

**El “cotidiano dezir” de *La pícaro Justina*.
Aproximación formal al estudio de la comicidad popular en la literatura
española del Siglo de Oro***

David Mañero Lozano
Universidad de Jaén

0. Advertencias preliminares

Pocos son los textos del Siglo de Oro en los que, como en *La pícaro Justina*, confluya tan amplio repertorio de manifestaciones cómicas asociadas al registro popular (acertijos, chistes, dichos graciosos, pullas, cuentecillos difundidos oralmente, refranes, etc.), que coexisten con otras fuentes de procedencia clásica, bíblica, o pertenecientes a los más diversos productos de la cultura escrita y oficial. Muchos de estos lugares han sido estudiados, y actualmente contamos con un gran acopio documental que nos permite identificar la mayoría de los materiales de la obra.¹ Menos atendidos, en cambio, han sido los recursos formales, y en particular aquellos asociados a la comicidad popular, mediante los cuales se reelaboran todos los elementos incorporados a la obra, con independencia de que estos procedan o no del acervo folclórico.

En las presentes páginas, me he propuesto analizar los mecanismos expresivos de origen popular empleados en *La pícaro Justina*, en particular, aquellos que responden a una función cómica. Pero, antes de acometer este análisis, se impone la necesidad de resolver varias cuestiones: ¿qué elementos de la tradición popular suscitaban comicidad a la altura de 1605, fecha de publicación del texto que nos ocupa? Y, aclarado este asunto, ¿qué procedimientos expresivos se asocian específicamente al tratamiento de esta materia?

El problema de la comicidad en la literatura española escrita en torno a 1600 fue planteado hace más de tres décadas por Jammes, en las páginas de presentación de un volumen de actas dedicado al tema “Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro.” Aunque el libro se centraba en el género dramático, el ensayo en cuestión se preguntaba previamente qué podía considerarse irrisorio en el Siglo de Oro español. Con su habitual escrúpulo metodológico, Jammes advierte antes de nada del carácter cambiante de lo cómico y de la facilidad de incurrir en anacronismos, por lo que recomienda acercarse al problema desde una perspectiva contemporánea a los textos

* Este trabajo fue realizado en parte gracias a una estancia de investigación de cuatro meses (marzo-junio de 2011) en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California (Berkeley), financiada por el programa “José Castillejo” del Ministerio de Cultura del Gobierno de España. Aprovecho para agradecer al Prof. Charles B. Faulhaber la invitación a este centro, que me permitió aprovechar sus excelentes recursos.

¹ Para evitar la acumulación innecesaria de referencias bibliográficas, remito al reciente registro de fuentes literarias ofrecido en el cap. 8 de Martino (*passim*), quien además pasa revista a “Le interpretazioni ‘carnavalesche’ della *Pícaro Justina*” (201-36).

examinados.² En particular, el crítico remite a la epístola novena de la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano. Dada la fecha de publicación, este tratado ofrece un acercamiento al tema de la comicidad muy próximo a los criterios vigentes en *La pícaro Justina*.

Los intereses de Jammes, con todo, se relacionan más en este caso con las “acciones” que con las “palabras,” por emplear los términos con los que el Pinciano se refiere a las situaciones o comportamientos cómicos y a los procedimientos expresivos, respectivamente. Por otro lado, su estudio no tiene como único objeto el registro popular, por lo que mi lectura de la epístola tendrá un enfoque diferente.

Junto a este tratado, convendrá además tener en cuenta otras obras próximas en su materia y cronología, como la *Elocuencia española en arte* (1604), de Jiménez Patón, y el *Arte de la lengua española castellana* (1625), de Correas. No avanzaremos más allá de la fecha de redacción del tratado de Correas, dado que el interés por lo “ridículo” en el Pinciano, Patón y Correas quedará relegado en tratados posteriores, como la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, a una dimensión “intelectual” o “urbana” (Jammes 8), es decir, a unos cauces oficiales cada vez más apartados de esa risa “libre” considerada por Bajtín como patrimonio del pueblo.³

1. Poética y retórica de la risa. López Pinciano ante la tradición popular

Cuando al doctor Alonso López Pinciano le llegó el feliz momento de redactar la dedicatoria a la primera edición de su *Philosophía antigua poética*, dirigida al Conde Ihoanes Kevenhiler de Aichelberg [Johannes Khevenhüller zu Aichlberg], se conformó con echar mano de algunos lugares comunes del género: declaración de modestia, ensalzamiento del mecenas y petición de amparo, justificación del autor por emplearse en asuntos ajenos a su profesión (de médico), apoyo en la autoridad de Cicerón y, finalmente, los ruegos a Dios por su protector, tras los cuales se estampó el “amén” de rigor. En este punto, se esperaba que el escritor dejase la pluma, pero aún

² Las mismas condiciones de estudio reclamaba Propp a la altura de 1939, en uno de sus ensayos dedicados al estudio de la risa en el folclore, traducido por Ricardo San Vicente a partir del libro *Folclore y realidad* (Moscú 1976). En particular, el teórico dedica un apartado de su trabajo a reflexionar sobre “El problema principal y el método para resolverlo” (92-101). Lejos de las consideraciones abstractas expuestas por Bergson y de otros acercamientos parciales y descontextualizados históricamente, como los de Usener, Ferhrle, Reinach, Fluck, etc. (96-97), el ensayo de Propp sugiere “examinar el fenómeno en su devenir, en su desarrollo, en sus conexiones concretas con la vida de los pueblos en que observamos el hecho” (95). En consecuencia, “debemos renunciar por completo a nuestra idea de lo cómico. Nosotros no reímos como reían en otros tiempos. Por eso sea tal vez imposible ofrecer una definición filosófica general de lo cómico y de la risa; una definición así sólo puede ser histórica” (98).

³ Sobre la recepción crítica del concepto de “cultura popular de la risa” propuesto por Bajtín, remito a Bubnova. Conviene tener presentes, por otra parte, las advertencias de Martino, quien, a propósito de la interpretación en clave bajtiniana de *La pícaro Justina*, señala: “Luc Torres, come tanti altri studiosi affascinati dall’estetica della trasgressione, proietta concezioni e fantasie moderne nel passato, senza rendersi conto della assurdità dell’operazione” (231). En el último apartado, haré alguna precisión sobre este particular.

decidió añadir algunas líneas, que, según comprobamos en el original editado por Tomás Junti ([†3v]), los cajistas dispusieron en párrafo aparte:

Otrosí: suplico a V. S. si algún día hiziere a esta obra digna de sus oydos, los abstenga de la epístola nona y especialmente del fragmento quarto della, cuya materia es ridícula y más co[n]ueniente a orejas populares y cómicas que no a las patricias y trágicas, quales ser deuen las de los Príncipes y grandes señores y quales son las de V. S. (López Pinciano I, 6)

Como enseguida se constata, al proseguir con la lectura del prólogo al lector, la intención de estas palabras dista mucho de su literalidad. Naturalmente, se recurre de nuevo a los tópicos de la humildad del autor y la grandeza del destinatario, articulados a través de la manida correspondencia entre los géneros literarios y las materias y circunstancias sociales asociadas a ellos. Pero, ante todo, detrás de esta trivial formulación, el Pinciano pretende subrayar el mérito de haber tocado por extenso, en ese fragmento cuarto de la epístola novena, un tema apenas estudiado.

Esta impresión nos la confirman las palabras dirigidas a los lectores, donde las ideas se disponen con idéntica finalidad promocional. Para comenzar, se desarrolla el motivo antes enunciado de “escruiuir doctina fuera de mi principal y primera vocación” (I, 8) y se recalca la utilidad social de la disciplina tratada. A partir de aquí, la función propagandística está servida. De entrada, se denuncia la falta de dedicación a la poética por parte de los autores españoles, “los quales en sus libros no han dado Philosophía antigua ni au[n] moderna, sino tocado solamente la parte que del metro habla” (I, 9), afirmación que hace extensible a los tratadistas extranjeros. Unido a esto, López Pinciano pasa revista a las carencias achacables a los autores clásicos, entre las cuales destaca la importante laguna generada por la supuesta pérdida del “tratado de las cosas ridículas” compuesto por Aristóteles: “De sus comentadores latinos y italianos no tengo que dezir sino que fueron muy doctos, mas que fueron faltos como lo fué el texto [la *Poética*] que comentaro[n].”⁴ Por lo demás, “Horacio fué breuissimo, escuro y poco ordenado” (I, 9), etc.

Por si no quedara del todo patente, en la respuesta de Gabriel a la epístola novena, el corresponsal del Pinciano insiste en la originalidad del tema y la riqueza de la exposición puesta en boca del personaje de Fadrique:

La diuisió[n] del ridículo en obras y palabras, y la de las palabras especialmente, está más copiosa que otras que he visto. Cicerón tocó esta materia, en el segu[n]do libro De Oratore ad Q. Fratrem; pero, pues

⁴ El Pinciano pasa por alto a los tratadistas italianos que se ocuparon de lo ridículo, como Robortello, Maggi, Castelvetro, Minturno o Riccoboni (Frutos Martínez 56).

Quintiliano, que después le sucedió, no es tan copioso como vuestro Fadrique, a Fadrique me allego por agora en esta parte. (III, 86)

El tratamiento de lo ridículo (entendiendo por tal aquello que suscita la risa) se somete, en efecto, a un enfoque digno de atención, pero tampoco deben desatenderse las consideraciones previas del Pinciano en torno a los fundamentos de la risa. Según se ilustra con algunas anécdotas, bien escatológicas, bien desencadenadas por la cobardía, la simpleza, etc., la risa “tiene su asiento en fealdad y torpeza” (III, 33). En cuanto a su naturaleza, ya en la dedicatoria inicial se había indicado que lo ridículo es “más co[n]ueniente a orejas populares” (I, 6) y se contrapone, por tanto, a “lo urbano dicho y lo venusto, que así dize[n] los dichos y hechos cortesanos y discretos y agudos que no producen risa” (III, 31). Otros autores posteriores, como Jiménez Patón en la *Elocuencia española en arte*, también diferencian con claridad entre lo “ridículo” o “burlesco” (que se considera como un “vicio” o desviación de la norma) y aquello que tiene “gracia,” “artificio,” “adorno,” o “gallardía,” como las anfibologías (P2r).

Así las cosas, hacia las fechas que nos ocupan, el estudio de la comicidad se circunscribe a todas aquellas “obras” o “palabras” en las que se manifieste torpeza o fealdad, con lo que no es de extrañar la reiteración con la que los tratadistas desaconsejan su empleo en el registro escrito y ejemplifican su desarrollo en los géneros de tradición popular, como los refranes, las pullas o los cuentecillos, cuando no en las manifestaciones del habla cotidiana desviadas de la norma.

En lo relativo a la tipología de la “risa en las palabras,” López Pinciano examina las tres fases en las que, según su concepción de la oratoria, se estructura la elaboración del discurso. Comienza, pues, su exposición con la *invención*, a saber, con el recuento de posibles motivos susceptibles de tratamiento cómico. La propia “questión” o materia puede ser “disparatada, ridícula y necia; qual fué la de los dos litigantes que gastaron su hazienda sobre por quién auía cantado el cuquillo” (III, 45). Llama la atención, desde este primer ejemplo, en el que esperaríamos que se remitiera a alguna comedia, la elección de un cuentecillo popular, que circuló en repertorios como *El sobremesa* de Timoneda (n.º 70) y la *Floresta española* de Santa Cruz (IV, 1, n.º 2). Muestra de su difusión es la incorporación posterior del cuento en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (*s. v. cuclillo*), como explicación al dicho “Por vos cantó el cuclillo,” alusivo al provecho sacado por un tercero en alguna disputa; y lo transcribe también Correas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, a propósito de la entrada “Por mí cantó el cluquillo [*sic*]. Por el juez cantó el cluquillo” (650).

