene sentido la larga introducción de tres números antes de empezar realmente a escribir. Es precisa una amplia justificación, aunque sea en burla, para justificar lo injustificable; que un personaje de la índole de Justina tome la pluma para escribir su propia vida⁶⁸. También, dentro de estos números dedicados a la explicitación y justificación del propio acto de la escritura, encontramos el diálogo de Justina con objetos inanimados como el pelo, la pluma, la mancha o el papel de culebrilla. El diálogo con animales u objetos inanimados está también presente en poemas bufonescos, así lo encontramos en un poema de Montoro que es en realidad una queja de su caballo y la respuesta que él le dio; u otro en el que también Montoro dialoga con «un febrero que llovió mucho»⁶⁹.

Pero las burlas son también metaliterarias. La burla del discurso se basa por ejemplo en recursos como las prolepsis que no se cumplen. Así nos habla de unos zapatos con los que «me humilló mi novio. Pero esto no es de aquí, sino del medio»; o con respecto al entierro de su padre nos dice: «a lo menos no enterré yo así a mis dos maridos. Veráslo», etc.; anuncios que el lector no ve cumplidos. No son más que una burla, como las de Francesillo que a lo largo de su *Crónica* usa a menudo, a forma de muletilla, un «como adelante se verá», que tampoco cumple. Por supuesto, también dentro de la broma metaliteraria está la creación de fábulas inventadas, citas falsas, o mitos disparatados. Tales burlas se dan también en el discurso bufonesco, especialmente en los poemas de disparates donde se mezclan personajes mitológicos, bíblicos e históricos, realizando las más extrañas acciones. Por su parte, Francesillo en su *Crónica* nos dice que «el rey Salomón (...) envió mandamientos y apercibimientos a la Costanilla de Valladolid...», que «los filósofos antiguos (...) llamaron al alcalde de los Donceles...», o pone en boca de Aristóteles y Tito Livio profecías de los acontecimientos de las Comunidades. Se trata del mismo recurso de la mitología inventada de Justina, o de las falsas citas de las que también hace gala.

La burla de las cuestiones sagradas, especialmente de sus fiestas y templos, también es propio de un discurso carnalesco, pues no olvidemos que en

⁶⁸ Precisamente esta circunstancia es la que parece primar más en el rechazo de Cervantes hacia la picaresca, por ello en su burla del género opta por volver a los diálogos de transformaciones y tratemos como personajes a dos perros que han cobrado habla maravillosamente; porque para Cervantes tan fantástico es que dos perros cobren habla como que un pícaro «cobre escritura».

⁶⁹ *Cancionero de burlas*, p. 110 y 138 respectivamente. En ese mismo cancionero Juan Quirós dirige una coplas a Juan de Panes «en nombre de su caballo», por tanto es el caballo el que toma la palabra y se toma también la libertad de nombrarse noble: «Hidalgo de cuatro partes/ soy, por cierto, de la sierra...», p. 129

buena medida todo los festejos que aúna el carnaval, y todas las festividades burlescas que conforman ese mundo festivo del realismo grotesco, surgen precisamente de la inversión de las celebraciones serias de la liturgia cristiana. Los bufones y tontos, nos dice Bajtin, asistían a las ceremonias serias para parodiar sus actos, y todo ceremonial serio tenía su correlato cómico⁷⁰. Precisamente hemos visto cómo Justina reivindica esta convivencia entre la burla y la seriedad de la religión en su discurso contra los «hombres del tiempo viejo».

CARNAVAL Y REALISMO GROTESCO

La citada enumeración de los «limpiaculos» de Gargantúa nos permite adentrarnos en lo que Bajtin denomina realismo grotesco, característico del lenguaje carnavalesco; la presencia de lo bajo corporal en el discurso como reverso del lenguaje y del mundo oficial en que tal presencia está vedada. Como el bufón es el reverso de lo elevado; las nalgas son el reverso de la cara; la materia fecal es el enlace no dramático con el otro mundo; y el sexo y la comida, como todo lo material frente a lo espiritual del mundo oficial, campan a sus anchas por el discurso carnavalesco. Evidentemente tales elementos abundan en la obra rabelesiana, como nos muestra el análisis de Bajtin, pero también están presentes en la obra de Úbeda. No podemos dejar de recordar el episodio en el que el bachiller, buscando comida —en este caso miel—, que Justina dice haberse dejado en el mesón, encuentra en realidad una cesta en la que Justina ha defecado y tal materia acaba, en la disputa con la mesonera, cayéndole encima. Este episodio es propio del realismo grotesco donde se cambia lo alto por lo bajo, en este caso comida por excremento, tal y como sucede también en otra obra picaresca, en el *Buscón*, donde el estudiante en la posada cambia al viejo avaro la comida por excremento. El excremento acaba manchando al bachiller, dentro de la fórmula tradicional de denigración burlesca, que también aparece en otro episodio del *Buscón* donde es el propio Pablos la víctima. Precisamente en las fiestas de los locos se arrojaba, desde los carros, excremento a los transeúntes, por parte de los propios religiosos⁷¹. Por su parte, Gargantúa orina sobre la ciudad de París⁷², y en el caso de la *Crónica* de France-sillo es la propia reina quien acaba cayendo en un charco de lodo⁷³, como también le sucede al propio Pablos en el *Buscón*.

