

“Acostarse con Aristóteles”. En torno al personaje de la pícara como mujer sexualizada

Eva Moreno-Lago

Universidad de Sevilla. Facultad de Filología. Dept. Filologías Integradas.
Sevilla, España

emoreno3@us.es

Mercedes Arriaga Flórez

Universidad de Sevilla. Facultad de Filología. Dept. Filologías Integradas.
Sevilla, España

marriaga@us.es

“sleeping with Aristotle”. Around the character of the ‘pícaras’ as a sexualized woman

Fecha de recepción: 17.03.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

Tonos Digital, 41, 2021 (II)

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es analizar los diferentes ámbitos de sexualización a la que se ven sometidas por sus autores las protagonistas de cuatro novelas picarescas del siglo XVII. Son personajes degradados que encarnan todos los vicios considerados femeninos y en los que la herencia materna determina su destino y su calado moral, agravado por un origen étnico no cristiano. Las pícaras se nos muestran como mujeres sexualizadas en todos sus ámbitos de actuación: realizan oficios relacionados directa o indirectamente con la esfera sexual, pero también, al transgredir todas las normas de comportamiento y circulación impuestas a las mujeres, van a identificarse con las prostitutas, en su acepción más amplia de mujeres que deambulan en los espacios públicos sin ningún recato. Las pícaras serán ventaneras, andariegas, aficionadas al baile o al cante y, sobre todo, sueltas

de lengua. El carácter impúdico, que relaciona la sexualidad con su hábil manejo del lenguaje, queda reflejado en su condición de narradoras de sus propias historias, pero también en su caracterización como lectoras o escritoras.

Palabras clave: las pícaras, novela picaresca, personaje femenino, sexualización, prostitución.

ABSTRACT:

The aim of this article is to analyse the different areas of sexualisation to which the protagonists of four picaresque 17th century novels are subjected by their authors. They are degraded characters who embody all the vices considered to be feminine and in whom the maternal inheritance determines their destiny and their moral depth, aggravated by a non-Christian ethnic origin. The picaras are shown to us as sexualised women in all their spheres of action: they carry out jobs directly or indirectly related to the sexual sphere, but also, by transgressing all the rules of behaviour and circulation imposed on women, they are going to identify themselves with prostitutes, in the broadest sense of women who wander into public spaces without any modesty. The cheeky ones will be window dressers, walkers, lovers of dancing or singing and, above all, loose tongues. The impudent character, which relates sexuality to their skilful use of language, is reflected in their condition as narrators of their own stories, but also in their characterisation as readers or writers.

Keywords: The character of the picara, picaresque novel, female protagonists, sexualization, prostitution.

INTRODUCCIÓN: LAS PÍCARAS COMO MUJERES DEGRADADAS

La novela picaresca, uno de los géneros realistas más relevantes de la literatura española, se inserta en el contexto europeo de una corriente socio-literaria en la que sus protagonistas son personas al margen de la sociedad, con frecuencia cercanos al mundo del hampa. La degradación de

la pícaro es una condición *sine qua non* de las protagonistas de las novelas *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1605), *La hija de Celestina* (1612) *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* (1632) y *La Garduña de Sevilla* (1642). Su marco de referencia y verosimilitud remite a la condición de las mujeres en la "cerrada e intransigente sociedad barroca española" (Rey Hazas, 1986, p. 93). Si el pícaro es un marginado de la sociedad por su baja condición, las pícaras son doblemente marginadas, por ser pobres y por ser mujeres, "que tendrán que amoldarse a una sociedad rígidamente patriarcal, que las somete a restricciones en su afán de movimiento y en sus sueños de realización" (Sainz González, 1999, p. 27).

En una amplia gama de personajes femeninos dentro del género picaresco, tanto las mujeres indecentes como las decentes comparten los mismos vicios, emblema de una condición femenina universal. La identidad de las pícaras protagonistas está presidida por una serie de defectos morales que las convierten en la encarnación de vicios considerados femeninos, ampliamente fustigados por los moralistas de la época, compartidos por personajes femeninos de otros géneros literarios del siglo XVII.

En numerosas ocasiones Justina, la pícaro protagonista de la novela que lleva su nombre, se detiene a desvelar las *naturales* inclinaciones de las mujeres, entre las que figuran la manipulación, avaricia, egoísmo, hipocresía, mentira e interés, pero también reflexiona sobre las necesidades que las llevan a realizar gran parte de sus acciones. Justina posee una herencia que le viene del mundo del hampa, en la que destaca lo "mesonil, ladronesco, lupanario y rufianesco" (Ronquillo, 1980, p. 47).

Las pícaras representan el último eslabón de una genealogía femenina abyecta y depravada, que se gesta en ambientes sociales desfavorecidos y marginales y que tiene sus antecedentes literarios en obras como *La Celestina* de Fernando de Rojas, *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, la novela cortesana italiana, los relatos hagiográficos y en los personajes femeninos más populares y violentos de la Comedia, especialmente la bandolera, la esquiva y la vengadora. Tanto los relatos de las pícaras como los de las santas, dentro del género hagiográfico, proveen

ejemplos de transgresión femenina, constituyendo dos caras de la misma moneda (Calzón García y Fernández Rodríguez, 2011), que confluyen para formular una advertencia: la mujer debe ser controlada para que la degradación que la acompaña no se expanda.

