



PARATEXTOS Y PROSA DE FICCIÓN EN EL SIGLO DE ORO: LOS ENTRESIJOS DE LA ESCRITURA

Valentín Núñez Rivera (ed.)



Paratextos y prosa de ficción
en el Siglo de Oro:
los entresijos de la escritura



Valentín Núñez Rivera (ed.)

SIELAE
A CORUÑA, 2024

Edita:

SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española)

A Coruña - España <<http://www.bidiso.es/sielae/>>

anexosjanus@gmail.com

En coedición con:

Proyecto VIES II (PID2019-104069GB-I00).

Departamento de Filología (Universidad de Huelva).

Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural
(Universidad de Huelva)

© De esta edición (2024): SIELAE, Departamento de Filología, Centro de Investigación
en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural (Universidad de Huelva)

Reservados todos los derechos

Publicación digital, como anexo 19 de la revista Janus (ISSN 2254-7290)

<<https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=24>>

ISBN: 978-84-09-58376-8

Depósito legal: C 98-2024

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez. (Cirugía Gráfica. Madrid).

Imprime: Lugami Artes Gráficas, Betanzos

ÍNDICE

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva)	
Preliminar. Paratextos para la ficción	7
MARÍA HEREDIA MANTIS (Universidad de Granada)	
Los paratextos de los libros de caballerías: lengua y discurso de las dedicatorias	17
JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA (Universidad de Huelva)	
Los prólogos de Feliciano de Silva: ideas sobre los límites de la ficción	101
ELISABET M. RASCÓN GARCÍA (Universidad de Cádiz)	
Las dedicatorias y prólogos de los libros de pastores (1559-1629): vida y escritura	131
ADRIÁN J. SÁEZ (Università Ca' Foscari Venezia)	
El factor Cervantes: anatomía de los prólogos de <i>La Galatea</i> al <i>Persiles</i>	163
IGNACIO GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba)	
Con los paratextos de Lope: de las prosas preliminares a la poesía laudatoria	179
VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva)	
El pícaro poeta: del contorno prologal al relato por de dentro	233
MARÍA ROCÍO LEPE GARCÍA (Universidad de Huelva)	
Los paratextos en Castillo Solórzano (prólogos, dedicatorias y poemas laudatorios): ideas literarias y redes de sociabilidad	285

EL PÍCARO POETA: DEL CONTORNO PROLOGAL AL RELATO POR DE DENTRO

Valentín Núñez Rivera

Universidad de Huelva

Cuando el pícaro redacta su autobiografía se comporta fundamentalmente como un escritor¹. De hecho, podríamos sostener incluso que la última ocupación u oficio del pícaro consiste en la escritura de un libro². Y desde luego, para ejercitarse como literato este habría de necesitar de una formación académica adecuada, que dotara de verosimilitud su acto creador. Así pues, esta faceta de estudiante³ constituye una etapa fundamental, no siempre existente, sin embargo, en el devenir vital del personaje y narrador. Pensemos en Lázaro de Tormes, sin ir más lejos, que no tiene estudios. Pero es que además el pícaro en el transcurso de su vida, o incluso en el espacio editorial del propio libro que sale a la luz, es muchas veces o ha sido poeta, de modo que podemos leer en su obra las composiciones que ha realizado en el pasado, o bien, y acaso a la vez, las que nos brinda en el presente editorial, tanto en el centro del relato como en los márgenes paratextuales⁴. Precisamente, todas estas posibilidades del pícaro poeta son las que se van a tratar en adelante, incluyendo

¹ Sobre el género picaresco son fundamentales como estudios de conjunto, por ejemplo, Cabo Asenguinolaza (1992); Garrido Ardila (2008); Meyer-Minneman y Schlickers (2008). Muy actuales son los compendios de Garrido Ardila (2015) y Friedman (2022), además del libro de Fuchs (2021).

² Ha de tenerse en cuenta como una primera, aunque muy somera, aproximación al tema, Núñez Rivera (2018, 2020). Además, Iffland (1989).

³ Véase al respecto, por ejemplo, Espinosa (1952); Casaldueiro (1979); Chevalier (1981).

⁴ Para el estudio de los paratextos, ténganse en cuenta el *Preliminar. Paratextos para la ficción*, donde se refiere una serie de entradas bibliográficas.

además las ocasiones en que determinado personaje comenta aspectos de la poesía o de la literatura de su tiempo, como hacen Pablos o Estebanillo, por ejemplo, los dos más comprometidos con su arte. Y se atenderá igualmente a los casos en que el protagonista ejerce como actor o autor de comedias, o cuando interviene en algún otro aspecto de la práctica escénica, uno de los posibles componentes semánticos de la poética picaresca desde el *Guzmán* apócrifo (1602). Así pues, entre todos los pícaros que ha habido, serán sobre todo Guzmán, Onofre, Justina, Pablos, o, en el final cronológico, Estebanillo, más Pasamonte y Berganza de modo más tangencial⁵, los que centren nuestra atención⁶. En definitiva, esta dimensión de poeta en ciernes o de consumado versificador posibilita una verosimilización del acto de creación del pícaro, de su ejercicio de la escritura mediante unas memorias autobiográficas, siendo la prueba más fehaciente de su condición de escritor, no improvisado entonces, sino versado en letras y además preparado académicamente para que se produzca con garantías la consecución de la crónica propia de su vida.

DOS SONETOS PROLOGALES: GUZMÁN Y ONOFRE

Como resulta evidente, no existe ninguna referencia explícita a unos posibles estudios de Lázaro, más allá, sobre todo, de las enseñanzas del ciego y el buldero, que lo facultan de armas retóricas

⁵ En la obra manuscrita, y en los márgenes de la picaresca, *Vida y costumbres de la Madre Andrea* (c. 1650), la protagonista es autora de unas redondillas con función epilodal en su palinodia de remate (Núñez Rivera, 2024).

⁶ Aunque, asimismo, en los aledaños de la picaresca (y por tanto no siempre ha sido una obra reconocida como perteneciente al género), en *Las aventuras del bachiller Trapaza* de Castillo Solórzano, Trapaza es un personaje prototípico en su formación (primero con la Compañía y luego bachiller en Salamanca) y su condición de poeta satírico inspirado por Marcial: "...había salido gallardo estudiante y grandísimo poeta, si bien los más versos latinos que hacía eran a imitación de los de Marcial, que con no le haber oído en su aula, porque no le leen, se había dado mucho a ello, saliendo gran marcialista sólo por hacer versos satíricos. También los comenzó a hacer en romance con un buen natural, de manera que con él descubría que había de ser buen poeta si lo usaba; pero más cursaba en el libro de Juan Boly que en los que le habían de hacer hombre" (Castillo Solórzano, 1986: 67).

para escribir su autobiografía⁷. Esta situación de carencia informativa, queda remediada radicalmente, atendiendo al decoro exigible, con Guzmán de Alfarache, puesto que se recalca la etapa de los estudios universitarios, garantes de su pericia como escritor de la propia vida. Esta adecuación intelectual contrasta, pues, con la contradicción creadora en el *Lazarillo*, ya que Guzmán, además puede trascender desde lo más superficial del recuento de sus acontecimientos a unos conceptos más elevados y profundos, adoptando el papel de sermoneador al que nos tiene acostumbrados. Sobre esto dice Alemán en su *Declaración para el entendimiento deste libro*, a la que hay que unir el desarrollo argumental de los capítulos en Alcalá (II, 3, 4-5)⁸:

Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna dotrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocioso de la galera; pues aun vemos a muchos ignorantes justiciados que, habiendo de ocuparlo en sola su salvación, divertirse de ella por estudiar un sermoncito para en la escalera (Alemán, 2012: 16)⁹.

⁷ Según propongo en Núñez Rivera (2002).

⁸ En el Prólogo de 1604, se lee casi a la letra lo siguiente con respecto a la formación universitaria de Guzmán: “Advierto en esto que no faciliten las manos a tomar la pluma sin que se cansen los ojos y hagan capaz a el entendimiento; no escriban sin que lean, si quieren ir llegados a el asunto, sin desencuadernar el propósito. Que haberse propuesto nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó con sus estudios adelante con ánimo de profesar el estado de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista...” (Alemán, 2012: 354). Véase sobre el episodio, Álvarez Roblin (2007).

⁹ Después de la primera cita de la edición empleada solo se indican las páginas entre paréntesis, sin más especificación. Alemán (2012) es guía imprescindible para el acercamiento exhaustivo a la obra. Como complemento posterior, Piñero- Niemeyer (2014).

Tal declaración resulta ser un paratexto privativo en este libro junto con la *Dedicatoria*¹⁰, y un prólogo desdoblado (*Al vulgo y Del mismo al discreto lector*), cuatro preliminares concatenados, entonces, donde la poderosa personalidad paratextual de Alemán explicita los rasgos distintivos de la obra e incluso su adscripción al género iniciado con la novelita anónima¹¹. Después de esta serie de prólogos autoriales, el desarrollo del acostumbrado aparato de poemas laudatorios, viene precedido de un Elogio en prosa por parte de Alonso de Barros¹², un texto de transición entre un espacio preliminar y el siguiente, encomiástico. El primer poema del grupo es un epigrama en latín de Vicente Espinel (*Ad Guzmanum Alfarache, Vincentii Spinelli epigrammas; Vincentii Spinelli epigrama*, 22-23) y el tercero, *De Hernando de Soto, contador de la casa de Castilla del rey, nuestro señor al autor* (25). En el segundo texto, intermedio, toma, de hecho, la palabra el propio Guzmán (*Guzmán de Alfarache a su Vida*), quien precisamente ya había respondido antes, en una segunda parte del citado epigrama latino, a las preguntas que le había formulado Espinel¹³, presentándose como emblema del género humano y proteico en esencia. Dice así el pícaro en latín:

¹⁰ Completo, *A don Francisco de Rojas, marqués de Poza, señor de la casa de Monzón, presidente del Consejo de la Hacienda del rey, nuestro señor, y tribunales de ella*.

¹¹ Imprescindibles son, al menos, las visiones de conjunto siguientes: Cros (1967); Cavillac (1994, 2010); Piñero Ramírez (2002). Además, Gómez Canseco (2012).

¹² Completo, *Elogio de Alonso de Barros, criado del rey, nuestro señor, en alabanza de este libro y de mateo alemán, su autor*.

¹³ Es el siguiente, en traducción de Gómez Canseco (2012: 22): “Espinel. ¿Quién te enseñó, Guzmanillo, a hablar tanto? ¿Quién, / en el muladar sumido, te condujo hace un instante hasta los astros? / Como mosca, las comidas exquisitas tocas y también las infectas / pústulas, ya tiemblas de frío, ya te acaloras. / Leyes enseñas, lo excelso buscas, con medicina curas, / cosas provechosas enseñas mezcladas con otras dulces y con bagatelas; / y mientras difamas a unos, a otros los colmas de virtudes, / miras por todos, miras por ti mismo. / Ya de la sacra Sofia abrazas las verdes sombras; / desde allí pasas a despreciables chanzas indecentes. / Rebosas ahora de riquezas, ahora, con pobre vestido, / a los tristes e infelices como un grato alivio te presentas”.

Guzman

Sic speciem humanae vitae, sic praefero solus

Prospera complectens, aspera cuncta ferens.

Hac Aleman varie picta me veste decorat,

Me lege desertum tuque disertus eris (23)¹⁴.

Pues bien, en el espacio preliminar, tanto en ese epigrama inicial, como sobre todo en el soneto segundo de la serie de poemas, habla el protagonista y escritor ficticio de la vida picaresca, de modo que queda patente por primera vez, y en el ámbito paratextual, la duplicidad de voces en perspectiva, e incluso la autoría compartida entre Alemán y su personaje¹⁵, en el plano empírico y en el de la literatura, puesto que Guzmán se dirige a su propio libro. El mero personaje sale del centro del relato para situarse en el marco histórico que suponen los paratextos, donde se expresan, por lo general, personas de carne y hueso, que valoran el productor literario después de que este haya quedado plenamente conformado. Es decir, que se le otorga al pícaro una funcionalidad pareja a la de los demás panegiristas, ya que su poema se inserta entre estos, brindándole una corporeidad autorial y una ilusión de persona física y real. Guzmán sale, así pues, del reducto de la obra de ficción para instalarse también en el seno de los paratextos, escritos en el último estadio del proceso, con el juicio y valoración de la obra ya terminada y con una mirada escudriñadora sobre el conjunto. En este momento, el de Alfarache se comporta como un escritor más, y muy consciente de ello, igual que Espinel o Hernando de Soto, sus pares elogiadores. Por sorprendente que pueda parecer esta intervención preliminar de Guzmán, justo un año antes, Anfriso le dirigió un soneto a Lope de Vega en *La Arcadia*, una composición situada al frente de

¹⁴ Lo traduce así Gómez Canseco (2012: 23): “Guzmán. Así, vivo reflejo de la humana vida, así me presento solo, / abrazando los sucesos favorables, sobrellevando todos los adversos. / Alemán me viste con este traje variamente pintado. / Léeme en mi desaliño y serás elocuente”.

