

Escudo

Universidad Nacional Autónoma de México.
Programa de Posgrado en Letras.

Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Investigaciones Filológicas.

La materia emblemática en *La pícaro Justina*.

Tesis

Que para optar por el grado de
Maestría en Letras (Letras Españolas)

Presenta

Disnarda Barrera Abarca.

Asesora:

Dra. Ana Castaño Navarro.

México, D.F.

Marzo del 2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

*A mi hija, que acompañó los dos años
de lento camino hacia esta meta.*

*A mi familia: padre (), madre y hermanos
que siempre preguntaban cuándo.*

*A quienes creyeron los motivos
ajenos que retrasaron este momento.*

Agradecimientos.

Al dr. Arnulfo Herrera Curiel, por la idea que cristaliza en este trabajo.

A la dra. Ana Castaño Navarro, por el tiempo y la paciencia dispensados en este largo periodo.

A las dras. Tatiana Bubnova y Laurette Godinas, por las valiosas sugerencias para actualizar y enriquecer este trabajo.

A la mtra. Carmen E. Armijo C., por el tiempo dedicado a la lectura

“La creatividad es un acto de rebelión por definición.”

Anónimo.

“[...] los señores tracistas[...] lo dispusieron de tal modo, que visto el lienzo del frontispicio, no hay más que ver. Es como colgadura de tela que todo se ve de una vez. O por mejor decir, es comida a la borgoñesa, que todo se sirve junto”.

Francisco López de Úbeda, La pícaro Justina.

“Hoy en día sabemos que un texto [...] está constituido por un espacio de múltiples dimensiones en que concuerdan y se contrastan diversas escrituras ninguna de las cuales es la original; el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”.

Roland Barthes, “La muerte del autor”.



a) *La Stultifera navis* de *Viaje al país de los tontos* (1549), de Alberto Durero, para la edición alsaciana de *Das Narrenschiff* (1494), de S. Brant, Basilea.

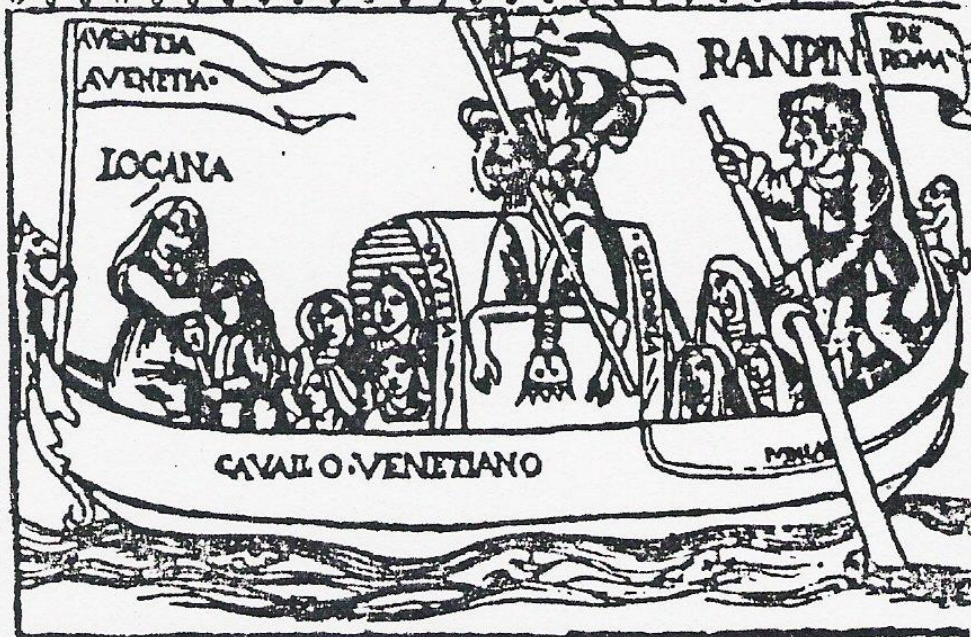


b) *La nave de los necios o de los tontos.* s. XVI.
H. Bosch. Recreación del grabado anterior. Museo
de *El Louvre*.

RETRATO DE

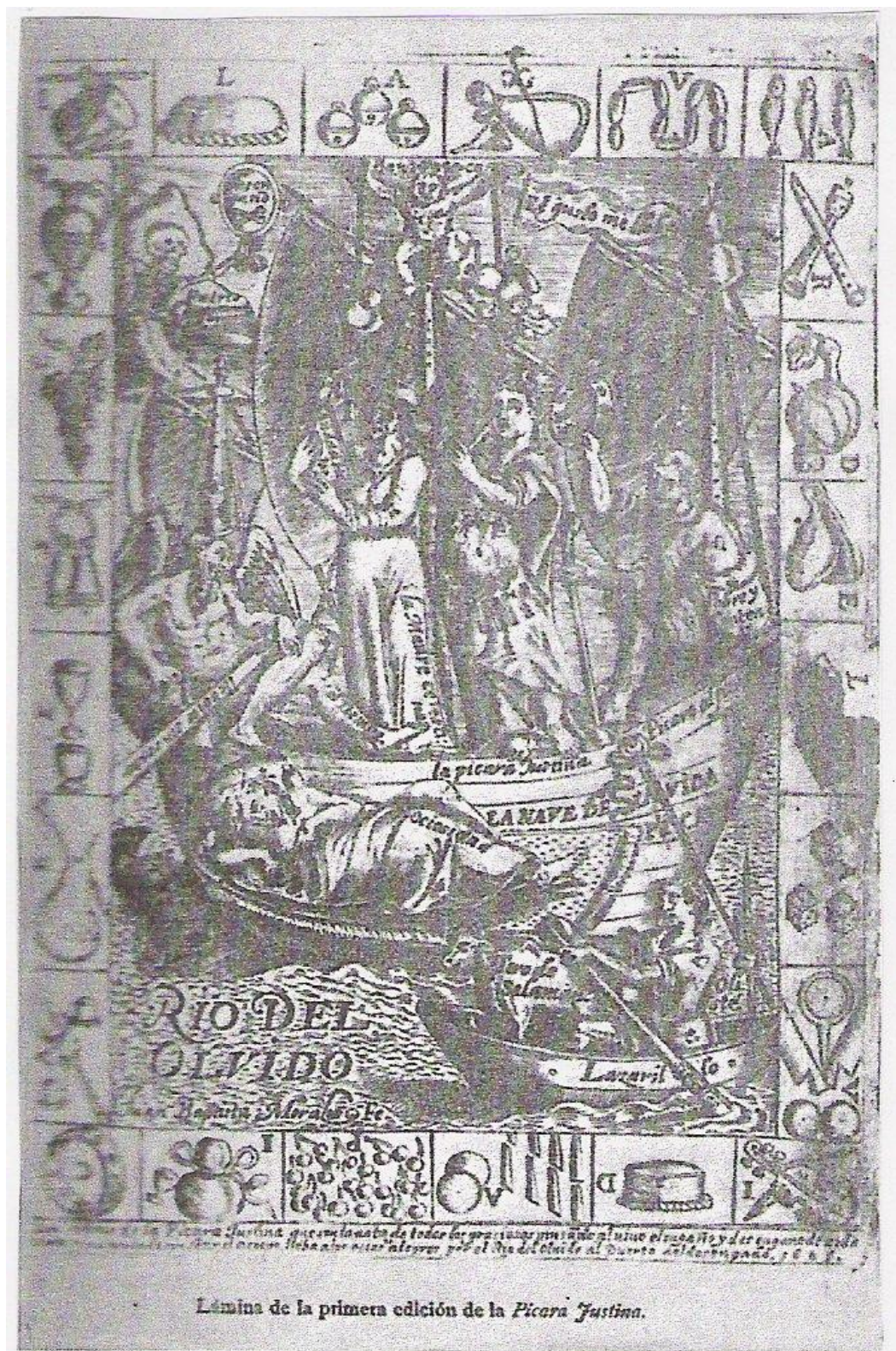
la Lozana andaluza: en lengua española:

muy clarissima. Compuesto en Roma.



El qual Retrato demuestra lo que en Roma passava y contiene muchas mas cosas que la Celestina.

c) *Retrato de La Lozana Andaluza*. Frontispicio de la edición príncipe. Venecia, 1528.



d) *El axuar de la vida picaresca*. Frontispicio de la edición príncipe de LPJ, Medina del Campo, 1605.

Justificación de las imágenes.

Uno de los aspectos que inscriben a *La pícara Justina* en la tradición cultural y literaria, grecolatina, medieval, renacentista, y carnavalesca, se manifiesta en el grabado del frontispicio de la edición príncipe (Medina del Campo, 1605). La fuente de esta imagen fue remitida a

un remedo de la nave de los locos, leitmotiv de las fiestas carnavalescas del Renacimiento europeo, cuya mejor plasmación la encontramos en un grabado de A. Dürero para la ed. alsaciana de *Das Narrenschiff*, de S. Brant, publicada durante el Carnaval de Basilea de 1494, y en un lienzo homónimo de El Bosco sito en el museo del Louvre. (L. Torres [1998] 2000, 782).

La influencia se sustenta en la tipología de elementos que pueblan los grabados y en las inscripciones* de las estampas de A. Dürero, de El Bosco y la que preside nuestra obra. En cuanto a los antecedentes de carácter histórico literario podemos señalar, con criterio cronológico, dos obras: *La Lozana Andaluza* (Venecia, 1528), y *La Fastiginia o Fastos Geniales*, del autor portugués Tomé Pinheiro da Veiga (Valladolid, 1605), cuya descripción de la composición del frontispicio procede de la pluma del estudioso antes señalado: “[...] una escena del carnaval aristocrático. Se trata de una encamisada o mascarada que la ciudad de Valladolid hizo para celebrar el nacimiento del heredero de la Corona, el futuro Felipe IV.” (783). Las circunstancias antes expuestas sustentan la inclusión de los grabados de las páginas anteriores.

*En el grabado de A. Dürero que se utiliza aquí no se aprecia la inscripción, L. Torres la traduce del francés, de la manera siguiente: “No tengáis miedo, amigos,/seguidnos sin reparo/ en el país de Jauja/ en vez de chapotear/ entre cieno y arena”.

La materia emblemática en *La pícaro Justina*.