Las cuatro novelas citadas disponen de numerosos estudios donde se debaten temas como la autoría y la pertenencia al género de la picaresca. El protagonismo femenino conlleva que estos textos se consideren, en el mejor de los casos, picaresca menor, como muestra el monográfico de la revista *Ínsula* (1988). Incluso, algunos investigadores han desplazado estas obras de la categoría de novelas picarescas¹. Como pone de manifiesto Rodríguez Mansilla (2012), la crítica literaria ha mostrado más interés en aquellas de protagonistas masculinos adentrándose y perfilando todas las características sociales y culturales del personaje y, también, los rasgos distintivos del género picaresco. Una vez más, los atributos masculinos se convierten en lo universal y en la norma para definir las producciones literarias².

En los últimos años se encuentran diversos estudios que analizan las peculiaridades de las pícaras desde una perspectiva antropológica y sociocultural para relacionarlas con la vida de las mujeres del siglo XVII. Ellas no encajan en los cuatro estados contemplados para la población femenina según los moralistas: doncella, casada, viuda y monja. Por este motivo, es interesante recurrir a la literatura para aportar más información sobre una existencia femenina que se ha intentado suprimir. Este trabajo se apoya en las investigaciones precedentes³ para analizar minuciosamente un

¹ Véase, entre otros, a Rico (2000), Mañero (2012), Torres (2010) y Del Monte (1971) que afirma que "*La pícaro Justina* no es una novela picaresca sino la burla de un escritor de corte que, aprovechando el éxito de la novela de Alemán, utiliza una problemática social para burlarse de ella y complacer a sus señores" (p. 98).

² M. Soguero (1997) en su estudio, describe los rasgos comunes y las diferencias que comparten pícaros y pícaras. Otros investigadores que vinculan ambos protagonistas son Arredondo (1993), Berta Bermúdez (2001) y Mireia Baldrich (2019).

³ José Antonio Maravall (1987), Mary Elizabeth Perry (1993), Renato Barahona (2003), Jiménez Monteserín (1994) y, sobre todo, los estudios de Zafra (2009 y 2015), Montauban (2003) y Anne Cruz (1989).

aspecto poco detallado: los espacios de libertad ocupados por estos personajes femeninos y asociados a la sexualidad.

La transgresión de las normas que caracteriza a las pícaras nos lleva, además, a vincularlas con las escritoras cuyas conciencias, ideologías y roles se presentan como antimodelo femenino. La dicotomía entre realidad y apariencia en la que se ven inmersas continuamente para conseguir sus objetivos y deseos, las obliga a jugar con el uso del discurso y del cuerpo. Tanto es así que, el arte de la fisga, con el que se identifica Justina al autodenominarse "fisguera", requiere de la buena utilización de las palabras y, por lo tanto, de la retórica. Consecuentemente, el presente estudio se propone adentrarse en el submundo de las pícaras que, como mujeres libres, se apropiarán, no solo de su cuerpo sino también del lenguaje y se acercarán a la figura de la escritora, proyectando su propia imagen de "melindrosa escribana".

ALCAHUETAS, HECHICERAS Y REMENDADORAS DE VIRGOS

Justina, Elena, Teresa y Rufina ejercen la prostitución de forma explícita (Justina y Elena) o encubierta (Teresa y Rufina). Este oficio se trasmite de madre a hija, como sostiene Justina, describiendo una condición femenina marcada por la biología: "especialmente las hijas, que el día que nos casan barremos la casa, y el día que nacemos, el cuerpo de Eva" (López de Úbeda, 2012, p. 83).

Justina se considera a sí misma "hija de Celestina", pero también Lucía, la vieja morisca, que representa su segunda madre, la introduce en la brujería y ella misma se convertirá en su heredera al quedarse con su casa. Doble genealogía abyecta en la que ella se inserta:

Paréceme que te leo los labios, hermano lector, y que me preguntas y me mandas que te diga muy en particular el discurso de mi vida y aventuras del tiempo que fui mesonera con tutores y viví con mi madre. ¡Oh necio quien tal preguntas! ¿Qué vida quieres que cuente, sabiendo que bailaba al son que me hacía mi madre? Ea, déjame, no me importunes, ¡gentil disparatón! No pienses que lo dejo porque es de echar a mal, que cosas hice que pudieran entrar con

letra colorada en el calendario de Celestina, pero no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre. (López de Úbeda, 2012, p. 122)

La pareja de hechiceras madre-hija aparece también en *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, donde el personaje de la Méndez también va a ser tutora de Elena, otra segunda madre celestinesca. Castillo Solórzano se detiene extensamente sobre la herencia materna en sus dos novelas: En *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*, se habla de ella durante los tres capítulos iniciales y la herencia materna llega a ocupar un libro entero, llamado *Las Aventuras del bachiller Trapaza*.