¹⁵ La identificación de rasgos biográficos entre Alemán y el pícaro suple de algún modo la dualidad de voces enunciativas no existente en el modelo primigenio, donde solo hablaba Lázaro, como único autor del texto. Véase, por ejemplo, Márquez Villanueva (1993).

los poemas laudatorios y acaso rememoración del poema final de Sincero en la de Sannazaro; y luego, claro, Cervantes utilizará el recurso de hacer poetas prologales a algunos de los personajes del *Quijote*, por ejemplo, en el poema de Rocinante a Babieca¹⁶. Por su parte, el soneto por obra de Guzmán se lee así:

*GUZMÁN DE ALFARACHE A SU VIDA*¹⁷

Aunque nací sin padres que en mi cuna sembrasen las primicias de su oficio, tuvo mi juventud por padre al Vicio y mi vida madrastra en la Fortuna.	5
Formas halló y mudanzas más que luna mi peregrinación y mi ejercicio; mas ya prostrado en tierra el edificio, le sirvo al escarmiento de columna.	
Vuelve a nacer mi vida con la <i>historia</i> , que forma en los borrones del olvido letras que vencerán al tiempo en años.	10
Tosco madero en la ventura he sido; que, puesto en el altar de la memoria, doy al mundo lición de desengaños (24).	

Este poema del pícaro se centra en hacer una caracterización de algunos aspectos de su vida, marcada por el vicio y los avatares de la Fortuna cambiante, que determinan lo proteico de su esencia a lo largo del itinerario biográfico, el cual sirve, como ya sabemos, de lección *ex contrario* o *de desengaño* para los lectores. Un sujeto proteico y diverso como las fases de la luna, plenamente consciente de que el libro, la *poética historia* que presenta, eternizará los sucesos de su biografía. Y esa vida, un simbólico leño convertido en exvoto, habrá de funcionar de escarmiento y lección de desengaño para sus lectores¹⁸. De Guzmán no poseemos ninguna otra muestra poética en el interior de la obra, sino solo este soneto preliminar, más el prece-

¹⁶ Cervantes (1998: 34).

¹⁷ En la edición de Madrid (1600) se especifica: “Por el licenciado Arias” (24).

¹⁸ Es interpretación de Gómez Canseco (2012: 24).

dente del epigrama antedicho, con el que se inaugura cronológicamente en todo caso esa dimensión del pícaro poeta. Sin embargo, hay que señalar que este atisbo primero de autoconciencia autorial por parte del pícaro escritor se consolidará luego en 1604, cuando tras los preliminares de nuevo tan complejos de Alemán y sus elogiadores, en el capítulo II, I, 1 (*Guzmán de Alfarache disculpa el proceso de su discurso, pide atención y da noticia de su intento*, 371-380) el pícaro dote a su texto de un *prólogo interno*, atenido a la retórica paratextual, que ya domina (Núñez Rivera, 2024). Así aparece reforzado como escritor completo, no solo de la obra sino también del libro todo. Gracias a esta aportación fundamental, de verosimilización progresiva e incremento caracterizador de la figura del pícaro escritor, sobre todo del autor prologal, este puede ser auto-reflexivo con su condición, tomando conciencia de su libro y de los lectores a los que llegará. En efecto, hace uso de la palabra con un evidente propósito prologal, puesto que se excusa ante los lectores, *captatio benevolentiae* obliga, solicita la atención de los mismos y explica el propósito de su Discurso posterior, de lo que se desprende acaso una igualdad funcional con la *Declaración* hecha por Alemán en la Primera parte y un a modo de compensación con respecto a esos dos poemas donde habla el pícaro. Pero sobre todo, interesa su conciencia expresa sobre el cumplimiento de la historia en las dos respectivas partes¹⁹.

En ese 1604, el año de la salida del segundo *Guzmán*, el manuscrito del *Guitón Onofre*²⁰ está preparado para las prensas, por más que nunca llegue a publicarse²¹. Como tendremos ocasión de ir comprobando, sin faltar la impronta celestinesca y del *Lazarillo*, no

¹⁹ Así: “El sujeto es humilde y bajo. El principio fue pequeño; lo que pienso tratar, si como buey lo rumias, volviéndolo a pasar del estómago a la boca, podría ser importante, grave y grande. Haré lo que pudiere, satisfaciendo al deseo; que hubiera servido de poco alborotar tu sosiego habiéndote dicho parte de mi vida, dejando lo restante de ella” (373).

²⁰ Completo, *Primera parte del Guitón Onofre, compuesto por el licenciado Gregorio González, natural de Rincón de Soto, jurisdicción de la ciudad de Calahorra, gobernador del estado de Alcanadre*.

²¹ Véanse, por ejemplo, los siguientes estudios sobre la obra: Criado de Val (1979); Oltra (1984); Cabo Aseguinolaza (1986); Schlikers (2008).

obstante, en el asunto de los estudios de Onofre, el autor se muestra más difuso que Alemán, puesto que no queda del todo claro cuándo o dónde ha asistido a clases o cómo ha obtenido sus saberes. Y por eso Cabo Aseguinolaza (1986) expresa sus dudas a este respecto, en relación con las afirmaciones que se hacen en la obra. Es verdad que el pícaro desarrolla su vida entre estudiantes en Sigüenza, Salamanca y Alcalá, lo cual, dado el paralelismo absoluto que el personaje mantiene con la biografía del autor, conduce a afirmar que también asistió a clase (Sanz-Lázaro, 2022). Y así en el capítulo octavo (*Cuenta Onofre cómo, huyendo, salió de Sigüenza y se acomodó con un estudiante en el camino de Alcalá de Henares*), don Diego, el estudiante de marras, le habla como si él también lo fuera, aunque nunca se haya confirmado tal posibilidad: “quiero que te estés conmigo y que, pues eres estudiante, me sirvas y se gaste el tiempo, lo poco que de la vida nos resta, en servir a Dios primeiramente y en estudiar” (González, 1988: 202-203). Resulta factible pensar aquí que el reconocimiento entre iguales lo posibilita el manteo que visten (Sanz-Lázaro, 732). Más tarde, Onofre se escapa y se pone a atender a don Diego, durante más de dos años, tiempo durante el cual podría suponerse que continuó con él sus estudios, según lo deja entrever el pícaro: “como cursé tanto el escribir —que a criado y amo nos duró más de un año—, híceme grande escribano” (292). Y sobre todo añádase que en el capítulo XIV y penúltimo dice Onofre (además de en otras dos ocasiones: 113, 320) que sabe latín, después de contestar con la expresión: *primum mihi, secundum tibi* (303). El seguimiento del *Guzmán*, sea como fuere, se hace evidente en un *prólogo interno* (75-77), bajo el epígrafe de *Cuenta Onofre su natural y quiénes fueron sus padres*, donde habla el pícaro, dirigiéndose a los lectores, como en los preliminares del autor, para insistir, al iniciar su discurso autobiográfico, siguiendo la línea de actuación justificativa de su precedente, en la osadía que supone exponerse a las críticas del vulgo (Núñez Rivera, 2024). Y el desarrollo de un prólogo interno se corresponde como en el *Guzmán* con la factura de un soneto preliminar del propio Onofre. Aunque ahora sea respuesta (*Respuesta de El guitón Onofre a su autor*) al precedente que dedica *El licenciado Gregorio González, autor, a su Guitón Onofre*, en donde se constata “el mucho parentesco que tenéis con

el Pícaro” (61)²². Son dos sonetos en correspondencia, puesto que en el primero interviene el propio autor como elogiador de su obra, mientras que de otro lado el pícaro mismo le responde, adoptando así una simulación de veracidad que recuerda el soneto de Guzmán en 1599. Este es el soneto del pícaro:

EL GUITÓN ONOFRE A SU AUTOR. RESPUESTA

¡Oh manifiesto yerro! ¡El cielo invoco!
 ¿Que por contemplaciones de las gentes
 queréis que vaya yo, cual mis parientes,
 a ver [el] mal que con mis manos toco?
 Mirad, padre y señor, que es acto loco,
 porque han de ser los libros excelentes,
 y, pues tenéis excusas suficientes,
 no queráis veros estimado en poco.
 Considerad que voy entre enemigos
 y que no he de tener quien me defienda
 po[rque] se precian todos de censores.
 ¿Decís que vaya? Sí, pues sean testigos
 que sale un loco más hoy a la tienda.
 Echen todos a huir, que voy, señores (62).

Ya Gregorio González había redactado previamente una *Carta a don Carlos de Arellano y Navarra* (55-56), señor bajo cuyo servicio se encuentra, en verso, y luego un *Prólogo al lector* (69-74), donde se refiere desde su perspectiva a los miedos iniciales para publicar la obra, más un elogio en tercetos al mismo don Carlos, por lo que ese soneto a su *Onofre* sirve de gozne entre la primera fase paratextual, la de responsabilidad autorial, y la segunda, dedicada a los poemas laudatorios, que se despliegan en número de once, siendo

²² Es este en su principio: “Si el español, francés, indio o tudesco, / y los demás que lo han acostumbrado, / os culparen de ver que habéis osado / salir al vulgo en traje guitonesco, / podéis decir que el mucho parentesco / que tenéis con el Pícaro os ha dado / las voladoras alas y, animado, / vais a ganar, cual él ganó, por fresco...” (61). En esa *Respuesta de El guitón Onofre a su autor*, se dice asimismo: “queréis que vaya yo, cual mis parientes” (62).

los poemas pastoriles entre Tirselo, el autor del texto, y Tarsila, ocho y nueve del conjunto (65-66), mientras que los dos comentados ya son el segundo y el tercero²³. La composición de Onofre, como puede comprobarse, se dedica a una cuestión tópica por recurrente: los peligros de publicar el libro debido a la actitud enemiga de los censores. Sin embargo, el licenciado Gregorio González lo anima a salir a la plaza pública, amparado y protegido del vulgo por el gran parentesco que tiene con el *Guzmán*. Por tanto, ambos sonetos, este suyo y el del sevillano, tratan desde dos perspectivas, una de osadía y otra de temores, el acto editorial.

PABLOS, POETA GÜERO

Con Pablos de Segovia²⁴, por su parte, se reitera el modelo enunciativo propio del *Guzmán* o el *Onofre*, si bien resulta muy atenuado en la entidad autorial, tal como se presenta en las versiones manuscritas más antiguas (S, C), donde el pícaro escribe una reducida aunque importantísima carta dedicatoria, única pieza prologal, que desaparece, sin embargo, en B y el impreso de 1626²⁵, estando

²³ Los poemas preliminares son los siguientes, el último de ellos en latín: [1] *Elogio del autor a don Carlos de Arellano y Navarra*; [2] *El licenciado Gregorio González, autor, a su guitón Onofre. Soneto*; [3] *El guitón Onofre a su autor. Respuesta. Soneto*; [4] *De don Juan Ramírez de Arellano, señor de las villas de Alcanadre, Agusejo y Murillo de Río Leza, al licenciado González, gobernador de su estado. Soneto*; [5] *Del mismo, otro soneto al libro*; [6] *De la señora doña Leonor Juana de Arellano y Navarra al autor y su libro. Soneto*; [7] *De don Pedro Jiménez de Porres, natural y vecino de Logroño. Soneto*; [8] *De Tarsila, pastora querida del pastor Tirselo, autor del Guitón, en su alabanza*; [9] *Respuesta de Tirselo a su hermosa Tarsila*; [10] *Del licenciado Espinosa, colegial del Colegio Trilingüe de Alcalá de Henares, donde el autor lo fue, en su alabanza. Soneto*; [11] *Magistri Didaci Ramirii Salonis Parrochi Murellant epigramma ad stemma Gregorii Gundisalvi et in eius laudem*.

²⁴ Como estudio de conjunto, resulta imprescindible Rey (2003).

²⁵ Esto es: S (BMP de Santander, ms. 303bis) y C (que perteneció a la catedral de Córdoba, hoy en la RAE, legado de Rodríguez Moñino cedido a la RAE por María Brey), B (Manuscrito Museo Lázaro Galdiano, el llamado ms. “Bueno”, por su poseedor) e *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos, y espejo de tacaños*, Zaragoza, 1626. Véase para las cuestiones textuales Rey (2007, 2010).

Quevedo solo presente en la portada²⁶. Sin embargo, Pablos entraña una importante originalidad a este tenor, solo similar a Justina, puesto que, al revés que los pícaros anteriormente tratados, no ofrece ningún poema para los preliminares, porque solo escribe la carta de remisión antedicha, sino que su condición previa de poeta únicamente se evidencia en el interior del texto. De hecho, los preliminares del *Buscón* son muy escuetos, ya lo sabemos, tanto en las versiones manuscritas, con la Carta dedicatoria de Pablos, como en el impreso. En el *Buscón* entraña una relevancia decisiva, igual que ocurre con todo pícaro, la determinada formación intelectual del narrador, así como su capacitación literaria, previa al desarrollo autobiográfico. Este afán de verosimilitud para la pertinencia de la voz narrativa del pícaro, ya se da, tal como se ha ido viendo, en el *Guzmán* y después en otros de los pícaros escritores, como Onofre o, al final del todo, Esteban. Se entiende que Pablos sabe latín y retórica, lo que ha debido ir aprendiendo desde la escuela (I, 2). Más tarde (I, 4-6) acompaña a su amo a Alcalá y allí estudia con él. Aunque no hay menciones explícitas de la asistencia a clase, en adelante se identifican dos condiscípulos de Pablos, de lo que se deduce que no solo ejerció como criado de don Diego. Por ejemplo, en III, 9 se dice: “Llevaban tres carros, y quiso Dios que entre los compañeros iba uno que lo había sido mío del estudio en Alcalá, y había renegado y metídose al oficio” (Quevedo, 2008: 165)²⁷; y en III, 10, afirma: “Fuime luego a apear al mesón del Moro, donde me topó un condiscípulo mío de Alcalá, que se llamaba Mata” (175). Pero más allá de la formación docente lo que hay que resaltar en Pablos es su natural ingenio de hombre agudo, de tal forma que la naturaleza lo ha señalado con una capacidad innata para la destreza verbal. Por ejemplo, en I, 2 dice: “Fuí, señora, a la escuela; recibíome muy alegre diciendo que tenía cara de hombre agudo y de buen entendimiento” (53); o también en I, 6, “Yo, como era muchacho y oía que me alababan el ingenio” (81). Y esta caracte-

²⁶ Estos son los títulos: S, *La vida del Busca vida por otro nombre don Pablos compuesta por D. Francisco de Quevedo*; C, *La vida del Buscón llamado don Pablos por D. Francisco Gómez de Quevedo*.