⁷⁰ M. Bajtin, p. 11

⁷¹ Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos* (trad. de X. Rivi Camps) (Barcelona: Ediciones Península, 1988), pp. 159 y ss.

⁷² Y por ello la ciudad se llamó París, pues Gargantua lo hizo «para risa» (ed. cit. p. 54). Como se ve, las etimologías burlescas abundan también en las obras carnavalescas.

⁷³ La «reina cayó en un charco, y la marquesa quedó colgada un pie en la angarilla», *Crónica*, p. 110.

Otros episodios juegan de ese mismo realismo grotesco, como la muerte de la madre, que además Ubeda hace coincidir con el acto de comer. En el realismo grotesco es habitual hacer concurrir la muerte con la satisfacción de una necesidad natural, es el conocido «tema de Malbrough», inversión carnavalesca y unión paradójica entre vida y muerte, porque lo que da la vida, en este caso la comida, acaba dando la muerte. «En el grotesco popular muerte no se opone a vida sino que está incluida en la vida y determina su movimiento perpetuo paralelamente al nacimiento», «como en los organismos unicelulares no existe el cadáver, la muerte coincide con el proceso de multiplicación: La muerte está encinta»⁷⁴. Tal es precisamente lo que sucede en el caso de nuestra obra en el que la muerte de la madre permite a Justina iniciar su vida propia pues, como nos dice, «no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre» (235) y, una vez muerta ésta, Justina podrá hacer lo que le dé la gana, y ni siquiera llora su muerte: «¿Qué mucho? Vía que ya yo me podía criar sin madre» (231).

La muerte de los padres nos da precisamente la liberación del pícaro que puede ya empezar a jugar a ese juego de fingirse noble, pues sus antecedentes familiares han desaparecido. Tal situación es muy clara en el caso de Pablos de Segovia que, una vez fallecido su padre, puede ya darse libremente a ser otro, como le dice a su amo don Diego: «Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico, y más autoridad me importa tener. Porque, si hasta ahora tenía como cada cual mi piedra en el rollo, ahora tengo a mi padre» (I.7). Pero esta liberación de Pablos se produce realmente tras algo característico del mundo carnavalesco: el banquete grotesco. Y me refiero, claro está, a la comida en casa del verdugo Alonso Ramplón. Pablos se niega a participar de este banquete, en el que la carne que se come en él es, o la de su propio padre, o la de otro ladrón con la que igualmente se identifica. Pero si no come no es porque sienta repugnancia ante esta antropofagia, sino porque participar de este banquete grotesco significa participar de la comunidad de ladrones que su padre, y también su tío, representan. Pablos se negará en todo momento a participar de ese grupo, pues pica más alto, y no lo hará hasta el final cuando, una vez perdidas sus ambiciones nobiliarias, acaba participando en un segundo banquete grotesco, el de los jaques sevillanos, y participando también en el acto ritual del asesinato del padre, simbolizado en el crimen de los corchetes, representantes de la autoridad. Finalmente, para hacer más fuerte su unión al grupo, Pablos accede a una unión «amorosa» con una prostituta, mujer muy distinta a la que ha pretendido a lo largo de toda la obra⁷⁵.

En la *Pícara* se da también, aunque de forma diferente, esta situación de «asesinato del padre»⁷⁶ y banquete grotesco basado en la antropofagia,

⁷⁴ M. Bajtin, pp. 50 y 53 respectivamente.

⁷⁵ Remito nuevamente a mi artículo sobre el *Buscón*, en el que analizo el carácter carnavalesco y bufonesco de esta obra.