Del mismo modo, y a excepción de referencias esporádicas a la cultura escrita (*v. gr.* Ovidio), es decir, “de la especie de los agudos y discretos” (III, 48), el autor acude a la tradición cuentística y al refranero para ilustrar el uso irrisorio de “rudos y simples” argumentos, definiciones, etimologías, apodos, referencias al espacio, el tiempo, las personas y otros “lugares que la inuención da” (III, 46). Valgan los casos de las anécdotas atribuidas a Vasco Fernández (III, 48-9) y al capitán despojado por

unos soldados (III, 50), registradas de modo muy similar en Santa Cruz (194 y 69). De cualquier manera, no hará falta indagar mucho más sobre la procedencia de las fuentes, cuya naturaleza popular será explicitada al hilo de la conversación entre los personajes.⁵ Recordemos que, concluido el apartado sobre la *invención*, Fadrique dedica unas palabras a la *disposición*, asunto que zanja rápidamente, sin que llegue a entrar en materia: “Y perdonadme, señor Pinciano, que os canso con cuentos viejos y, por tanto, desabridos.” (III, 53)

Seguidamente, el Pinciano se enfrenta ante el reto de “reduzir en orden” la *elocución* o, dicho de otro modo, de tipificar los recursos expresivos asociados específicamente al registro cómico o popular. El desafío –ya lo he dicho– es novedoso, pero obliga a afrontar contradicciones de partida. Reparemos en que se aborda una “parte de la oratoria que se dice elocución, porque hermosea a la oración” (III, 53), pese a haber delimitado como objeto de estudio la “torpeza y fealdad.” Se da, pues, una paradoja que llevará a plantear el análisis en términos de usos rectos (“dicho agudo [...] vrbano y cortesano, mas poco ridículo”) y desviados (“fealdad de palabra o ignorancia y simpleza” [III, 56]) de los recursos literarios. Sorprende, al mismo tiempo, que, pese a la novedad del asunto estudiado, este sea sometido a un ejercicio taxonómico consagrado a unas convenciones literarias y unos medios de producción alejados en muchos aspectos del registro popular.

Según el esquema adoptado por el autor, la *elocución* abarca los tropos (metáfora, alegoría, énfasis, hipérbole, perífrasis, “y otros que por no dilatar dexo” [III, 54]), las “figuras de palabras” (alteraciones formales y semánticas) y las “figuras de sentencias o schemas” (preguntas y respuestas necias, prosopopeyas, ironía, concesiones y deprecaciones graciosas...), a lo que, para mayor confusión, se añaden dos “lugares de la risa” que afectan a las “partes de la oración” (el exordio y las refutaciones) y se concluye hablando sobre la “risa passiuu” (el motivo del burlador burlado).

Se diría que el método descriptivo aplicado por el Pinciano no logra dar cuenta con gran detalle de “vna materia tan derramada,” en la que –podremos concedérselo– “no siento quien la aya recogido más, ni aun tanto como lo que auéys oydo,” pero que al fin y al cabo choca con la “dificultad de dar orden entero, porque las figuras [...] son infinitas, y de lo infinito no ay sciencia” (III, 68). Quizá algo falto de autocrítica, el autor atribuye el escaso alcance de su descripción a la vaguedad de la materia (“los conceptos, como lo de las obras [...], carece de orden para ser enseñado”), en lugar de reflexionar sobre las limitaciones del instrumental teórico empleado.

De cualquier modo, López Pinciano establece el punto de partida fundamental⁶ que permitirá el desarrollo futuro de una tipología de lo ridículo más precisa, de la mano

⁵ Es asunto estudiado tempranamente por Fradejas Lebrero.

⁶ La aportación del Pinciano a la teoría de la comedia ha sido abordada desde un enfoque general por Llanos López. Véase antes Frutos Martínez, también en relación con los tratadistas aristotélicos italianos, de los que ya se ocupó Vega Ramos.

de autores como Jiménez Patón y Correas, que compartieron una misma concepción de la risa como expresión popular.

2. La tipificación de lo ridículo en Jiménez Patón y Correas

Dada su fecha de publicación, la *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604), de Bartolomé Jiménez Patón, constituye el tratado de preceptiva literaria más cercano al “estado de ideas” vigente en el momento de redacción de *La pícaro Justina*. Resulta difícil, sin embargo, determinar si el novelista accedió a la obra del maestro retórico.⁷ En relación con esto, me parece oportuno considerar el siguiente pasaje, puesto en boca de Justina:

[...] no se me ofreció otra respuesta sino la de Marcela a Garcerán:
 “¿Quiere darme por escrito / ese largo parlamento? / Que me importará infinito / para un negocio que intento.” (sign. Ll8r)

Tal vez debido a la escasa difusión de la obra de procedencia, la cita aquí aducida no se documenta en ningún otro autor contemporáneo, con la única excepción de la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón, en la que no solo se identifica la fuente, sino que se cita exactamente el mismo pasaje que en *La pícaro Justina*:

Aquí se reduce la mimesis, que arromancearemos el contrahacer y remedar, y es cuando en las comedias una figura repite las palabras de la otra, como que dándole con ellas en cara, y contrahaciendo el modo de decir, como en Terencio Fedria lo hace con Tais, y como en la comedia toledana que hizo el jurado de Toledo Juan de Quirós, en la cual Quirardo repite, haciendo donaire de Marcela, dama, unas palabras que ella había dicho haciéndolo de Garcerán, que son estas: “Quiéreme dar por escripto / todo aquese parlamento, / porque es para cierto intento / que me importara infinito. / Y decían que era boba.” (M2r-v)

La comedia en cuestión es *La famosa toledana*, obra de Juan Quirós y Toledo difundida a través de algunas copias manuscritas.⁸ No es posible, con todo, que el autor de *La pícaro Justina* tomase directamente la cita (y el contexto de la cita) del volumen publicado por Jiménez Patón, dado que el privilegio de la *Elocuencia española en arte* está fechado el 25 de junio de 1604 y *La pícaro Justina* obtuvo su

⁷ Sobre esta cuestión, que requiere de un examen más detallado, me he ocupado pormenorizadamente en la introducción a mi edición de *La pícaro Justina*, que en este momento se encuentra en fase de producción en las prensas de Editorial Cátedra.

⁸ Se conserva una de las copias en la Biblioteca Nacional (Madrid): RES/103, y otras dos más de las que me da noticia Abraham Madroñal, quien actualmente se ocupa de estudiar la pieza. Contamos con transcripción moderna de Alcock. El pasaje en cuestión se localiza en los vv. 667-671 (Quirós y Toledo 477).

aprobación a finales de julio del mismo año, de modo que no contaría con tiempo material para manejar el libro impreso. Por consiguiente, si una de las dos obras sirvió como fuente de la otra, fue porque su autor decidió someterla a juicio, según era costumbre, en alguna de las reuniones literarias celebradas en Toledo –recordemos que hacia estas fechas Jiménez Patón se encontraba allí–, como quizá hizo Cervantes con su *Quijote* (o con algún fragmento de la obra), citado por Lope y también por el autor de *La pícaro Justina* antes de su publicación.⁹ Sea como fuere, y advertida la necesidad de cautela en un terreno tan escurridizo como el de la filiación de fuentes, lo cierto es que la proximidad de las fechas de ambas obras nos ofrece, como apuntaba arriba, un marco de comparación privilegiado.

Apenas comenzamos con la lectura de Jiménez Patón, advertimos un primer aspecto en el que este se desmarca de las posturas del Pinciano. Para el autor de la *Elocuencia*, “la invención y disposición son partes de la dialéctica y no de la retórica. Consta de Cicerón, que dice que la invención y disposición son del hombre prudente y la elocuencia del orador” (B7r-v). Consecuentemente, los esfuerzos del autor se circunscriben a una parcela (la elocución) más restrictiva que la estudiada por el Pinciano, y que se corresponde, por otra parte, con la materia que me interesa analizar en estas páginas. La definición de este concepto se acomoda a una tradición bien asentada: “La elocución es un adorno de lo que se dice. Sus partes son dos: tropo y figura” (C3r).

Como primer cometido, el autor subraya la necesidad de ajustarse a un modelo de lengua, competencia que presupone tanto la corrección gramatical como la *elegancia* (entiéndase “ornato”) y la propiedad o pertinencia del discurso: “[entre] las cosas principales que se han de guardar en la elocución es, a saber, que se habla en castellano puro con claridad, con adorno y a propósito de lo que se habla” (C3v). El estudio de esta “primera virtud que es fundamento de todas las demás” será acometido por la vía de la negación, puesta la mira en “tres vicios que son barbarismo” (C4r): el barbarismo propiamente dicho, el solecismo y la bárbara *léxis* (que no afecta a palabras aisladas, sino a la oración completa). Pues bien, a la zaga de la perspectiva asumida por López Pinciano, esta clase de “vicios” nos conduce al terreno de la risa. Reparemos, por ejemplo, en las siguientes observaciones, que el retórico extrae del *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco: “Se debe cada cual guardar de entremeter palabras latinas y extraordinarias [...] fuera de propósito, que en la propiedad de nuestro romance discordan y suenan mal tanto que hacen donaire y toman algunas veces pasatiempo de ello” (C6v-7r). La cita se acompaña de un chistecillo, al que seguirán otras anécdotas de tipo popular igualmente jocosas, según el criterio expositivo que se ilustró en el autor de la *Philosophía antigua poética*. Junto al género

⁹ No hará falta recordar los versos sumarios de *La pícaro Justina* al Libro II, parte III, cap. 4, n.º 3, como tampoco la conocidísima carta de Lope “a un amigo de Valladolid,” redactada en Toledo en agosto de 1604: “De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*” (Vega 68).

de las anécdotas de cuño folclórico, Jiménez Patón también asocia el empleo de barbarismos al “modo de hablar que es el que llaman, entre la gente de la vida mala, *jerigonza*, del cual lenguaje se podrán ver algunos romances que ni lo son ni latines” (C8r).

Asimismo, el autor ilustra otros defectos contrarios a las virtudes retóricas, como la oscuridad expresiva, el exceso de palabras y la falta de pertinencia, para lo que acude al repertorio de cuentecillos populares de Santa Cruz: “Y, para que más bien conste esto, en la *Floresta española*, se traen los dichos fuera de propósito que de risa, donaire y burla han causado con quien los dice” (D2v).

La compilación de anécdotas folclóricas de Santa Cruz, junto al género del romancero, seguirá proporcionando ejemplos ilustrativos al examinar Jiménez Patón ciertos usos desviados de los tropos, cuestión de la que me ocuparé más adelante.

Detengámonos ahora en la aportación de Correas en su *Arte de la lengua española castellana*, del que conservamos un manuscrito preparado para la imprenta en 1625. En materia de retórica, Correas reconoce como principal autoridad a Jiménez Patón, con quien pone el punto final al capítulo dedicado a las figuras retóricas: “Quien mas deseare deprenda un poco de Griego, i lea las Rretoricas, que ai muchas, i en Rromanze la *Eloquenzia Española* del maestro Bartolome Ximenez Paton” (433). Sin embargo, pese a la indiscutible superioridad del retórico en el análisis de los recursos expresivos, Correas optó por una clasificación diferente.¹⁰ Ciertamente, la mayoría de los procedimientos apartados de la cultura escrita ya estaban tipificados e ilustrados en la obra de Patón, pero, a efectos argumentativos, seguiré como hilo conductor la clasificación de los “vicios” del habla establecida por Correas, quien además muestra una especial sensibilidad ante las manifestaciones de la cultura popular. Como es claro, no dejaré por esto de acudir con frecuencia al maestro Jiménez Patón, bien para precisar o ampliar la materia expuesta por Correas.