INDICE.	10
Introducción.	12
Capítulo I. La emblemática: del primer Renacimiento al Barroco.	20
1. Contexto histórico, cultural y literario de <i>La pícaro Justina</i> .	20
2. Fuentes históricas y carácter de la emblemática: aspectos: literario, filosófico y visual.	23
3. La literatura didáctica y la emblemática (siglos XIV y XV).	28
4. Influencia de la tradición jesuítica en la emblemática áurea.	31
Capítulo II. El tránsito entre dos visiones del mundo.	34
1. El inserto verbal. El ejemplo de <i>La Celestina</i> (1499), obra paradigmática humanístico-renacentista.	34
2. La lengua castellana: Juan de Valdés. El interés por el refrán.	36
3. La literatura picaresca: Etapas y obras paradigmáticas.	41
4. <i>La pícaro Justina</i> en el contexto de la picaresca.	42
Capítulo III. Deslinde teórico. Hacia una clasificación terminológica.	51
1. Criterio tradicional: jeroglíficos, emblemas, símbolos, empresas, blasones, motes y pegmas.	51
2. Revisión: criterios actuales de clasificación teórica.	59
Capítulo IV. La crítica en torno a <i>La pícaro Justina</i>.	64
1. El problema de la autoría de <i>La pícaro Justina</i> . Enfoques tradicionales de la crítica.	64
2. El enfoque histórico-globalizador de Marcel Bataillon.	67
3. Enfoques críticos modernos. Revisión de los criterios actuales de interpretación.	69

Capítulo V. La materia emblemática de <i>La pícara Justina</i>. Unidad y coherencia.	87
1. Clasificación temática de la materia emblemática.	96
2. Función y distribución de jeroglíficos, motivos, símbolos y formas literarias poéticas y narrativas en <i>La pícara Justina</i> .	97
3. El bestiario medieval y la estampa carnavalesca en <i>La pícara Justina</i> .	101
4. Tabla de los elementos icónico-verbales distribuidos en los números de <i>La pícara Justina</i> , con las expresiones que los designan y los introducen, los motivos a que aluden, los personajes o animales del bestiario utilizados en la representación y las formas literarias presentes en su construcción.	107
5. La tradición del uso de elencos, cornucopias, florilegios, misceláneas, oficinas, polianteas, repertorios de sentencias y lugares comunes, silvas, etc.	115
Conclusiones generales.	121
Bibliografía general.	125
Anexos:	
1. Relación de referencias bibliográficas (erróneas y correctas) mencionadas por Francisco López de Úbeda en <i>La pícara Justina</i> .	130
2. Estado actual de los estudios sobre emblemática.	132

Introducción.

Como ya sabemos, las características estructurales y semánticas de la novela picaresca quedaron fijadas a mediados del siglo XVI a partir de la publicación de la obra que la tradición ha considerado inauguradora del género¹ en las letras españolas: el *Lazarillo de Tormes* (1554, Burgos, Alcalá y Flandes), de anónima autoría.² Hubo de transcurrir medio siglo para que esta obra germinal viera continuada su línea temática. Así pues, casi medio siglo después (1599) ve la luz en Madrid *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y pocos años más tarde (entre 1603-1606)³ circula entre los lectores madrileños la *Vida del Buscón llamado don Pablos; ejemplo de Vagamundos y espejo de Tacaños*; obra que fue publicada hasta 1626 en Zaragoza, y cuya autoría, en su momento no reconocida, se atribuyó a Francisco de Quevedo.

Tradicionalmente con las tres obras antes señaladas se cierra el ciclo de la picaresca de primer nivel, ya que durante las próximas cuatro décadas la producción de novelas con la temática que centra en el universo narrativo a un pícaro

¹ Criterio arraigado en la tradición relativa al origen del género. La crítica moderna atiende a aspectos que tienen que ver con los estudios bibliográficos, la recepción de la obra y la sociología literaria. Claudio Guillén en su artículo “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco” describe el proceso de actualización temporal de la literatura, es decir, las relaciones entre la creación literaria, la mediación de un impresor y la suposición de un público lector. Contrario al criterio tradicional, Guillén retrasa la popularidad del *Lazarillo de Tormes* (1554, sólo nueve ediciones en cuatro años), a la aparición, y recepción exitosa, del *Guzmán de Alfarache* (1599), al concurso del impresor madrileño Luis Sánchez, y a la denominación genérica inaugurada *a posteriori* por un personaje cervantino: Ginés de Pasamonte (El *Quijote*, I, cap. 22). El “éxito estrepitoso” del *Guzmán* tuvo por consecuencia el “renacimiento editorial del *Lazarillo*”, su aceptación y, entre 1599 y 1605, *Guzmán* y *Quijote*, la conceptualización de un género, el “picaresco”. Madrid: 1966, 221-231.

² Respecto a este asunto ver nota aclaratoria en el Capítulo I, pág. 41, n. 33.

³ Margen señalado por los estudiosos del tema.

personaje, continuó su desarrollo hasta considerarse concluida con la publicación de la *Vida de Estebanillo González*, que en España cierra el ciclo de la picaresca.

En la gran mayoría de las obras comprendidas en esta temática la acción novelesca gira en torno a un personaje protagonista masculino. Éste “cuenta” su vida desde su tierna edad en el seno familiar hasta la madurez a la que ha arribado sorteando obstáculos de orden vital: el hambre y la miseria, valiéndose de su astucia. Dentro de este cuadro gris –mínimamente bosquejado- de apenas un siglo, destacó la presencia de una obra que se situó en el extremo opuesto –en términos generales- del canon de la picaresca de la primera época. Me refiero a *La pícaro Justina*⁴ (Medina del Campo, 1605), de Francisco López de Úbeda.⁵ El aspecto más sobresaliente que la distancia de la picaresca canónica es, como puede verse, que instala en el centro del universo narrativo a una protagonista femenina: Justina, y la inviste de orgullo y hasta soberbia de origen por su genealogía “picara”⁶ *ab initio*. En segundo lugar, la ausencia de un amo, por cuanto se ha definido al pícaro como “mozo de muchos amos”. Y finalmente, la inclusión del elemento icónico-verbal, el emblema, en torno al cual crearon y teorizaron los humanistas del Renacimiento como un ejercicio propio de su labor intelectual.

Los aspectos antes señalados colocan a esta obra como una parodia de la picaresca seria o canónica. Estos factores determinaron la elección de *LPJ* como objeto de mi trabajo, y la abundancia de emblemas como punto focal de atención.

⁴ Las continuas y sucesivas alusiones a la obra objeto de estudio, las haré a partir de aquí de forma abreviada: *LPJ* o *La pícaro*, atendiendo a la exigencia de la corrección gramatical. Edición utilizada: Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional, 1977.

⁵ Respecto a este asunto, amplio desarrollo en p. 15, n.7.

⁶ Este calificativo constituye una innovación léxica de López de Úbeda relativa a la picaresca.

En el transcurso de la investigación presté atención a la identificación de los elementos de procedencia medieval que desembocaron en el Barroco, y son utilizados en *LPJ*, así como a los modos y objetivos a que obedece dicha utilización.

En el Capítulo I llevé a cabo la revisión del contexto histórico, cultural y literario de *La pícara* desde el Renacimiento hasta el Barroco. La confluencia de elementos literarios de muy diversa procedencia que tiene presencia explícita en la novela dio pie a que los primeros críticos la consideraran como “un todo farragoso y chocante, y la crítica contemporánea, a partir de los setenta del siglo pasado, viera en ella un estilo manierista y barroco. Por cuanto al denso contenido de insertos icónico-verbales (jeroglíficos-emblemas), el primer aspecto atendido es la abundante producción visual desarrollada durante el Siglo de Oro, contexto de aparición de la obra. Asimismo, la variada bibliografía producida por los humanistas iniciadores y posteriores creadores del género emblemático que reflexionaron sobre sus aspectos literario, visual, filosófico y moral, a partir del humanista Andrea Alciato, y de sus más reconocidos e importantes continuadores: Cessare Ripa, Francesco Colonna, Vincenzo Cartari, Piero Valeriano y Juan Pérez de Moya. En un segundo momento, también atiendo la declaración intencional de López de Úbeda de colocar a su novela en el tránsito de dos cánones estéticos, persiguiendo crear una obra innovadora, tomando en cuenta la distancia temporal entre ésta y las obras tradicionalmente consideradas los orígenes del género: los *Jeroglíficos* de Horapolo Nilíaco, las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio; el *Physiologus*,

atribuido a san Epifanio, dadas las múltiples referencias a animales, y *De la consolación por la filosofía*, de S. Boecio.

Por su fuerte presencia en nuestra novela desarrollo también los siguientes aspectos: la literatura didáctica de los siglos XIV y XV expresada en las fábulas y *exempla* y la influencia de la tradición jesuítica en la emblemática áurea a partir de la obra ignaciana *Ejercicios espirituales*.

En el Capítulo II atiendo la inclusión del refrán (inserto verbal) en la literatura, consagrado en la obra paradigmática humanístico renacentista: *La Celestina*, y la atención que posteriormente le dedica al mismo el humanista Juan de Valdés. Los dos aspectos con que concluyo este primer capítulo son: las etapas y obras paradigmáticas de la literatura picaresca inaugurada por el *Lazarillo de Tormes* (1554), y clausurada por *La vida y hechos de Estebadillo González* (1646) y la contextualización de *LPJ* en la picaresca, destaco su carácter de obra paródica, satírica y burlesca, y el procedimiento de utilización y estilización del elemento serio, el jeroglífico o emblema, cuya notable presencia en la novela llamó mi atención desde un principio.

El desarrollo del Capítulo III está centrado en la revisión teórica de la variada terminología referida a las representaciones icónico-verbales en la novela, terminología utilizada a veces y analizada por estudiosos del género emblemático, desde dos perspectivas: a) tradicional y, b) actual (mediados del siglo pasado), doy cuenta de la confusión terminológica entre: jeroglíficos, emblemas, símbolos, empresas, blasones, motes, pegmas, etc., e insisto, igualmente, en el desacuerdo

entre la teorización y la aplicación de esa misma terminología, que priva en un mismo sujeto.