Habrà de saber el señor lector, de cualquier estado que sea, que como los hijos, en tiempos de tanta malicia como éste, tienen la mayor certidumbre el serlo de la madre (hablo de la gente de bajo estado), yo comienzo mi historia con referirle el origen de la nuestra. (Castillo de Solórzano, 2012, p. 55)

En las tres novelas se sugiere la existencia de comunidades femeninas marginales y marginalizadas. Teresa de Manzanares, aunque en un ambiente más refinado, también practica artes celestinescas. Como se puede observar en el capítulo IV, en el que hace de medianera entre los amoríos de su amiga Teodora y un médico. Engaña al galán haciéndole creer que es el preferido de Teodora, cuando esta prefiere al licenciado Sarabia. De esta manera ella recibe obsequios del pretendiente enamorado:

Yo haría fácilmente el oficio de intercesora suya, y que le aconsejaba que procurase regalar a su dama, que siempre había oído decir que los regalos eran eslabones de que se hacía y forjaba la cadena del amor. Estimó mi consejo y prometió hacerlo, con que me despedí dél. (Castillo de Solórzano, 2012, p. 83)

Elena, la protagonista de *La hija de Celestina*, se cría en el ambiente del hampa y es iniciada en la prostitución por su propia madre, que practica encantamientos y la vende en tres ocasiones como virgen:

Tres veces fui vendida por virgen: la primera, a un eclesiástico rico; la segunda a un señor de título; la tercera, a un ginovés que pagó mejor y comió peor. Este fue el galán más asistente que tuve, porque mi madre envió un día, valiéndose de sus buenas artes, en un regalo de pescado que le presentó, bastante pimienta para que se picase de mi amor toda su vida. (Salas Barbadillo, 2018, p. 43)

La madre de Elena, como la madre de Pablos, *El Buscón* de Quevedo, una vez viuda, toma a su vez la profesión de su madre, convirtiéndose en bruja hechicera, alcahueta y reparadora de virgos. En una sociedad en la que el matrimonio constituía el único oficio decente para las mujeres, la virginidad no era solo una condición de integridad corporal o moral, sino una cuestión social y económica. En los barrios populares, en los que la figura paterna era débil o ausente, las madres o las vecinas aconsejaban y vigilaban a las muchachas en edades casaderas, protegían su virtud para allanarles el camino hacia un matrimonio respetable (Manzano Pérez, 2016). La formación de la doncella debía orientarse a ser buena y honesta. La rigidez y disciplina presidían su educación, para mantener su condición de virgen y responder a los modelos de castidad impuestos.

En los tribunales del siglo XVII eran frecuentes los pleitos por promesas de matrimonio incumplidas y se desarrolló la posibilidad médico-legal de poder constatar a través del himen la condición honesta de las doncellas que querellaban a hombres como presuntos violadores o seductores. En este contexto las reparadoras de virgos son una figura crucial, que podían garantizar a la demandante protección jurídica.

ANDARIEGAS, BAILONAS Y VENTANERAS

La falta de recogimiento es precisamente uno de los "vicios" principales de las mujeres del siglo XVII, en el que se produce una mayor libertad de movimiento, sobre todo en el contexto de la cultura urbana y cortesana. Las mujeres asisten a paseos, fiestas, casas de juego e, incluso, al teatro. Este hecho "en una época de crisis económica, despertó la indignación y agrió la actitud misógina de escritores sobre materias

políticas, económicas, morales" (Maravall, 1986, p. 65). Diferentes autores se muestran contrariados por la presencia de las mujeres en nuevos espacios sociales como paseos y fiestas. Estas nuevas costumbres acarrearán el peligro de que las doncellas pierdan el decoro, tal y como se critica en la *Farsa del Tamar*, que denuncia el fin de la figura de la tapada, como símbolo de la mayor libertad que otorgan estos nuevos lugares: "destápanse a llas consejas/ y andan descubiertas todas/ en llos bailes y en las bodas/ y atápande en las iglesias" (Sánchez de Badajoz, 1521?, vv. 85-88).

Los teatros contarán con una zona reservada para las mujeres denominada "la cazuela", que Juan de Zabaleta describe como un lugar demoníaco: "Entran y hállanla salpicada como de viruelas locas, de otras mujeres tan locas como ellas" (Zabaleta, 1977, pp. 28-29). Francisco de Quevedo es otra de las voces misóginas que se manifiesta contra la movilidad de las mujeres, de quienes dice: "son hechas para estar en casa, no para andar vagando. Sus gustos han de ser los de sus maridos, participados, no propios. El llevarlas a las fiestas mueve tal vez al que las ve, si son feas, a desprecios, si hermosas a la concupiscencia" (Quevedo, 1975, p. 1553). También los dramaturgos del XVI y del XVII crean un tipo de personaje femenino, clasificado por Sirera de "personaje trágico activo", donde juzgarán negativamente la libertad, la ambición y la osadía de las mujeres que rompen con el fin asignado en la estructura social de la época. Al mismo tiempo, se representa un perfil femenino que, al igual que la pícaro, "basa su actividad en su inteligencia y en su astucia, ya que sin ambos recursos no podrían triunfar" (Sirera, 1981, p. 645).

Tanto la novela cortesana como la novela picaresca, reaccionan contra las "mujeres libres", consideradas una amenaza al orden social. No es una coincidencia que el autor de *El Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*, defina repetidamente a la protagonista de su novela como una "mujer libre". También Rufina, la protagonista de la *Garduña de Sevilla*, es retratada desde el principio por el narrador como una "moza libre y liviana", "con inclinación traviesa", y "libertad demasiada".