3. Comicidad popular y elocución. El “cotidiano dezir” de *La pícaro Justina*

De acuerdo con una larga tradición, el *Arte de la lengua española castellana* de Correas no se limita a la descripción histórica y gramatical de la lengua española. Al término de los apartados dedicados a la construcción de las categorías gramaticales, se articula un amplio repertorio de figuras relacionadas con la Gramática y la Retórica. En principio, la noción de *figura* se opone al “simple i llano uso de hablar” o “cotidiano dezir formado por el estilo ordinario” y persigue “un no se qué menos vulgar,” aunque, según se prosigue en la argumentación, el habla común no está exenta de figuras, ya que “se estendió tanto que dize Quintiliano, que casi todo lo que hablamos es figura. I en nuestro particular la lengua Castellana tiene tantas frases i

¹⁰ En la segunda redacción de la *Elocuencia española en arte*, publicada en 1621 con el título *Mercurius trimegistus, sive De triplici eloquentia sacra española, romana*, Jiménez Patón incluyó una “Nota segunda de las figuras viciosas,” donde trata unitariamente los asuntos anteriormente abordados por separado.

sales particulares que haze mui verdadero a Quintiliano” (374). Por otra parte, Correas también se ocupa de “los principales vicios que se deven huir” (375), en muchos casos emanados del registro popular.

3.1. El “antiguo hablar”

El primer asunto tratado por Correas es el de las “figuras de costruzion,” es decir, aquellas que “excede[n] algo de la cunplida rrazon gramatical ordinaria” (376). En su gran mayoría, los recursos expresivos de los que se da cuenta en este primer apartado forman parte del repertorio prestigiado por el uso literario, y como tal se acude en muchos casos al ejemplo “elegante” (381) de Garcilaso. No obstante, al término de la exposición, se menciona el uso del arcaísmo, “antiguo hablar, contado por figura sin serlo,” que “se halla en formulas, i rrefranes” (384), además de en géneros de tradición oral, como el romance. En este caso, el empleo del recurso por parte de Garcilaso, autor culto de referencia, se considera algo excepcional, que “le obligó el verso a decir,” como sucede en “Señores, si esto i quedo, *dexaresme?* / No. Pues que, *mataresme*” (385). Más allá de las licencias por requerimiento de la rima o el cómputo silábico, la introducción de arcaísmos responde a una función humorística en varios pasajes de *La pícaro Justina*.¹¹ Muestra de ello son las cédulas o “poemas burlescos” compuestos por la “Bigornia ladina” (I7v), grupo de estudiantes disfrazados que rapta a Justina. Así rezan dos de los cuatro pareados que estos reparten a los circunstantes:

Bien estudiado habemos,
si a nuestro obispo aplacemos.

Si me llevades, llevedes,
como no me matedes. (K1r)

El empleo de *habemos* persigue también un efecto cómico en las siguientes palabras de uno de los estudiantes, donde el estilo elevado de la primera frase, de resonancias caballerescas, se ve truncado con una paráfrasis rebajada al registro coloquial:

¿Cómo digo de aquella emperatriz ante cuyos pies hoy habemos de pagar tributo? Mejor dijeras aquella emperrada emperradera, ante cuyos pies caímos hechos unos zaques. (M1v)

¹¹ Dicho sea de antemano, Rey Hazas ilustró la parodia de las convenciones retóricas en *La pícaro Justina*, y, en particular, la distorsión de las recomendaciones relacionadas con el exordio, la división en partes, la fiabilidad de los argumentos, la brevedad, la verosimilitud, el uso de comparaciones y la ordenación de materiales. Aquí asumiré el enfoque contrario, con la atención puesta en los “vicios” denunciados por los preceptistas, en lugar de en los “adornos” retóricos intensificados paródicamente en la obra.

Entre los usos arcaicos, existen algunos especialmente rebuscados, con los que, independientemente de las posibles reminiscencias paródicas del romancero, se pone en solfa la propia actividad poética llevada a cabo en el libro:

Casó Justina en Mansilla,
y tañérone y cantárone
y bailoren y danzárone.¹² (Ccc3v)

3.2. Primeros “vicios capitales de la habla.” Barbarismo y solecismo

La materia abordada a continuación por Correas son los “vicios de la orazion que se deven huir.” En particular: “Los vicios capitales de la habla son tres: barbariedad, escuridad, desorden” (386). Dentro de la primera categoría, se identifican dos especies, el barbarismo propiamente dicho y el solecismo. El barbarismo es “mal conzierto de las rrazones, o mesclando en la orazion palabras incognitas de alguna lengua barbara, i en vizio de mal pronunziar i escribir, quitando, añadiendo, o duplicando, o trocando letra o silaba, o azento en la dizion” (386). Por otra parte, el solecismo se considera “vizio intolerable, que se comete contra el orden i concordia de las partes, desconzertando las concordanzias” (867).

El potencial cómico de los barbarismos y solecismos es aprovechado en *La pícaro Justina* a través de personajes como la “morisca inconquistada,” retratada mediante rasgos fonéticos específicos (como el trueque de *s* por *x*), además de otras anomalías en el léxico y la conjugación verbal. Según el procedimiento acostumbrado, la narradora cede la voz a sus interlocutores en estilo directo:

Cuando se persinaba, no hacía cruces, sino tres mamonas en la cara [...].
Si la quería enmendar, respondía:
—No querer máx persino, que no ser santiguadera.
Preguntábala si sabía el Ave María.
Respondía:
—Ben saber Almería, e Serra de Gata e todo. (Oo1r)

A esto se añade, por limitarnos a los barbarismos más representados, la frecuente inserción de portuguesismos (examinados por Barajas Salas), como también de expresiones latinas. Junto a los latinismos compartidos por otros autores contemporáneos (v. gr.: *in puribus* ‘en cueros’, A3r; *de repens* ‘de repente’, C2v; etc.), no faltan tampoco algunos de cuño eclesiástico, que se introducen al margen de la tópica para crear un contraste burlesco con el contexto de uso. Así, Justina tergiversa el significado de la expresión *benedicamus domino* de la misa latina, a la que parece

¹² Según Puyol y Alonso: “Estas formas de la tercera persona del plural del pretérito perfecto eran antes muy frecuentes en la Montaña de León” (III, 242, s. v. *tañerone*).

atribuir el sentido ‘Señor bendecido’ en lugar de la consabida interjección ‘bendigamos al Señor’: “Hallela medio loca de contento, dándome por lo hecho más gracias que si yo fuera el mismo *benedicamus domino* en persona” (Kk4r). En otras ocasiones, se distorsiona también la forma lingüística, con una eficacia humorística difícilmente superable:

—Señor don besugo estrujado, no me enfade, que, el día que enterré a mi abuela, acabé con sacristanes para todos los días de mi vida, y crea que un sacristán a media legua me huele a *requiliternam* y a *neque especias*, lo cual para un vivo tan ruin y pecador como yo es peor que rebueldo de descasado. (Pp1r)

La primera de las expresiones es forma contrahecha de *requiem aeternam*, mientras que *neque especias* es una deformación de la antifona del *Oficio de difuntos*: “Opera manuum tuarum, Domine, ne despicias” (Puyol y Alonso III, 209).

A propósito de los barbarismos, Jiménez Patón se detiene también en el “modo de hablar” denominado *junciana*, *jerigonza* o *germanías*:

[...] casi se introdujera una bastarda lengua en las escuelas de Salamanca, que llamaban *junciana*, y no sé que más o menos tiene este modo de hablar que es el que llaman, entre la gente de la vida mala *jerigonza*, del cual lenguaje se podrán ver algunos romances que ni lo son ni latines. De que hay un librito con su diccionario que dicen de lengua *germana*, y todo el bárbara lexis, razón bárbara o falta de ella y de su discurso. (C8r)

Merecerá la pena, pese a la extensión de las citas, recordar asimismo las divagaciones de Justina sobre las modalidades de “términos desusados” en el habla, que asimila también a la *junciana* o *jacarandina*:

[...] los esgrimidores son como los médicos, que buscan términos esquisitos para significar cosas que, por ser tan claras, tienen vergüenza de nombrarlas en canto llano; y, así, les es necesario hablarlas con términos desusados, que parecen de *junciana* o *jacarandina*. Y en verdad que las mujeres habíamos de usar esto mismo, y poner nombres particulares a nuestras ordinarias cosas, que ya, de puro usadas y nombradas, sería necesario novarles los nombres con que se ennobleciese el arte. Mas, pues hablo de esgrima, quiero ahorrar de gracias. (Ff1r)

Al igual que la terminología de la esgrima, genialmente parodiada por Quevedo en el *Buscón* (II, 1), la jerga médica se incluye entre los blancos preferentes en las sátiras

de la época, pero lo que me interesa en este punto es su inclusión bajo la especie del barbarismo por parte de gramáticos como el Brocense, al que sigue Jiménez Patón:

De todos los médicos del mundo nos libre Dios, que bien les dijo el Brocense que su lenguaje no era castellano ni latín, sino mandinga, por pecar tanto en la bárbara lexis, o razón bárbara. (C7r-v)

Es de notar, además, el modo en que Justina legitima y asume en su discurso la inclinación por “poner nombres particulares a nuestras ordinarias cosas.” Esta práctica, a la que la pícara recurre a lo largo de toda su narración, responde a una costumbre con indudable arraigo popular:

[...] las astutas [...] entraremos en tantas mudas, que mudemos el pellejo como la culebra o cilibra, que así la llaman unas benditas de mi barrio, que llaman a las zapatillas *daifas*; a las ligas, *tenedorcillos*; a las calzas, *taleguillas*; al faldellín, *cerco menor*; a las piernas, *listoncillas*; al culantro, *cilantro*; a las turmas del carnero, *hígado blanco*, y usan otros nombres a este tono que los debieron de hallar en la calepina machorra.¹³

3.3. La perversión de los tropos

Permítaseme hacer un paréntesis, antes de retomar el esquema expositivo de Correas, para señalar, a partir de las observaciones de Jiménez Patón, algunas transgresiones de los tropos, como la catacresis, la ironía y la nugación.

Según Jiménez Patón, la catacresis, que “no es otra cosa sino metáfora dura o bastarda” (D8r), halla su principal caldo de cultivo en el registro popular: “En este tropo están todas las locuciones que decimos apodos, de los cuales podrán ver ejemplos bastantes en la *Floresta española* y en lo que se refiere de dichos de truhanes” (D7v). Pues bien, en el “Prólogo summario de ambos los tomos de *La pícara Justina*,” se describe a la protagonista como “única en dar apodos” (4r bis), siempre pronta a “soltar el chorro a la vena de las gracias y apodos” (I2r).¹⁴ Por otra

¹³ Se alude al inmanejable *Diccionario* latino-italiano de Ambrosio Calepino, publicado por vez primera en 1502, en el que se fueron incorporando progresivamente otras lenguas como el hebreo, el griego o el español, introducido a partir de 1559. Pese a su enorme éxito editorial, Calepino había recibido las críticas de autores como Vives. Desde una perspectiva igualmente paródica, Quevedo advierte: “Con esto, y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué, serás culto, y lo que escribieres oculto, y lo que hablases lo hablarás a bulto” (441); y Espinosa Medrano recoge apreciaciones similares en su *Apologético*: “Cuando digo que es grandeza el imitar la de los latinos, no apruebo la introducción de sus vocablos, que eso es ignorancia de muchos que piensan que no hay elocuencia donde no salpican de Calepino sus planas” (51). Por lo demás, también son frecuentes las referencias a este autor en la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón (B2r, B4r, etc.).