²⁷ Para una bibliografía exhaustiva sobre la obra, véase, por ejemplo, Cabo (2011).

rística, y ello es lo fundamental, dota de consistencia y decoro retórico el tipo de lenguaje empleado para la narración de su vida, basado en el ingenio conceptuoso y agudo. La agudeza de pensamiento condiciona no solo los actos de Pablos (ardides ingeniosos, trazas y picardías) sino sobre todo su conducta lingüística, haciendo que la relación de sus cosas sea ingeniosa y provocante a risa, por causa de los juegos de palabras, que dan ocasión a chistes continuados. Esta habilidad para el lenguaje conceptuoso y chistoso no es solo una capacidad sino también una consciencia de sus efectos prácticos para conseguir el engaño y la suplantación señorial, y de ahí que el interés por el lenguaje y sus aspectos de usos y resultados constituya un tema preeminente del relato²⁸. Para una parte de la crítica esta dimensión primordialmente lingüística de la obra es la base de su verdadera razón de ser, que no ideológica²⁹, basando su interpretación estetizante como libro risible en la exhibición verbal del ingenio. Por eso mismo también este objetivo puramente esteticista, una prodigiosa invención verbal, explica, desde este punto de vista³⁰, la ausencia de una cohesión orgánica del relato, por la desatención a la estructura narrativa, desarticulada por un encadenamiento episódico con numerosas incoherencias e incluso provisto de despistes u olvidos³¹. El puro alarde de estilo, ahormado conforme al uso del conceptismo, se amolda adecuadamente con la cosmovisión de Pablos, un sujeto que asume plenamente su antihonor. Mediante el juego ingenioso de conceptos burlescos se plasma así una interpretación del mundo descarnada y desengañada, construida

²⁸ Véase Díaz Migoyo (1978).

²⁹ Quienes defienden el sentido moral y ético, o el estudio psicológico coherente y riguroso del *Buscón*, insisten en la cuidadosa congruencia estructural, lo mismo que otros intérpretes que han asediado la novela desde las perspectivas de la intencionalidad política o la transgresión ideológica. Es decir, quienes advierten en el *Buscón* un sentido coherente comprometido en cualquiera de las facetas docentes o ideológicas tienden a subrayar la coherencia estructural de su composición. Véanse, por ejemplo, Parker (1971); Dunn (1982).

³⁰ Véase Lázaro Carreter (1961). Como primera aproximación, téngase en cuenta Spitzer ([1927] 1978).

³¹ Véase Ynduráin (1980).

lingüísticamente con trazos grotescos provenientes de la caricatura de la naturaleza humana (animalizaciones, cosificaciones, fragmentación), que otorgan al conjunto una sensación de irrealidad por la tendencia a la exageración y lo hiperbólico, forjado en asociaciones equívocas o imposibles de palabras e ideas.

Un paso más respecto a la pertinencia de Pablos como escritor de su propia vida lo entraña el hecho (y es con este pícaro cuando se da el rasgo distintivo por primera vez de una forma absolutamente explícita, porque Estebanillo se sitúa al cabo de la serie genérica), de que, al final de su periplo narrativo, haya sido poeta, con una trayectoria previa de confección de poemas octosílabos y endecasílabos y de comedias, tal como nos cuenta. Es decir, que el pícaro en el transcurso de su periplo vital ha elegido, o le ha tocado en suerte, la posibilidad de dedicarse a las letras como modo de subsistencia; y esto una vez que, en una segunda secuencia del recorrido picaresco, tras la estrategia desenmascaradora de don Diego en III, 7, Pablos se vaya decantando por estados más acordes con su situación que el anhelo caballeresco, de suyo impostado. Por tanto, en el presente de la narración conocemos a un Pablos escritor de su vida, como última etapa de una naturaleza proteica típicamente picaresca, que anteriormente se ha ido curtiendo en lides literarias diversas. En efecto, en III, 9, como se señala en el epígrafe, *se hace representante, poeta y galán de monjas*. Primero, por tanto, representa como actor en una compañía espoleado por el deseo que suscita en él una actriz con la que se amanceba finalmente, y luego ejerce de poeta de comedias, viendo la poca capacitación que es necesaria para alcanzar un buen nombre en el mundo de la farándula³². Él mismo nos dice cómo ha sido el proceso de dar en poeta a la postre, a partir del testimonio de los actores convertidos en autores de comedias. Sobre todo satiriza a un compañero suyo de la compañía, cuya obra fue

³² Dice esto: “Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos” (166).

un gran fracaso comercial³³. Este tema concreto de la sátira del mal dramaturgo³⁴ lo tomó Quevedo con seguridad del apócrifo guzmanesco de 1602 (III, 7-11), como ha estudiado Briosio³⁵, ampliándolo, eso sí, y articulándolo, como se verá luego, con mayor complejidad estructural y también temática, porque el falso Guzmán solo llegará a ser representante, pero no poeta. Volviendo a Pablos, entonces, a él se le conocerá en su etapa de éxitos, y el nuevo nombre connota el paso hacia una vida distinta, con el apelativo de Alonse³⁶. En los terrenos del teatro hasta escribe un entremés y una comedia a N. Sra. del Rosario³⁷. En cuanto a la poesía lírica, Pablos parece dedicarse más que nada a géneros destinados a la literatura de cordel, principalmente a las coplas de ciego (romancicos, villancicos e

³³ Así: “Tratamos todos muy mal al compañero poeta, y yo principalmente, diciéndole que mirase de la que nos habíamos escapado y escarmentase. Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Confesome que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales les ponía aquellos riesgos; lo otro, que como andaban por esos lugares, les leían unos y otros comedias: — “Tomámoslas para verlas, llevámonoslas y con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decimos que es nuestra”. Y declaróme como no había habido farsante jamás que supiese hacer una copla de otra manera. No me pareció mal la traza...” (167).

³⁴ Que el asunto aparezca también en el *Trapaza* (Capítulo XV. *De cómo descubierto el enredo de Trapaza, se le desvaneció su maquinado empleo, y el castigo que llevó por él, y cómo se partió a Madrid*) es señal de su carácter tópico.

³⁵ Véase sobre todo Briosio Santos (2022). Añádanse los trabajos previos: Briosio Santos (2015, 2018, 2019).

³⁶ Se dice: “No me pareció mal la traza, y yo confieso que me incliné a ella, por hallarme con algún natural a la poesía; y más, que tenía yo conocimiento con algunos poetas y había leído a Garcilaso; y así, determiné de dar en el arte. Y con esto y la farsanta y representar pasaba la vida. Que pasado un mes que había que estábamos en Toledo, haciendo comedias buenas y enmendando el yerro pasado, ya yo tenía nombre, y habían llegado a llamarme Alonse” (167).

³⁷ Comenta, pues: “Al fin, animado con este aplauso, me desvírgué de poeta en un romancico y luego hice un entremés y no pareció mal. Atrevíme a una comedia y porque no escapase de ser divina cosa la hice de Nuestra Señora del Rosario... En fin, mi comedia se hizo y pareció muy bien” (167-168).

incluso algún soneto)³⁸, que vende por encargo: una poesía, por tanto, pública y acaso finalmente editada, objeto siempre de una consecución material. Incluso copia, mostrándonos entonces una faceta literaria previa a la del texto actual, sus coplas del Justo Juez, que, dice, se hicieron famosas:

... y me acuerdo que hice entonces la del Justo Juez, grave y sonora, que provocaba a gestos. Escribí para un ciego, que las sacó en su nombre, las famosas que empiezan:

Madre del Verbo humanal,
Hija del Padre divino,
dame gracia virginal, etc. (168).

También se vanagloria de esto siguiente: “Fui el primero que introdujo acabar las coplas como los sermones, con “aquí gracia y después gloria”, en esta copla de un cautivo de Tetuán” (168); y acto seguido transcribe otro fragmento poético: “Pidámosle sin falacia / Al alto Rey sin escoria, / pues ve nuestra pertinacia, / que nos quiera dar su gracia, / y después allá la gloria. Amén”³⁹ (168). Pues bien, para entender cabalmente esta referencia última de la copla de un cautivo de Tetuán hemos de retrotraernos a unas páginas precedentes, en el Capítulo II, 3, *De lo que hizo en Madrid, y lo que le sucedió hasta llegar a Cercedilla, donde durmió*, que contiene la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*, una pieza anterior a 1605, luego incorporada con variaciones⁴⁰. En su última sección dice así el opúsculo copiado:

³⁸ Lo explica así: “No me daba manos a trabajar, porque acudían a mí enamorados, unos por coplas de cejas y otros de ojos, cuál soneto de manos y cuál romancico para cabellos. Para cada cosa tenía su precio, aunque, como había otras tiendas, porque acudiesen a la mía, hacía barato. ¿Pues villancicos? Hervía en sacristanes y demandaderas de monjas; ciegos me sustentaban a pura oración, ocho reales de cada una...” (168).

³⁹ Asimismo, copia tres versos de una comedia que estaba componiendo en una ocasión, cuyo recitado en voz alta asustó a una criada gallega: “Guarda el oso, guarda el oso, / que me deja hecho pedazos, / y baja tras ti furioso” (169).

⁴⁰ Véase Azaustre (1997, 2003).

Pero advirtiéndolo con ojos de piedad a que hay tres géneros de gentes en la república tan sumamente miserables que no pueden vivir sin los tales poetas, como son farsantes, ciegos y sacristanes, mandamos que pueda haber algunos oficiales públicos de esta arte, con tal que puedan tener carta de examen de los caciques de los poetas que fueren en aquellas partes, limitando a los poetas de farsantes que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas, y a los de ciegos, que no sucedan en Tetuán los casos, desterrándoles estos vocablos: *cristián, amada, humanal y pundonores*; y mandándoles que, para decir la presente obra, no digan zozobra, y a los de sacristanes, que no hagan los villancicos con Gil ni Pascual, que no jueguen del vocablo, ni hagan los pensamientos de tornillo, que mudándoles el nombre, se vuelvan a cada fiesta (99-100).

Véase que, entre otros dos casos más, en ese texto burlesco se hace escarnio de los poetas especialistas en componer coplas de ciego, particularmente las de cautivos, muy frecuentes en su repertorio, ambientadas en Tetuán, como las de Pablos, y con una batería de rimas ripiosas. En principio, estas leyes contrahechas van aplicadas al sacristán coplero, al que se encontró el pícaro en el capítulo anterior y que suscitó la risa incontenible del protagonista, por ser deplorable autor de poemas pestilenciales y comedias inviables, como la zoológica de El arca de Noé, además de un cancionero petrarquista gigantesco. Digamos además que antes del sacristán, entre Torote, Torrejón y Rejas, Pablos se había topado con un arbitrista y con un maestro de esgrima, y luego, entre Madrid y Cercedilla, con un soldado fanfarrón, un ermitaño y, a las puertas de Segovia, con un genovés (II, 3). Esta galería de figuras estafalarias y su correspondiente sátira se aviene con la dimensión menipea de cualquier texto picaresco, generalmente ejercitada con respecto a los diferentes amos por sus diversos estados. Pero como en el *Buscón* solo hay uno, la tipología de oficios se plantea como un modo de *alivio de caminantes* que se despliega en el libro II. Desde luego, este trecho narrativo es el que ha conocido más descalificaciones críticas al ser entendido como una mera sarta de figuras diversas sin orden ni concierto, una mixtura propia del entremés, o una miscelánea de géneros risibles, comprobable por la inserción de la *Premática de los*

*poetas güeros*⁴¹, pero, sin embargo, sí comporta un sentido marcado al dar cuerpo a uno de los rasgos distintivos del género, sustentado en la mirada crítica del pícaro de la sociedad que le rodea. A pesar de esta concepción crítica, que coincide, como se ha dicho, con la tendencia que otorga a la obra una naturaleza eminentemente lingüística, de no identificar unas marcas de cohesión estructural, se debe señalar que existe un entramado de recurrencias, anticipaciones, paralelismos y simetrías, tanto de personajes como de motivos que actúa de elemento unificador y refuerza su cohesión constructiva. Algunas de estas convergencias dobles son, por ejemplo, las dos caídas de los caballos que sufre el protagonista, la primera como “rey de gallos”, al caer sobre los excrementos y la segunda cuando es derribado sobre un charco ante doña Ana, poco antes de su desenmascaramiento. También, los dos banquetes macabros: el celebrado en casa de su tío Alonso Ramplón y el celebrado en el Mesón del Moro en Sevilla. Y cuando es descubierto por su antiguo amo, recibe una paliza y una cuchillada, por lo que piensa quién ha podido ser el causante de la venganza y recuerda al huésped que asustó con la Inquisición (III, 6), al carcelero burlado (III, 4) o a sus compañeros de hermandad (III, 4). Son solo varios botones de muestra de otras muchas recurrencias de todo tipo, entre las que se cuenta también esta del escarnio del sacristán poeta reduplicado contra sí mismo después, en el capítulo III, 9 (Rico García, 2008: 23-24).