Como subraya Enriqueta Zafra (2015), toda mujer que decidía traspasar los límites impuestos corría el riesgo de que le colgaran el sambenito de "suelta" o "rodadera", con todo lo que el término llevaba consigo. En muchos textos de la época se establece una relación obvia entre la presencia de las mujeres fuera de casa, en los caminos u otros lugares públicos y su disponibilidad sexual. Esta relación se hace evidente en los escritos de Diego Pérez de Valdivia, sacerdote, teólogo y humanista español, discípulo de Juan de Ávila, en *Aviso de gente recogida* (1585): "No paran en sus casas y dejan a sus hijas solas ... no dejan calle que no anden, ... descuidando las labores propias de su sexo" (Colmeiro, 1988, p. 67). También Fray Luis de León subraya los peligros que encierra para la mujer el salir de su casa y aventurarse por los caminos: "Y cierto como al que se pone en el camino de Sanctiago, aunque allá no llegue, ya le llamamos romero; así sin duda es principiada ramera la que se toma licencia para tratar destas cosas que son el camino" (De León, 1950, p. 92).

El autor de *La pícaro Justina* deja claro que su protagonista no hace más que seguir la natural inclinación de las mujeres en andar, salir y moverse. Por sus escapadas y desenvoltura, es una prostituta que se esconde tras la apariencia de mujer virginal para venderse más cara. Las pícaras, mujeres, hermosas y seductoras, a la vez que ladronas, ejercían una gran fascinación sobre el imaginario masculino de su época (Rodríguez Mansilla, 2012). Así, la picaresca con protagonistas femeninas se convierte en un espacio erótico-lúdico para el lector hombre, que disfruta sin repercusiones directas (sífilis, robos o engaños) de estas mujeres, dando rienda suelta a sus fantasías ilícitas (Limón, 2014).

Justina en el libro segundo pasa de ser mesonera a romera, pudiendo así desarrollar dos de sus aficiones preferidas: andar y bailar. Ambas actividades tienen claras connotaciones sexuales. La protagonista sigue el ritmo de diferentes instrumentos musicales que sugieren una naturaleza sexual ambivalente que se desarrolla tanto con hombres como con mujeres (Pedrosa, 2017).

iAy, hermano lector! Iba a persuadirte que no te admires si en el discurso de mi historia me vieres, no solo parlonas, en cumplimiento de la herencia que viste en el número pasado, pero loca saltadera, brincadera, bailadera, gaitera. (López de Úbeda, 2012, pp. 338-339)

Justina va de romería, primero a Arenillas y luego a León, en cuya catedral participa en el baile de las "cantaderas". Las romerías constituían un espacio de transgresión festiva, en el que las mujeres solteras tenían la posibilidad de cantar, bailar, reír, bromear, flirtear, con una libertad imposible fuera de ese marco.

Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar ateadas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies. Vean aquí la razón por que somos andariegas. Y la que hay para que seamos tan amigas de bailar es la siguiente: en el bailar hay dos cosas, la una es andar mucho, y la otra es alegrarnos mucho con el alegre son. Y como en el estar sujetas hay dos males, el uno estar ateadas para no poder salir donde queremos, el otro estar tristes de vernos oprimidas; (..) Y, como en el bailar hay dos bienes contra estos dos males, el uno el andar y el otro el alegrarnos, tomamos por medio estas dos alas para huir de nuestras penas y estas dos capas para cubrir nuestras menguas. Y esta es la causa porque somos tan amigas de la baila, que encierra dos bienes contra dos males. (López de Úbeda, 2012, pp. 426-427)

También Teresa, la protagonista de *La Niña de los embustes*, es alegre y graciosa de nacimiento. Por lo tanto, el rasgo que la define por encima de otros es su temperamento juguetón, dado a la chanza: "imprimiéndoseme lo de la risa como carácter, que no se me borró en toda la vida. Era un depósito de chanzonetas, un diluvio de chistes" (Castillo de Solórzano, 2012, p. 75).

Tanto en *Teresa de Manzanares*, como en el *La garduña de Sevilla* se hace patente que el cante y el toque de la guitarra son elementos eróticos. Así Teresa y Rufina consiguen numerosas conquistas amorosas debido a la armonía de su voz. Rufina, gracias también a su gran atractivo físico, se

especializa en seducir a viejos verdes y adinerados, a los que atrae con el canto. Entre sus cualidades figura la de tocar instrumentos, como el arpa y la guitarra, que le sirven para embaucar a sus víctimas. Quevedo (1987, p. 102) menciona este instrumento como habitual en la habitación de una buscona.

Viendo Rufina que entraba el sol algo recio, se recogió a la casa, donde, acaso, vio una guitarra, que era del agente de Marquina, por ser aficionado a la música, y como en ella era Rufina consumada, así de voz como de destreza, tomola en sus manos, y habiéndola templado, se entretuvo por un rato, haciendo sonoras falsas en el instrumento [...] Acabó la letra con tan dulces pasos de garganta y tan sonoras falsas, que a Marquina le pareció no ser aquella voz humana, sino venida a la tierra de los celestes coros angélicos. (Castillo de Solézano, 2012, pp. 47-48)

Las pícaras son personajes que representan a esa mujer "suelta", cuya vida se realiza fuera del ámbito doméstico. Si la pícara Justina deambula por romerías, mesones y caminos, Teresa de Manzanares se mueve por diferentes ciudades del sur de España y la Garduña de Sevilla, es también una trotamundos incansable. Tras abandonar Sevilla, recorre otras ciudades, siendo Zaragoza su destino final. La crisis económica de principios del siglo XVII había empujado a muchas mujeres rurales a emigrar a las ciudades para encontrar mejores condiciones de vida. Eran mujeres jóvenes y solas, sin recursos económicos ni dote para ingresar en un convento o contraer matrimonio. Como sostiene Baldrich "Dadas al vagabundeo y al pillaje, invadieron los barrios de las urbes y fueron consideradas alimañas peligrosas" (Baldrich, 2016, p. 45). En las ciudades pasaban a servir o se dedicaban la prostitución libre, rechazando el encierro en los burdeles institucionales, regulados por las autoridades⁴ (Perry, 1990, p. 137).