¹⁴ La costumbre de motejar, característica del ambiente estudiantil, fue estudiada por Joly, quien no soslayó la importancia de los apodos en obras como el *Guzmán apócrifo*, *La pícara Justina* y el *Marcos*

parte, la práctica de motejar se presenta en esta obra como una costumbre extendida, según se desprende de pasajes como el que narra la muerte de la madre de Justina. Cuando esta se atraganta por haber engullido “sin mascar más de dos varas de longaniza,” la escena se describe mediante una serie de apodos ideados colectivamente:

[...] le sobraba fuera de la boca un pedazo de longaniza, que a unos parecía sierpe de armas con la lengua fuera; a otros, ahorcada; a otros, bota con llave; a otros, garguelo [‘garganta’] con rabo; a otros, que era boca recién nacida sin ombligo cortado; a otros, tropelista con trenzas en la boca;¹⁵ [a] otros, culebra a boca de vivar [‘madriguera’]. Solo al tocinerero, que le dolían, le parecía emboscada de enemigos y cueva de ladrones; y, en fin, le parecía sepultura de su longaniza. (G3v)

Otro empleo desviado de los tropos que, de acuerdo con Jiménez Patón, “incluye en sí burla e irrisión” (F5r) es la ironía: “Cuando lo que es manifiestamente vicio del alma depravado bautizan con nombre de virtud, lo tal no es *euphonismos*, sino adulación, lisonja o ironía” (F7r). Cuando Justina alude a las “plateras del mesón” (G6r), no se refiere a la ‘oficial dedicada a labrar la plata’, sino a las encargadas de fregar. Con idéntico procedimiento, para motejar de cornudo a su esposo, la pícara se presenta como “mujer de bien –a lo menos, como mujer de buenos” (A8v), eufemismo documentado en el *Lazarillo de Tormes* y otros textos (Larsen 84, n. 19). El empleo de tales eufemismos, salpicados desde el principio al fin de la obra, persigue un efecto contrario al habitual. En lugar de “ocultar” la realidad soez o vergonzosa, la ponen más en evidencia, al asumirse una perspectiva irónica que realza el significado negativo.

Por último, a juicio de Jiménez Patón, la *nugación*, “repetición innecesaria de expresiones,” es “galana” en la *Arcadia* de Lope, pero “es ridícula y es así más cuando la nugación es de industria hecha para hacer reír [...], de la cual [...] en España anda un romance que aun está dos veces en el romancero, que dice *Vive Dios, señor Hernando* [...], y otros romances hay” (H3v-4r). Sobre los distintos recursos basados en la repetición se tratará más adelante.

3.4. Las “espezies de la escuridad”

En cuanto a las “espezies de la escuridad” y “de la desorden,” Correas decide retrasar su exposición hasta el capítulo centrado en “la sxema” (404), al que precede un repertorio de “figuras de la dizon” y el titulado “Del tropo.” Para ilustrar los rasgos

de Obregón de Espinel (735-ss.). Torres también comenta varios pasajes que recurren a metáforas degradantes.

¹⁵ Se alude a “la suerte conocidísima que consiste en sacar de la boca una larga cinta y que aún hoy la hacen por calles y plazas los titiriteros ambulantes y charlatanes vendedores” (Puyol y Alonso III, 248).

de “dizion” (y algunos de los “tropos”), se acude de nuevo a Garcilaso, además del ejemplo prototípico de la poesía culta, Juan de Mena. Seguidamente, se aborda “la sxema,”¹⁶ no sin recordar que las “zincos [especies] de la escuridad, desordenen i hyperbaton, que suelen ser contadas por vicios, van delante para huirlas” (404).

La primera de las “espezies de escuridad” (cuyo ejemplo ya se aportaba en Nebrija 132) es la “acurologhia” o ‘impropiedad léxica’ (v. gr.: *espero daños por temo daños*), no restringida a la oralidad, ya que “los malos poetizantes están llenos destos vicios” (405). En cualquier caso, no se olvide que estamos ante “vicios capitales de la habla,” lo que explica su censura en la escritura poética. Un verbo como *colegir*, por ejemplo, es empleado en *La pícaro Justina* con un valor reflexivo del todo inusitado en el español de la época, lo que ilustra los mecanismos de innovación lingüística característicos del registro oral: “Así que, de haberse atravesado este pelo, y de lo que yo alcanzo, por la judiciaria picaral, *colijo para conmigo* que mi pluma ha tomado lengua, aunque de borra, para hablarme” (A2r). El efecto humorístico, por otra parte, se deriva de la sustitución de expresiones sin excesivas restricciones diastráticas, tales como “discurría consigo” (documentada hacia las mismas fechas en autores como Tirso de Molina), por un verbo que, no solo difiere en su comportamiento sintáctico, sino que se circunscribe a un uso marcadamente culto.¹⁷

El siguiente “vicio” considerado son los casos anómalos de anfibología o ‘ambigüedad,’ cuya utilización impropia ilustra Jiménez Patón: “También hay en romance anfibología viciosa como es decir ‘de salud seguro’, ‘salvo de penas’, porque *salvo* y *seguro* significan ‘cosa ajena y apartada’, y ansí no se han de juntar sino a *males*” (H8r). El procedimiento no está exento de comicidad en *La pícaro Justina*, según puede apreciarse en este pasaje: “Dondequiera que se encuentran pobreza y picardía se dan el abrazo que se descostillan” (A5v). De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, el verbo *descostillar* se emplea con el valor de “quitar las costillas” o bien “dar muchos golpes o palos a alguno en las costillas, de modo que pueda rompérselas u desconcertárselas.” De este modo, la adjunción de “que se descostillan” tras una expresión con valor positivo (*darse un abrazo*) produce un efecto sorpresivo, en el que radica el humorismo.

Otra de las “espezies de escuridad” es la *macrología*, recurso particularmente característico de la oralidad. Así lo define Correas, quien en realidad se ocupa de glosar la explicación y el ejemplo que aportaba Jiménez Patón (previamente difundido por Nebrija 134):

¹⁶ En definición del autor: “La sxema, i en Rromanze esxema, figura, es nonbre xeneral, que abraza todas las figuras que ia poetica, ia oratoriamente mudan i varian algo la orazion, aunque la apartan del tropo, diziendo que por el tropo se muda la sinificazion de las palavras, i por la sxema no, sino la postura i senblante se varia” (404).

¹⁷ Basta hacer una búsqueda de *colegir* en el *Corpus diacrónico del español* de la RAE (<<http://www.rae.es>> [página consultada el 7 de septiembre de 2011]), para comprobar cómo la mayor frecuencia de uso (más del 60% de los ejemplos) se produce en la prosa histórica, científica y didáctica (por este orden).

La macrologia es clara habla, quando una sentenzia se dize por muchas palavras i largas rrazones no mucho nezesarias mas de las que pudieran bastar, como diziendo: *Despues de nombrados los enbaxadores, i partidos, fueron a Cartago, de donde no alcanzando la paz se bolvieron a embarcar, i se tornaron a Roma, su patria, de donde avian salido;* porque bastava dezir: *los enbaxadores fueron a Cartago, i no negociando la paz se bolvieron.* Tienese por vizio, si no tiene excusa de alguna enfasis, i particular fin. (405)

Las mismas recomendaciones podrían aplicarse a todo el “abolengo parlón de quien nació Justina parloná” (D8v). Detengámonos en una de las intervenciones dialogadas de la pícara, donde subrayo una serie de fragmentos que, o bien podrían sustituirse por el adverbio *allí*, o bien son directamente prescindibles desde el punto de vista informativo:

[...] iríame esta noche a Nuestra Señora del Camino con mis compañeras, *que van allá todas*; y, si me dice algo, direle que en la romería se verá su negocio; *en la romería*, excusareme con mis parientes y compañeras, direle que me lleve a Mansilla, que es camino de mi pueblo; *en Mansilla*, avisaré a su mujer *que mire que su marido* anda perdido y le recoja, y con esto iré mi camino y *él se quedará en su casa.* (Dd5r)

La función de tanto rodeo consiste en recrear el lenguaje oral, pero en ocasiones es también una forma de subrayar jocosamente el empleo desviado de algún término. Señalo de nuevo en cursiva la *macrología*: “En fin, yo me tripulé [‘confundí’] en el nombre de humilladero, y fue la causa *del tripularme* y del engaño esta negra habla española.” (Gg3v)

Similar a la *macrología* es la denominada *perisología*, que “es rredundante i demasiada habla, quando se añaden palavras i rrazones sobradas, que rrepiten lo mesmo, i no dizen mas” (406). Es de notar cómo, en este caso (en contra de las apreciaciones de Nebrija 135, que trae idénticos ejemplos), se contrapone el uso enfático (y por tanto legítimo), ejemplificado con un verso de Juan de Mena, y el “vizio,” que se ilustra con una frase compartida en el habla coloquial:

[...] i no es sienpre vizio, como aquello de Xuan de Mena: *i arder i ser ardidó a Iason con el marido.* Pareze que sobra *i ser ardidó* para la sentenzia, mas tienese grazia i enfasis. *Vilo con estos oxos que an de comer la tierra:* lo que en esta frase pareze que sobra, lo aprueba el uso. (406)

Este último ejemplo era considerado por Jiménez Patón un caso de pleonasma (“lo vi con estos ojos, lo oí con estos oídos, y lo anduve con estos pies,” etc. [H5r]), que el autor distingue de la perisología (“iban por do podían, por donde no podían, no iban” [H5v]). Pues bien, la amplificación formal del discurso mediante frases hechas, comparaciones u otros elementos que ralentizan el avance del razonamiento se cuenta entre los rasgos más comunes de *La pícaro Justina*:

[...] tiempo hubo en el que relucía mi cara como bien acecalada; tiempo en el cual mi cara andaba al olio, mudando más figuras que juego de primera, ejercitando más metamorfosis que están escritos en el poeta de las *Odas* [*sic*], mudando más colores que el camaleón, estrujando pasas, encalando carbón, desjerumando¹⁸ redomas; en fin, tiempo en el cual estaba en mi mano ser blanca o negra, morena o rubia, alegre o triste, hermosa o fea, diosa o sin días. (A8r)

Precisamente con objeto de resaltar la *perisología*, en la “Introducción general,” Justina procura justificar la lentitud de su técnica narrativa, sin evitar tampoco en esta ocasión una exagerada acumulación de expresiones con significado reiterado:

[...] creerán que soy escritora descarnada, desocupada de mociles ejercicios, que ni me vierto ni divierto, que estoy machucha [‘juiciosa, sensata’], que soy de mollera cerrada, que soy cogitabunda y pensativa, y no como otros historiadores de jaque de ponte bien que de la noche a la mañana hacen madurar una historia como si fuera rábano. (A8r-v)

Por último, Correas se ocupa de la tautología, también sujeta a distintos grados de propiedad según su función expresiva. En relación con esta categoría, el autor hace mención de la *polulogía*, “muchacha habla, de *polu*, mucho, i *logos*” y la *battología*, “baladrería, mucha i vana parola. Dizese de Battos, un mal poeta que repetía mucho una cosa [entre otras explicaciones anecdóticas].” (406)

Ambas categorías pueden aplicarse a los parlamentos tautológicos de Justina, quien se identifica sin reparos con Blandina, “mujer apapagayada o papagayo amujerado” (Aa3v), y a punto estuvo de recibir nombre parlante: “Yo no sé por qué mi padre no me llamó *La Torda* o *La Papagaya*, pues mis padres todos tuvieron oficios que no eran nada deslenguados, antes eran el crisol de la parla” (D6v). La tautología, por otra parte, le sirve a la pícaro “parlona” como mecanismo burlesco con el que articular su discurso, que gira obsesivamente en torno a las mismas ideas:

¹⁸ Puyol y Alonso (III, 158) considera que se trata del término *descerumar*, ‘limpiar el cerumen,’ en referencia a la limpieza de las redomas. Por su parte, Navarro Durán propone la lectura *desherrum[br]ando* (III, 36).