En el Capítulo IV abordo, de manera sucinta, el cuestionamiento de la autoría de *LPJ*, y más extensamente la valoración de su calidad literaria, puesta en entredicho durante casi cuatro siglos, dada su complejidad y variedad temática. No obstante que la primera edición de *La pícaro* (Medina del Campo, 1605) apareció bajo el nombre de Francisco López de Úbeda, un episodio central de la misma, la romería de la pícaro a León, desvió la atención hacia otro autor: fray Andrés Pérez, y su obra: *Vida de San Raimundo de Peñafort*, ambos conocidos en la época, por la similitud temática entre esta obra y *LPJ*, y afirmó la opinión, en sus primeros estudiosos, de que bajo aquella referencia autoral se ocultaba el nombre del fraile. Esta idea se mantuvo firme hasta fines del siglo XIX, aun cuando la “investigación de importancia histórica de R. Foulché Delbosc”, de 1903 había orientado las investigaciones hacia López de Úbeda, y varias décadas más tarde fue ampliamente sustentada por Marcel Bataillon.⁷

A continuación procedo a la revisión de los trabajos críticos sobre *LPJ*, que he dividido en dos fases. En primer lugar analizo el estudio histórico y global del

⁷ En la etapa final de revisión de este trabajo tuve conocimiento del artículo *Propuesta de nuevo autor para “La pícaro Justina”: fray Bartolomé Navarrete O. P. (1560-1640)*, de Anastasio Rojo Vega. Este estudioso sustenta su propuesta en un protocolo notarial o “carta de poder” de cesión de derechos de “un libro intitulado *la pícaro*”. “Diego Pérez, mercader de libros vezino de la villa de Medina del Campo, residente en esta ciudad de Valladolid”, cede a un tercero, Gerónimo Obregón, los derechos sobre la obra *la pícaro* que le fue vendida por fray Baltasar Navarrete. Vale hacer notar la discrepancia entre el nombre, del “nuevo autor” Bartolomé, consignado en el título del artículo, en el encabezado de las páginas, en el índice de la revista, y dos veces en la nota con la que me fue señalado por la dra. L. Godinas; mientras que el nombre de Baltasar aparece en el resumen, el sumario, en el texto del artículo y en el protocolo notarial: ¿Baltasar o Bartolomé? En, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22. Madrid: UCM, 2004. Volveré sobre este asunto en el capítulo IV de este trabajo.

hispanista galo Marcel Bataillon (1969), que rescató del olvido y colocó a la novela como una obra barroca, producto de su época. En una segunda fase ubico cuatro trabajos enfocados en la obra desde el punto de vista literario, que fueron inaugurados por la publicación de “Jeroglíficos en *La pícaro Justina*” (1974), de Joseph R. Jones y continuados con “Emblemática y literatura: el caso de *La Pícaro Justina*”, de Lucas Torres (1998), “El bestiario emblemático de *La pícaro Justina*”, de Antonio Rey Hazas y “*La pícaro Justina*, espejo de feria de la emblemática hispana” (2002), también de Lucas Torres. Estos trabajos escudriñan puntualmente el sistemático interés de Francisco López de Úbeda por imitar, utilizar y hacer mofa de los saberes y cultura tradicionales.

En el último capítulo abordo los siguientes aspectos: la revisión y clasificación de la heterogeneidad de elementos que configuran los cuarenta y ocho episodios o apartados narrativos⁸ de la obra. Estos *números* constituyen estampas festivas de fuerte carácter visual, característico de la literatura de la época y ya anunciado por el grabado del frontispicio. También se hace un somero esbozo de la polémica entre historiadores del arte y de la literatura acerca de la primacía de origen de las partes del emblema: mote y *res picta* (palabra – imagen) y su génesis temporal: Renacimiento–Edad Media. Enseguida abordo la revisión de algunas clasificaciones de la materia emblemática propuestas por estudiosos contemporáneos.

⁸ También se les llama estampas. Son la suma de treinta y cinco *números* y trece capítulos. Así pues, *número* es equivalente a capítulo, episodio o apartado narrativo de *LPJ*. A lo largo del trabajo se aludirá a éstos con el genérico de *número* y presentará siempre esta tipografía.

Otros aspectos medulares analizados en este capítulo son: la recurrente presencia en *LPJ* del léxico carnavalesco, así como del léxico perteneciente a la sermonística barroca; la variedad de formas poéticas y narrativas en la obra de López de Úbeda, la fuerte presencia del bestiario, cuyo simbolismo es utilizado con carácter moralizante. Con éstos y otros aspectos y elementos tales como: localización de la estampa en la obra; designación: expresión que introduce los elementos icónicos; temática o motivos: cada uno de los vicios o virtudes que se simbolizan en la novela; expresión verbal que introduce los emblemas, bestiario: cada una de las especies que pueblan las estampas; personajes referidos: bíblicos, míticos, épicos, históricos, literarios, etc.; estructuras formales: narrativa y poesía; recursos de estilo: extensa variedad de formas estilísticas; y referencias bibliográficas: las obras referidas a lo largo de la novela, formulé una tabla de diez columnas cuyas filas equivalen a un *número* o estampa.⁹ Finalmente desarrollé el tema de los “elencos”, “cornucopias”, “polianteas”, etc., modalidades de compilación de citas clásicas de temática varia, que estuvieron muy en boga entre los humanistas del Siglo de Oro, tomando en cuenta que en nuestra novela menudean las alusiones a estas obras de corte enciclopédico, y que tanto estructural como semánticamente, se equipara a ellas.

Para concluir, consideré importante anexar una breve reseña del estado actual de los estudios emblemáticos a partir de mediados del siglo pasado en los

⁹ Sólo aquellos *números* en los cuales aparece un jeroglífico (emblema).

ámbitos internacional y nacional a partir de algunas de las Memorias de estas actividades a las que pude tener acceso.

En conclusión, mi aportación a los estudios sobre *LPJ*, se orientó a desentrañar la utilización conceptual de la intrincada maraña de alusiones a emblemas y, en general, a elementos icónico-verbales insertos en el desarrollo literario de esta obra, así como a analizar su carácter predominantemente visual, manierista y barroco, por cuanto se origina en la denominada cultura de las imágenes.

Capítulo I. La emblemática: del primer Renacimiento al Barroco.

1. Contexto histórico, cultural y literario de *LPJ*.

En las siguientes páginas llevo a cabo una revisión panorámica del contexto histórico, cultural y literario de *LPJ*. Presto atención a las influencias internas constituidas por las obras literarias españolas a cuya serie pertenece la novela, pero también hacia el reconocimiento de las características que la distancian de las obras más representativas de esta serie: la literatura picaresca. En efecto, no obstante el encuadre de la obra en este género, *LPJ*, desde el plano literario, ha llamado la atención por su peculiaridad y carácter innovador, por la profusa inserción de un elemento serio, el jeroglífico (emblema) en un contexto en el que conviven la tradición paródica, satírica y burlesca y, la práctica oral de la *figsa*, la *vaya* y la *matraca*,¹⁰ “arte de los ‘motes’ o ‘apodos’ puesto en boca de un pícaro hembra”, Justina, resultado de un doble disfraz, femenino y picaresco, adoptado por el médico “chocarrero”, bufón de palacio: Francisco López de Úbeda.

Como sabemos, la cultura de los símbolos derivada de las cuestiones heráldicas medievales, reservada a unos cuantos, encontró un amplio desarrollo desde fines del siglo XV entre humanistas, teóricos y creadores, y utilización práctica por las clases sociales predominantes: la nobleza y la aristocracia guerrera. De pasatiempo humanista y paganizante a diversión intelectual y, posteriormente, instrumento propagandístico de las consignas tridentinas en el siglo XVI,

¹⁰ *Apodar* o *motejar* era lanzar pullas punzantes contra un defecto físico, moral o social de una persona.

En el *Tesoro*, Covarrubias define: *Fisga*: burla y escarnio que se hace de alguno con movimiento de ojos, boca, cabeza y cuerpo (con disimulo del sujeto figgado) dirigiéndose a los demás. Voz de carácter onomatopéyico; en Salamanca, dar *matraca*: burlarse de palabra con los estudiantes novatos; *matraquista*: el que tiene gracia en dar estas matracas; *vaya*: trato o vejamen (dar la *vaya*), burlar de alguno.

en el siglo XVII se volvió patrimonio colectivo y, en consecuencia, objeto de vulgarización, parodia y ridiculización. Es éste el contexto histórico cultural y social de Francisco López de Úbeda.

En los inicios del Renacimiento a la emblemática se le calificó como un ejercicio propio de humanistas “dirigido a los doctos y cuyo entendimiento a los ignorantes se pretendía encubrir, trasmitiéndolo así, encubiertamente, por medio de imágenes, a aquellos que en los siglos venideros se mostraran superiores en dignidad y sabiduría” (Ripa (1593) 2002: 46). Este ejercicio derivó en el nacimiento de una multitud de obras que cumplían un doble propósito: guardar su ciencia útil para los sabios y servir de dulce y atractivo entretenimiento para los ignorantes por lo curioso de sus narraciones.¹¹ Después del *Emblematum liber* (1531), obra de Andrea Alciato, fundadora del género, la historia registra, entre otras, las siguientes, tanto de emblematistas como de tratadistas: la *Hipnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), de Francesco Colonna; *Imagini degli dei Antichi* (Venecia, 1556) de Vincenzo Cartari, primer tratado mitológico en lengua vulgar; la *Hieroglyphica, sive de Sacis Aegyptorum allarumque gentium literas commentarii* (Basilea, 1566), de Pierio Valeriano, que recoge la tradición de la literatura emblemática en esta espe-

¹¹ Roger Chartier señala que “En los siglos XVI y XVII, la lectura implícita del texto, literario o no, está construida como una oralización, y su lector” como el auditor de una palabra lectora”, y más adelante, que “muchos “lectores” sólo comprenden los textos gracias a la mediación de una voz que los lee”; a propósito de que la lectura de textos cultos servía de “dulce y atractivo entretenimiento para los ignorantes. Pero además, siguiendo a Chartier, esta práctica de “leer en voz alta para otro o con otro [...] es un deber [y hasta placer] relacionado con el lazo doméstico, familiar y expresión misma de relación con el “otro”, y que perpetúa la relación con el libro oído e inscribe lo impreso dentro de una cultura de la palabra [...]” (1992, 105-133). En el mismo sentido, vale señalar la afirmación de Gerard Genette respecto a que “el consumo ‘oral’ del texto escrito se prolongó mucho más allá de la invención de la imprenta y de la difusión masiva del libro [...] sólo a partir del siglo XIX se ha venido produciendo un debilitamiento continuo de los modos auditivos del consumo literario”. Este rasgo de oralidad alcanza a *LPJ*, pues se prevé la recepción del texto por “hombres de cualquier calidad y estado”. Citado por Margit Frenk, 2005, 42, 77, 111.

cie de enciclopedia; la *Philosophía secreta* (Madrid 1585), de Juan Pérez de Moya; la *Iconología* (Roma 1593, 1603), de Cesare Ripa, sólo por citar algunas obras anteriores a la fecha de publicación de nuestra novela, que pudieron haber sido conocidas por López de Úbeda y, en consecuencia, influido en *LPJ*.

La obra que nos ocupa se orienta a divertir a un público cortesano por medio de la burla, la sátira y la parodia, plasmadas en la más variopinta manifestación de subgéneros. La pícara vehicula el punto de vista del autor el cual, en contra de los preceptos retóricos de su época, concedió más importancia al “ornato” que a la “sustancia narrativa”. Justina explica qué es el “ornato”: “el “ornato della, conviene a saber: los cuentos accesorios, fábulas, jeroglíficos, humanidades y erudición retórica” (115). Las ideas de López de Úbeda son bastante explícitas desde el principio de la obra:

Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas, quanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della, quanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes curiosidades y otras cosas a este tono, con que se saca y adorna la sustancia de la historia... (23).