Es cierto que de entre todas las figuras con las que Pablos alivia su camino, esta del sacristán coplero es la que obtiene un mayor realce, puesto que se proyecta desde el capítulo II, 2 al II, 3. Este poetastro, en fin, que le canta al pícaro incluso una chanzoneta para el Corpus, transcrita como la de Pablos después⁴², es quien le ha pedido que le refiera la *Premática* que él mismo le ha anunciado que tiene copiada, donde todos los poetas son apodados de locos. Y

⁴¹ Véase Chevalier (1992).

⁴² Esta es: “Pastores, ¿no es lindo chiste, / Que es hoy el señor san Corpus Cristo? / Hoy es el día de las danzas / en que el Cordero sin mancilla / tanto se humilla, / Que visita nuestras panzas, / y entre estas bienaventuranzas / entra en el humano buche. / Suene el lindo sacabuche, / pues nuestro bien consiste. / Pastores, ¿no es lindo chiste?” (94).

para cumplir su deseo, en realidad para zaherir al mal poeta con un argumentario satírico bien articulado y existente de modo previo, aunque con algunos retoques textuales⁴³, se la expone en el capítulo siguiente. Así pues, Pablos en estos dos capítulos metaliterarios actúa como una especie de crítico de la poesía de su tiempo, exponiendo un dictamen satírico sobre los muy abundantes poetastros. Ahora bien, para calibrarlos en toda su justa medida hay que pensar que este pasaje también guarda una correspondencia evidente con el capítulo III, 9, antes analizado. Por una parte, pues, Pablos interviene como crítico de la profesión y escritura dramáticas contemporáneas, pero, además, al caer en los defectos del mal poeta dedicado a las coplas de cautivos para ciegos, se autoinculpa imponiéndose para sí idéntica mirada satírica. Por tanto, él también queda caracterizado como un poeta *güero, chirle y hebene*, por lo que de nuevo, como en tantas otras ocasiones previas, resulta ser escarnecido, ahora por su propio proceder, insistiendo en la finalidad crematística de su improvisado ejercicio poético. Incluso podría argumentarse que ha seguido y asimilado el ejemplo del sacristán poeta, imitándolo por su parte. Esta sería otra más de las muestras del interés lingüístico de Pablos, que igualmente ha sentido curiosidad por la *Premática* que trata de ellos, y que por eso la ha copiado. Quevedo, en cualquier caso, da un paso más allá en la sátira del mal poeta, puesto que de una crítica contra otros, como acontece en el texto que le sirve de base, Luján (I, 6; Mañero Lozano, 2007: 325-327⁴⁴), o en el que se la transmite, el propio Cervantes, quien lo denomina precisamente *flagelo de poetas memos*⁴⁵, el personaje reflexiona sobre su propia inconsistencia literaria, sin tener inconveniente en mostrarse indigno

⁴³ Véase Azaustre (1997, 2003).

⁴⁴ Brioso (2022: 83) afirma que el *Guzmán apócrifo* “continuará entonces su nueva carrera de actor aficionado en una compañía importante, la agrupación histórica de Heredia, enamorará a una actriz y la seguirá hasta Valencia, donde sucederá la escena que nos interesa. Porque, hacia el final de ese largo pasaje y como para rematarlo, Luján retratará a un escritorzuelo pretencioso que ofrece su fallida comedia, titulada *El cautivo engañoso*, a esa compañía”.

⁴⁵ Cervantes, en *El viaje del Parnaso*, II, v. 310, dice de él que “es el flagelo de poetas memos / Y echará a puntillazos del Parnaso / Los malos que esperamos y tenemos”.

en otra faceta más de su existencia. Como el ciego de turno que voceará sus incompetentes coplas de cautivo, él mismo airea a VM, y a todos, su falta de reparos en asumir una profesión para la que no está dotado.

“YO, QUE ME PICO ALGO DE POETURRIA”

Frente a sus congéneres, Guzmán y Onofre, de Justina Díez⁴⁶ conocemos hasta dos poemas de su cosecha⁴⁷, si bien solo uno de ellos, eso es cierto, reviste importancia semántica, como ahora se dirá. Estos poemas no están incluidos en los extensos preliminares que redacta la pícara para su crónica autobiográfica y tampoco van interpolados en el desarrollo argumental del relato en sentido estricto. Forman parte de una serie privativa de elementos articuladores de los capítulos de este libro tan sofisticadamente compartimentado, por lo que también conformarían una función paratextual, aunque no preliminar⁴⁸, al ir resumiendo previamente cada poema introductorio de las distintas secciones. Para comprender este asunto en toda su complejidad, se hace necesario explicar el articulado paratextual de este complejo libro picaresco, una trabada estructura que supone la parodia de la previa del *Guzmán de Alfarache*. En realidad, toda la obra en sus más diversos componentes y detalles cuestiona humorísticamente muchos de los presupuestos del precedente⁴⁹. Y esto ocurre también con el asunto de la posible formación académica de Justina, tema anterior al de la escritura picaresca. Hay que subrayar, por supuesto, que una de las cuestiones más importantes para Alemán consistía en dejar meridianamente claro desde los preliminares el escrupuloso

⁴⁶ Aparte de los estudios generales sobre la picaresca femenina, por ejemplo los de Coll Tellechea (2005); Zafra (2009); Vicente Baldrich (2019), como propuesta de conjunto destaca el monumental de Martino, 2010. Añádanse otros como los siguientes: Bataillon (1969); Oltra (1985); Rey Hazas (2003). Un panorama bibliográfico actualizado hace David Mañero Lozano en <<https://doi.org/10.18002/daleyl/v0i20>>.

⁴⁷ Como ocurre asimismo con Pablos, aunque solo poetiza en el interior del texto.

⁴⁸ Sobre los prólogos del libro, Calzón García (2002); Cuenca-Godbert (2010).

⁴⁹ Sobre esta premisa fundamental, véase, por ejemplo, Torres (2005).

decoro palpable entre la narración del pícaro y su formación universitaria. De este aspecto se burla López de Úbeda⁵⁰ acaso mediante una caracterización bastante ambigua de la protagonista. Justina es una coronista (*cronicon*) de su propia vida, una escritora⁵¹, una historiadora, segunda Esculapia⁵², y también *poeturria*⁵³, como se califica ella misma, y lo confirma además en su carta prologal (*Respuesta de Justina por los tenores mismos de la carta arriba dicha*), cuando dice: “Yo, la licenciada Justina Díez, llamada por otro nombre la Guzmanita de Alfarache, y Pícaro de prima por claustro” (López de Úbeda, 2012: 646). Y, sin embargo, de modo general, denuncia a la vez el “*Por qué a las mujeres no se les da estudio*. Engañanse, y crean que si nos niegan el estudio, es porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose”; ¿Qué razón sobró ni faltó? Y después dirás que las mujeres somos indiscretas e incapaces, y que por eso no nos dan estudio” (790-791). Así pues, Justina solo afirma que es licenciada, como lo es López de Úbeda o también Perlícaro, su más acérrimo enemigo⁵⁴. Pero nada más sabemos de su formación, en realidad.

Por lo que respecta ahora a los distintos niveles y compartimentos paratextuales, existe, por un lado, un libro completo, el *librito picaresco*⁵⁵, elaborado por la escritora Justina, con la historia de su vida, que por lo que a ella respecta queda presentado por una *Introducción*

⁵⁰ Aquí nos atenemos al nombre de autor que aparece en la edición original (y también en la citada de Mañero Lozano, 2010) sin entrar en más disquisiciones sobre su entidad auténtica o no. Véase, por ejemplo, Torres (2009).

⁵¹ Por ejemplo: “Empero, esto de sacar su piedra de la cantera de la torre o del archivo de Noé no se entiende con la escritora que se intitula Pícaro, pues para fundar su intento, debe probar que la picardía es herencia” (López de Úbeda, 2012: 318).

⁵² Así: “*Justina, segunda Esculapia*. Y debérseme ha el blasón de segunda Esculapia, pues lo que la culebra rasguña, mis obras lo dibujan. Y si faltare quien me diga un amén, por lo menos, podré decir que una escritora ha dicho gran bien de mis cosas, y será tanta verdad como que yo soy nacida y tengo boca” (256).

⁵³ Esto es: “Yo, que me pico algo de poeturria, dije al mismo punto: —Borríco, borricó, borricó, jo, jo, jo” (445).

⁵⁴ Véase Márquez Villanueva (1984).

⁵⁵ Es decir: “Dícenme que está muy bueno el librito picaresco, y que se holgarán con él” (259).

*general*⁵⁶, a manos también de la propia pícaro, más los dos números primeros (*Del fisgón medroso* y *De la contrafisga colérica*) del capítulo I, 1 (*De la escribana fisgada*), que funcionaría a modo de *prólogo interno*, donde el personaje antagonista Perlícaro le da matraca, cuestionando su papel de escritora de la propia vida, y luego ella le responde (Núñez Rivera, 2024). Como cierre de todo el cuerpo del texto, se extiende un pequeño epílogo (al final de IV, 5, *De la boda del mesón. Despídese del letor*, 969-970), asimismo de la autora, dirigido de nuevo a los lectores de modo conclusivo y centrado sobre todo en una broma sobre las continuaciones narrativas. A su vez, esta conformación editorial completa de texto y paratextos va antecedida por los preámbulos autoriales escritos por López de Úbeda; a saber: una dedicatoria, un prólogo al lector, un prólogo sumario, además de una Tabla (*Arte poética en que se ponen todas las especies y diferencias de versos que hasta hoy hay inventados, los cuales están en este libro repartidos en los principios de los números*), que se sitúa al inicio del todo⁵⁷. E igualmente, López de Úbeda remata el conjunto con un escueto epílogo (970-971), de lo cual se desprende entonces el armazón de una estructura doblemente circular. Con esta serie dual de paratextos se da cumplimiento, aunque se expande el aparato propio de la voz picaresca, al libro a varias voces⁵⁸, siguiendo el dechado del *Guzmán de Alfarache*, un constructo editorial integrado por los preliminares de ambas instancias enunciativas, más la autobiografía de la pícaro. Con el desdoblamiento entre los preliminares de López de Úbeda y los pertenecientes al cuerpo de la obra, y por lo tanto escritos por Justina, nos encontramos, en fin, ante un despliegue prologal complejo y brillante, como alternativa

⁵⁶ Un prólogo propio, como se ha dicho ya, donde la Justina prologuista da sobradas muestras de su parlería incontinente, brindando un preliminar muy extenso, desmesurado incluso, que el autor define de este modo: *Es tan artificiosa introducción, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos y con su dificultad despide desde luego a los ignorantes*.

⁵⁷ En el título se dice: *...Es justamente Arte Poetica, que contiene cincuenta || y vna diferencias de versos, hasta oy nunca recopilados, cuyos || nombres, y numeros estan en la página siguiente*. Por supuesto, también hay que tener en cuenta la portada y el famoso grabado ilustrativo.

⁵⁸ Véase Núñez Rivera (2024).

paródica del procedimiento al uso⁵⁹, amplificado por Alemán. A la vista de este cuidadísimo aparato paratextual, hemos de plantearnos el conjunto impreso como una especie de edición anotada del libro manuscrito de Justina, por parte del verdadero autor, o autor empírico, que ejerce, así pues, unas funciones muy concomitantes con las de un editor o mediador editorial, puesto que presenta el texto, lo explica, lo anota, le extrae su fundamento ejemplar, etc. Por lo demás, la fórmula de mostrar paratextos en boca del propio pícaro la había brindado muy recientemente Alemán en la *Segunda parte* de su *Guzmán*, cuyo capítulo primero constituye, como sabemos, un verdadero preámbulo personal al libro de 1604, escrito por él mismo. Así, López de Úbeda hubo de percatarse sagazmente de esta rentable estrategia literaria y la aplicó en su obra, proponiendo una réplica mejor construida al avance literario de Alemán, puesto que la pícaro se extiende en la reflexión de su propia escritura y de los problemas que conlleva, haciendo siempre gala de un talante humorístico y paródico con respecto a los elementos paratextuales de su rival literario. En este sentido, los preliminares de la *Justina*, y muy especialmente el prólogo interno de la pícaro (en IV, V, 1-2), constituirían uno de los rasgos más evidentes de la rivalidad literaria del libro de 1605 con respecto al *Pícaro*, que se le adelantó por poco en esa carrera de velocidad que parece haberse dado entre Alemán, López de Úbeda y Cervantes⁶⁰.

Más allá de los prólogos, el autor eligió asimismo un diseño interior muy complejo, configurado por una serie de paratextos reiterativos en cada una de las secciones del libro. En primer lugar, anota todo el relato de la pícaro mediante ladillos explicativos. Y cada número, o sección, dentro de los capítulos correspondientes (los libros de la *Justina*, si es el caso, y estas en capítulos y números, cuatro rangos discriminadores consecutivos, que insisten y aún multiplican), principia con un poema introductorio o sumario, cuya tipología estrófica se recoge en la *Tabla* inicial, ya apuntada,

⁵⁹ *La melindrosa escribana* presentaría reminiscencias de los preliminares de Mateo Alemán, según Bataillon (1969: 40).