[...] yo quiero que mi negocio camine a pie y con muletas, y ándese lo que se anduviere, que bien sé yo entenderme con muletas y aun con mulas. ¡Aquí de Dios, no me muela!, que este pleito no es de a caballo, sino de a pie. (Nn4r)

El negocio camina a pie y es de a pie; Justina camina con muletas y se entiende con muletas; el negocio se anda lo que se anduviere...

3.5. Las “espezies de la desorden”

A continuación se indican las “espezies de la desorden,” que en buena parte responden a recursos expresivos populares. En oposición a la *tapeinosis*, expresión de modestia, “elegante, i mui usada figura, i en los autores graves [...] como Xuan de Mena” (407), el tratadista apostilla lo siguiente:

La otra manera en que se toma la *tapeinosis* es baxeza fea, quando los escritores i poetas quitan el espiritu i alma a las cosas, que deven llevar el estilo i ser que pide su calidad, i las dizen tan baxa i rrastreramente que las menguan i llevan por el suelo [...]. Contraria desta es *oncos*, hinchazon, quando la cosa poca se dize mui ponposa i grandiosamente. (407)

En relación con este recurso, Jiménez Patón aclara: “*Tapinosis* es cuando la dignidad y grandeza de la cosa se desminuye por la palabra, como diciendo [...] a un gran letrado ‘bachiller’, al rey ‘es bonito como un oro’” (H6v-7r). Este mecanismo de degradación es el aplicado sistemáticamente por Justina en su descripción de los monumentos de León. Bastará reparar en sus impresiones iniciales sobre la catedral:

Comencé a entretenerme en mirar la iglesia. Es bien galana, tanto que pensé que era el carro del día del Corpus adornado de varios gallardetes y banderolas. Noté que estaba notablemente envejecida la portada, más que ninguna otra parte de la iglesia, y pensé que la causa era porque todas las viejas gastan más de boca que de ninguna otra parte, en especial cuando son afeitadas; pero no es eso, sino que aquella portada está vieja y mohína y gastada de puro enfadada de ver entrar allí tantas caperuzas y tan pocos devotos a oír vísperas y oficios tan solenes. Aunque entré dentro de la iglesia, yo cierto que pensé que aún no había entrado, sino que todavía me estaba en la plaza, y es que como la iglesia está vidriada y transparente, piensa un hombre que está fuera y está dentro, como corregüela de gitano. (Bb7v)

En cuanto al *oncos*, la utilización de un estilo altisonante, con notable elaboración, pero centrado en materias insignificantes, está presente desde el primer apartado de la

“Introducción general,” dedicado a la divagación sobre los “símbolos del pelo / y mil gracias muy a pelo” (A1r). En estos dos versos, se explicitan tres elementos constructivos fundamentales en toda la obra: a) desarrollo de prácticas expositivas de la tradición retórica (“dice símbolos”), convencionalmente destinadas a los temas elevados, b) intrascendencia de la materia (en este caso, el pelo de la pluma) y c) enfoque humorístico (“gracias muy a pelo”). Valga como muestra cualquiera de los pasajes en los que la pícara discurre con un tono trascendente sobre las materias más nimias (en la acepción vulgar del término) que pudieran imaginarse:

Mirad, pues, ¡oh pelos de mi pluma!, cuánto me honráis y cuánto os debo, pues, para decir mis yerros, mis tachas y mis manchas, hacéis lengua de vuestros pelos, como si fueran yerros de real persona, que las malvas los pregonan. (A2r)

Desde el punto de vista de las relaciones intertextuales, la *tapeinosis* y el *oncos* adquieren un especial relieve en *La pícara Justina*. Como en *El Buscón* de Quevedo y el *Coloquio de los perros* cervantino, se manifiesta una voluntad de ridiculizar, mediante una extremada desproporción entre la gravedad de la forma y los contenidos, las contravenciones del decoro llevadas a cabo en el *Guzmán de Alfarache* de Alemán (Mañero Lozano 380-85).

La segunda “espezie de desorden” es el *cacofaton*, que “es mal dicho, casi lo mesmo que kacofonia, quando en una palavra, o mas por encuentro se haze torpe sonido, como [...] de *coxo* sacar el aumentativo *coxonazo*: *no se vaia que aca comerá, caca comerá; vender axos, mercar axos*, i otros tales dezires” (407-08). A este propósito, Jiménez Patón había relacionado estas expresiones con un tipo de entretenimiento arraigado popularmente: “En este vicio dan los juegos invernizos de hablar a prisa con dos dicciones que juntas hacen una deshonesta” (H6v). En *La pícara Justina*, se cuenta la anécdota del bobo de Plasencia, quien, escondido por una dama bajo la cama, al llegar por sorpresa el galán, salió de su escondite y dijo “Acá tamo toro” (H4r), con lo que el bobo no pretendía motejar al galán de cornudo, sino expresar simplemente el saludo “Acá estamos todos”.

Cuestión aparte, la comicidad basada en un registro lingüístico apartado de la norma es explotada en otros pasajes de la obra, como en aquel que trata sobre la muerte del bisabuelo de Justina, quien, perdida la razón, creyó que era un toro y embistió contra una cruz de piedra, diciendo “¡Apera, que te acueno!,” es decir, ‘Espera, que te acuerno [‘embisto’],’ de tan mala suerte que “se quedó allí, al pie de la letra” (D7v).

La *aiscrología*, según el *Arte* de Correas, es otro de los recursos expresivos prototípicamente ligados a la tradición popular, y en concreto al género de las pullas y los refranes:

La aisxrologhía es torpe habla i vergonzosa, i suzia u desonesta quando se dizen cosas feas fea i desvergonzada u desonestamente, i consiste en ser las palavras feas i desonestas, i aunque no lo sean, haziendo en la pronunziacion que lo parezcan. En las pullas ai muchos exenplos destos, i aun en los rrefranes, que tienen con tales palavras más enerxía, como éstos: *Quien su culo alquila no caga quando quiere*. [...] Otros ai aun peores. Dizese de *aisxros*, feo, torpe, i de *logos*. (409)

Según aclara Jammes (8), “la significación del refrán es muy decente, y puede expresarse en forma de consejo moral: ‘Conserva tu independencía, no enajenes tu libertad,’” pero la literalidad del dicho, su sentido aparente, responde a las propiedades indicadas por Correas (desvergüenza, fealdad, etc.). Parecida explicación puede darse, en *La pícaro Justina*, al empleo de *sodomía* con el significado ‘fisonomía’: “Parecía ella, por cierto, en la sodomía del rostro, no muy avisada, aunque para su cuento nada boba” (Ii5v). De modo análogo, Justina emplea *echar la comida* por ‘descansar,’ asociación de ideas aisxrológica, que naturalmente aspira a provocar la risa: “Sentime muy cansada y, para remediar mi mal, determiné echar la comida; quiero decir echarme yo y la comida sobre la cama, que eso llamo yo *echar la comida*” (Kk6v).

3.6. Otras “figuras i sxematismos”

Tras el epígrafe “De la sxema,” aún dedica Correas un último capítulo a “otras figuras i sxematismos” (anadiplosis, anáfora, etc.). Entre ellas, encontramos algunas especialmente prolíficas dentro de los cauces burlescos de la tradición popular. Así, la paronomasia es ejemplificada por Correas (414) echando mano de refranes (v. gr.: *moza mui disantera, o gran rromera, o gran rramera*; etc.). Los juegos paronomásticos se rentabilizan cómicamente en varios pasajes de *La pícaro Justina*. Para referirse a unos “hijos de vecino” de Mansilla de las Mulas, la pícaro alude a unos “caballeros de Aburra, *hijos de rocino* de mi pueblo” (Aa2v). En otra ocasión, se emplea “hija de agrío” (D1v) por *hija de algo* ‘hidalgá;’ “mayor asno” (Ee1v) por *mayorazgo*, etc. Por el mismo camino, la pícaro recibe el apelativo de “Villana de las Borlas y de las Burlas” (M1r). La expresión “villana de las borlas” también fue empleada por Góngora, lo que, según observa Carreira en su edición de los *Romances*, “da juego a una paronomasia en el rom. anónimo ‘Toquen apriesa a rebato’: ‘La villana de las borlas, / enamorada de verlas, / limpie la grossera camisa / por de dentro y por defuera’” (III, 137).

También relacionado con la tradición popular, está el *xalepón*, que es “sentencia de palavras tan dificultosas de pronunciar, que es fazil estropear i caer en gazafaton [...] como las que se proponen por grazia en conversazion de Antruexo, i esto: *Cabron pardo paze en prado, pardios pardas barbas á*” (416), trabalenguas anteriormente documentado en Nebrija (143). El mismo procedimiento se advierte en expresiones de *La pícaro Justina* como “tan capada cuan descapada” (M2r) o “digan, que de Dido dijeron” (M3r), que al mismo tiempo presentan juegos de palabras basados,

respectivamente, en la anfibología del término *descapada* y en la reescritura de la frase proverbial *Digan, que de Dios dijeron*. Por otra parte, las dificultades de pronunciación se recrean burlescamente a través del habla de los borrachos, como el obispo que “por decirles ‘daos mucha prisa, hermanos,’ decía: ‘Daos murria perra, hernandos’” (L5v).

3.7. De las figuras de sentencias

De acuerdo con Cicerón, tras los apartados dedicados a las “figuras de palabras,” Jiménez Patón se ocupa de las “figuras de sentencias:” petición (*v. gr.*: maldición), ficción (*v. gr.* prosopopeya), abrupción (*v. gr.* digresión) y amplificación (*v. gr.* exclamación). Dentro de esta sección, el autor comenta algunos usos desviados que interesan a nuestro caso, como las maldiciones a las que tilda de “palabrir mujer y no figura retórica (de petición)”. Así explica la “imprecación ilusoria,” donde la función humorística se canaliza una vez más a través de un registro popular, los romances:

[...] es para donosidades y chocarrerías, que parece que van a decir maldición y dan fin con una cosa de pasatiempo, donaire y gusto, como hay algunos romances, como el que dice: “Y plega a Dios si me vieren / En cosas de regucijo / Que caya un rayo del cielo / En casa de algún judío.” (L4r)

En *La pícara Justina*, son muchos los chistecillos que giran en torno al tema de las maldiciones. Recuérdense el episodio titulado “Del engaño meloso,” en el que la pícara decide deshacerse mediante una burla escatológica de un bachiller que tiene a su servicio. A este fin, Justina lo envía a una posada donde había estado alojada, con objeto de recoger un cesto que supuestamente contiene miel. Después de varios impedimentos por parte de la “huéspedada,” obligado el bachiller a pagar la deuda contraída por la pícara en el mesón, la mesonera le espeta a este: “¡Ahora busque su miel! ¡Melada mala venga por él!” a lo que Justina añade: “Debía de ser justa aquella mesonera, pues le comprendió aquella maldición que le echó.” En efecto, la imprecación habrá de cumplirse con la culminación de la burla trazada por la pícara, pues “se le trastornó el cesto con todo el matalotaje, y se puso de lodo [‘excrementos dejados por Justina’], vestido, manos y hocicos” (Gg8v).