La cita anterior constituye una enunciación programática estructural y semántica del ejercicio escritural de López de Úbeda, pero también una audacia innovadora. El autor quiere inscribirse en el tránsito entre dos cánones estéticos, y a cada paso parece rechazar la falsa idealización y los cánones clásicos de la belleza ideal, difundidos y cultivados durante el periodo renacentista, que contrastan con la proclama del valor estético de lo feo con vigencia propia (Alborg, 1970, 458): “Antes pienso pintarme tal cual soy, que tan bien se vende una pintura fea, si es con arte,

como una muy hermosa y bella”.¹² El médico chocarrero coloca su papel de creador literario en el mismo plano que el Creador del Universo y a su obra en el mismo nivel que la Naturaleza con su realidad dual: luz y oscuridad, bueno y malo, hermoso y feo. Se sirve del molde estructural de los libros de emblemas y de sermones y da a su obra una estructura compleja dividida en: Introducción general, Libros, Partes, Capítulos, *Números* y notas marginales.

2. Fuentes históricas y carácter de la emblemática: aspectos literario, filosófico y visual.

Como sabemos, los estudios tradicionales sobre emblemática sentaron los orígenes del género a partir del texto literario. Entre los autores clásicos que han sido considerados como fuente de la cultura simbólica española bajo el aspecto de las Bellas Artes -sigo a Julián Gállego (1972: 35)- hay que citar en primer lugar a Ovidio con las *Heroidas*, y más con las *Metamorfosis*, de las que ya en 1466¹³ aparecía un manuscrito en “vulgar castellá” cuya primera edición castellana fue hecha en 1551 en Amberes por Jorge de Bustamante. Bajo el aspecto moral, dice Gállego, hay que citar *De la consolación por la filosofía*, de S. Boecio y, por supuesto, a quien está en la raíz misma de los emblematistas españoles: Horapolo Nilíaco, a quien se sitúa en una época alejandrina ya en decadencia, y cuyos *Jeroglíficos* se dice que proceden de un manual original egipcio desconocido. La historia refiere

¹² Libro I, Introducción general, *Número primero*, p. 90.

¹³ Alejandro Higashi habla de “la excelente acogida medieval de la obra de Ovidio (especialmente las *Metamorphoses*, el *Ars amatoria*, los *Remedia amoris* y los *Amores*)”, aunque no aclara si en lengua vulgar. En *Medievalia*, 25, 1997, 43-51. Otras fuentes dan referencia del conocimiento temprano de las *Metamorfosis*: “poema del siglo XIII mencionado en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio”; “el *Ovide Moralisé*, se escribe entre finales del siglo XIII y principios del XIV”; “en la catedral de Tortosa se guarda un ejemplar de las *Metamorfosis* de Ovidio, letra del siglo XIII, etc.

que los *Jeroglíficos*, ya traducidos al griego por un tal Felipe¹⁴ entre los siglos II a IV, fueron encontrados en 1419 en Andros por el eclesiástico florentino Cristóforo Buondelmonti. Esta obra, que explica el sentido oculto de los jeroglíficos egipcios, “como único medio de iniciación a la oculta sabiduría de los faraones” (38), despertó gran entusiasmo en Florencia, en Italia y en Europa entera. El traductor, ahora del griego al latín, Marsilio Ficino, del Círculo Neoplatónico de Florencia, decía que “los sacerdotes egipcios exponían los misterios más oscuros por medio de una imagen o un símbolo, comprensible sin reflexión” (*Idem*).

Así pues, podemos ubicar tres aspectos fundamentales en la cultura simbólica del Siglo de Oro español y representarlos por tres autores clásicos: en primer lugar el aspecto literario (y moral), representado por Ovidio; en segundo término, el aspecto filosófico-moral, representado por S. Boecio y, finalmente, la imagen o aspecto visual, presente en Horapolo y traducido e interpretado por Marsilio Ficino. Pues bien, hacia la atención de lo visual se orientan las ideas filosóficas de no pocos humanistas del Renacimiento, entre ellos León Hebreo con su obra *Diálogos de amor*. Estos filósofos consideraron la visión como la más completa fuente de conocimiento del mundo, [y] la vista como el vehículo de la transparencia luminosa del Espíritu, [...] símbolo de Dios: el ojo es, según León Hebreo, “el verdadero simulacro del intelecto divino” (*Idem*. 39).

¹⁴ Algunos historiadores del tema sólo lo llaman por el nombre, ya latino o castellanizado. Julián Gállego alude a él como: “el traductor de la versión griega [cierto Felipe hacia los siglos II a IV] de los *Jeroglíficos* egipcios de Horapolo. p. 37 y 39. Completa la referencia José Manuel Díaz de Bustamante: “[...] año 1419, el tratado deuterogipcio [...] conocido como *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica*, traducido al latín casi un siglo más tarde (1517) por Fasanini”, p. 61.

En la segunda mitad del siglo XVI (1556) salió a la luz en Basilea el libro *Hieroglyphica, sive de Sacis Aegyptorum aliarumque gentium literis commentarii* del italiano Pierio Valeriano, entre cuyas fuentes están tanto la *Biblia* como la Antigüedad pagana; además “[...] sus jeroglíficos también se relacionan con el simbolismo de los lapidarios y bestiarios medievales y del *Physiologus* atribuido a Epifanio,¹⁵ colección de símbolos sugeridos por animales [...], de procedencia alejandrina” (Praz, 1989: 26).¹⁶ La obra de Valeriano se constituyó en una auténtica enciclopedia o repertorio de símbolos que contribuyó a la fijación del significado de los mismos entre los autores españoles que le siguieron.

Un papel de primera importancia desempeñó un libro simbólico, suerte de historia novelesca, la *Hypnerotomachia Poliphili* (*Sueño de Polifilo*, Venecia, 1499), de Francesco Colonna, obra maestra que hizo cristalizar una corriente del gusto y del pensamiento más allá del terreno de la moda y se convirtió en signo de una nueva forma de cultura: “En este libro se descubre un universo esotérico y arqueológico, en el que cada paisaje, cada monumento, esconde un sentido misterioso sólo accesible a los iniciados” (Gállego, 1972: 41). Más clara y la vez más completa es la explicación que J. Pascual Buxó hace de la disposición, el procedimiento y la interpretación del material gráfico en esta obra; en primer lugar refiere la disposición de un conjunto de imágenes yuxtapuestas que se articulan line-

¹⁵ Respecto a la autoría y el lugar de origen del *Physiologus*, S. Sebastián opina: “para algunos fue Alejandría [...] en el siglo II d. C. en su primitiva versión griega, otros [ubican su origen] en la ciudad siria de Cesarea Stratonis en el siglo III; [...] y la traducción al latín, anterior a los años 386-388...”. Madrid: Tuero, 1986, VI.

¹⁶ La alusión a los bestiarios es importante por cuanto en *La pícaro Justina* hay una fuerte presencia de animales que simbolizan tanto vicios como virtudes.

almente y corresponden cada una a un sintagma verbal. Enseguida, este autor resume el procedimiento de la interpretación:

El narrador-personaje, Polifilo, proporciona en primer lugar una descripción de los jeroglíficos presuntamente descubiertos en un mausoleo antiguo y procede luego a darnos su traducción al latín, con lo cual se pone de manifiesto la estrecha correspondencia que cada unidad icónica mantiene con cada uno de los sintagmas de la traducción verbal (2002, 55).

Mario Praz señala como la fuente más importante, el libro más influyente y de mayor difusión en España, el *Emblematum liber o Emblemata* de Andrea Alciato, cuya inspiración tiene sus fuentes en historiadores de la antigüedad clásica como Aulo Gelio, Plinio, Ateneo, Eliano, Estobeo, Pausanias; también los apólogos y proverbios tradicionales. Utilizó los jeroglíficos, pero sobre todo tradujo del griego al latín los epigramas de la *Antología Palatina o Planudea* (1989, 26). En efecto, siguiendo la moda de Horapolo y de Colonna, hacia 1522 Andrea Alciato, imitando los textos de los epigramatistas griegos reunidos en la *Antología Palatina o Planudea*,¹⁷ elaboró una colección de noventa y nueve epigramas latinos.¹⁸ Venidos éstos a la mano del consejero imperial Konrad Peutinger, encargó su ilustración al grabador G. Breuil. La obra, minuciosamente ilustrada, y cuidada por el editor Heinrich Steyner, salió a la luz en Ausburgo en 1531, con el título de *Emblematum liber (Idem)*.¹⁹

¹⁷ *Antología palatina. Epigramas helenísticos*. Fernández Galiano resume su importancia: “la *Antología* constituye y ha constituido siempre un inagotable repertorio de temas y modos literarios para los propios autores griegos primero, para los romanos después y, tras su redescubrimiento, para toda la literatura moderna, especialmente la de carácter amoroso y pastoril”. (1978: 23).

¹⁸ “Entre los emblemas de Alciato y los epigramas de la *Antología* hay solamente una diferencia de nombre”, afirma Thuilius en la edición de Padua, 1621. Citado por M. Praz, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ La referencia de Julián Gállego respecto al proceso de nacimiento de este libro difiere significativamente de la información anterior: “Alciato elabora hacia 1522 una colección de dibujos comentados con sendos ‘motes’ en latín, a manera de empresas, explanadas en unos versos en la misma lengua” (Gállego, 42).

La cultura española del Siglo de Oro aparece dominada por la eclosión de la pintura, y tiende a considerar ésta como un arte visual y figurativo tras el cual se codifica la sabiduría de los antiguos para sustraerla a la mirada del vulgo ignorante: en este sentido, pintura y poesía van de la mano. Ello es evidente sobre todo en la pintura religiosa. Al respecto, Julián Gállego declara la indisoluble unidad entre ésta y la literatura:

[...] distinguir [...] dentro de la pintura española del Siglo de Oro los elementos originales, [...] pero no menos cargados de significación para una sociedad habituada a la lectura de los símbolos [...] no sería lógico que esa sociedad [...] hubiera considerado la pintura como un arte *puro*, sin mancha alguna de literatura o de expresión, [...] la lectura de ciertos cuadros [...] ofrece tantas dificultades como la de unos textos escritos en una lengua que ya no es la nuestra, [era pues] un arte refinado que, bajo las apariencias de una realidad cotidiana y hasta trivial, oculta todo un juego de referencias y alusiones.(p. 3).