⁶⁰ Sobre este asunto es un clásico Micó (1986).

mientras que queda rematado con un *Aprovechamiento* irónicamente moral y, en realidad, muy poco a propósito de lo expuesto previamente. Por lo demás, esa cobertura externa tan compartimentada y con comentarios y notas a cada paso aporta una apariencia de seriedad y trascendencia que la obra, enteramente burlesca, no entraña en absoluto. Por eso el tal Perlicaro, con su crítica acostumbrada, pone de evidencia que Justina está siguiendo el patrón de los autores religiosos, cuya obra se rige por divisiones internas muy complejas igualmente⁶¹. Pues bien, de los cincuenta poemas introductorios correspondientes a cada uno de los números, todos salvo dos están enunciados por el autor histórico. Sin embargo, y sorprendentemente, ya en el último tercio de los mismos, el 39 y el 46 son obra de la propia Justina. De todos modos, debe tenerse en cuenta que bastante antes, en II, I, I, 4, *Del robo de Justina*, la pícara refiere unas octavas de estilo académico de un poeta amigo donde ella misma dialoga de modo altisonante y cultista con la musa Calíope (“... en que finge que la diosa de las Musas me manda referir mis penas, y que yo, a duras, le cuento mis ansias y suspiros”, 484-485), por lo que su voz aparece poetizada (*Diálogo entre la Princesa de las Musas y Justina, a propósito de su robo*, 485-486). Se trata así pues de una expresión poética transmitida por la escritura de otro autor, de modo muy similar a la de Guzmán en el epigrama de Espinel, antes visto. En lo tocante ya al poema sumario 39 (II, III, IV, 3, *De los trajes de montañeses y coritos*) dice el autor que en él “Refiere Justina los trajes y un razonamiento que tuvo con un asturiano”. Son unas *sextillas unísonas de nombres y pies cortados*:

Yo soy due—
 que todas las aguas be—
 Escuch— que quier— pintá—
 mapamund— generá—
 de montañé— y asturiá—
 desde el cocó— hasta el zapá—,
 espad—, monté—, sombré—, guadá—,
 y si pregunt— quién lo ha he—,

⁶¹ Este particular lo trata Torres (2011: 38-41).

yo soy due—
 que todas las aguas be—.
 Soy la rein— de Picardí—,
 más que la rud— conoci—,
 más famo— que doña Oli—,
 que Don Quijo—y Lazari—,
 que Alfarach—y Celesti—.
 Si no me conoces cue—;
 yo soy due—
 que todas las aguas be— (824-825).

En este poema, a partir del cabo roto del refrán *Yo soy Duero que todas las aguas bebe*, Justina sí adopta una voz poética con sentido autorial y conciencia genérica, puesto que se posiciona como reina absoluta en la serie picaresca⁶², considerándose así superior a Lázaro o Guzmán, o al propio don Quijote⁶³, y por otra parte vencedora sobre la madre de la progenie, la alcahueta Celestina. Por supuesto, el significado de la composición se asemeja bastante al soneto de Onofre antes visto y está plenamente relacionado con el frontispicio justamente célebre que adorna la edición del *Libro de entretenimiento* (174), *La Nave de la vida picaresca* navegando sobre el *Río del Olvido*⁶⁴. En una barca, trasunto de la nave de los locos, Justina ocupa el centro, flanqueada por su familia literaria, la madre Celestina, y su marido Guzmán, mientras que, en una barquichuela, remando a la zaga, va Lazarillo con el lastre del toro de Salamanca, una representación que guarda conexiones también con varios pasajes aducidos en el texto, donde siempre la pícara se autoproclama vencedora respecto de sus antecesores y rivales. Por ejemplo, aquí: “Escucha, y oirás las hazañas de otra Celestina a lo mecánico” (373); O también: “No pienses que lo dejo porque es de echar a mal, que cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de

⁶² Sobre las menciones a esta serie (*Estebanillo, Buscón, Guadaña*) como conciencia genérica, he tratado en Núñez Rivera (2020). Véase Núñez Rivera (2018: 72-78).

⁶³ Aparece el *Quijote* emparentado con pícaros en *La historia del huérfano*, o *la Relación de las calidades de los españoles* (Núñez Rivera, 2018: 75-76).

⁶⁴ En una orla circundante se lee *El ajuar de la vida picaresca*, conformado a partir de enseres propios del pícaro literario. Véase Rodríguez Mansilla (2008, 2019).

Celestina, pero no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre” (409); o incluso en: “—Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*” (258). En su caso, el poema sumario número 46, *Redondillas de solos dos consonantes, de mano de Justina* (III, I, *Del pretendiente tornero llamado Maximino*, 907-908) tiene el siguiente argumento, según el autor: “Máximo de Umenos [un don nadie con muchos humos, pero vanos, o *menos*] pretende a Justina; finge ser más de lo que es. Infórmase Justina, deséchale y dale baya donosa” (907). Así, no entraña ningún aspecto significativo desde el punto de vista autorial, sino que solo revierte en el elemento temático. Sea como fuere, pues, estos poemas de Justina van mediatizados en muy gran medida por el autor de primer nivel, puesto que él los presenta y sobre todo decide incluirlos de modo excepcional para cubrir precisamente las posiciones 39 y 46 del conjunto de cincuenta, y no otras posibles entre los reiterados poemas sumarios. Esto desde luego les brinda una naturaleza poco auténtica, impostada, se diría. La pícara no es la autora del plan de incluir esos paratextos, sino que vienen impuestos desde arriba y a posteriori, por obra del editor y anotador de su libro, que en estos dos casos concretos ha preferido traer a colación, y no sabemos de qué modo, sendas composiciones ingeniosas que dice él son de Justina.

“POR MI GRAN CULPA POETA”

Estebanillo⁶⁵, al final de la serie genérica, se unirá al club de los pícaros autores de sonetos prologales, no como Pablos o Justina, que no los escriben, aunque sí al igual que ellos transcribirá poemas en el seno de la obra, si bien en muy mayor cantidad. No obstante, en su caso se darán otras varias circunstancias que hay que explicar con pormenor, y deslindando modelos enunciativos. Vayámoslo viendo, pues. La mayor parte de las obras de la picaresca conocen una enunciación que podríamos denominar *duplologal*, a falta de más atinado nombre, que caracterizaría a los *Guzmanes* o al *Buscón* editado, entre otros muchos textos, como también le ocurre al *Onofre* o a *Justina*:

⁶⁵ Como estudios globales del libro, véanse al menos: Bataillon (1973); Estévez Molinero (1995); Roncero López (2010).

todos aquellos que informan, y así lo constatan en los preliminares, sobre su autor empírico, con entidad real, el creador del personaje picaresco y mediador editorial de la relación escrita por el narrador. Sin embargo, el más genuino de los supuestos genéticos posibles, según el nivel de implicación autorial y editorial, consiste en la *auto-edición* del libro por parte del pícaro, dirigida esta a la promoción personal, tal como se produce con Lázaro, de modo más oculto o ambiguo; o con Estebanillo, muy a las claras, como se verá luego; e incluso con Pablos (en su versión manuscrita) y Pasamonte, ya en el plano de la ficción, que es donde este último actúa. Ello sería, por supuesto, el modo más acabado del pícaro escritor y compositor del libro (Núñez Rivera, 2024). Para ese primer estadio de la voz única en el texto podríamos adjudicar, por ejemplo, el término de enunciación *monological*, cuando se le cede al pícaro toda la enunciación al completo. Incluso en el modelo inicialmente descrito (o *duplological*) se da un fenómeno de aproximación a este segundo, lo que supone una evolución e innovación dentro del esquema más consolidado, una especie de medida compensatoria, pues se le brinda mayor protagonismo a la voz editorial del pícaro, con la implementación, por primera vez en el segundo *Guzmán*, y con posterior y amplio desarrollo en *La pícara Justina* sobre todo, de unos preliminares por su parte, más otros no propiamente en el espacio destinado a los prólogos autoriales, que por eso hemos denominado como *prólogos internos*, presentes además en el *Onofre* o la *Justina*, según se ha visto ya, o en el *Marcos de Obregón*⁶⁶, por ejemplo. En efecto, en 1604, Alemán creó una variante mixta, a dos voces, que obtendrá gran éxito en adelante, cuando hizo de un prólogo interno por parte del pícaro, atendido a la retórica paratextual, que ya domina Guzmán. Así aparece reforzado como escritor completo, no solo de la obra sino también del libro todo. Pues bien, dada esta doble modelización, Estebanillo es el único pícaro poeta dentro del segundo presupuesto

⁶⁶ El *Prólogo interno* del Marcos escritor se ubica en la *Relación primera de la vida del escudero Marcos de Obregón*, donde llama la atención, no obstante, un hecho absolutamente distintivo respecto a todas las obras picarescas con este tipo de prefacio y es que el tal preámbulo va remitido de nuevo al Cardenal Sandoval, como el prólogo de Espinel.

narrativo, o *monologal*, y ello se aprecia especialmente en el diseño de los preliminares de su libro, donde ya en su interior se plasma asimismo parte de su producción poética, sobre la que tiene plena conciencia creadora, no como Guzmán u Onofre, quienes no se refieren explícitamente al tema. Y ello a pesar de que la identidad autorial de Estebanillo, cuya existencia y naturaleza se expresa y reitera, ha sido discutida como realidad empírica, por más que en el ámbito del proyecto editorial completo, y, por supuesto, en la enunciación primopersonal del escritor, la única referencia palpable recae en el poeta chocarrero. Y el caso es que además se ha podido documentar la existencia histórica del personaje: un bufón a sueldo de Piccolomini y, complementariamente, de otros nobles del mismo contexto flamenco⁶⁷. Así las cosas, pues, disponemos, digámoslo así, de un autor editorial, que funciona como tal en el espacio concreto del libro, en cuanto que responsable del texto, quien, a su vez, es una persona física, identificable en los archivos; y, por otra parte, contamos con la propuesta crítica de un autor posible, empírico, pero absolutamente al margen de la compostura editorial del texto. En la presente aproximación, entonces, desde una perspectiva inmanentista, el autor del libro, como se dice en el propio texto, y queda confirmado por voces coetáneas, es el mismo Estebanillo González, que narra sus propias memorias. Estebanillo, sea como fuere, ostenta una decidida voluntad autorial, teniendo formación y estudios adecuados para ello (I, 41; cap. I). Recoge, como ningún otro congénere picaresco, el ejemplo previo del *Lazarillo*, pero superándolo e incrementándolo con creces, puesto que diseña el libro completo con todos sus preliminares, como el escritor más cuidadoso posible haría en su edición, y como lo hizo el propio Alemán con la suya. Junto con este gran protagonismo autorial, se suele producir en estas obras, y así ocurre aquí también, una importante participación preliminar de los receptores, que podrían considerarse entonces como *dedicatarios internos*, por su papel intrínseco y operativo en la significación del relato. Tal sería el caso del VM del *Lazarillo*, o el del *Buscón* manuscrito, e incluso el de Cipión con respecto del

⁶⁷ Se trata en Carreira y Cid (1990: LIX-LXXXV). Añádase Meregalli (1979).

relato vital de Berganza, lo que además acontece en el *Marcos de Obregón*⁶⁸, y sobre todo ahora en el *Estebanillo*, donde, en efecto, el conde Octavio Piccolomini, dedicatario del libro, al que se le ofrece como homenaje, constituye en realidad el segundo personaje en notoriedad narrativa, según queda expreso no solo en el espacio prologal, en la *Dedicatoria* y el prólogo *Al lector* principalmente, sino como también se extiende al interior del libro y asimismo a su final, con la construcción de una especie de marco laudatorio entre los principios prologales y un poema conclusivo, luego estudiado, que proporciona al escrito de Estebanillo una circularidad estructural⁶⁹, en torno al servicio a Amalfi, siempre en el centro.

Ya desde la portada se recogen las dos instancias narrativas más importantes por de dentro de la obra, y, por ello, también clave de lectura para sus paratextos. Por un lado, se presenta al autor, Estebanillo González, el componedor del libro: *compuesto por él mismo*, se dice. Y por otra parte, al dedicatario, Piccolomini, que no solo recibe el obsequio del libro en cuestión, sino que es el segundo personaje de la obra en importancia, después del propio bufón, como se ha dicho. Entre los paratextos, sin duda la *Dedicatoria* del libro constituye un documento excepcional y premisa para la comprensión de la génesis del texto y su significado, reforzando además la total coherencia para la escritura, por parte de un asalariado del Conde, un bufón bajo sus órdenes. La pieza comienza con el yo del escritor y su autodefinición como chocarrero, es decir, como criado y bufón de Piccolomini, confirmando que, con el deseo de hacerse memorable, ha dado su texto, el libro de su vida, a la imprenta⁷⁰. Esta auto-

⁶⁸ Con el mismo receptor en la *Dedicatoria* del autor y el prólogo de Marcos, el cardenal Sandoval.

⁶⁹ Esta relación estructural y semántica entre los inicios y el final es una marca compositiva de muchas obras picarescas, desde el propio *Lazarillo*. Véase Núñez Rivera (2024).