Otra maldición con desenlace burlesco es la que lleva a Justina a ocultar sus planes de boda con Lozano, hasta que finalmente la pícara interrumpa en la misa para increpar a sus hermanos los prejuicios que afectan a su futuro esposo:

Es tanto [el odio de villanos e hidalgos] que, un día de burlas, se lo dije a Nicolasillo, mi hermano menor, y me dijo que la maldición de Dios hubiese si me casase con hombre hidalgo. Por esta causa se lo encubrí a los demás, hasta que un domingo fuimos mi esposo y yo y mis hermanos juntos a la iglesia, y allí nos amonestó el cura.

Mis hermanos, cuando vieron nombrar Justina Díez, hija de Fulano Díez, con Fulano Lozano, embazaron: mirábanse unos a otros, y [...] no lo pudiendo sufrir, aunque estábamos en la iglesia [...] les dije:

—¡Yo soy! ¿No me conocéis? ¿Qué me miráis? ¡Mal era, en buena fe, que no les iba yo a ellos a dar cuenta de lo que yo hago! [...] Lea, señor sacristán, y digan, que de Dios dijeron. (Ccc2v)

A estos pasajes se suman varios más con función cómica, como el que bromea sobre la honra proporcionada por las maldiciones (I1r), o aquel en el que Justina se mofa de la ambigüedad de la expresión “vete al rollo,” cuyo empleo por parte de los leoneses es interpretado como “licencia para que la tal mujer [...] entre en aquellas casillas [‘prostíbulos’], o se ahorque [...], porque mujer junto al rollo [‘horca’] y conjurada con tal maldición, ¿qué otra tela tiene que echar [...] si no es ahorcarse [...]? Y tanto mayor inconveniente es este, cuanto más usada es esta maldición en aquella tierra” (Bb3r-v).

Seguidamente, Jiménez Patón se ocupa de la digresión, de la que también distingue un desarrollo “vicioso” o apartado de la norma. Las condiciones exigidas para el correcto empleo de la digresión pasan por la “precapción porque no parezca que nos salimos de el propósito sin consideración, y cuando se acaba y se aplica a el propósito se suele también poner una cláusula en que se advierte la aplicación” (N3r). Por el contrario, la digresión “se hace viciosa si es muy prolija y si de ninguna suerte viene con lo que trata de particular intento” (N3v). La explicación no se acompaña de ejemplos, pero *La pícaro Justina* ilustra sobre este “vicio” reiteradamente. De entrada, la prolijidad de las digresiones es justificada abiertamente por Justina, para quien esta es su más valiosa aportación como narradora:

Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas quanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della quanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono, con que se saca y adorna la sustancia de la historia; que ya hoy día lo que más se gasta son salsas, y aun lo que más se paga. (Mm2v-3r)

Asumido este planteamiento, la pícaro echa por tierra las recomendaciones retóricas al uso. Por el contrario, las digresiones empleadas en el *Guzmán de Alfarache* de Alemán, cuya parodia es clara en varios pasajes de *La pícaro Justina* (v. gr.: L13v), no adquieren su auténtico valor en sí mismas, sino que se comparan con “piedras para el edificio,” que el narrador amontona con la finalidad de “fabricar un hombre perfeto” (II, 127).

Ejemplifiquemos el modo en el que se articulan las digresiones de Justina, para lo que me detendré en un pasaje con el interés añadido de que contiene varias

declaraciones metaliterarias. Cuando la pícara emprende el capítulo titulado “De la vida de el mesón,” consciente de que la narración se interrumpe sistemáticamente mediante rodeos insustanciales, contra todo pronóstico, sugiere la intención de reconducir su historia y afirma: “Veamos si enristro con algo que de contar sea.” Sin embargo, acto seguido introduce una digresión del todo absurda y sin conexión con sus vivencias, en la que no existe otra finalidad que la de parodiar la formulación de “jiroblíficos” relacionados con una materia tan humilde como el mesón:¹⁹

Para alabar a los mesoneros, unos les comparan a los grajos, otros a las hormigas, otros a las abejas, otros a las cigüeñas, porque todas estas aves hacen oficio de mesoneras con los huéspedes de su especie; entre las cuales, quien más se adelanta es el grajo, porque no solo hospeda la cigüeña cuando pasa por su casa. (E4v)

La digresión se remata con un chistecillo alusivo a la proverbial desconfianza que suscitaban las comidas servidas en los mesones (“de aquí les vino a los mesoneros ser tan amigos de tener de munición grajos empanados”), tras lo cual Justina se dirige nuevamente al receptor. En esta ocasión, reconoce sin reparos la falta de pertinencia de su digresión y, olvidando sus supuestos propósitos de *enristrar* “con algo que de contar sea,” decide añadir un nuevo rodeo aún más absurdo que el anterior:

Ya te veo estar grojeando por decirme que ninguno destos símbolos cuadran con el mesonaje, porque ninguna destas aves mesoneras pide dinero de cama ni de posada. ¡Oh, pues si todo lo quieres tan guisado, hazte preñada! Vaya otra. El mesonero es como la tierra, y el pasajero como río. Verdad es que el río, por donde pasa, moja, y al mesón también siempre se le pega algo. Es el mesón como la boca, y el pasajero es como la comida. Verdad es que siempre la boca medra. (E4v-E5r)

Se trata, en definitiva, de digresiones excesivas y carentes de aplicación, según recalcaré en el siguiente apartado, dedicado a las fábulas.

En el último grupo de “figuras de sentencias,” el de la amplificación, Jiménez Patón aborda la sustentación, que coincide con uno de los recursos expuestos anteriormente (la “imprecación ilusoria”) por el hecho de conjugar la intención burlesca con la expresión a través de cauces populares como el romancero:

Sustentación es una suspensión de la sentencia que se tiene de decir, la cual por símiles o por contrarios se va alargando hasta la conclusión, en la cual sale muy otra cosa de lo que se esperaba, o habiendo esperado una

¹⁹ En particular, Bataillon (39) considera las comparaciones dedicadas a los mesoneros como respuesta paródica a las interpretaciones simbólicas planteadas en la obra de Andrés Pérez.

cosa grande concluye con una muy pequeña, o al contrario, o en una muy de veras se concluye con una muy de burlas. [...] Los españoles la usan con frecuencia y, aunque algunas veces para veras, las más para burlas, cual se halla en un romance que comienza “No sé qué traigo conmigo.” (N7v-8r)

El romance en cuestión, de carácter anónimo, lo podría haber leído Jiménez Patón en la edición madrileña de Luis Sánchez del *Romancero general*, de 1600. A lo largo del poema, se juega a trincar las expectativas del lector. El sistema consiste en retrasar la resolución del romance, para lo que se banalizan reiteradamente las premisas en torno a las posibles causas del estado anímico del poeta: “No es hambre, que aunque no como, / no me hace el comer al caso; / ni sed, porque ando bebiendo / los vientos, y no me hartó; / sequedad no, pues me mojo / algunas noches sudando” (M3r).

Comentaré uno de los muchos ejemplos de sustentación de *La pícaro Justina*. Al reflexionar sobre “el tiempo de su mocedad, y cómo todo se muda,” la pícaro ofrece inicialmente una secuencia de argumentos de larga tradición literaria: “Pasó aquel tiempo, vino otro. No es por culpa mía. Atribúyolo a la fortuna que es ciega, al tiempo que es loco, al albedrío humano que es voltario.” Seguidamente, esta serie de imágenes queda degradada mediante una nueva e inesperada explicación, de carácter mucho más mundano: “Para decir verdad, parte de culpa tienen unos sulquillos que me han salido a la cara, que algunos los llaman rugas.” No satisfecha con esta observación, Justina concluye con el más absurdo de los razonamientos, que desvirtúa definitivamente la consideración racional del tema, con el consiguiente efecto burlesco:

[...] algunos los llaman rugas, y engáñanse; no lo son, sino que mi rostro es muy blando de carona [‘débil’], y los cabellos soltadizos, que de noche se me han derribado por cuello, cara y frente, me sulcaron la carne y me dejaron estas señales, y yo, de puro enojada contra tan traviosos cabellos, los segué un agosto, y me unté con sangre de morciélagos, porque no naciesen más cabellos tan villanos y tan amigos de arar tierra virgen. (A7v)

Especial mención merece, también dentro del apartado dedicado a la amplificación, el tratamiento de los adagios o refranes. Tras informar sobre las diversas procedencias de este género, su estudio por parte de Erasmo y sus funciones, Jiménez Patón apostilla: “El frecuente uso de estos adagios no lo apruebo, y así no son tan dignos de estimación [...], porque ha de ser especial el adagio en lo que se dice y no comida principal” (O4r). Sin embargo, la utilización de los refranes por Justina, que nos recuerda muy de cerca las peroratas de Sancho Panza, desplaza en varias ocasiones el

resto de elementos discursivos.²⁰ Así discurre la pícara sobre el tópico de la murmuración:

[...] digan, que de Dios dijeron; deslustren, desadornen. ¿Saben con qué me consuelo? Con una carretada de refranes: arrastren la colcha para que se goce la moza; tras diez días de ayunque de herrero, duerme al son el perro; tañe el esquilón y duermen los tordos al son; al son que llora la vieja, canta el cura en la iglesia. (B3r)

3.8. De los géneros de fábulas

Concluido su estudio de las figuras retóricas, Jiménez Patón introduce un capítulo en el que analiza las fábulas, calificadas, pese a su gran prestigio literario, como “cuentos para viejos, gente rústica sayaguesa y que poco sabe” (P8v). Entre los géneros de fábulas, el autor tipifica una variedad en la que “se mezclan algunas mentiras con verdades, como diciendo que las hijas de Fineo [...] fueron convertidas en murciélagos” (P8v-Q1r). Esta modalidad, también representada en el texto bíblico (Q1v), consiste en “encubrir las cosas divinas y humanas con ficciones y por eso los llamaron [a los fabulistas] teólogos simbólicos” (Q1r). No obstante –se añade a renglón seguido–, “algunos cómicos se malearon procurando más dar gusto a el deshonesto vulgo que tratar verdades.” Este es el marco de referencia que nos permite comprender el particular desarrollo de las fábulas en *La pícara Justina*, extrapolable tanto a las protagonizadas por animales como a aquellas en las que se recrean con finalidad burlesca los mitos clásicos y los episodios bíblicos.

A propósito de Pandora, leemos:

Si juntamente con ser yo pobre fuera soberbia, tuviera por gran afrenta el llamarme pelona, como también la misma diosa tuvo por afrenta que se lo llamasen, cuando, por haber sido pobre y soberbia, la desplumaron y pelaron toda los mismos dioses que la habían dado sus ricas y preciosas plumas [‘riquezas’], y, por afrentoso nombre, la llamaron *la pelona* o *la pelada*. (A6r)

La pérdida de las galas por parte de Pandora no forma parte de la transmisión del mito, lo que responde a una práctica frecuente en el autor, que inventa parcialmente algunos episodios o bien confunde unos con otros. Ejemplo de esto es el pasaje en el que se distorsionan los mitos de Ícaro y de Faetonte:

²⁰ En su estudio sobre *La pícara Justina*, Gella Iturriaga compendió en torno a tres centenares y medio de refranes, cifra que, si bien carece de respaldo documental, nos da una idea aproximada de la enorme presencia del género.