A partir de las últimas décadas del siglo pasado, en el ámbito internacional, el florecimiento de los estudios acerca del género del emblema desde múltiples perspectivas ha remontado los antecedentes de la emblemática a tiempos inmemoriales y ha abierto la posibilidad de acercamiento desde otras disciplinas.²⁰ José Manuel Díaz de Bustamante, estudioso de este fenómeno desde la perspectiva de la Historia del Arte, habla de “una realidad más rica y variada” que la que suelen reconocer los especialistas en el tema. Nuestro autor retrotrae los orígenes del emblema a la baja Edad Media y a una cuna vulgar. Emblemas, empresas, divisas y *sententiae*, afirma, existían ya años antes de Alciato e incluso de Horapolo, y su origen real es menos fantástico que el origen pretendido ([1994]1996) 62). Otro estudioso de las últimas décadas coloca “al mundo de la heráldica, del blasón, de

²⁰ Principalmente la Historia del Arte, que privilegia la primacía de la imagen sobre la palabra; Lenguas Clásicas, Historia de la Imprenta.

la divisa y de la empresa de los siglos XI al XV” como el origen de las imágenes cifradas que se utilizaron desde tiempo inmemorial en un contexto de referencia guerrera (Rodríguez de la Flor, ([1994] 1996, 29). Las posibilidades de acercamiento quedan abiertas.

3. La literatura didáctica y la emblemática (siglos XIV y XV).

Un aspecto diferente, pero de interés para nosotros por su amplia presencia en *LPJ*, es el relativo a la literatura de carácter didáctico de los siglos XIV y XV, por cuanto en ella viven algunas de las variantes genéricas de carácter moralizante tales como la fábula, los *exempla* y el refrán. Puesto que el nacimiento de la fábula se pierde en un tiempo inmemorial, ésta comparte con los *exempla* y el refrán la ausencia de un marco histórico y geográfico específico de origen. Sin embargo, para nuestra tradición occidental, cualquier reflexión en torno a los orígenes de la fábula nos lleva necesariamente a Esopo, en el siglo V a. C., cuya obra se tradujo al castellano a finales del siglo XV.²¹ Las numerosas y continuas ediciones de sus *Fábulas* dan cuenta del interés de la cultura renacentista y barroca por la fábula, que inspiró a los artistas en toda Europa. La relación de este género con la emblemática es múltiple y variada. Ambas comparten la forma de presentación y entre ambas se ejercen una influencia mutua; los libros de emblemas moralizan, las fábulas y los cuentos morales se ilustran.²² Por su carácter de cuento didáctico con una acción crucial de gran brevedad, y por la multiplicidad de sus temas, la fábula, comparte con el emblema su estructura triple que heredó de la época

²¹ El *Isopete historiado* (Zaragoza, 1489). No localicé referencias acerca de “versiones sueltas” anteriores a esta fecha de publicación, como me fue señalado.

²² En términos generales, el libro de emblemas remite a una representación visual.

clásica: *promitio* o título, descripción y *epimitio* o conclusión (moraleja), y se define como “la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción o una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría” (Morales Felguera, [1991] 1994, 281-282).

Por otro lado la fábula procuró, en gran medida, temas a la emblemática desde Alciato, dando como resultado la continua recurrencia, por parte de la emblemática renacentista, al mundo animal como referencia ética al mundo humano. La fábula guarda también muchos puntos de contacto con los bestiarios, a los que se les reconoce la labor de transmisión de las historias de animales desde la Antigüedad a la Edad Media y de ésta al Renacimiento. También se ha establecido definitivamente la relación entre la alegoría medieval de la naturaleza y el arte emblemático (*Idem*, 282-283).

Nuestra obra entronca con la tradición de la literatura didáctica por cuanto en la novela –moraleja explícita- hay un conflicto permanente por la presencia de hechos burlescos, picantes y hasta inmorales que enseguida son utilizados como elementos moralizadores que muestran lo que no se debe hacer. Como observa Alborg: “cada capítulo del libro [...] se termina con unos *aprovechamientos* que el autor pega allí sin venir casi nunca a cuento con la acción que le precede,”(1970:474)²³. Posteriormente, Valbuena Prat hace una clasificación de las novelas picarescas que toma en cuenta la mezcla de ética y picaresca en algunas de

²³ También Valbuena Prat, señala: “Coloca el autor al final de cada capítulo un “aprovechamiento”, queriendo sacar moraleja de los hechos o comentarios de la pícaro...”, y concluye que: “En cuanto al punto de contacto de ética y picaresca, la mezcla no puede tampoco ser más burda” (1986:32).

las obras más representativas del género: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La pícaro Justina* (1986:28-33). El primer grado de la fusión entre la picaresca y la ética, según el juicio de este autor, está representado por el *Lazarillo*, “picaresca sin sermones morales, aunque en algún momento no falte la lamentación del personaje, una misma lección de desengaño o desilusión” (28). Un segundo grado, representado por la perfecta unión de ética y picaresca en fusión íntima e integral se encuentra en el *Guzmán de Alfarache*. A nuestra obra le correspondería un tercer grado de fusión entre ética y picaresca, una: “mera mezcla de lo moral y lo picaresco, [...] en unión forzada y sin justificación suficiente por contraste o ejemplo (32)”.

Respecto a la inclusión del componente moralizador en la picaresca en general, la razón que apunta Valbuena Prat es indiscutible: “junto a episodios desgarrados e inmorales [se busca] contrarrestar el mal ejemplo con un sermón o disquisición contra los vicios” (27), el autor llama a recordar la situación histórica, social y religiosa de la época:

[...] hay que tener en cuenta la fiscalización religiosa de la época, que hubiera impedido una literatura de malos ejemplos y de venenosos sucesos si al lado del mal no estuviera propuesto el remedio, como la triaca junto al veneno (*Idem*).²⁴

²⁴ Este carácter de la picaresca se explica también, dice este autor, por: “el gran problema ético-estético que encierra toda nuestra cultura al pasar del siglo XVI al XVII [...]; el paso de un mundo de santos y tratadistas sagrados, de místicos y ascetas; de un mundo heroico de grandes conquistadores y capitanes, da paso a un orden diverso en el que predominan la mundanidad profana, el sentido cortesano o la disolución de una sociedad en crisis [...], [como] el siglo de los grandes místicos y tratadistas doctrinales no podía perderse [...] vemos asomar un gesto sermoneador o un ademán de evasión hacia el cielo entre los mismos hechos maleantes de la novela picaresca (28).

4. Influencia de la tradición jesuítica en la emblemática áurea.

Del último cuarto del siglo XVI es otro documento importante, del fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola: los *Ejercicios espirituales* (*Exercitia Spiritualia*, Roma 1548) cuya regla 47, 1 Preámbulo: “para examinar la conciencia... meditar, contemplar, orar vocal y mental y de otras espirituales operaciones...”, dice: “El primer preámbulo es composición viendo el lugar... la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar” (9). El método de meditación ignaciana expuesto en los *Ejercicios espirituales* dio lugar al nacimiento del libro de emblemas jesuita hacia finales del siglo XVI. El uso de los sentidos en la meditación, especialmente el de la vista, es una novedad de los *Ejercicios*. Este énfasis en lo visual es, en parte, consecuencia de una reorganización de la jerarquía de los sentidos que ocurre en el siglo XVI, a la que contribuye, entre varios otros factores, la nueva eficiencia en la producción e impresión de grabados a bajo costo, y el incremento de la popularidad del libro ilustrado en el siglo XVI. (Campa [1994] 1996, 47).²⁵

Las ideas de san Ignacio de Loyola, su “técnica” [...] de la aplicación de los sentidos, para ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en los más mínimos detalles circunstancias de significado religioso” (Praz: 1989,196), fomen-

²⁵ López de Úbeda parodia la importancia del sentido de la vista y muestra su conocimiento del tema en el *Número* De la mirona figante, del Capítulo titulado “De la mirona gustosa: “Dicen que la vista es el sentido más noble de los cinco corporales, y por esta causa los filósofos le dan muy honrosos epítetos. Y he oído que Aristóteles dijo ser la vista la más noble criada del alma y la más fiel amiga de las ciencias; y Platón la llamó espejo del entendimiento; Séneca, arcaduz de bienes; Cicerón, mina de tesoros; Eurípides, llamó los ojos los galanes del alma; Teseo, escuderos de la voluntad; Menandro, espejos de la memoria; los excelentes griegos, reyes de lo criado, los poetas los llaman aljófares, perlas, cristales, diamantes y estrellas...”. Parte III, Libro II: La pícara romera, p. 224.

taron la sensibilidad visual. Con las reglas, simples pero concisas, explicadas en sus *Exercicios espirituales*, influyó sobre las bellas artes durante más de un siglo. La idea genial de su propuesta es: ni desdeñar ni glorificar los sentidos sino tener en cuenta su empleo para glorificar a Dios e influir decisivamente en el alma.

A la fase contemplativa o visible de lo que se desea contemplar debe suceder según san Ignacio, la meditación imaginativa, invisible: el empleo realista de la vista imaginativa para ver el cuerpo propio, ánima y cuerpo corruptible, y circunstancia que lo rodea. Enseguida se llega al coloquio con Cristo de frente y puesto en la Cruz, a quien se le hablará de amigo a amigo o como siervo a su señor. La convergencia de estas fases alertará a los otros sentidos y podremos oír, oler, gustar y palpar el objeto de nuestra meditación. El sujeto de la meditación posee la plena libertad de imaginar los detalles exactos de lo que persigue contemplar. Este cuidado de los detalles se traslada de san Ignacio a su Compañía y de ésta a la sociedad, a la devoción y a la pintura de la época: un tema ideal debe resultar en una realidad producto de la experiencia sensible. He aquí la paradoja, las reglas de los *Ejercicios espirituales*, que sitúan a la realidad o a la imitación en un lugar fundamental en la devoción, fomentaron fuertemente el desarrollo de la cultura simbólica y alegórica. Esta influencia es más perceptible en la *Autobiografía* de san Ignacio (1553-1555) que ofrece datos interesantes, en relación con la emblemática, por la “visión” de hacia 1520, que en ella relata: la de la Santísima Tri-

nidad en figura de tres teclas.²⁶ Este “modo mental” de ver que tiene antecedentes en Santa Teresa precede a la aparición de una cultura simbólico-visual. Los jesuitas se sirvieron de las cualidades didácticas de los emblemas utilizándolos como armas de propaganda favoritas de su Compañía; querían que cada sentido fuera excitado hasta el máximo de su capacidad para así lograr entre todos un estado psicológico propicio a la llamada de Dios.

Desde esta perspectiva netamente española, la importancia de los jesuitas en el arte pictórico de la época estriba en que “influyeron en la pintura por la importancia que dieron a elementos que no son objetos figurativos, como la luz, [por] materializar las ideas puras, es decir, abstractas, hasta llegar a un conceptismo que al desarrollarse conduce a los jeroglíficos” (Gállego: 217-218).

Por otra parte, P. Campa reconoce la deuda de la emblemática con los jesuitas, quienes –señala-, “montan un complicado aparato teórico que posibilita la creación emblemática en la retórica, en las decoraciones públicas, en las fiestas de canonización y beatificación, en las portadas de libros” (56). Los libros más conocidos y difundidos fueron los devocionarios, que en muchos casos llegaron a ser libros de emblemas destinados a la meditación, en los cuales se aprecia plenamente la transformación “a lo divino” de los tradicionales emblemas seculares.