⁷⁶ «Asesinato del padre» simbólico, pues no es Pablos quien mata a su padre, pero sí es un miembro de la familia quien lleva a cabo el ajusticiamiento.

aunque la comida no se identifica, como en el *Buscón*, con el propio padre, tal y como sucede en culturas primitivas donde el animal totémico, respetado y sólo asesinado para comerlo en este ritual, se identifica con el padre ancestral⁷⁷.

La muerte del padre de Justina tiene también relación con la comida, aunque sea con la comida de animales, pues muere precisamente por un golpe dado con el celemín con el que (mal)medía la comida para los caballos de los huéspedes de su mesón. Tal muerte no produce ningún dolor entre los miembros de su familia; el cadáver es tratado de forma poco decorosa y vestido con ropa hecha jirones que deja ver su carne. Pero es que si en el asesinato ancestral del padre los hermanos se unían para matarle por su tiranía, en este caso encontramos que las hermanas, a las que se une la madre, se alían con el asesino, pues no le denuncian a la justicia y, en cambio, aceptan de él, precisamente, la invitación a un banquete. Este banquete no tiene la situación de un banquete grotesco, pues ni siquiera asistimos a él y desde luego no se come la carne del padre —u otra carne humana que la simbolice—, como en el caso del *Buscón*. Pero paralelamente a ese banquete de la familia Díez con el asesino del mesonero tiene lugar la deglución de la carne del cadáver por un animal, un perro, con lo cual Úbeda, de forma diferente, ha creado una situación similar a la que sucedía en el *Buscón*, aunque en parte con menor dureza, pues no se da realmente la antropofagia; pero quizá sí con más crudeza, pues sí asistimos al despedazamiento real del cuerpo del mesonero.

La antropofagia está igualmente insinuada en relación con la muerte de la madre, cuya muerte se debe a atragantarse con una longaniza. Justina también viste el cadáver de su madre de forma burlesca metiéndole los dos brazos en una misma manga, «y créeme que no hice mal; que quizá si los dejara sueltos ambos, se anduviera de sepultura en sepultura buscando longaniza, y como no viese donde topase, echaría mano de lo que hallase, aunque fuesen tripas. Y si algún muerto la riñera...» (232). Por tanto Justina, tras la muerte de sus padres, como Pablos tras la de su padre y la anunciada ejecución de su madre, inicia su verdadera aventura; sus viajes, indicio de esa recién ganada libertad.

Otro episodio plenamente carnavalesco es, sin duda, el del robo de Justina por parte de los estudiantes que forman la llamada Bigornia. Se trata de una mascarada de carnaval realizada por estudiantes, como las que Estebanillo realiza para diversión de los nobles. Tal mascarada cobra, por otra parte, características de la celebración popular carnavalesca de elección de una autoridad burlesca y su posterior destitución. Es el caso de Pero Grullo, autoridad evidentemente burlesca pues se presenta como Obispo de la Picaranzona, y que

⁷⁷ Una exposición de la teoría de la comida totémica se encuentra en S. Freud: *Tótem y Tabú*, (Madrid: Alianza, 1967), especialmente en el capítulo IV y, dentro de éste, el resumen que hace Freud de las ideas de W. Robertson Smith en el apartado IV y ss.

después es destituido por el resto del grupo, entre burlas y denigraciones. Que tal destitución es fundamental para entender el episodio nos lo muestra el que para narrárnoslo Justina tenga que salir de su habitual punto de vista; pues ella no pudo asistir a tal denigración, y ni siquiera conocerla.

Antes de esa destitución hemos asistido a la fiesta en sí, caracterizada por el banquete grotesco en el que todos acaban borrachos, precisamente porque Justina, como el personaje folklórico de Pantagruel que inspira a Rabelais, arroja sal en los jarros de los estudiantes. Tal banquete grotesco tiene relación con una «boda», pues se supone que se hace para celebrar que Justina va a desposarse simbólicamente con el obispo. En buena medida tal banquete grotesco —de la misma forma que el anterior, el de la muerte del padre, marcaba la independencia de Justina—, marca precisamente la pérdida simbólica de la virginidad de Justina, lo que relaciona este episodio con los ciclos festivos de la fecundidad. Igualmente encontramos también la inversión propia del carnaval pues se produce el caso del burlador burlado, y se muestra de nuevo esa superioridad de Justina, no sólo en ingenio, con respecto a los hombres, a los que siempre acaba burlando; mostrando así que es más Pícaro que el Pícaro.