Daba gritos, y eran tan recios como si estuviera de parto, y tan altos que no sé cómo no me subieron al cielo estrellado y me convirtieron en estrellas higadas y pluviales, como a las hermanas de Ícaro en la muerte y lloro de su loco hermano, que murió asado en el sol, cocido en el agua de las fervorosas lágrimas de sus hermanas. Debía de ser mejor hermano que los míos, pues le lloraban tanto, o debían de ser tan locas como él, que pretendió con caballos de cera vencer a los del poderoso Faetón. (Oo7r-v)

De acuerdo con Puyol y Alonso (III, 189), el término *higadas* se refiere a las estrellas *Hiadas* o Híades (constelación también denominada *pluviae tristis*, de donde procede *pluviales*), pero no es exacto que estas fueran las hermanas de Ícaro, sino de Hías. Por otra parte, se recuerda el mito de Faetonte, hijo de Helio, quien le pidió a su padre conducir el carro del sol durante un día, de suerte que, al acercarse en exceso al cielo, Zeus le lanzó un rayo mortal. Pues bien, a conciencia o no, el texto mezcla elementos asociados a los mitos de Ícaro y Faetonte. En primer lugar, Ícaro no recurre a caballos de cera, sino a unas alas fabricadas por Dédalo y sujetas con cera a sus hombros. En cuanto a Faetonte, este sí se sirve de caballos voladores en su viaje por los cielos, pero de ningún modo estos animales están fabricados con cera. Por lo demás, ya indiqué que las plañideras aludidas en el texto no son hermanas de Ícaro, sino de Hías, aunque también es parte importante del mito de Faetonte el episodio en el que, tras recibir sepultura a orillas del río Erídano (posteriormente el Po), sus hermanas, conocidas como las Helíades, lloraron su muerte con tanta intensidad que fueron convertidas en álamos.

El mismo procedimiento de distorsión burlesca aplicado en las fábulas mitológicas se practica en algunos pasajes de *La pícaro Justina* en los que se desfiguran los episodios bíblicos, hasta el punto de dificultar seriamente su reconocimiento. Detengámonos en la siguiente frase: “No hay huésped que no llame María a toda moza de mesón, como si todas nacieran la mañana de las tres Marías” (F4v). En interpretación de José Amor y Vázquez (comunicación personal *apud* Damiani 121), se alude a la Constelación de Orión, pero esta explicación no aclara en absoluto la comprensión del pasaje.

Pues bien, los Evangelios narran que las tres Marías fueron muy de mañana a ungir el cuerpo de Cristo, cuando un ángel les contó que había resucitado. No hay duda, por otra parte, de que la tradición tiene presente el desarrollo de este episodio por la mañana. Valga el siguiente ejemplo de las *Epístolas familiares* de Guevara, entre los muchos que podrían traerse al caso: “De mañana llovió el maná en el desierto, de mañana se encendía el fuego de los sacrificios, [...] y de mañana fueron las tres Marías a visitar el sepulcro: de manera que los que le buscaren de mañana fruirán, de su esencia divina” (II, 230). El pasaje de *La pícaro Justina*, por tanto, podría referirse burlescamente a que los huéspedes dan a todas las mesoneras el mismo nombre, como si estas, al igual que Cristo la mañana de las tres Marías, tuvieran la cualidad de

resucitar y fueran siempre las mismas. En efecto, la propensión de la obra a distorsionar las referencias eruditas nos obliga en muchos casos a interpretaciones como esta, con un pie dentro y otro fuera de la tradición.

En otros casos, el episodio recreado es perfectamente reconocible, pero observamos la introducción de elementos ajenos a la tradición, destinados siempre a lograr un efecto humorístico. Así se manipula el conocido episodio de San Marcos, 6, 14-29 y de San Mateo, 14, 1-12, en el que, como recompensa de Herodes por la danza de Salomé, esta pide (incitada por su madre Herodías) que se le entregue la cabeza de Juan el Bautista:

También me fiará mi camarada Herodías, que, por saltar y bailar sin estorbo, mandó cortar una cabeza y, después de cortada, punzó rabiosamente con un alfiler largo la lengua difunta; pero también ella murió bailando, y la hundió y cortó la cabeza un carámbano sobre quien andaba danzando. (F7r-v)

Este mismo lugar bíblico está en el fondo de otro pasaje de la obra, donde se esconden varias referencias que hasta el momento pasaron desapercibidas a la crítica:

Una cosa muy calificada tuvo la boda, y fue que bailaron corregidor y corregidora y los corregidoricos y todo. Una hija del corregidor bailó bien; y, recibiendo dello gran gusto su padre, la dijo que pidiese cosa de su gusto, aunque fuese la mitad de su reñón. Ella le pidió una cabeza de ternera y una caja de carne de membrillo y unas medias lagartadas. Mas él le dijo en su casa a solas:

—Hija, no lo decía por tanto. Cabeza, yo te la daré. Di tú a la moza de casa que vaya al Rastro por una de cordera tierna, y cata ahí una cabeza de ternera. Lo otro que pides no se usa en esta tierra ni pertenece a mi reino. (Ccc5v)

Según sugiere Jauralde Pou (1467, n. 1331), “bien se ve que lo que la hija le ha pedido es muy diferente y desde luego ha de tener la cabeza de un animal y la deliciosa carne del membrillo...” Sin embargo, al margen de las connotaciones que se infieran de este comentario, creo que estamos de nuevo ante una reescritura burlesca del episodio de Herodes y Salomé. En este caso, la fuente no es San Mateo (14, 1-12), sino San Marcos (6, 14-29; en particular, el versículo 23), donde Herodes expresa su juramento mediante la fórmula “Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino.” En este contexto, al final del chascarrillo, se diría que el corregidor, que anteriormente había prometido “aunque fuese la mitad de su reñón,” adquiere, con el consiguiente efecto humorístico, la dignidad del personaje bíblico: por un lado, emplea el término *reino* (como en San Marcos), en lugar de *reñón* usado más arriba; por otro, intenta ridículamente poner las cosas en su sitio: es decir, considera oportuna la

petición de la cabeza de ternera, por analogía con la cabeza de Juan Bautista, pero el membrillo y las medias alargadas le resultan improcedentes, por tratarse de elementos ajenos a la tradición bíblica.

Otro importante factor a tener en cuenta, con el que se infringen las recomendaciones retóricas, es la falta de aplicación moral de las fábulas expuestas por Justina. En el “Prólogo al lector,” se declara: “Añadí, como por vía de resumptión²¹ o moralidad (al tono de las fábulas de Hisopo [...]), consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice y trata” (2r bis). Sin embargo, por una u otra causa, Justina jamás satisface estos propósitos moralizantes. O bien se ofrecen “consejos” sin ningún valor aplicado, es decir, sin pertinencia ni conexión con “lo que se dice y trata,” o bien la naturaleza del asunto ilustrado, cuando no la de la propia fábula, carece de la suficiente entidad para extraer de ella enseñanzas morales.

Sirva como ejemplo el pasaje en el que se trata cómo “Todas las mujeres son andariegas, y dispútase cuál sea la causa” (H1r), a propósito de lo cual la pícara comienza justificando la pertinencia de la disputa y su supuesta autoridad en el tema, a su juicio conferida por el hecho de ser parte implicada: “Cierto que muchas veces he visto disputar cuál sea la causa por qué las mujeres generalmente somos andariegas, y será bien que yo dé mi alcaldada en esto, pues es caso proprio de mi escuela.” Y en lo primero no le falta razón, pues es tema que preocupa en la época. Moralistas como Guevara (en el *Reloj de príncipes*) se obstinan en la idea de que “la muger muy andariega pone en peligro la fama y pone en condición la hazienda” (441). Pero los argumentos o “consejos” aportados por Justina impiden tomar el asunto con un mínimo de seriedad. En efecto, el primero de los “varios pareceres” consiste en que “la primera mujer fue hecha de un hombre que estaba soñando, y que el sueño era que andaba por la posta [‘velozmente’] una gran jornada sin saber adónde iba ni para qué, y que así salieron las mujeres tan andariegas que salen de casa y, si las preguntáis dónde, dirán que van a salir de casa, y no hay más cuenta” (H1r). Esta explicación se intenta desautorizar aportando una segunda explicación aún más disparatada si cabe: “El pedazo de hueso o carne de que fue formada la primera mujer fue hecho de tierra de mina de azogue, que es bullicioso, inquieto y andariego” (H1r). Por último, tras desaprobarse de nuevo el “parecer” anterior, se apela a una fábula dotada de la autoridad bíblica (*Génesis*, 2, 21-23), si bien esta se desfigura de tal modo que solo nos queda pensar en una parodia de los argumentos aportados en la tratadística misógina de la época. Merecerá la pena reproducirla completa pese a su extensión:

²¹ En los orig., *presumption*, que se enmienda a partir de la edición de Puyol y Alonso (I, 12). Es término empleado varias veces en la obra, si bien no lo he encontrado documentado en otras obras literarias. Además de Herrera, lo explica Jiménez Patón: “Cuando después de muchas palabras interpuestas repetimos las primeras por más claridad [se dice *resunción* (en griego ‘építome’)]” (G5v). El texto encorchetado se omite en los tres ejemplares de la obra que he podido consultar, error subsanado en la segunda redacción titulada *Mercurius trimegistus...* (L1r-v).

No fue eso, sino que, en realidad de verdad, la mujer fue hecha de un hombre dormido; y él, cuando despertó, tentose el lado del corazón, y hallando que tenía una costilla de menos, preguntó a la mujer: “Hermana, ¿dónde está mi costilla? Dámela acá, que tú me la tienes.” La mujer comenzó a contar sus costillas y, viendo que no tenía costilla alguna de sobra, respondió: “Hermano, tú debes de estar soñando todavía. Yo mis costillas me tengo y no tengo ninguna de más.” Replicó el hombre: “Hermana, aquí no hay otra persona que me pueda haber descostillado: tú me la has de dar o buscarla. Anda, ve, búscala y tráemela aquí.” La mujer se partió, y anduvo por todo el mundo pregonando: “Si alguno hubiere hallado una costilla que se perdió a mi marido, o supiere quién tiene alguna de más, véngalo diciendo y pagarásele el hallazgo y el trabajo.” Y de aquí les vino a las mujeres que, como la primera iba pregonando, ellas salen vocineras, y como nunca acaban de hallar quien tenga una costilla de más, nacen inclinadas a andar en busca de la costilla y viendo si hallan hombres con alguna costilla de sobra. (H1v)

Llegados a este punto, no creo que ningún lector pueda tomar en serio la afirmación final de Justina, quien reconoce la heterodoxia, inverosimilitud y jocosidad de la fábula, pero le atribuye una aplicación moral imposible de sostener: “Bien veo que esta es blasfemia para creída y fábula para reída; y, para entendida, símbolo y catecismo no malo.”