⁴ En el Siglo de Oro se le asigna a la prostitución un valor social, siempre que se ejerciera en espacios cerrados y controlados. Tras el Concilio de Trento, bajo el reinado de Felipe IV, en 1623 se llegaron a cerrar los lupanares oficiales, pero 1631, el cabildo de Sevilla firma una petición al rey solicitando la reapertura de la mancebía, debido al estado de caos y descontrol de la

Las metáforas animales con las que Justina describe a las prostitutas de un burdel muestran su rechazo hacia ese tipo de encierro: “Vi que enfrente de él estaban unas mezquitas pequeñas o casas de calabacero, donde estaban asomadas unas mujercitas relamiditas, alegritas y raiditas, como pichones en saetera” (López de Úbeda, 2012, p. 575)⁵. Varias referencias relacionan a Justina con el mundo de la prostitución, ella misma escribe que tiene la sífilis cuando emprende su narración.

En este contexto, las pícaras representan el margen del margen, al ser representadas como mujeres andariegas, vagabundas, peregrinas y prostitutas sin restricciones, lo que supone una dura crítica a la prostitución clandestina e incontrolada a través de ellas, tienen que recibir en sus personas el castigo, disciplina, reclusión o muerte, para restablecer el orden y bienestar de la sociedad (Cruz, 1999, p. 141).

Enriqueta Zafra (2009), que estudia el discurso prostibulario y la creación de la imagen de la pícaro-prostituta, sostiene que, en el submundo de la picaresca femenina, tal como se percibía entonces, se incluían dos tipos de favores sexuales: la venta del cuerpo y la mancebía o negociación del matrimonio con el fin de medrar. Muchas de las historias de las pícaras, relatan los sucesivos enlaces de las protagonistas, que solo acceden al matrimonio por interés económico y social. La instrumentalización del matrimonio y la comercialización de la sexualidad se convierte en las pícaras en un medio de supervivencia económica (Coll-Tellechea, 2005, p. 59).

multiplicación de mujeres públicas. El control de la prostitución parece que tenía más de teoría que de práctica; la aparición y progresiva expansión de la sífilis (el «mal francés») desde finales del siglo XV causa una preocupación creciente que se refleja en diversos proyectos de regulación de la prostitución. En la primera mitad del siglo, surgen una serie de tratados que intentan poner orden en ella: *Tres libros contra el pecado de la simple fornicación* (1585) de Francisco Farján, *Discurso de la reclusión y castigo de las mujeres vagabundas* (1608) de Cristóbal Pérez de Herrera, *Tratado contra los juegos públicos* (1609) de Juan de Mariana, *Afeite y mundo mujeril* (1617) de Fray Antonio Marqués, *Manual de confesores* (1622) del Padre Villalobos.

⁵ Las prostitutas eran consideradas un quinto estado, necesario para satisfacer las necesidades sexuales de los varones, que se añadía a los cuatro que los moralistas reconocían para las mujeres de doncella, casada, viuda o monja.

La preocupación de los moralistas por la rectitud espiritual de las mujeres no dejó de lado el aspecto material de la adquisición y conservación de la hacienda en el matrimonio. La instrumentalización del matrimonio por parte de las pícaras se enmarca en ese cuadro más amplio de la función productiva que se asigna a las mujeres, que no se limita a la procreación, sino que adquiere también una importancia notable en el esquema de la división del trabajo. El reparto de funciones entre marido y mujer, asigna al primero adquirir los bienes necesarios para el mantenimiento de su familia, a la segunda la administración y conservación de los mismos. María Ángeles Durán Heras (1989) señala que algunos manuales de conducta, en especial *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, constituyen una disertación económica, un alegato y una justificación de este modo de producción. Si tenemos en cuenta que los moralistas escriben sus obras fundamentalmente para un público femenino urbano y perteneciente a grupos acomodados, entenderemos la insistencia en destacar el valor del trabajo de la mujer en casa⁶.

Las pícaras representan la antítesis de las “buenas” casadas que, para guardar la hacienda tienen que ser ahorradoras, además de hacendosas. Cuando las protagonistas de Castillo Solórzano se casan, no cambian su comportamiento anterior ni se muestran recatadas, pasivas u obedientes, sino que siguen mintiendo, engañando y practicando el adulterio. Su modelo se coloca en franca contradicción con los consejos de Antonio de Guevara, cuando dice que: “Una mujer después de ser casada, no tiene ninguna cosa, ni voluntad propia, pues el día que contrae matrimonio con un hombre, su marido pasa a ser el único señor de ella y de todo lo suyo, de manera que si la mujer quiere otra cosa que lo que quiera su marido” (De Guevara, 1529, p. 56).

⁶ Los tres tratados dirigidos a mujeres de los siglos XVI y XVII *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), de Juan Luis Vives; *La Perfecta casada* (1583), de Fray Luís de León, o *Espejo de la perfecta casada* (1637), de Fray Alonso de Herrera insisten en este concepto: “Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las liberó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras” (De León, 1950, pp. 175-6).