Por otra parte el episodio de la Bigornia se encuadra también en la fiesta de los carros de Corpus, fiesta en la que se producían imágenes de contenido licencioso alguna de las cuales son la de los monstruos que cargaban con la pecadora de Babilonia. Tal idea es, en parte, la de este secuestro, tanto de la Boneta, como sobre todo de Justina, cargada, como pecadora, por estos monstruos estudiantiles, que se la llevan en un carro. Todo ello, como decimos se relaciona con ciclos festivos relativos a la fecundidad.

También el personaje del hijo de la lavandera cumple asimismo función de pelele de carnaval, pues hace un desfile «disfrazado» para finalmente ser denigrado en base al excremento, en este caso sustituido por su equivalente, el agua sucia, y expulsado, como también lo había sido Pero Grullo (al fin y al cabo muchas de estas fiestas tenían una función exorcizadora) por los muchachos que le arrojan terrones de barro. Este personaje se enorgullece de su hidalguía, de la que Justina se burla precisamente con ese arrojarle agua «harto limpia, pues limpiaba los platos», de forma que el personaje, disfrazado de noble, es denigrado, desenmascarado y expulsado.

Y un tercer y último banquete grotesco se celebra con ocasión de las bodas auténticas de Justina, que cierran precisamente la obra, como en buena medida sucede en el *Lazarillo*, el *Buscón*, *Teresa de Manzanares*, o *La Garduña de Sevilla*. En tal banquete «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» (733). Por tanto tres banquetes grotescos marcan la evolución vital de Justina: el primero le da la libertad, el segundo la revalida, y el tercero, aparentemente, le da fin, como a la propia obra.

ESCRITURA EN LIBERTAD

Si el sinsentido característico de parte del discurso carnavalesco, y configurador esencial del género tan bufonesco del disparate, es sobre todo lenguaje dejado en libertad; algo característico de la *Pícaro Justina*, así como innovador y prefigurador de una escritura moderna, es que la de Justina es una escritura en libertad.

Úbeda hace un uso muy libre del lector explícito⁷⁸, pues no sólo se limita a dirigir hacia él el discurso, o incluso formularle preguntas, sino que el lector explícito se convierte en un personaje más que responde a esas preguntas o incluso realiza acciones. En buena medida podemos decir que Justina convierte el espacio verbal de su discurso en espacio teatral en el que tienen lugar diversas acciones a las que asistimos a través de las acotaciones implícitas en el propio discurso. Citaremos tan sólo unos claros ejemplos.

Justina, tras narrar la muerte de sus padres, se niega a hablar más del período del mesón porque «no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre» (235). Pero parece que hay un lector al que en principio Justina sólo ve pero no puede escuchar, pues nos dice: «Paréceme que te leo los labios, hermano lector»⁷⁹. Tenemos pues una presencia física del lector, pues tal nos lo insinúa el verbo «leer» que implica un verbo «ver» frente a un verbo «imaginar», que sería lo más habitual; de forma que el espacio verbal parece adquirir una dimensión auténticamente espacial. Pero además el lector acaba hablando para pedir a Justina que le cuente algo más, a lo que ella se niega: «Es, déjame, no me importunes, ¡gentil disparatón!». El lector insiste, e incluso realiza un acción muy determinada, ofrecerle dinero para que siga contando: «¿Quiéresme dejar? ¡Quita allá tu real de a ocho! ¿Dinero das?»⁸⁰. Pues si tanto me importunas, habré de pintar algo, aunque no sea sino el dedo del gigante...» (235). El lector, pues, se convierte en personaje que participa, no ya sólo del discurso, sino que puede determinar su forma y su contenido. Se trata de un lector explícito muy particular que desde luego supera la funcionalidad de este lector en el *Guzmán de Alfarache*, que es sólo destinatario de las imprecaciones de Guzmán. Se trata claramente de una burla metaliteraria más, pero que muestra también una libertad creativa en el discurso de Justina que creemos característica de esta obra, y que la aproxima a nuestro tiempo.

El uso de las acotaciones implícitas por parte de Justina, para referirnos una acción que sucede en el propio momento de la escritura, se da también en la Introducción General con el diálogo con el pelo, la mancha o la culebrilla. La es-

⁷⁸ Utilizo la terminología de Darío Villanueva, expresada en *El comentario de textos narrativos: la novela* (Gijón: Júcar, 1988)

⁷⁹ Justina vuelve a jugar con la paradoja, pues el libro se convierte en instrumento que permite no sólo que el lector lea a Justina sino que ella lea al lector, aunque sea los labios.