²⁶ En otra visión san Ignacio cuenta haber visto “el modo con que Dios había criado el Mundo, que le parecía ver una cosa blanca de la cual salían algunos rayos”, o durante la misa, en el momento de la Elevación, “vio con los ojos interiores unos como rayos blancos que venían de arriba”, (*Autobiografía*, III, 29, 2º. y 3º.). Santa Teresa habla, con su inimitable estilo, de “blancura suave”, “resplandor infuso”, “luz tan diferente de la de acá”, “luz que no tiene noche”. Citado por Gállego, *op. cit.* p. 305.

Capítulo II. El tránsito entre dos visiones del mundo.

1. El inserto verbal. El ejemplo de *La Celestina* (1499), obra paradigmática humanístico-renacentista.

La obra literaria que la historia y la crítica sitúan como lugar de tránsito por excelencia entre dos visiones del mundo: la medieval y la humanístico-renacentista, es *La Celestina* de Fernando de Rojas. Desde el siglo anterior, el *Libro de Buen Amor* había ya abonado el terreno en el que fructificaría *La Celestina*. La ambigua y ambivalente presencia, constante a lo largo de toda la obra, del amor divino y el amor humano, del amor a Dios y del amor carnal en la primera de estas obras, va a encontrar en la segunda una decidida inclinación hacia este último tipo de amor. Si el *Libro de Buen Amor* y su autor se consideran precursores del Renacimiento, *La Celestina* constituye el pórtico mismo del pensamiento renacentista. Si bien en ambas obras está presente el espíritu doctrinal, en el *Libro de Buen Amor* esta contienda persigue, de manera explícita, un equilibrio entre el buen amor y el loco amor; no sucede así en *La Celestina*, donde el loco y codicioso obrar de los amantes protagónicos y de sus servidores encuentra la muerte como castigo, y donde la deificación de la amada lleva a la anulación de la moral cristiana en pro de la exaltación de los instintos.

El pretendido afán moralizante de *La Celestina* ha sido debatido por sus conocedores; no obstante, los criterios valorativos han respondido a la filosofía de la época, así, para los contemporáneos del autor de la obra esa intención se explicita en el "Síguese": "[obra] compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios.

Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes” (Damiani: 1994, 52); abona al afán moralizante el castigo a que se hacen merecedores los sirvientes quienes, llevados por la codicia, protagonizan el desorden moral.

Para los estudiosos de la actualidad, el criterio oscila entre esta lectura y otras interpretaciones que niegan el carácter didáctico a la obra, por cuanto en *La Celestina* ningún personaje puede ser ejemplo de moral cristiana. Respecto a la originalidad de la obra, María Rosa Lida de Malkiel señala que su perfección ha disimulado los lazos que la unen con la oscura comedia humanística, síntesis de las tradiciones ‘terenciana’, del relato amoroso medieval y de la observación del vivir cotidiano en la que los autores han recreado originalmente los arquetipos de la literatura antigua y medieval ([1962] 1980, 499, 503). Entre las fuentes de *La Celestina* se cita a los clásicos: ideas y citas aristotélicas; preceptos senequistas; pasajes petrarquescos. En cuanto a reminiscencias o “ecos textuales”: de la literatura italiana: *Fiammetta* (1343), de Boccaccio; *la Historia de duobus amantibus* (1444), de E. Silvio Piccolomini. De la literatura castellana obras poéticas: *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota; *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz; en prosa: el *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo. (Russell, 2001: 104-117). Entre sus derivaciones destaca *La Lozana andaluza* (Roma, 1528), nuestra obra y, enseguida, la serie de novelas picarescas etiquetadas “de corte celestinesco” por las características de sus protagonistas femeninas. No obstante la variedad de influencias señaladas, la crítica tradicional

otorga valor independiente a *La Celestina* y la instala en la transición cronológica entre dos siglos y dos modos de pensamiento.

Entre los recursos de estilo presentes en esta obra destaca el refrán. Su utilización por parte de Fernando de Rojas, contrasta con el uso que de él se hace en *LPJ*. En la primera, obra renacentista, el refrán, inserto verbal que retrata el habla viva de los personajes de la clase baja, domina porcentualmente, no obstante, hay ya una referencia al ejercicio y recreación cortesana, propia de señores y príncipes, de inventar motes y empresas como diversión intelectual para gente de las altas esferas sociales. En *La Celestina*, la vieja alcahueta propone al melancólico Calixto “pintar motes” o buscar “qué letra sacaremos” (Gállego: [1968] 1972, 21), mientras que en *LPJ* es la materia emblemática, el inserto icónico-verbal, ejercicio propio de humanistas (con las salvedades del caso), el que impregna toda la obra y se apoya en el refrán y otros elementos tradicionales para potenciar su intención paródica, satírica y burlesca, más que picaresca. La inclusión del refrán en *LPJ* responde al interés de la época por defender las lenguas vernáculas, interés nacido de “la exaltación que de todo lo popular llevaba consigo el Renacimiento” (García López: [1962] 1966, 172).

2. La lengua castellana: Juan de Valdés. El interés por el refrán.

En párrafos anteriores he adelantado el interés y la atención que se procura a la lengua, instrumento de la comunicación humana, pero sobre todo materia del texto escrito, en las primeras décadas del siglo XVI. La lengua centralizó la atención del hombre del humanismo. Después del extenso periodo de duración de la Edad Me-

día, el latín culto había perdido su clase avasallado por las múltiples variedades lingüísticas que en el transcurso de los siglos y por influencias externas, se le habían ido incorporando. El hombre humanista y renacentista reclamó el derecho de expresarse por escrito y oralmente en su lengua materna y natural. La gloria del latín debía quedar plasmada en la obra de los poetas clásicos; en las escuelas la enseñanza debía llevarse a cabo en la lengua que hablaba el pueblo, lengua regida por el buen juicio que es fruto de la experiencia y del estudio.²⁷ En Italia nació la confianza en la lengua del vulgo y enseguida fue emulada por los pre-humanistas: Juan de Mena, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y por humanistas y poetas en España: Alfonso y Juan de Valdés, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, fray Luis de León, quienes apadrinaron la nueva literatura del Siglo de Oro. Sus ideales humanistas implicaron renovación y revolución. La lengua, primero, y la literatura, posteriormente, hasta entonces de límites provincianos, inundaron el Imperio y lo acompañaron en su proceso de expansión. Junto con el orgullo por la posesión de una lengua propia creció el impulso por defenderla y elevarla a la categoría del latín por su elegancia, sonoridad, contundencia y abundancia de vocablos.

La cuarta década del XVI es una época que se describe como:

[...] propicia a la percepción de los españoles para buscar un sentido de perfección, que en opinión de los eruditos de la época, aún no se había logrado: la literatura de la centuria anterior dejaba mucho que desear en cuanto al logro artístico del lenguaje: ni Mena ni Santillana representaban la cima de nuestras letras. [...] esta artificiosidad distaba bastante de

²⁷ Respecto a la defensa y exaltación que se hace de la lengua vulgar, hay que recordar que la vuelta de la mirada de los humanistas hacia la antigüedad clásica hace cobrar nuevas fuerzas al latín: científicos, filósofos, físicos, poetas, etc., escribieron sus obras tanto en su lengua como en latín.

lo que se entendía entonces como *buen gusto*: la expresión natural y normal en todos los aspectos de la vida. (Quilis Morales: 1984, 14).²⁸

En el logro de este objetivo de conseguir la naturalidad fue determinante el Humanismo, considerado como reacción frente a la etapa pasada. Valdés pensaba que de la naturalidad del lenguaje vulgar que el hombre utiliza en la conversación con sus semejantes deben brotar las palabras que se utilicen, previa selección de lo mejor de la lengua común y corriente para construir una obra de arte. Cuestionado Valdés por uno de sus interlocutores en el *Diálogo* respecto a su estilo de escribir y hablar en romance castellano, responde:

[...] el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación; quanto al hazer diferencia en el alçar o abaxar el estilo, según lo que scrivo o a quien escrivo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín. ([1535] 1984, 189).²⁹

A juicio de Valdés la naturalidad se logra, entre otras maneras, acudiendo al uso de uno de los elementos vulgares ya existentes, que gozaban de amplia tradición literaria: los *refranes*, considerados por los estudiosos en la materia como típicamente españoles. Valdés pondera el refrán y lo define como proverbio o adagio tomado de dichos vulgares: “lo mejor que tienen es ser nacidos en el vulgo” (83).

Consecuente con su patente de recurso literario, la presencia del refrán en la literatura se registra ya en el *Poema de Alexandre*, en la *Grande et General Estoria*, en el *Libro de los Castigos* del rey don Sancho el Bravo, en el *Libro de los*

²⁸ En la Introducción de Antonio Quilis Morales a *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, p. 18.

²⁹ Una observación mínima respecto a este texto. Como sabemos, no “se escribe como se habla”, la ejecución oral de la lengua obedece a la necesidad primaria de comunicación inmediata, por lo tanto, es fluida, espontánea y “zigzagueante”; en cambio, el ejercicio de la escritura reclama precisión, coherencia y corrección gramatical.

Castigos a su hijo don Fernando y en el *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, en el *Libro de Buen Amor*, la *Celestina* y la novela picaresca y, por supuesto, en el *Quijote*, entre otros. A lo largo de su *Diálogo*, Valdés utiliza una y otra vez los refranes para ejemplificar el uso correcto y discreto de la lengua castellana.

El interés por el refrán se consideró como un ejercicio de humanistas a partir del trabajo pionero de recopilación emprendido por Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, de extenso título: *Íñigo López de Mendoza, a ruego del Rey don Juan [II] ordenó estos refranes que dizen las viejas tras el fuego e van ordenados por el a, b, c.* (Sevilla, 1508), (Quilis Morales, p.82, p. 82).

A partir de ese trabajo se hicieron numerosas recopilaciones de refranes: *Refranes o proverbios en romance*, de Mosén Pedro Vallés; los 8,557 antiguos proverbios del vulgo, de Hernán Núñez; la *Philosophia vulgar*, de Juan de Mal Lara; *La razón de algunos refranes*³⁰, de Francisco del Rosal; los *Refranes glosados*, la *Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España* y el *Teatro universal de proverbios*, de Sebastián de Horozco; *el Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de Gonzalo Correas; y el *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián de Covarrubias, entre otras.