⁷⁰ Exactamente: “Yo, Estebanillo González, hombre de buen humor, hijo de mis obras y padrastró de las ajenas, y menor criado de Vuecelencia, quiriéndome hacer memorable, fiado en haber merecido ser el menor criado de V. Exc., me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros” (Estebanillo González, 1990: I, 7).

biografía, que implica la presencia y actuación del conde, como dedicatario interno, al que se alaba ahora por primera vez, pretende una finalidad concreta, un premio al servicio prestado con ella, el motor semántico de todo el proceso, según se percibe en este fragmento, sobre todo:

...me prostro a los pies de V. Exc. suplicando humildemente se digne de admitir esta pequeña ofrenda, para que mi varia peregrinación y ridículo discurso llegue con tal auxilio a merecer aplauso y me sirva de alcanzar de V. Exc. la merced y favor que hasta aquí he recibido y de aquí adelante me prometo de su acostumbrada y conocida magnificencia: para que, demás de los laureles que V. Exc. ha ganado con admiración del orbe y espanto de los enemigos, cante la invencible fama, entre la multitud de sus proezas, el ser honrador de sus criados y amparo de los que poco pueden (Estebanillo González, 1990: I, 8).

Es muy probable que, en este sentido, la obra consista, como ha estudiado Cid⁷¹, en una operación de rehabilitación, de ensalzamiento de Piccolomini, una figura militar y política que desde 1645 había caído irremediabilmente en el descrédito. De ser así, que resulta muy tangible, se anudarían todos los cabos de sentido recíproco entre la *ofrenda* textual y la *merced* y *favor* por el servicio prestado, sustento del pacto narrativo entre el escritor y su remitente. La figura del destinatario, en fin, no solo se presenta aquí, sino que en el prólogo primero, siguiente de la Dedicatoria, Estebanillo González afirma que la primera causa por la que habría que aplaudir su obra sería, en concreto, por ir dirigida al noble, aunque su deseo subsidiariamente sea congraciarse mediante el libro con toda la aristocracia. La relación entre el Dedicatario interno y Estebanillo constituye, pues, el verdadero *caso* o motivación que genera el desarrollo del discurso⁷², la escritura del libro, o el libro mismo, se podría decir, que surge como garantía del intercambio de favores o transacción textual. Y es que como contrapartida a la merced regia de la concesión del

⁷¹ Cid (1991).

⁷² Eje interpretativo de la obra picaresca. Véase Cabo Asenguinolaza (1992); Garrido Ardila (2008).

título de duque de Amalfi (1639), el noble hace el ofrecimiento de otorgarle una recompensa al bufón, en remuneración por sus servicios. Le concede así “el poder tener una casa de conversación y juego de naipes en la ciudad de Nápoles” (II, 353), cuando se jubile de su oficio, un retiro o jubilación como modo de desvincularse de su naturaleza de criado. Aunque Esteban ha conseguido zafarse del peregrinaje perpetuo y de su servicio a Piccolomini, no adopta finalmente la actitud de un anacoreta contemplativo, ni incluso en los momentos adversos⁷³, sino que al cabo pretende vivir cómodamente de los réditos de la casa de placer cuyo emplazamiento en Nápoles se le ha concedido. Y por más que al final del libro exista un contexto desdichado⁷⁴ ello no impide, de otra parte, el regocijo personal por el ventajoso logro. Esta vida futura supone una quiebra de la anterior andanza bufonesca, una etapa jubilosa que se plantea como un retiro, no palinódico, sino paródico más bien, frente al arrepentimiento guzmanesco o la apertura semántica en el *Lazarillo*

Volviendo de nuevo a la estructura de los preliminares, el prólogo convencional *Al lector* se complementa con *Otro prólogo, en verso* de Estebanillo, la primera muestra poética del pícaro⁷⁵, en una dualidad preliminar que acaso provenga del ejemplo del *Guzmán*, aunque también hay que recordar que la formulación métrica se daba asimismo en los paratextos del *Onofre*. Habría que entender, en cualquier caso, este poema, aparte de por su arranque burlesco en el tratamiento del lector, según se verá más abajo, como una expansión de los datos ofrecidos anteriormente, pero sobre todo relativos a la

⁷³ Véase para el final de la obra, Estévez Molinero (1996).

⁷⁴ Se lee: “Y estando en los últimos pliegos desta obra llegó a esta corte la funesta y infeliz nueva de cómo a la Majestad Cesárea de la Emperatriz María había sido Dios servido de llevarla a mayor imperio para que trocase la corona que tuvo en esta vida por la corona de gloria” (II, 369).

⁷⁵ Estebanillo, al final de la serie genérica, también se unirá al club de los pícaros autores de sonetos prologales. Estebanillo es el único pícaro poeta dentro del segundo presupuesto narrativo, o *monologal*, y ello se aprecia especialmente en el diseño de los preliminares de su libro, donde ya en su interior se plasma asimismo parte de su producción poética, sobre la que tiene plena conciencia creadora, no como Guzmán u Onofre, quienes no se refieren explícitamente al tema.

definición de la personalidad de Esteban, mediante apodos concatenados, y de los numerosos estados y profesiones que le han correspondido en su variado periplo geográfico y vital, como corresponde al proteísmo picaresco. Por lo tanto, este preliminar segundo trata más pormenorizadamente del contenido del libro, al describir una selección de sucesos y perspectivas semánticas, como adelanto de lo que el lector se va a encontrar un momento después en el interior del relato. Véanse algunos fragmentos⁷⁶:

OTRO PRÓLOGO, EN VERSO

Lector pío como pollo, o piadoso como Eneas, o caro como el buen vino o barato cual cerveza.	
[...]	
Yo, Estebanillo González, que fui niño de la escuela,	10
[...]	
criado de un Secretario, marmitón de una Eminencia,	17
[...]	
menor criado de un duque que es el Marte de la guerra, el Aquiles en las armas y el Alcides en las fuerzas, entretenido burlesco	85
de un Infante, cuyas huellas entre alcatifas de luces pisan tapetes de estrellas, [...]	
con gota por mis pecados, por mi gran culpa poeta, y por mi desdicha auctor de historias y de tragedias:	100

⁷⁶ Este poema aparece completo en Apéndice, dado que es asimismo una pieza prologal, como el soneto que ahora se referirá o los de Guzmán y Onofre.

De parte de Dios te pido,
 amigo lector, que leas
 hasta el fin aquestas burlas,
 pues van mezcladas con veras,
 pues en ellas hallarás 105
 donaires, chistes, destrezas,
 enredos, embustes, flores,
 ardides, estratagemas
 [...]
 Y si te cansa vida tan molesta, 117
 cuando tú escribas otra, di mal desta.

(I, 17-24).

Pero la voz poética de Estebanillo González se proyecta más allá de estos dos prólogos iniciales, como ocurre con Guzmán y con Onofre. Lo hace en un soneto sito después de sus preliminares, junto con otras composiciones laudatorias, que cuentan el número de cuatro, dos dispuestas por delante de él y otras dos por detrás⁷⁷, por lo que ahora el caso resulta ser un poco distinto al de los dos pícaros precedentes, porque aquí su figura parece objetivarse, al compartir espacio con esos poemas ajenos al paratexto propio. Leamos el soneto correspondiente:

DE ESTEBANILLO GONZÁLEZ
AUCTOR DESTE LIBRO

Diéronme ser los montes de Galicia,
 la sacra Roma en sus escuelas ciencia,
 la libertad de Génova conciencia,
 el regalo de Nápoles malicia,
 La intratable Calabria el avaricia,
 el poder limitado la paciencia,

⁷⁷ Es decir, los siguientes: [1] *De Francisco de la Cruz, criado de Su Alteza, a Estebanillo González*; [2] *De Francisco de Ali, criado de Su Alteza, a Estebanillo González*; y [4] *Del Alferez don Martín Francisco Chillón y Aliende a Estebanillo González*; [5] *Del capitán Jerónimo de Bran, General de los Viveres en los Estados de Flandes, a Estebanillo González*.

los trabajos del mundo la experiencia
 y los Estados Bajos la codicia.
 Experto en tales dones, he quedado
 en lances y donaires tan curtido,
 que si llegase a el fin que he deseado,
 pondré todas las chanzas en olvido;
 y si no estoy del mundo retirado,
 me hallo de no estarlo arrepentido (I, 27).

El poema vuelve a insistir en la calidad personal del propio sujeto, acabando con un terceto fundamental que recupera la idea clave de la génesis de la obra desde la perspectiva del autor; es decir, la consecución de una recompensa prometida, cuyo fin coincidirá con la palinodia vital, un retiro mundano no tan espiritual como cabría esperar, porque no conlleva purga de ningún tipo, sino solo la aspiración a la ganancia crematística, jubilado de sus quehaceres cortesanos. Por eso dice irónicamente que solo está arrepentido de no haberse retirado del mundo, por más que prometa apartarse de la picaresca si consigue su propósito material. Así pues, en estos tercetos está contenido en pequeño esa transacción textual de la que hablábamos antes y por tanto la base para la génesis de la escritura picaresca. Ahora bien, existe otro rasgo distintivo y novedoso de verosimilización autorial por el que Estebanillo supera asimismo a Lázaro en el ámbito del modelo M1, y esta marca distintiva consiste en su condición de poeta, de consumado poeta, porque el primero ni siquiera ha tenido ningún tipo de formación escolar. E incluso se sobrepone a Guzmán, que sí ha estudiado, pero sin llegar a desarrollar una vena lírica, a no ser por el soneto prologal ya mencionado. Como se comprueba con la inclusión de doce poemas suyos en el texto⁷⁸, más el prólogo en verso y el soneto preliminar, un total de catorce, pues, el personaje bufón ha sido y es poeta de variada creación⁷⁹. El primer

⁷⁸ Solo se citan poemas completos: Estebanillo González (1990: II, 107, 144, 156-165, 173-174, 176-177, 267, 279-282, 304-306, 364-366, 371-373, 373-374, 375-379).

⁷⁹ También es poeta Gabriel de la Vega, cuya autoría para el libro proponen Carreira-Cid (1990: LXXXVI-LXXXVII).

soneto (II, 107) y el último romance (II, 375-379) van dedicados a Piccolomini⁸⁰. Este es el soneto inicial:⁸¹

Guerrero insigne,	Ilustre y	Poderoso,	
Laureado de	Dafne por	Prudente,	
Onor del orbe,	Ulises	Eminente,	
Romano César,	Que triunfó	Animoso;	
Iris de Flandes,	Vencedor	Famoso,	5
Alejandro sin par,	Éctor	Valiente,	
De cuya fama	Dulce y	Refulgente	
Está el Imperio	Eterno y	Victorioso.	
Atlante en fuerza,	Aquiles	Aplaudido,	
Rayo en la guerra,	Marte en ser	Soldado,	10
Anníbal de Cartago,	Amón	Temido,	
Gloria de Siena,	Lauro	Venerado,	
Onor de	Flandes, donde sois	Querido,	
Norte de	Italia, donde sois	Amado.	

Al Cardenal Infante don Fernando de Austria, otro de sus señores, le compone cuatro poemas en vida y en muerte (II, 144, 156-165⁸², 173-174, 176-177), algunos de ellos, como los del espacio

⁸⁰ En este círculo de Piccolomi no se siente apreciado en general como poeta (II, 155; cap. VIII): “Llegábase el tiempo en que su Alteza cumplía años, y para celebrarlos, alabando el dichoso mes de mayo en que había nacido, hice un romance, y por dar a entender a algunos acaballerados figones de aquello que no entienden (que, muy presumidos de discretos, no estimaban mis versos porque no eran de poeta con don o descendiente de godos) que también los pobres y humildes saben hacer cosas de ingenio, pues tienen un alma y tres potencias como los más poderosos y cinco sentidos como los más calificados...” (II, 154-155).

⁸¹ Comenta Estebanillo las dudas de su amo: “Contentole a mi amo la novedad de la curiosidad de la compostura y, aunque no creyó que los versos fuesen hijos de mi ingenio, se satisfizo de mi grande voluntad. Despachome por la posta en busca de Su Alteza Serenísima a llevar ciertos pliegos de importancia. Y, dando tres higas a Atalanta y cuatro a los irracionales partos de el Betis, le hallé en Esteque” (II, 107).

⁸² Afirma lo siguiente: “Díselo a su Alteza y, como príncipe tan perfecto, sin reparar en la humildad de el verso, premió lo realzado de mi voluntad; porque son excusas de avaros y malos pagadores el calumniar al poeta y censurar sus versos para quedarse de gratis con sus obras; pero tienen poco de Jerjes, pues no estiman el corcho de agua, y mucho de Midas en guardar su dinero” (II, 165).

prologal, o este mismo copiado, ingeniosos, artificiosos y de dificultad. Siguiendo la alabanza y homenaje de los gobernantes, compone un tûmulo para la reina Isabel de Borbón (II, 267) y otros dos poemas funerarios a la Emperatriz María de Austria (II, 371-373, 373-374). Sin embargo, en cuanto al pícaro poeta constituye el pasaje más interesante un soneto en el que Estebanillo gongoriza paródicamente, porque se autorretrata en la acción de componer poesía. Este alegato antigongorino se desarrolla en el capítulo XII, donde Estebanillo asiste a una academia poética aldeana. Según relata, se establecieron 24 premios del más bajo jaez (“cintas, guantes, bolsillos y un par de ligas de color”, II, 299) para otros tantos “sonetos que se hiciesen en alabanza y pintura de una rosa” (II, 300), de los cuales hay ya colgados veinte cuando llega el personaje. La primera valoración anticulterana la realiza el propio Estebanillo, apelando a la confusión de lenguas de la jerigonza gongorizante⁸³:

Yo, por ser tentado de la poesía, me acerqué a leer aquella selva de variedad de musas. Era su compostura tan realzada y culta que más me pareció prosa griega que verso castellano. Leílos todos sin entender ninguno, y le dije a un estudiante que estaba cerca de mí que me hiciese merced de declararme aquel género de poesía y decirme si tal lenguaje era armenio o caldeo (II, 300).