⁸⁰ Evidentemente ese dinero puede relacionarse con el que el lector real pagaría por el libro físico de *La Pícaro Justina*.

critura se convierte a su vez en historia, y se produce la unión del tiempo del discurso con el de la historia, de forma muy estrecha, pues prácticamente se producen los hechos de forma paralela a su escritura. Lo mismo sucede en el caso de la fisga de Perlícaro, a quien Justina reprocha su actitud, a lo que el pícaro parece no responder: «¡Hola, hola!, ¡conmigo no! ¿y hace gestos? Por el siglo de mis maridos, que le meta esta pluma por los ojos...». Justina convierte así el tiempo de los hechos en tiempo de escritura, lo cual es evidente por el uso del presente y sobre todo por los déicticos, como «esta pluma», que hace entrar en acción el instrumento con el que escribe esa misma acción.

También el tiempo de escritura y el de la historia vuelven a fundirse cuando Justina se remonta de forma sorprendente al tiempo que narra. Es lo que sucede cuando empieza a narrar su nacimiento, antes de que la interrumpa Perlícaro, lo que hace de forma convencional, aunque con modos de la poética del disparate o la perogrullada: «Nació Justina Diez, la Pícara, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los 6 de agosto, en el signo virgo, alas seis de la Boba allá». Pero a continuación parece tomar la palabra la propia Justina recién nacida: «¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que me verán nacer desnuda! Tórnome al vientre de mi señora madre...» (136).

Dentro de esta escritura cabría mencionar el caso ya analizado de la intromisión del autor en la boca del personaje: «Más ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina» (129), y también el propio diálogo de Justina consigo misma, interrumpiendo su propio discurso: «Y el hombre... ¿Dónde vas a parar, Justina? Pardiez, que si no me hablaras a la mano, por pocas parara en el miércoles de Ceniza» (237).

----Por supuesto el lenguaje de Justina es también un lenguaje en libertad, una lengua característica de la plaza pública en el que tienen cabida todo tipo de juramentos, imprecaciones, interjecciones, etc. Limitándonos al número del escudero enfadoso encontramos muestras de esta lengua de la plaza pública. «Maldígale Motezuma, tocintero de Burrabás, que aun ahora no me parece que ha 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 cuán pública de revueldos». Justina se dirige a él como a un asno: «Borrigo, borrico, borrico, jo,jo,jo», a lo que él le responde también con juramentos: «¿jo,jo, a mí, Jostina? ¿soy yo jodío? *Juro a San Polo* que era mi padre de la Alhambra y de los Reduanes; ¡mire cómo podía ser jodío». Asimismo es la suya una escritura bañada de oralidad, en la que predominan a menudo la yuxtaposición —en ese mismo número: «Donde quiera que iba me seguía. No me valían trazas. A todo salía. No me dejaba»— y otras veces su sintaxis se complica en la rapidez del habla que enlaza ideas libremente, ensartando también en su discurso cuentos, fábulas, chistes o refranes —«¿Sabes con que me consuelo?, con una carretada de refranes»— según la guía de su «libertad y gusto», pues Justina entiende su discurso como un narrar en libertad y «de espacio».

CONCLUSIÓN

Por supuesto que dejamos sin analizar numerosos elementos de la obra que pueden relacionarse con el carnaval o la literatura bufonesca, como por ejemplo el episodio de la burla a la mesonera, personaje también plenamente carnavalesco; o la presencia de otros personajes folklóricos, también usados en el mundo carnavalesco, como el barbero, de tanta raigambre en el entremés. De hecho pasamos prácticamente por alto una parte fundamental de la novela, como son los versos que abren cada número y que forman, junto con la prosa, una estructura idéntica a una obra como los llamados *Problemas* de Villalobos; pues esta obra la construye el médico-bufón en torno a unos versos preliminares a los que el cuerpo del texto en prosa es en realidad la glosa. Tal idea es la misma que encontramos en la obra de este otro médico de buen humor que es Úbeda. Tampoco nos hemos referido al prólogo al lector, en el que Úbeda a través del elogio desmesurado, y por consiguiente claramente irónico, se está burlando de los censores —a los que llama «custodios angelicales»—; es decir, de esos hombres del tiempo viejo a los que ya nos hemos referido. Igualmente podríamos leer el desmesurado elogio de Calderón como otra forma de burla hacia este personaje⁸¹. En frases como «linajes tan antiguos como nobles y tan nobles como antiguos» o «clara sangre de los *nobilísimos* caballeros Sandelinos, holandeses...» se percibe algo de posible ironía. También respecto al escudo falso de Calderón, que adorna la portada del libro, habría que recordar que también Alemán ilustró su obra con un escudo apócrifo. Por tanto en buena medida las burlas hacía los que usan de escudos falsos va dirigida también contra Alemán, igual que el número del melindre a la culebrilla también podría ser en parte una burla del emblema que también ilustra el *Guzmán*, en el que se