El uso del refrán en nuestra novela es explícito e intencionado; la pícara heroína muestra su amplio conocimiento y manejo de este recurso. En el *número* segundo de la Introducción general, el episodio de la mancha de tinta en el dedo

³⁰ Libro cuyo extenso título reza: *La razón de algunos refranes alfabetos tercero y cuarto de origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 2001. Digitalización del Ms. 6929 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Otra edición de B. Bussell Thompson, London: Tamesis Books, D. L., 1976.

es interpretado como mal pronóstico de la recepción de su obra. A propósito de que los “murmuradores” (receptores críticos) criticarán la perfección, el estilo y el ornato de su “corónica”, adelanta su respuesta:

¿Sabes con qué me consuelo? Con una carretada de refranes: arrastren la colcha para que se goce la moza; tras diez días de ayunque de herrero, duerme al son el perro; tañe el esquilón y duermen los tordos al son; al son que llora la vieja, canta el cura en la iglesia. (115).

Justina rubrica este suceso con un refrán³¹ apropiado: “[...] Marina, no te de pena mi mal, que como dice el refrán, no temas mancha que sale con agua”. (116).

En *LPJ*, además del uso de la fábula, los *exempla*, el refrán, y otros elementos tradicionales que retratan la realidad social de los personajes resalta la introducción de abundantes términos nuevos, cuya presencia no responde ni a la necesidad de nombrar nuevas ideas, ni al sano placer de la novedad de nuevas palabras, sino al placer de parodiar, satirizar y hacer objeto de la burla tanto a un género literario: la picaresca, como a la sociedad en la que ésta se produce y al núcleo social en el que se desenvuelve su autor. Este rasgo de la obra le merece una valoración positiva a Menéndez y Pelayo y a otros críticos, quienes “reconocen la importancia de la novela por la abundancia y riqueza del idioma, cuyo caudal –sobre todo en materia picaresca- es inagotable en las manos del autor”.³² Además, esta característica de profusión verbal, la sitúa en el marco discursivo del Barroco. Baste citar algunos neologismos y deformaciones ubedianas enca-

³¹ En contraste con el amplio número de refranes, la presencia de adagios y dichos célebres procedentes de autores clásicos es, si no nula, reducidísima, ya que no obstante que alguno pueda ser atribuido a algún filósofo, debe tomarse con reservas dada las características de *LPJ*. Baste citar un ejemplo: Justina atribuye a Aristóteles el siguiente “dicho notable”: “Dedo apedreado no puede apedrear bien”, a propósito de que el filósofo se proponía “impugnar a Platón”. Introd. General, *Número segundo*: Del melindre a la mancha, p. 114.

³² Citado por Alborg, 474, n. 25.

bezados por la expresión: “relatores de la jiroblera” (por emblematistas); benevirlo (por benévolo); sufusión (por infusión); bizmadera, boquipanda, boquivuelto, bordión, cartispitis, estebanía, etc.

3. La literatura picaresca: Etapas y obras paradigmáticas.

Desde el punto de vista cronológico, la crítica ha clasificado la picaresca en tres etapas: a) el *Lazarillo de Tormes* (1554),³³ obra clásica y germinal de la siguiente etapa, que aproximadamente medio siglo después fructificaría en las obras comprendidas en: b) la picaresca barroca, a partir de el *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán y, c) obras asimilables al género porque, o bien comparten todas sus características, (es el caso de las también llamadas obras cortesanas con matices picarescos), o bien se trata de obras más próximas al costumbrismo. También se suelen incluir aquí las llamadas derivaciones hispanoamericanas. Me interesa centrarme en los dos últimos bloques, ya que la obra objeto de este trabajo participa de ambos: cronológicamente se ubica en los inicios del Barroco (1605), y como obra barroca ha sido clasificada; por otra parte, también ha sido llamada obra cenacular, es decir, dirigida a un público específico, un público cortesano en el que se movía su autor, y finalmente, porque constituye, a juicio de

³³ A últimas fechas se ha debatido ampliamente acerca de la autoría anónima de esta novela. Entre otros se le ha atribuido su autoría a Diego Hurtado de Mendoza y a Francisco Cervantes de Salazar, pero quien más ha investigado sobre este asunto es Rosa Navarro Durán, catedrática de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, cuya investigación de tres años dio como resultado los siguientes ensayos: “*Lazarillo de Tormes*, de Alfonso de Valdés”, (c. 1530), Salamanca: SEMYR, 2002; “Alfonso de Valdés, autor del *Lazarillo de Tormes*”, Madrid: Gredos, 2003, (1ª. reimp. aumentada con un apéndice: 2004); “*Lazarillo de Tormes* y las lecturas de Alfonso de Valdés”, Cuenca: Excelentísima Diputación Provincial de Cuenca, 2003; “Introducción a la edición de *La vida de Lazarillo de Tormes*, y de sus fortunas y adversidades de Alfonso de Valdés”, Barcelona: Octaedro, 2003; “*La vida de Lazarillo de Tormes* y los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés. Palabras y asuntos en común”. Conferencias y discursos. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo. 2006. De los trabajos anteriores se concluye que Rosa Navarro Durán ha orientado y mantenido su interés por dejar establecido que Alfonso de Valdés es el autor del *Lazarillo de Tormes*.

varios críticos, por la inclusión de elementos extraños al género, una parodia de la picaresca sería.

Excepto criterios puntuales para la clasificación de las novelas picarescas, los estudiosos del género coinciden en que la nómina de obras paradigmáticas está constituida por: el *Lazarillo de Tormes*, (1554)³⁴ *Guzmán de Alfarache* (1599, 1ª. parte), de Mateo Alemán; *El Buscón llamado don Pablos* (1603-1626) de Francisco de Quevedo; *La pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda, obra que inaugura el protagonismo femenino en la picaresca;³⁵ *La hija de Celestina o La ingeniosa Elena* (1612), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo; *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel; *La guarduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas* (1642), de Alonso de Castillo Solórzano; etc. Esta lista concluye en 1646, cuando se publica la *Vida y hechos de Estebanillo González*, de autor anónimo, con esta obra se considera cerrado el ciclo de la picaresca española en sentido estricto, y da comienzo un amplio periodo de derivaciones temáticas tanto europeas como hispanoamericanas.

4. *La pícaro Justina* en el contexto de la picaresca.

Como hemos venido señalando, en nuestra obra convergen tanto el emblema y la fábula como el refrán y las expresiones disémicas (albures). Los primeros, here-

³⁴ Se consigna esta fecha de aparición de la novela, aunque se supone la existencia de un texto anterior. Respecto a la autoría, véase la nota anterior.

³⁵ En el siglo XVII, etapa de pleno desarrollo. Respecto al protagonismo femenino en la picaresca, Bruno M. Damiani señala que “*La Lozana andaluza* marca el principio de la picaresca en el mundo rufianesco y lupanario de la prostitución romana [...] inicia con la narración biográfica del origen, linaje y condición de su protagonista, es decir, con lo que C. Blanco Aguinaga ha llamado la ‘prehistoria’ en la novela picaresca, [...] *La Lozana* ocupa un lugar importante en el desarrollo de la picaresca española [...], es la única mujer pícaro en la literatura del siglo XVI”. 2001, 206.

dados de una tradición culta; los segundos, producto de la sabiduría popular, los dos sirven como entretenimiento tanto para los cultos como para los menos cultos o “el pueblo”. Ambos apelaban a la agudeza de ingenio de sus destinatarios. Como sabemos, en la picaresca tradicional la utilización de estos elementos es reducida y no pasa de ser una expresión de lenguaje popular. No obstante lo anterior, y aquí radica la mayor dificultad para el lector crítico, el ingenio de López de Úbeda va más allá de plasmar en su obra tal variedad de subgéneros, puesto que la mayoría de los jeroglíficos que refiere, además de carecer de una fuente legítima o al menos conocida, se distorsionan siguiendo el patrón de la burla y la parodia. Los juicios críticos respecto a lo anterior proceden tanto de Rey Hazas, quien subraya su innata condición de réplica paródica y ancilaria de la novela de Mateo Alemán (28), como de Bataillon, que la considera “una réplica sarcástica a aquella literatura de entretenimiento relativamente seria (40). Por otra parte, el juicio de Valbuena Prat se apoya en un criterio estético más que estilístico, emanado del propio López de Úbeda, quien reclama su derecho a escribir una obra fea. Culturalmente es el momento en que “el arte se sitúa más allá de los conceptos de lo bello y de lo feo de la escuela clásica” (Valbuena Prat: 1986, 20). Para este autor la técnica de López de Úbeda consiste en deformar la realidad para fines satíricos o caricaturescos, en presentar un reflejo de la realidad, caricaturizado, hiperbolizado, deformado. Un ejemplo de utilización y “estilización” por parte de la dupla autor-personaje, de un emblema del *Emblematum liber* de Alciato³⁶: “El almendro”,

³⁶Ed. de Rafael Zafra Molina. Lyon: 1549, Libro II, 198.

que reza. “*Desde que te vi tan presto estar florido / Los resabidos niños aborrezco, / Que se que avra su fruto de ir perdido*” (198) y que la pícaro recrea de la manera siguiente: “Es el discurso y traza de la mujer como carrera de conejo, que la primera es velocísima, o como enviñon de francés, que el primero es invencible.³⁷ Esto quisieron decir los antiguos cuando pintaron sobre la cabeza de la primer mujer un almendro, cuyas flores son las más tempranas.”

El contexto para la utilización de este emblema en la novela es el siguiente: Después de la burla que Justina infligió a los de la bigornia, se vanagloria de haber salido airoso por medio de “trazas repentinas”, para las cuales las mujeres, en quienes el uso de la razón es más temprano, dice, “son únicas para de repens”.

Para ejemplificar esta circunstancia trae a relación el emblema de la precocidad, a la que simboliza con el almendro. Si confrontamos los elementos significativos de la versión de Alciato y los de la recreación burlesca en boca de la pícaro, encontramos que, en la versión del jurista boloñés, el primer elemento que alude a la precocidad, contenido en el primer endecasílabo del terceto, es la tan “presta floración” del almendro, y el segundo, en el siguiente terceto, son “los resabidos niños”. En la recreación de la pícaro, el primer elemento que alude a precocidad es el discurso y traza de la mujer al que se adjetiva de velocísimo, cuya precocidad se potencia con dos comparaciones: carrera de conejo y “enviñon de

³⁷ Aquí López de Úbeda por boca de Justina produce una parodia burlesca y amplificación tanto morfológica como semántica ya que a partir de un emblema serio produce una parodia y extiende este efecto hasta la producción de una alusión sexual y soez bastante recurrente en la época y en la novela: el contagio del mal francés: “enviñon de francés, que el primero es invencible”.

francés”. Esta última expresión remite a un hecho común en la época y al que la novela alude constantemente; conviene recordar que la pícara se tacha a sí misma y hasta se jacta de ser una pelona, víctima del “mal francés”. Así pues, regresando a la idea de “primeridad”, el primer “envión de francés” es invencible, por inevitable que es el contagio tras la primera relación sexual con un sifilítico. Los elementos significativos señalados en una y en otra formulación (la emblemática seria y la paródica), se resumen en esta última, cuyo sujeto, “la primer mujer”, comporta tanto los rasgos semánticos contenidos en el almendro, como los señalados en el párrafo que precede a la formulación paródica: Justina se jacta de sus trazas repentinas, de su rapidez para urdir tretas y salir incólume de su rapto por los de la Bigornia. Ahora bien, la expresión “primer mujer” forzosamente nos remite al hecho bíblico de la creación de la humanidad, al pecado original atribuido a la “precocidad” y “trazas rápidas” de la mujer, la imagen que describe remite a una representación chusca o burlesca pero reforzada por el hecho de que alude a la conjunción de los dos elementos en una representación: el almendro de las flores tempranas sobre la cabeza de la mujer Eva de las “trazas repentinas”, por decirlo decentemente. Cabe hacer notar que esta forma de significación codificada que sustenta y legitima el proceder de la pícara, no aparece sola en este episodio, sino que se acompaña de otros elementos que forman una especie de soporte mullido, florilegio o floritura, o arco triunfal que saluda sus pillerías. Más adelante se tratará detenidamente el aspecto de la disposición de los restantes elementos del

“ornato” en éste y en cada uno de los *números* o episodios narrativos de la “corónica” de la pícara.