La ambición de riquezas es precisamente uno de los motivos que mueven a las pícaras, pero no para conservarlas en nombre del marido o de la familia. Su afición al derroche de dinero corre paralelo a su derroche erótico con sus amantes fuera del matrimonio. Teresa calcula astutamente, cuando es pedida por Lupercio, que él tiene más de setenta años, que le queda poco tiempo de vida y que una vez viuda y rica podrá escoger otro hombre más a su gusto. Rufina, en *La garduña de Sevilla*, sigue el ejemplo de su madre casándose en primeras nupcias con un viejo acaudalado, al que pronto es infiel con el joven Roberto.

También es muy significativo que las pícaras desarrollen actividades económicas fuera del hogar. Teresa de Manzanares trabaja en el mesón de sus padres, sirve como criada en casa de unas maestras de labor, donde aprende a coser, además de ejercer de alcahueta. Más tarde, se hace peluquera de moños y copetes, cantante y actriz. Es más, como había hecho Justina con el prostíbulo, señala el espacio doméstico como carcelario, impuesto por los maridos: "Puso candados a las ventanas y vidrieras, con que no era señora de salir a ver la calle. Acortome las salidas a visitar a mis amigas, y estorbó que ellas no viniesen a verme, con que comencé a comer la corteza del pan de la boda, que es muy dura" (Castillo de Solórzano, 2012, p. 114).

Francisco Luque Fajardo (1955) deplora la costumbre de las mujeres de su tiempo de asomarse a las ventanas, situación de pecado y perdición. Las pícaras también son "ventaneras", neologismo inventado por Francisco de Quevedo para definir una mujer dada a contemplar la calle y a dejarse contemplar en la ventana. La Garduña de Sevilla, cuando era moza ya era "no muy inclinada al recogimiento, por ser muy amiga de la ventana" (Castillo de Solórzano, 2012, p. 560). En *La pícaro Justina* se relaciona el "mirar ventanas" con los enamorados. En *Teresa de Manzanares* aparece una joven dedicada a "tener ventana" con sus tres galanes. Luis Vives, en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), también asocia la visibilidad de las mujeres con la disponibilidad sexual: "La mujer debe permanecer retirada y no dejarse conocer por mucha gente. Es indicio de una castidad no íntegra o de mala fama ser conocida por muchos" (Vives, 1995, p. 131).

MENTIROSAS, PROSTITUTAS Y ESCRITORAS

Es evidente que en el personaje de la pícara hay una continuidad entre la movilidad, la disponibilidad sexual y el manejo de la palabra y del discurso retórico. Como apunta Mary Elizabeth Perry “la literatura prescriptiva ensalzó el encierro como el estado natural de las mujeres y advirtió contra las mujeres habladoras y sueltas” (Perry, 1985, p. 68). Una mujer libre podía ser, para Sebastián de Covarrubias Orozco (1611) una mujer soltera, o suelta de lengua, o algo más.

Las pícaras utilizan la simulación y la mentira. *La pícara Justina* presenta su narración como un manual de conducta, dirigido a los diferentes estados de las mujeres, con un fin moralizador que luego no tiene, convirtiendo su discurso en una especie de litote:

En este libro hallará la doncella el conocimiento de su perdición, los peligros en que se pone una libre mujer que no se rinde al consejo de otros; aprenderán las casadas los inconvenientes de los malos ejemplos y mala crianza de sus hijas; los estudiantes, los soldados, los oficiales, los mesoneros, los ministros de justicia, y, finalmente, todos los hombres, de cualquier calidad y estado, aprenderán los enredos de que se han de librar, los peligros que han de huir, los pecados que les pueden saltar las almas. Aquí hallares todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre. (López de Úbeda, 2012, pp. 184-185)

La palabra representa para las pícaras un instrumento al servicio de la manipulación (Vigil, 1989). El lenguaje engañoso está estrechamente vinculado con las habilidades femeninas para novelar, fingir y mentir. El narrador insiste en que Teresa de Manzanares utiliza el embuste en beneficio propio “era su corazón la recámara de la Mentira, donde hallaba siempre el vestido y traje más a su propósito convenientes” (Castillo de Solórzano, 2012, pp. 885-886). También Elena, la hija de Celestina, es “Persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad” (Castillo de Solórzano, 2012, p. 885). Justina, en cambio, representa un grado superior con respecto a la antivirtud femenina de la charlatanería o la mentira, puesto que además es experta en manejar el lenguaje y sus artificios

retóricos, lo que denota una educación literaria que la relaciona con la figura de la lectora e, indirectamente, con la escritora.

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno. De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo. (López de Ubeda, 2012, pp. 188-190)

Las escritoras del siglo de Oro son mujeres que utilizan el lenguaje y que, al abandonar su dimensión doméstica, invaden un espacio masculino, como hacen las pícaras y, como ellas, son percibidas como agentes de desorden social. "Que la mujer tomara la pluma conllevaba sus riesgos, como el desprestigio social y moral por abandonar sus labores" (Quiles, 2010). Justina personifica ese rechazo social hacia la escritora arrastrada, a través de ella, a una condición de mujer de baja ralea, y al mismo tiempo, artefacta, incomprensible a veces, y complicada, alejada, por tanto, de la simplicidad que debe caracterizar a las "buenas mujeres":

Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle figas, la que contrafigo, la figuera, la festiva, la de aires bola, la mesonera astuta, la ojienjuta, la celeminera, la bailona, la espabila gordos, la del adufe, la del rebenque, la carretera, la entretenedora, la aldeana de las burlas, la del amapola, la escalfa fulleros, la adivinadora, la del penseque, la vergonzosa a lo nuevo, la del ermitaño, la encartadora, la despierta dormida, la trueca burras. (López de Ubeda, 2012, p. 21)

La caracterización de la pícaro Justina como escritora, patente en el tercer prólogo cuando mantiene una conversación con su pluma, tinta y papel, traza una línea de continuidad entre ambas figuras que, por una parte, transgreden las normas culturales de la obediencia al varón (confesor, padre, marido o hermano) y, por otra, dan muestra de una vanidad censurable que contravenía la modestia y la humildad exigidas a las

mujeres. Así lo sostiene María de Zayas⁷, en sus *Desengaños amorosos* (1637): “Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle de estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (Zayas, 1983, p. 15).