⁸¹ No nos parece tan claro que la obra de Úbeda se escribiera a instancias de Calderón, ni que la intención fuera la de ayudar al ennoblecimiento de este personaje, como tampoco nos parece tan claro que el *Estebanillo González* se escribiera por motivos similares, a instancias de Piccolomini. En el caso del *Estebanillo* nos inclinamos a creer que es el propio Estebanillo quien pudo encargarse de la escritura —¿a Gabriel de la Vega?— con la finalidad de hacer lo que dice, dar gusto a la nobleza, especialmente a Piccolomini, y así obtener la dádiva prometida. Con respecto a la *Pícara*, para Hoogstraten el acto de escritura subversiva se encuentra desde el principio, ya que el escritor se burla de la supuesta nobleza de su señor Rodrigo Calderón, a quien burlescamente dedica su libro. Baste señalar la unidad lingüística contradictoria entre los semas «holandés», palabra que en la época de los Felipes connotaba todo lo contrario de cristiano viejo, y «noble». R. Van Hoogstraten. 73 y ss. También José Miguel Oltra considera que la obra se escribe con intención de atacar a Calderón más que de halagarlo, José Miguel Oltra: *La parodia como referente en La Pícara Justina* (León: Institución fray Bernardino de Sahagún de la Excm. Diputación Provincial de León, 1985).

Por otra parte, me parece que el hecho de que figure el escudo supuesto de Calderón en la portada de la obra y que ésta le vaya dedicada no implica que la obra se escribiera para un fin relacionado con este personaje, otra cosa es que una vez escrita pudiera usarse o no para ello; algo difícil de comprobar, en cualquier caso. Tampoco sabemos efectivamente que Úbeda estuviera al servicio de Calderón, y por tanto no sabemos qué tipo de relación tuvieron, si es que tuvieron alguna, más que la misma del libro en sí.

muestra una araña sobre una serpiente con el lema de Plinio: «Ab insidiis non es prudentia».

Por tanto, queda aún mucho que hacer, pero creemos haber señalado suficientes elementos como para mostrar la relación que existe entre esta obra picaresca y la tradición de la literatura bufonesca y del carnaval. Todo lo cual no nos hace creer que debamos considerar la *Pícaro Justina* como una obra bufonesca, pues no lo es, sino que lo que queremos mostrar es cómo, en la génesis y evolución de este nuevo género, tienen un papel fundamental estas formas de literatura realizada por bufones profesionales o autores que, por diversos motivos, se revisten de la libertad bufonesca de la locura.

Tampoco pretendemos ignorar que muchos de los elementos, si no todos, del llamado realismo grotesco, del carnaval, o de la literatura bufonesca, están también presentes en buena medida en toda la literatura del Siglo de Oro⁸², precisamente porque la fuerza de la cultura popular es mayor en este momento. Sin embargo, las fuertes concomitancias entre picaresca y bufonería nos hacen pensar que, en el caso del género picaresco, la influencia de esta cultura no sólo es mayor sino que en buena medida llega precisamente a conformar un género que creemos, en parte, toma el relevo a estos hombres de placer que hacían reír en la corte, para hacer reír a todos los lectores con los mismos recursos y, en parte, con las mismas intenciones, aunque con una forma nueva y en un tiempo nuevo que hace que las cosas, aunque similares, no sean, desde luego, idénticas.

Universidad Complutense

⁸² Y especialmente en el teatro, sobre todo en sus formas breves, donde encontramos también una muy fuerte relación con todo este mundo bufonesco y carnalesco. Por otra parte no es accidental la relación que también ha sido varias veces reseñada entre el pícaro y el «gracioso» de la comedia nueva. En definitiva todo surge, creo, de la importancia de la locura, y del personaje que la encarna, el bufón, en la cultura del Siglo de Oro, lo cual hace que su figura y sus modos informen buena parte de la expresión de esta época.