El estudiante presente le responde, sin embargo, que gongorizar está de moda: “... lo que de presente andaba valido era el gongorizar con elegancia campanuda, de modo que pareciese mucho lo que no era nada y que no lo entendiese el autor que lo hiciese ni los curiosos que lo leyesen. Porque en no remontándose un poeta, sino abatiéndose a raterías de escribir con lisura, pan por pan y vino por vino, no solamente no era estimado, pero tenían sus versos por versos de ciego” (II, 300-301). Estebanillo, en todo caso, se decide a presentarse al concurso (“si acertaba mi pluma a remontarse sobre aquella vascuena jerigonza”, II, 302) con un soneto, que cuelga en el paramento de la Iglesia:

⁸³ También opina Trapaza sobre los culteranos y un poema cultista en el *Capítulo XI. De cómo Trapaza hizo asiento con un caballero en Sevilla y lo que le sucedió*.

Ebúrnea de candor, fénix pomposa,
 débil botón, frondoso brujulea,
 zafir mendiga, armiño golosea,
 Siendo dosel tribuna pavorosa.
 Maravilla epigrama procelosa,
 en canícula siesta titubea,
 pues solsticio Faetón, ninfa Febea
 recipicios inunda jatanciosa.
 ¡Oh, inicuo trance y trémulos fulgores:
 contemplarse al albor regio edificio,
 y, yantando, en atril de ruseñores,
 ser al ocaso incausto sacrificio,
 y sombra mustia lo que al alba flores,
 siendo de Ceres frágil desperdicio! (II, 304).

Y comenta el éxito inusitado del mismo; tanto es así que lo van a considerar un segundo Góngora:

Apenas estaba colgado el compendioso globo de bernardinas y dislates, cuando, como si fuera cartel de justa real, se llegó todo el novelero vulgo a leerlo, y, celebrándolo por no entenderlo y ensalzándolo por que presumiesen que no lo ignoraban, sacaron más de veinte traslados dél. Y por hallarse presentes los jueces académicos me dieron por premio las referidas ligas, aunque mal dadas y peor merecidas, quedando con todos en opinión de segundo Góngora (II, 306-307).

Otro de los momentos poéticos relevantes lo constituye el romance conclusivo, antes aludido. A pesar de un futuro halagüeño, no obstante, es cierto que el final de la obra aflige a Esteban un sentimiento melancólico por la muerte sucesiva de los *tres floridos pimpollos de la casa de Austria*⁸⁴, dice, que a punto está de conducirlo a

⁸⁴ Así lo refiere: “De modo que para que a mis tormentos no haya humana resistencia, me han faltado de cuatro años a esta parte tres columnas invencibles, tres deidades milagrosas y tres floridos pimpollos de la casa de Austria, que han sido: un Infante de España, hermano de un poderoso rey; una Reina de Polonia, mujer de tan gran Monarca y hermana de un Emperador, y una Emperatriz de Alemania, mujer de un Emperador del orbe y hermana de un Rey de España y de una Reina de Francia” (II, 371).

un espacio de aislamiento del mundo, tal como él mismo lo expresa: “me hubiera forzado el sentimiento de esta última muerte a irme a un desierto a hacer penitencia, o a un oculto y encumbrado monte para que entre sus soledades me acabasen las melancolías que me afligen de la presente desdicha” (II, 371). Pero este contexto desdichado no impide, de otra parte, el regocijo personal por el ventajoso logro conseguido de manos de su mentor. De ahí que el estadio postrero de la obra no se resuelva en la mera tragedia (“así, me perdonarás el haberte dado el postre en tragedia”, II, 375), sino que resulte agri-dulce, igual que la granada⁸⁵, plasmándose por medio de la creación y posterior intercalación de doce romances alegres, dice, como lo es el que este dedica a la alabanza del duque de Amalfi, en cuyo inicio reitera el intercambio de favores entre ellos. Así presenta el romance (“Insigne duque de Amalfi...”), carente de la vocal o:

Pero por que te quedes saboreando con la miel del bureo y no llo-
roso con el trágico fin, por que sea postre agri-dulce como grana-
da, hice una despedida de mi amo y de todos los señores y damas
desta corte, advirtiéndote que me ha costado harto trabajo, porque
su compostura es la más difícil que hasta hoy ha salido, por ser un
romance sin una letra vocal, que es la o, con ser la más necesaria de
todas cinco, que es el siguiente (II, 375).

Podríamos entresacar de él los versos en los que el pícaro reitera la idea de poder cobrar su galardón y partirse a Nápoles a regentar su casa de naipes, apartándose del servicio directo de Piccolomini:

Esteban se parte a Italia,
y antes de partir renuncia
el alegría y la chanza
y la gala de la bufa.
A Vuecelencia suplica
le dé licencia, si gusta,
pues que sus males y achaques
la muerte y vejez anuncian.

15

⁸⁵ Véase para este pasaje, Estévez Molinero (1996).

[...]
 a reveder en el Valle, 25
 pues ya mi merced se afufa
 a tener casa de naipes
 y a vivir de garatusa.
 Príncipes, duques, marqueses,
 mi viaje se apresura, 30
 y el partirme es para siempre
 y la vuelta para nunca.
 El fin de mis caravanas
 anhela y pide pecunia
 que es la bella entretenida 35
 sanguisuela que la chupa.
 [...]

(II, 376-377).

En definitiva, este romance de cierre, donde se repiten de modo más amplificado los planes futuros de Esteban, anunciados en el soneto preliminar, supone, por supuesto, el diseño de un marco significant que rodea todo el texto autobiográfico, brindando la explicación de su razón de ser, como tributo a los favores debidos al conde. Un marco jalonado por preliminares y posliminares poéticos, estructurados en tensión circular, puesto que Estebanillo ejerce como poeta a lo largo del libro y tiene plena conciencia de ello (recuérdese si no el “Yo, por ser tentado de la poesía...”), como también la tenía Pablos, el otro pícaro poeta de rango mayor.

Y FINAL: EL PERRO FARANDULERO

Un tercer modelo enunciativo en la picaresca, en fin, que aparece por primera vez con *El coloquio de los perros*⁸⁶, es el de naturaleza *dialogal*, el cual conocerá un desarrollo paulatino⁸⁷. Aquí el discurso,

⁸⁶ De la ingente bibliografía sobre la obra, solo citaré tres trabajos que me parecen clave para su interpretación: Sobejano (1975); Rey Hazas (1983); Sáez (2011).

⁸⁷ Por ejemplo, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, 1619; o *El donado hablador* de Alcalá Yañez, 1624 y 1626.

asimismo en primera persona, parte siempre de una enunciación oral, de un acto de habla, pero sin ser un enunciado que abarque la obra por completo, sino ahormado en el cauce de un diálogo, como una de las dos partes del mismo, que más tarde llegará a las prensas, a veces pasando por un estadio intermedio manuscrito, como, por ejemplo, sucede con la *Vida* de Berganza. A lo largo de la autobiografía perruna, con una estructuración básica en torno a los sucesivos amos⁸⁸, Cervantes va haciendo uso a la vez de una serie de motivos picarescos que permiten identificar la adscripción genérica de su discurso. Por ejemplo, es recurrente la mención por parte del pícaro canino de los cambios irreparables de la Fortuna caprichosa, una marca distintiva desde el *Lazarillo*, que también comporta funciones estructurales y relacionantes entre los distintos amos. Otro asunto en el que repara Cervantes es en la clase de formación y estudio del pícaro, que en este caso, de la manera en que se ha dado, va conformando de modo coadyuvante la naturaleza especial del perro. Berganza ha sido estudiante (Cervantes, 2001: 563-568) durante su servicio al amo mercader, a cuyos hijos acompañaba al estudio llevándoles el cartapacio. Por su capacidad excepcional ha asimilado el conocimiento del latín, sobre cuyo uso pertinente se permite filosofar (569), con la consiguiente reprimenda de Cipión. No se puede olvidar que luego, con el amo quinto, el atambor, será conocido como el *perro sabio* por sus aptitudes mentales. Otra de las marcas picarescas identificables proviene de la relación de Berganza con el mundo de la poesía y de la farándula, aunque el perro no llegue a ser poeta en sentido estricto. Este tema, como se ha tratado ya, iniciado con el Guzmán apócrifo, se desarrolla de modo más expandido en el *Buscón* y todo hace pensar que Cervantes lo tomara de él, teniendo en cuenta no solo las concomitancias existentes entre ambas obras, sino la general admiración por Quevedo⁸⁹. Cuando Berganza está con el

⁸⁸ Existiría una construcción binaria, con una sección más amplia de aprendizaje y amos pertenecientes a grupos sociales integrados (Jifero Romo, Pastores, Comerciante, Alguacil, Atambor [Cañizares (hospital)]) y una sección más rápida de contemplación crítica de marginados y excluidos: Gitanos, Moriscos [poeta], Autor de comedias (hacia Valladolid). Véase Rey Hazas (1983).

⁸⁹ Véase Briosos Santos (2016, 2020) y Rey Hazas (2008).

octavo amo, el morisco, entra en contacto con un poeta desdichado, pobre vergonzante, que, con todo, le da de comer a él de la limosna que le ofrecen. Este es amigo de un autor de comedias imposibles de montar por su aparato escénico. El perro se dispone entonces a enjuiciar este mundo teatral que ha vivido, aunque finalmente prefiere dejarlo para otra ocasión. El caso es que pudo conseguir entrar en dos compañías de teatro y con una de ellas llegó precisamente a Valladolid. Pero Berganza, de modo paralelo a como hace Pablos, no solo ha opinado sobre algunos aspectos de la creación poética (612-613), y antes sobre los propios libros de pastores, cuando está con el segundo amo (552-553), sino que él mismo ha sido “gran entremesista y gran farsante de figuras mudas” (615), con lo que, uniendo esto a sus espectáculos circenses de cuando estaba con el atambor, se puede ratificar que el perro ha ejercido como representante, al igual asimismo que Pablos, o que antes el Guzmán falso y también Pasamonte⁹⁰, en figura de Maese Pedro. Cuando el perro llega en fin a Valladolid, donde acaso Cervantes pudiera haber conocido el *Buscón* manuscrito, se recoge a sagrado y entra al cuidado de Mahudes. En esta última parte del *Coloquio*, correspondiente al eje temporal del presente, el ritmo narrativo cambia por completo, porque desde el discurso de Berganza a partir del servicio a sus amos, el perro pasa a ser testigo en el hospital de las conversaciones, como Campuzano será de la suya, de los locos en él ingresados, en una estructura semejante al perspectivismo de las *cajas chinas*. De hecho, entre los cuatro dementes que oyó dialogar un día se encuentra un poeta no reconocido pero presuntuoso de su poesía, junto con un alquimista, un matemático y un arbitrista (617-621). Esta galería de figuras se corresponde muy mucho con la que ya se ha visto en el *Buscón*, cuando el encuentro de Pablos con distintos personajes prototípicos en los caminos, durante el libro II. Estos encuentros ponen en práctica el sentido atalayista y menipeo del texto⁹¹, que, aunque es perspectiva constante a lo largo de la obra, sobre todo a cuento de las críticas a gitanos o moriscos, donde la mirada de Cervantes es

⁹⁰ Véase Núñez Rivera (2004, 2014, 2015).

⁹¹ Véase Cavillac (2007).

muy rigorista por la aplicación de un estricto criterio moral, ahora se hace incluso más patente.

De Berganza, en fin, no conocemos ninguna poesía propia. Sí es verdad, por el contrario, que retuvo en su memoria la profecía rimada que le refirió la Cañizares en su momento y que siempre se mostró muy pendiente de las costumbres lectoras de algunos de sus amos y se implicó en la práctica escénica, modo de vida de otros. Teatrero lo fue también su hermano mayor, Pasamonte, aunque ya en 1615, acaso después de terminado el *Coloquio*, como lo fue, modelo quizá de Cervantes, interpuesto antes del *Guzmán* apócrifo, el buscón llamado Pablos, no solo representante, sino también el mismo poeta de comedias. Pablos supone, desde luego, el eje central, por la variedad de intereses poéticos, entre esos casos posteriores y sus antecedentes, más escuetos y dispuestos solo en los preliminares de Guzmán u Onofre, o en el interior del relato como ocurre con Justina. Y al final de todo el proceso, se sitúa el poeta y autobiógrafo Estebanillo que hace de su libro y de su poesía, de la que tiene plena conciencia, como Pablos también, una poderosa arma persuasiva para obtener un galardón que asegure el bienestar de una vejez jubilosa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Álvarez Roblin, David, “El episodio de Alcalá en el *Guzmán de Alfarache* auténtico frente a su versión apócrifa”, en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Aleph*, Antonio César Morón y José M. Ruiz Martínez (eds.), Granada, Universidad, 2007, pp. 351-357.
- Azaustre, Antonio, “Las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* y las versiones del *Buscón*”, *La Perinola*, 1 (1997), pp. 71-83.
- Azaustre, Antonio, “Introducción” a *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 5-8.

- Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, trad. F. Rodríguez Vadillo, Madrid, Taurus, 1969.
- Bataillon, Marcel, “Estebanillo González, boufon ‘pour rire’”, en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson*, Royston C. Jones (ed.), Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 25-44.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Atrevíme a una comedia’: el tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa”, en *La transmisión de Quevedo*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 153-174.
- Brioso Santos, Héctor, “Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*”, en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis (eds.), Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2016, pp. 11-32.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Los poetas de farsantes’: Quevedo, Mateo Luján de Sayavedra y la caricatura del mal dramaturgo a comienzos del xvii”, en *Figuras, figurillas y figurones quevedianos*, Fernando Plata Parga (ed.), *La Perinola*, 22 (2018), pp. 39-64.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Véote y no te conozco...’: el escritor dramático y su (auto)crítica en el Siglo de Oro”, en *Actas del seminario Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, Miguel Zugasti y Joseba Cuñado (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019, pp. 73-92.
- Brioso Santos, Héctor, “‘El desdichado era poeta’: la caricatura del mal dramaturgo en *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 1-39.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Les leían unos y otros comedias...’: ‘Luján de Sayavedra’ y Quevedo ante la figura del mal dramaturgo”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 18 (2022), pp. 77-102.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, “*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco”, *Revista de literatura*, 48, 96 (1986), pp. 367-386.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2011.
- Calzón García, J. A., “Los planos narrativos en los prólogos y en la introducción de *La pícara Justina*”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V (2002), pp. 33-49.
- Carreira, Antonio y Jesús Antonio Cid (eds.), *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*, Madrid, Cátedra, 1990 (“Introducción”, pp. VII-CCXIX).
- Casalduero, Joaquín, “El estudiante universitario en la picaresca”, en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Manuel Criado de Val (ed.), Fundación Universidad Española, Madrid, 1979, pp. 135-139.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Las aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.
- Cavillac, Michel, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- Cavillac, Michel, “*Atalayisme*” et picaresque: *La vérité proscrite (Lazarillo, Guzmán, Buscón)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 2007.
- Cavillac, Michel, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010.
- Cros, Edmond, *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature de récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, París, 1967.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Chevalier, Maxime, “Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante”, en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Sevilla, Universidad, 1981, pp. 39-58.
- Chevalier, Maxime, “Varia fortuna de Quevedo. La narración en prosa. Hacia una definición del *Buscón*”, en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 189-196.

- Cid, Jesús Antonio, “‘Centauro a lo pícaro’ y voz de su amo: Interpretaciones y textos nuevos sobre *La vida y hechos de Estebanillo González*. II: Burla privada o apología pública de Octavio Piccolomini”, *Nueva Revista de Filología Española*, XXXIX (1991), pp. 951-975.
- Coll Tellechea, Reyes, *Contra las normas: las pícaras españolas (1605-1632)*, Ediciones del Orto, 2005.
- Criado de Val, Manuel, “*El guitón Honofre*: Un eslabón entre ‘celestinesca y picaresca’”, en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 539-546.
- Cuenca-Godbert, Marta, “Los textos liminares de *La pícara Justina*, construcción de una *satura*”, en *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*, Pierre Darnis (ed.), Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail (Méridiennes), 2010, pp. 69-81.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, *Estructura de la novela. Anatomía de “El Buscón”*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Dunn, Peter N., “Problems of a Model for the Picaresque and the Case of Quevedo’s *Buscón*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 95-105.
- Espinosa, A., “El estudiante pícaro en el cuento tradicional”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, II, pp. 247-264.
- [Estebanillo González], *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo*, ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- Estévez Molinero Ángel, *El (libro de) buen humor de Estebanillo González. Compostura de pícaro y chanza de bufón*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.
- Estévez Molinero Ángel, “La poética picaresca, Cervantes y un ‘postre agri-dulce como granada’”, *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 305-326.
- Friedman, Edward H. (ed.), *A Companion to the Spanish Picaresque Novel*, Woodbridge, Tamesis, 2022.
- Fuchs, Barbara, *Knowing Fictions: Picaresque Reading in the Early Modern Hispanic World*, University of Pennsylvania P., 2021.
- Garrido Ardila, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

- Garrido Ardila, Juan Antonio (ed.), *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.
- Gómez Canseco, Luis (ed.), Mateo, Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- González, Gregorio, *El Guitón Honofre*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Salamanca, Almar, 1988.
- Iffland, James, “El pícaro y la imprenta: algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto 1986)*, Sebastian Neumeister (ed.), Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 495-506.
- Lázaro Carreter, Fernando, “La originalidad del *Buscón*”, en *Homenaje a Dámaso Alonso*, vol. II, Madrid, Gredos, 1961, pp. 319-338.
- López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.
- Mañero Lozano, David (ed.), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Mañero Lozano, David (ed.), López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Márquez Villanueva, Francisco, “La identidad del Perlicaro”, en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 423-432.
- Márquez Villanueva, Francisco, “La interacción Alemán-Cervantes”, en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, pp. 241-297.
- Martino, Alberto, *Per una sociologia empirica della letteratura del Siglo de Oro: tentativo de ricostruzione del contesto sociale, “ideologico” e letterario della Pícara Justina*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, 2010.
- Meregalli, Franco, “La existencia de Estebanillo González”, *Revista de Literatura*, 41, 82 (1979), pp. 55-67.
- Meyer-Minneman, Klaus y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2008.

- Micó, José María, “Prosas y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*”, en *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdán (coord.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, III, pp. 827-848.
- Núñez Rivera, Valentín, *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, Estudios Críticos de Literatura y Lingüística, 2002.
- Núñez Rivera, Valentín, “Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo”, *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*, 18/2 (2004), pp. 93-105.
- Núñez Rivera, Valentín, “Metamorfosis cervantinas de la picaresca. Novela y teatro”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato (México), Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del *Quijote*, 2014, pp. 95-136.
- Núñez Rivera, Valentín, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, SIAL Ediciones/Prosa barroca, 2015.
- Núñez Rivera, Valentín, “El libro del pícaro. Vida, escritura y conciencia genérica”, en *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna* (Anejo II de *Etiópicas*), Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2018, pp. 57-81.
- Núñez Rivera, Valentín, “Il libro del picaro. Vita, scrittura e coscienza di genere”, en *Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, Antonio Gargano (ed.), Pisa, Pacini editore/ Associazione Sigismondo Malatesta, 2020, pp. 49-79.
- Núñez Rivera, Valentín, *Una vida y varias voces. El libro del pícaro*, de los prólogos al texto, Madrid, Visor libros, 2024 (en prensa).
- Oltra, J. M., “Los modelos narrativos de *El Guitón Honofre* de Gregorio González”, *Cuadernos de investigación filológica*, X (1984), pp. 55-76.
- Oltra, J. M., *La parodia como referente en “La pícara Justina”*, León, Institución “Fray Bernardino de Sahagún”, 1985.
- Parker, Alexander, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971.
- Pérez Cuenca, Isabel, “Cervantes y Quevedo”, en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, 2006, pp. 187-211.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial de Sevilla, 2002.

- Piñero Ramírez, Pedro M. y Katharina Niemeyer (eds.), Alemán, Mateo, *La obra completa*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuet, 2014, 3 vols.
- Quevedo, Francisco de, *Historia de la vida del buscón*, ed. José Manuel Rico García, Madrid, Marenostrum, 2008.
- Rey, Alfonso (ed.), *Estudios sobre el "Buscón"*, Pamplona, EUNSA, 2003.
- Rey, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones*, Madrid, CSIC, 2007.
- Rey, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"/Excma. Diputación de Zaragoza, 2010.
- Rey Hazas, Antonio, "Género y estructura de el 'Coloquio de los perros' o cómo se hace una novela", en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*, José Jesús de Bustos Tovar (ed.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 118-143.
- Rey Hazas, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- Rey Hazas, Antonio, "Sobre Quevedo y Cervantes", *La Perinola*, 12 (2008), pp. 201-229.
- Rico García, José Manuel (ed.), Quevedo, Francisco de, *Historia de la vida del buscón*, Madrid, Marenostrum, 2008.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, "Andad, hijos: el grabado alegórico de *La pícara Justina*", en *Cervantes y su tiempo*, J. Matas Caballero (coord.), León, Universidad de León, 2008, II, pp. 155-164.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, "El grabado de *La pícara Justina* como parodia de la *Filosofía cortesana moralizada*", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 11 (2019), pp. 183-193.
- Roncero López, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- Sáez, Adrián J., "Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7 (2011), pp. 189-209.
- Sanz-Lázaro, Fernando, "Gregorio González en su pícaro: algunas cuestiones sobre la datación del *Buscón* a partir del *Guitón*", *Hipogrifo*, 10,1 (2022), pp. 717-736.

- Schlikers, Sabine, "Gregorio González, *El guitón Onofre*", en *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (eds.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 177-192.
- Sobejano, Gonzalo, "El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41.
- Spitzer, Leo, "Die Kunst Quevedos in seinem *Buscón*" [1927], recogido en *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Sobejano (ed.), Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
- Torres, Luc, "La Guzman de Alfarache: huellas del *Libro del pícaro* en *La pícaro Justina*: estado de la cuestión", en *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*, Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti (eds.), Pamplona, EUNSA, 2005, II, pp. 1645-1654.
- Torres, Luc, "A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de La Pícaro Justina* (siguiendo las huellas del médico toledano Francisco López de Úbeda)", *Voz y letra*, 20, 1 (2009), pp. 23-42.
- Torres, Luc (ed.), Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Madrid, Castalia, 2011.
- Vicente Baldrich, Mireia, "Los relatos de pícaro protagonista y la poética picaresca", *Humanista: Journal of Iberian Studies*, 43 (2019), pp. 315-332.
- Ynduráin, Domingo (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del buscón, llamado don Pablos*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Zafra, Enriqueta, *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, Purdue UP, 2009.

APÉNDICE

[ESTEBANILLO GONZÁLEZ]

OTRO PRÓLOGO, EN VERSO

Lector pío como pollo,	
o piadoso como Eneas,	
o caro como el buen vino,	
o barato cual cerveza.	
señor en lengua española,	5
<i>monsieur</i> en lengua francesa,	
<i>domine</i> en lengua latina	
y <i>min Heer</i> en la flamenca,	
yo, Estebanillo González,	
que fui niño de la escuela,	10
gorrón de nominativos	
y rapador de molleras,	
romero medio tunante,	
fullero de todas tretas,	
aprendiz de guisar panzas,	15
sota alférez de banderas,	
criado de un secretario,	
marmitón de una eminencia,	
barrendero y niño rey	
de un príncipe de la Iglesia,	20
barbero de mendigantes,	
cirujano de apariencia,	
maestro de mancar brazos	
y enfermero sin conciencia,	
mozo de plata de un grande,	25
alguacil de vara enhiesta,	
amparador de garduños,	
residente de las trenas,	
menino de un pretendiente,	
peregrino con cautelas,	30
bohonero con engaños,	
brandevinero con tretas,	

mandadero de prisiones,	
vendedor de tabaqueras,	
cómplice de la temblona,	35
trasegador de bodegas,	
nuevo peón de albañil,	
joven faquín de mareas,	
moderno pastor de cabras,	
tierno limpiador de cuevas,	40
aguador con tres oficios	
sirviente de la comedia,	
tornillero entre españoles,	
soldado de sus galeras,	
vendedor de agujas finas,	45
rezador de coplas nuevas,	
pícaro de la marina,	
gavilán de la pesquera,	
navegante fugitivo,	
sinón de la gente hebrea,	50
inventor de lamparones,	
paje de rumbo y librea,	
mercadante de millares,	
don Monsiur de la Alegranza,	
torbellino de provincias,	55
cosario de todas levass,	
sentenciado a ser racimo,	
mondonguero de plazuela,	
patrón del malcocinado,	
faraute de todas lenguas,	60
zurcidor de ajenos gustos,	
trainel de toda braveza,	
mandil de toda hermosura,	
casamentero de a medias,	
cocinero de portante,	65
tratante de hierro a secas,	
valiente sobre montañas,	
gallina en campaña yerma,	
pastelero de caballos,	
gorgotero de a dos cestas,	70
distilador a el aurora,	
y vivandero a la siesta,	

mosquito de todos vinos,
mono de todas tabernas,
raposa de las cantinas, 75
cuervo de todas las mesas,
grande de España en cubrirme,
caballero en preminencias,
hidalgo de todas chanzas,
infanzón de todas muecas, 80
menor criado de un duque
que es el Marte de la guerra,
el Aquiles en las armas
y el Alcides en las fuerzas,
entretenido burlesco 85
de un Infante, cuyas huellas
entre alcatifas de luces
pisan tapetes de estrellas,
gaceta común de todo,
postillón de buenas nuevas, 90
correo de Majestades,
y embajador sin grandeza,
enamorado y celoso,
siendo, a costa de mi hacienda,
asistente de Jarama 95
y hombre bueno de Cervera,
con gota por mis pecados,
por mi gran culpa poeta,
y por mi desdicha auctor
de historias y de tragedias: 100
De parte de Dios te pido,
amigo lector, que leas
hasta el fin aquestas burlas,
pues van mezcladas con veras,
pues en ellas hallarás 105
donaires, chistes, destrezas,
enredos, embustes, flores,
ardides, estratagemas,
quietudes, sosiegos, paces,
temores, recelos, guerras, 110
victorias, aplausos, triunfos,
pérdidas, desdichas, penas,

suertes, venturas, bonanzas,
combates, males, tormentas,
ingraticudes, mudanzas, 115
amor, lealtad y firmeza.
Y si te cansa vida tan molesta,
Cuando tú escribas otra, di mal desta.

(I, 17-24).