Sus palabras se encuadran en ese anticonformismo del que también se hacen portavoces las pícaras, junto con otros personajes femeninos, enfrentando el discurso misógino. Contra el estatus femenino más común, que era el de callar, escuchar y obedecer, Justina reivindica una libertad incompatible con la subordinación femenina al hombre y, en general, aborrece la obediencia a cualquier hombre.

Muchos autores del siglo XVII se ejercitaron la sátira contra las bachilleras y las mujeres cultas, asociando la capacidad retórica de las mujeres con la inmoralidad sexual, y subrayando indirectamente que la escritura no era actividad destinada a las mujeres. *El Buscón* de Quevedo se hacía portavoz de estas ideas, cuando explica al lector con su característica crudeza: “Yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas; que, cuando sea boba, harto me sabe, si me sabe bien” (Quevedo, 1983, p. 241).

Se establece así una relación entre la escritora/lectora/culta y fea como mujer virilizada y la pícaro, que también lo es, aunque por otros motivos. Si ambas utilizan la retórica, privilegio exclusivo de los varones, la segunda, además, toma la iniciativa amorosa y no duda en adoptar la violencia verbal o incluso física contra los hombres. Las pícaras se colocan así entre los personajes femeninos varoniles, presentes en el teatro: la amazona, la desdeñosa, la vengadora. La caracterización de la pícaro como

⁷ Rosa Navarro (2019) asegura que “María de Zayas, Andrés Sáenz del Castillo, Jacinto Abad de Ayala y Baptista Remiro de Navarra son cuatro heterónimos de un único novelista: Alonso de Castillo Solórzano” (Navarro, 2019, p. 117). Esta afirmación, que o compartimos, indirectamente subraya la conexión entre las antiheroínas picarescas y la producción de las escritoras en cuanto a modelos de disidencia femenina.

mujer varonil tiene el mismo fin que el disfraz masculino de los personajes femeninos en el teatro: aumentar su carga erótica y sexual.

CONCLUSIONES

Las pícaras se presentan bajo un prisma sexual en todos los ámbitos de su existencia. Por su herencia materna están destinada a profesiones como mesonera, celestina, buscona, remienda virgos o prostituta. Sus experiencias y peripecias remiten a las conductas y comportamientos de mujeres libres o piedras rodaderas, por su condición de viajeras, romeras o por su afición al baile, cante o tocar instrumentos, claras metáforas de actos sexuales. Su carácter alegre y dicharachero, irónico y amigo de chanzas también es un índice de su disponibilidad sexual, junto con su rechazo a permanecer encerradas, tanto en espacios públicos (el burdel), como en espacios privados (el hogar). Las pícaras se presentan como mujeres impúdicas y obscenas por su condición de adúlteras y de ventaneras, cuerpos expuestos a la mirada de los transeúntes, pero también por su condición de narradoras que cuentan su vida en primera persona, exhibiendo sin pudor incluso los entresijos mas deplorables de su alma.

La utilización consciente de la voz, a través del canto, y de la palabra a través de la narración, constituye un ulterior elemento de disponibilidad sexual, al romper con el silencio prescrito para las mujeres. Las pícaras manipulan y seducen a los hombres con las gracias de la belleza de su cuerpo, pero sobre todo con el uso de la palabra, que se convierte en engaño, mentira, simulación. Si el dominio de la retórica es uno de los rasgos que caracteriza a muchas alcahuetas o prostitutas encubiertas en otras obras y géneros, las pícaras establecen una línea de continuidad entre estas y la escritora, reuniendo así figuras femeninas que se mueven en espacios públicos, físicos o simbólicos disidentes al orden establecido caracterizándolas, al mismo tiempo, como degradadas, marginadas, ridiculizadas, demonizadas.

Los autores de estas novelas mantienen una actitud contradictoria hacia las que son sus protagonistas. Por un lado, el deseo de ofrecer

personajes femeninos sexualizados, que resulten eróticamente atractivos a los lectores, los llevan a poner en escena modelos de mujeres que no se someten a las normas de la domesticidad. Las pícaras son, en este sentido, mujeres "salvajes", que prescinden de las reglas sociales, rechazan la autoridad de los hombres y se muestran violentas en sus actitudes. Por otro lado, los autores las censuran, poniéndoles en boca afirmaciones misoginias contra todas las mujeres, a veces, y condenándolas, siempre, a pagar un alto precio por sus fechorías.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1988). La picaresca menor. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, número 503, noviembre 1988.
- Arredondo Sirodey, S. (1993). "Pícaras, mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro", *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, No 11, págs. 11-34.
- Barahona, R. (2003). *Sex crimes, honour and the law in early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*. Toronto: U of Toronto.
- Bermúdez, B. (2001). "Celestina" como intertexto en "La pícaro Justina." *Celestinesca*, pp. 107-132.
- Calzón García, J. A. y Fernández Rodríguez, N. (2011). *Entre la transgresión y las normas: pícaras y pecadoras penitentes en la narrativa española del Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Castillo de Solórzano, A. de (2012). *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla. Picaresca femenina de Alonso Castillo Solórzano* (edición de Rodríguez Mansilla). Navarra: Iberoamericana, Vervuert.