Jiménez Patón también identifica un último tipo de fábula que “está totalmente solo en la superficie y no tiene sino muy poco de verdad en lo escondido, y así es invención de vejezuelas locas” (Q1v). Esta categoría está representada en varias anécdotas fantasiosas contadas por Justina.²² De especial comicidad es la fábula de la zorra, supuestamente aprendida por Justina (y difundida –atención al verbo *oye*–) a través de la oralidad: “Si no sabes la fábula, oye, que con la fábula de la zorra me destetó mi madre” (C5v-6r). Al ver la zorra cómo “una gata preñada en agosto” le desbarata una carta mediante la que trataba de engañar a unas sardinas, le “echó su maldición [...], y desde entonces salieron los gatos agostizos desmedrados” (C5v). Aquí tenemos uno de tantos ejemplos de maldición burlesca, pero interesa sobre todo observar el modo disparatado con el que Justina aplica la fábula, desvirtuando por tanto las convenciones del género:

A propósito, yo no digo que quien tiene por oficio el fisgar no viva de matracas, que es su oficio como el de la gata retozar; pero quéjome que

²² Según Bataillon, en referencia a las tres fábulas mencionadas seguidamente, “de nada serviría buscarles origen en los más raros bestiarios o colecciones de apólogos. López de Úbeda gusta de engañar por la falsa mitología y por las fábulas falsas como por las referencias inventadas” (48). Acerca de las funciones desempeñadas por las fábulas en la novela picaresca, remito a Cros (226-32).

haya venido a hablar a la mano a una persona cargada de concetos, a tiempo que comenzaba a parir y hacer hacienda, que fue tanto como helar sobre yemas de vid y ventear sobre cierna de espiga. Esta fue la causa de mi enojo, para quien lo quisiere creer. (C7r)

Y no es solo que la explicación sea absurda, sino que, para colmo de burlas, Justina se desdice en el siguiente renglón, y además lo hace mediante un tono dubitativo, con el que se pone en evidencia su fiabilidad como narradora:

Pero, si va a no meter la verdad entre cachivachos, sábetete que me enojé... ¿De qué? ¿Direlo? Otra vez me rasco. Vaya: de que me llamó vieja de cuarenta y ocho años al menorete, y aun, si lo notaste, me llamó quincuagésima, que es la edad en que las mujeres apelamos para Noé. (C7r)

Igualmente imaginarias y carentes de aplicación moral son otras fábulas contadas por la pícara, como la de la metamorfosis de Onocrotala en chinche (Kk4v) y la del sapo en paloma (Pp2r-v).

4. Naturaleza y función de la comicidad popular en *La pícara Justina*. Una última consideración sobre el género

En síntesis, a lo largo de este trabajo se ha tratado sobre un amplio repertorio de recursos cómicos asociados al registro popular, como es el caso de los arcaísmos, barbarismos, solecismos, las transgresiones de los tropos (catacrexis, ironía y *nugación*), las denominadas “espezies de la escuridad” (impropiedades léxicas, anfibologías anómalas, *macrología*, perisología, pleonasma, *polulogía* y batología), las “espezies de la desorden” (*tapeinosis*, *oncos*, *cacofaton* y *aiscrología*), y otras figuras como la paronomasia y el *xalepón*; a lo que se suman los usos desviados de las “figuras de sentencias” (maldiciones burlescas, digresiones sin pertinencia, sustentación y empleo excesivo de adagios o refranes); y, por último, determinadas modalidades de fábulas. Pero convendría que nos detuviésemos en una última consideración que afecta específicamente a la tradición literaria en la que se circunscribe *La pícara Justina*.

En su citado estudio sobre “La risa y su función social en el Siglo de Oro,” Jammes nos pone en alerta ante la particular función desempeñada por la comicidad en el *Buscón* de Quevedo:

[...] no se trata de una risa subversiva, sino, al contrario, de una risa recuperada por las clases dominantes [...]. Véase, por ejemplo, en el *Buscón*, la descripción de aquella borrachera fenomenal en la casa del verdugo [...]: no es la alegría báquica (de la que era capaz Quevedo, como lo muestra en algunas poesías), es la irrisión de la clase humilde a

la que pertenece don Pablos. Lo escatológico, tan importante en esta novela, sirve exactamente para el mismo fin, para recordar a cada momento la baja extracción social del héroe. (10)

A la vista de este argumento, me parece oportuno distinguir entre la procedencia o naturaleza de los recursos cómicos empleados y, por otro lado, la finalidad a la que estos responden en *La pícaro Justina*.²³ Según he tratado de documentar, apelando a una perspectiva contemporánea al texto estudiado (la de los preceptistas con mayor difusión y proximidad cronológica), los procedimientos expresivos de esta obra poseen un carácter formalmente trasgresor, desde el momento en que explotan una tradición folclórica sin sujeción a las ataduras retóricas de la cultura oficial. Pero la función de estos recursos cómicos populares se halla al servicio de unas convenciones literarias muy diferentes, cuyo objetivo, al igual que en *El Buscón*, consiste en ridiculizar el modelo narrativo del *Guzmán de Alfarache* de Alemán. En este sentido, la comicidad de *La pícaro Justina* y *El Buscón* responde a unos intereses compartidos.

²³ A este particular, ténganse en cuenta las aportaciones de Roncero López (145-84) y Barros Grela, centrado este último en las obras “menores” de Quevedo. En cuanto a las posturas “ideológicas” compartidas por *La pícaro Justina* y el *Buscón* de Quevedo, me atengo a las precisiones de Martino (223, entre otras).

Obras citadas

- Alemán, Mateo. José María Micó ed. *Guzmán de Alfarache*. Letras Hispánicas, 86, 87. Madrid: Cátedra, 1992. 2 vols. 2.^a ed.
- Barajas Salas, Eduardo. "Portuguesismos léxicos en *La pícara Justina*." En Manuel Ariza, Antonio Salvador & Antonio Viudas, eds. *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la lengua española*. Madrid: Arco Libros, 1988. I: 695-707.
- Barros Grela, Eduardo. "Intertextualidad, parodia, risa: referentes humorísticos en la *literatura popular*." *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura* 14 (2008): 169-79.
- Bataillon, Marcel. Francisco Rodríguez Vadillo trad. *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*. Madrid: Taurus, 1969.
- Bubnova, Tatiana. "Varia fortuna de la *Cultura popular de la risa*." En Sergei S. Averintsev et al., eds. *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. M. Bajtín ("Adiciones y cambios a 'Rabelais'")*. Barcelona: Anthropos, 2000. 135-63.
- Correas, Gonzalo. Emilio Alarcos García ed. *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes" (Anejos de la Revista de Filología Española, 56), 1954.
- . Louis Combet ed. Revisión de Robert Jammes & Maïte Mir-Andreu. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 19. Madrid: Castalia, 2000.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. Ignacio Arellano & Rafael Zafra eds. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Biblioteca Áurea Hispánica, 21. Madrid: Universidad de Navarra & Iberoamericana & Vervuert, 2006.
- Cros, Edmond. *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans "Guzmán de Alfarache"*. París: Didier, 1967.
- Damiani, Bruno Mario, ed. *La pícara Justina*. Studia Humanitatis. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Ed. facs. Madrid: Gredos, 1979.
- Espinosa Medrano, Juan de. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. *Apologético*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Fradejas Lebrero, José. "Los cuentos de Alonso López Pinciano." *Revista de Literatura* 12/23.4 (1957): 111-12.
- Frutos Martínez, María Consuelo de. "La materia cómica en la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano y en los tratadistas aristotélicos italianos del *Cinquecento*." En Jorge Figueroa Dorrego, Martín Urdiales Shaw, Cristina Larkin Galiñanes & Celia Vázquez García, eds. *Estudios sobre humor literario*. Vigo: Universidade de Vigo, 2001. 53-60.
- Gella Iturriaga, José. "El refranero en la novela picaresca y los refranes del *Lazarillo* y de *La Pícara Justina*." En Manuel Criado de Val, ed. *La picaresca. Orígenes*,

- textos, estructuras. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Picaresca.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979. 231-55.
- Góngora, Luis de. Antonio Carreira ed. *Romances.* La nueva caja negra, 25. Barcelona: Quaderns Crema, 1998. 4 vols.
- Guevara, Antonio de. José María de Cossío ed. *Epístolas familiares.* RAE. Biblioteca selecta de clásicos españoles. Madrid: Aldus, 1950-1952.
- . Emilio Blanco ed. *Relox de príncipes,* en *Obras completas.* Madrid: Turner, 1994. Vol. II.
- Horozco, Sebastián de. Jack Weiner ed. *El Cancionero.* Bern & Frankfurt: Herbert Lang, 1975.
- Jammes, Robert. “La risa y su función social en el Siglo de Oro.” En *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro: Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d’Or. Actes du 3^e colloque du Groupe d’Études sur le Théâtre Espagnol.* Toulouse: CNRS, 1981. 3-11.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. Biblioteca de Literatura Universal. *La novela picaresca.* Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Jiménez Patón, Bartolomé. *Elocuencia española en arte.* Toledo: Tomás de Guzmán, 1604. En http://books.google.com/books?id=HR88_W4s4zWC&hl=es&source=gbs_book_other_versions)
- . *Mercurius trimegistus, sive De triplici eloquentia sacra española, romana.* Villanueva de los Infantes: Petro de la Cuesta Gallo Typographo Biatiae, 1621. En http://books.google.es/books?id=qUyACKbQ4XUC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Joly, Monique. “El truhán y sus apodos.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34.2 (1985-1986): 723-40.
- Larsen, Kevin S. “Intertextualidad, intersexualidad: los Guzmanes de Alfarache y la pícaro Justina.” *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 14 (1987-1988): 79-94.
- Llanos López, Rosana. “La aportación de Pinciano a la teoría de la comedia.” En Odette Gorsse & Frédéric Serralta, eds. *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse.* Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail, 2006. 541-51.
- López de Úbeda, Francisco. David Mañero Lozano ed. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina.* Madrid: Cátedra, en prensa.
- López Pinciano, Alonso. Alfredo Carballo Picazo ed. Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, serie A, vol. XIX. *Philosophía antigua poética.* Madrid: CSIC, 1973 (reimpr.).
- Mañero Lozano, David. “Del concepto de *decoro* a la ‘teoría de los estilos’: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en

- la literatura española del Siglo de Oro.” *Bulletin Hispanique* 111.2 (2009): 357-85.
- Martino, Alberto. *Per una sociologia empirica della letteratura del “Siglo de Oro.” Tentativo di ricostruzione del contesto sociale, “ideologico” e letterario della “Pícara Justina.”* Pisa & Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010. 2 vols.
- Navarro Durán, Rosa, ed. *Novela picaresca*. Madrid: Biblioteca Castro, 2007. Vol. III.
- Nebrija, Antonio de. Carmen Lozano ed. *Gramática sobre la lengua castellana*. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española. Barcelona: Real Academia Española & Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, 2011.
- Propp, Vladímir. Ricardo San Vicente trad. *Folclore y realidad: Tres ensayos sobre el folclore*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Puyol y Alonso, Julio. “Glosario.” *La pícara Justina*. Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 7-9. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1912. 3: 99-258.
- Quevedo, Francisco de. Celsa Carmen García-Valdés ed. *Letras Hispánicas*, 363. *Prosa festiva completa*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Quirós y Toledo, Juan. *La famosa Toledana*. En “*La famosa Toledana* by Juan de Quiros, published by Rachel Alcock.” *Revue Hispanique* 41.100 (1917): 336-62.
- Rey Hazas, Antonio. “Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La Pícara Justina*.” *Edad de Oro* 3 (1984): 201-25.
- Romancero general: en que se contienen todos los Romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros*. Madrid: Luis Sánchez, 1600. En http://books.google.es/books?id=tCNGAQAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Roncero López, Victoriano. *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Santa Cruz, Melchor de. M.^a Pilar Cuartero & Maxime Chevalier eds. *Floresta española (1574)*. Biblioteca Clásica, 40. Barcelona: Crítica, 1997.
- Timoneda, Joan de. M.^a Pilar Cuartero & Maxime Chevalier eds. *Buen aviso y portacuentos. El Sobremesa y Alivio de caminantes. Joan Aragonés. Cuentos*. Clásicos Castellanos, nueva serie, 19. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Torres, Luc. “Dialectique burlesque et arte de motejar dans *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda.” En Pierre Civil, coord. *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles. Hommage du Cres à Augustin Redondo*. París: Publications de la Sorbonne, 2001. 339-46.
- Vega Ramos, María José. “*De ridiculis*. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI.” En José M.^a Maestre & Joaquín Pascual Barea, coords. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, I. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*. Cádiz: Instituto de Estudios Turolenses & Universidad de Cádiz, 1993. Vol. II, 1107-18.
- Vega, Lope de. Nicolás Marín ed. *Cartas*. Madrid: Castalia, 1985.