- Coll-tellechea, R. (2005). *Contra las normas: las pícaras españolas (1605-1632)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Colmeiro, M. (1988). *Historia de la Economía Política española*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Covarrubias Orozco, S. de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: publicado por Luis Sánchez.
- Cruz, A. (1989). "Sexual Enclosure, Textual Escape: The Picara as Prostitute in the Spain Female Picaresque Novel", *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writing*, Tennesse, pp. 135-159.
- Cruz, A. (1999). *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- De León, Fray L. (1950). *Obras del maestro Fray Luis de León*, B.A.E. t. XXXVII. Madrid: Atlas.
- Del Monte, A. (1971). *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Durán Heras, M. Á. (1989). *El trabajo no mercantil en España*. Madrid: CSIC.
- Herrero García, M. (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- Limón, N. (2014). *Pícaras, busconas, y celestinas*. Vassar College: Tesis doctoral.

- López de Úbeda, F. (1912). *La pícaro Justina*, ed. Julio Puyol y Alonso. Madrid, III, Impr. De Fortanet (Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 7-9).
- López de Úbeda, F. (2012). *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Madrid: Cátedra.
- Luque Fajardo, F. (1955). *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, edición y prólogo de Martín de Riquer. Madrid: Castalia.
- Manzano Pérez, E. (2016). *Seducción y género en la Sevilla barroca*. Sevilla: Triskel Ediciones.
- Mañero Lozano, D. (2012). El "cotidiano dezir" de La pícaro Justina. Aproximación formal al estudio de la comicidad popular en la literatura española del Siglo de Oro. *EHumanista*, 21, pp. 162-194.
- Maravall, J. A. (1986). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Maravall, J. A. (1987). *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus.
- Montauban, J. (2003). *El ajuar de la vida picaresca: reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*. Madrid, Visor.
- Navarro Durán, R. (2019). *María de Zayas y otros heterónimos de Castillos Sólorzano*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Pedrosa, J. M. (2017). "La pastora Marcela, la pícaro Justina y la necia Mergelina: Voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco". En *Mujeres de palabra, género y narración oral en vos femenina*. Madrid: UNED, pp. 231-271.

Pérez de Herrera, C. (1975). *Discurso de la reclusión y castigo de las mugeres vagabundas y delincuentes destos reynos*. (1608). En Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, vol. 270 de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, pp. 319-324.

Pérez de Valdivia, D. (1585). *Aviso de gente recogida y especialmente dedicada al servicio de Dios. En el qual se da consejos, y remedios contra los peligros y tentaciones que en el camino del cielo se suelen ofrecer*. Barcelona: Hieronymo Genoues.

Perry, M. E. (1990). *Gender and disorder in early modern Spain*. New Jersey: Princeton University Press.

Perry, M. E. (1993). *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Quevedo, F. de (1975). *El Rómulo del marqués Virgilio Malvezzi*, ed. de Luisa López-Grigera. Madrid: Castalia.

Quevedo, F. de (1983). *La vida del Buscón*, ed. Ynduráin: Madrid: Cátedra.

Quevedo, F. de (1987). *La hora de todos y la fortuna con seso*, Madrid: Cátedra.

Rey Hazas, A. (1986). *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Barcelona: Plaza y Janés.

Rico, F. (2000). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.

Rodríguez Mansilla, F. (estudio y edición) (2012). *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. Teresa de Manzanares y La garduña de*

Sevilla. Universidad de Navarra. Iberoamericana, Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.

Ronquillo, P. (1980). *Retrato de la pícaro*. Madrid: Playor.

Sáinz González, E. (1999). «Misoginia o miedo en la picaresca femenina» *Verba Hispanica*, vol. VIII, pp. 27-48.

Salas Barbadillo, A. J. de (2018). *La hija de Celestina. La ingeniosa Elena*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sánchez de Badajoz, D. (1554). *Farsa de Tamar en Recopilación en metro*, ed. De F. Weber de Kurlat, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, pp. 459-462.

Sirera, J. L. (1981). *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.

Soguero, F. M. (1997). «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *DICENDA*, Cuadernos de Filología Hispánica, núm. 15.

Torres, L. (2010). "Introducción". En F. López de Úbeda, *La pícaro Justina*. Edición de Luc Torres. Madrid: Castalia.

Vicente Baldrich, M. (2016). *Cuatro pícaras seiscentistas*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Vigil, M. (1989). *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI.

- Vives, J. L. (1995). *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Zabaleta, J. de (1977). *El día de fiesta por la tarde*. Visor: Madrid.
- Zafra, E. (2009). *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue: Purdue University Press.
- Zafra, E. (2015). "Piedra rodadera no es buena para cimiento: el caso de la pícara Lozana y otras españolas «seltas» de la época". *Lemir* 19, pp. 177-202.
- Zayas y Sotomayor, M. de (2014). *Desengaños amorosos*, ed. de Enrique Suárez Figaredo. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2014, n. 18, pp. 27-270.