Con este procedimiento se logra construir una réplica sarcástica tanto de la literatura emblemática como de la literatura de entretenimiento seria o picaresca primera (desde la perspectiva que inaugura el género o, mejor, de *Guzmán de Alfarache*), que también es utilizada por López de Úbeda como un marco para encuadrar una sátira contra la obsesión de nobleza padecida por los privilegiados de la época.³⁸ La sátira y la crítica social respecto a la pretendida limpieza de sangre de la nobleza de la época, también tiene un desarrollo recurrente y “disfrazado” a lo largo de la novela, baste citar aquí dos ejemplos:

a) Contexto.³⁹

Refiere los consejos que Diego Díez, padre de Justina, dio a sus hijas, “tres hermanas, buenas mozas y de buen fregado (otras tres gracias), el día que “asentó el mesón”. Todos los consejos apuntan a victimar a los huéspedes, en todo lo que se pudiere, por medio de la pillería disfrazada de lisonja y trato honesto. Así, una de las recomendaciones tocante a la honra es la siguiente: “encargaos mucho que todo lo que entrare en vuestra casa lo honréis mucho; no digo a los hombres, que en eso bailaréis al son y haréis conforme a los méritos de cada cual, que de los hombres no hay que tener pena, pues cada cual tiene boca alquilada y pagada para alabarse a sí.” Y más adelante concluye: “Y en tiempos que hay tantos dones pegadizos, como piojo de cárcel, no os duelan estos bautismos, que en el mesón hay pilas para todo.” (201-202).

b) Contexto.⁴⁰

Nota marginal: “El que cuenta vida propia está a pique de mentir”.
Justina se dispone a contar su abolengo y se pregunta: ¿Historia de linaje (y linaje propio) he de escribir? ¿Quién creerá que no he de decir más mentiras que letras?, que si el pintar [...] es al tanto del querer, el hacerse uno honrado [que es cosa tan pretendida], ¿quién

³⁸ Como anota Rey Hazas, “...so capa de chistes y burlas, hay una fuerte “manía nobiliaria” de los españoles del Siglo de Oro, que los lleva a inventarse escudos y jactarse de hidalguía al menor descuido, como Lope de Vega, a quien Góngora suplicaba burlescamente que borrarse “las diecinueve torres” del escudo; como el mismo Rodrigo Calderón, cuyo falso escudo figura en la portada de la novela.” Parte I, Libro I, Cap. II: Del abolengo alegre, *Número primero: Del abolengo parlero*, n. 35.

³⁹ Parte I, Libro I, Cap.III: De la vida del mesón, *Número primero: De el mesonero consejero*.

⁴⁰ Parte I, Libro I, Cap. II: Del abolengo alegre, *Número primero: Del abolengo parlero*.

habrá que no lo ajuste con su gusto, aunque sea necesario desbastar la verdad para que venga al justo? [...] (162).

Así pues la tradición satírica y burlesca de la literatura latina está presente en el carácter interno de la obra y determina la diferencia de *LPJ* con respecto a las obras picarescas que le anteceden, según expresa el autor,

Y deste modo de escribir no soy yo el primer autor, pues la lengua latina... tiene estampado mucho desto, como se verá en Terencio, Marcial y otros, a quien han dado benévolo oído muchos hombres cuerdos, sabios y honestos... los que así escriben, añadiendo semejantes resumpciones a historias frívolas y vanas, imitan en parte al Autor natural... (López de Úbeda [1605] 1977:75).

El autor se muestra satisfecho de haber quitado frivolidad a las ordinarias vanidades de su protagonista con las moralidades, *resumpciones* o aprovechamientos colocados al final de cada número. Este proceso consta de dos momentos: en primer lugar retrata al natural los comportamientos más crudos, las burlas y latrocinios de la pícara casi hasta ponderar sus múltiples victorias sobre el adversario en turno; y en segundo lugar, y al final del *número*, en una especie de acto de contrición, recupera la voz y marca su distancia con respecto al personaje protagónico al que, según el autor, no se debe imitar porque es una fémina proclive a los vicios. Por esta habilidad de mezclar bueno y malo buscando obtener un beneficio el médico chocarrero se equipara al Autor natural, todopoderoso, "(...) que de la nieve helada y despegadiza saca lana cálida y continuada, y de la niebla húmeda saca ceniza seca, y del duro y desabrido cristal saca menudos y blandos bocados de pan suave". (76). Por otra parte, a *LPJ* le antecede toda la tradición satírica de la literatura española y, específicamente, algunas obras a las que se supone se afilió López de Úbeda. La más cercana en estilo es la *Crónica Burles-*

ca de Carlos V (1529), de don Francesillo de Zúñiga, bufón de la corte, a la que la crítica considera como la obra maestra de la literatura bufonesca. Este género literario se había prefigurado ya en el siglo anterior, su principal rasgo es ofrecer – desde la perspectiva de una mente racional- una crítica intelectual al poder y a la sociedad desde dentro (de la corte) y no desde la marginalidad, con afán grotesco, satírico y burlesco. Es una manifestación del arte poco refinado de los “motes” o “apodos”, para lo cual Justina es única. La burla de los bufones no era una sátira genérica, sino una agresión personal, por cuanto ésta se desarrollaba en un ámbito cortesano. El autor de la novela construye a Justina fiel al arte de motejar y hacer burla de sus semejantes y, además, fiel a la tradición satírica, ya que también se encarniza en el ataque contra los defectos sociales (Bataillon, 40,105).⁴¹

Por otra parte, tampoco hay que olvidar que en el nacimiento de la picaresca en general, y de *LPJ* en particular, fue determinante la realidad económico-social de España; en las últimas décadas del siglo anterior a su publicación la crisis económica de España llevó a un decaimiento de las representaciones mitológicas paganas y abrió paso una tendencia satírica que rebajó el tono heroico hasta la trivialidad cotidiana. Los poetas y artistas se volvieron contra esos temas mitológicos satirizándolos, ridiculizándolos y deformando su simbolización; la mitología pasó a formar parte de la estética picaresca. También se señala como razón para este desarrollo de la corriente antimitológica, satírica o burlesca, el cambio

⁴¹ La actividad de los bufones en el contexto medieval carnavalesco se desarrolla en un ámbito de libertad real aunque efímera, transitoria. En el carnaval se vive la locura de la imitación burlesca de la gravedad de los cuerdos, en la fiesta se mezclan príncipes y mendigos, “la chacota de los bufones (que lo son de oficio...) con la pompa de los profesionalmente solemnes, su escenario [...] es la plaza pública”. Ideas “bajtinianas” desarrolladas por H. Beristáin ([1985] 2003, 82).

en el sentimiento y en las ideas religiosas a principios del Seiscientos; el siglo XVI en el que la religión era austera, dio vida a los Santos, el XVII, de los imagineros, los canonizó; la religión se volvió amable (lo religioso se profanó), lo sagrado se vulgarizó (Gállego, 114).

Un antecedente más, determinante de la variedad genérica de *LPJ*, es el relacionado con el uso ridiculizador que hacen de los jeroglíficos ciertas obras de la literatura emblemática. Por ejemplo entre los de libros de diversión, anteriores a *LPJ*, están los *Conceptos espirituales* (Madrid, 1601), de Alonso de Ledesma, “uno de los más divertidos, más raros y más absurdos de todo el Siglo de Oro y que contaminó con su ejemplo irreverente todo el siglo XVII. Ledesma presenta los temas contaminando lo sacro con lo atractivo profano mediante infinidad de jeroglíficos a cual más disparatado” (*Idem*, 110-111).

En cuanto a la relación de *LPJ* con la pintura de la época, Paloma López de Tamargo, a partir del procedimiento del “cuadro dentro del cuadro”, identifica en la novela un marco material, visual (primer nivel) -que contribuye al efecto de libro-emblema- formado por los elementos externos o circundantes del proceso “narrativo” o discurso novelesco (segundo nivel). Esta estructura remite a la forma predilecta de las narraciones medievales, al grado que algunos estudiosos observan en el florecimiento de la literatura emblemática del Barroco, un “reverdecimiento de medievalismo en la literatura del XVII” (López de Tamargo, 197). Un tercer nivel se constituye por el discurso emblemático en sí, propuesto por el autor y autorizado y reconocido por el lector conocedor.

En consecuencia con las ideas anteriores y atendiendo al hecho de que el fundamento moral que rigió esta práctica humanista en sus orígenes desembocó en una mera regla de juego dentro de ese ejercicio de ingenio que es la literatura emblemática (Maravall, 1972: 149)⁴², y que como tal la utiliza López de Úbeda en su novela, procederé, hacia el final de este trabajo, a espigar del texto tanto las alusiones emblemáticas como los variados elementos de tradición medieval,⁴³ y a mostrar su utilización dentro de un marco de concordancias paródicas, satíricas y burlescas a tono con el frontis emblemático de la primera edición.

⁴² Citado por P. López de Tamargo, *op. cit.* p. 197.

⁴³ Se recogen en una Tabla en el Capítulo V.

Capítulo III. Deslinde teórico. Hacia una clasificación terminológica.

1. Criterio tradicional: jeroglíficos, emblemas, símbolos, empresas, blasones, motes y pegmas.

LPJ salió a la luz a principios del siglo XVII, época de esplendor de la literatura emblemática y en la que la cultura simbólica se encontraba en pleno apogeo sobre todo en las artes plásticas. Respecto a la evolución de la literatura emblemática, se han identificado tres fases: los primeros años fueron de un didactismo puro, éstos dieron paso a un humanismo equilibrado durante el periodo áureo del género y, más tarde, desembocó en recurso doctrinal en manos de reformistas, contrarreformistas y apóstoles de cualquier modo de religiosidad barroca. (R. Clements, 1960, 22).⁴⁴

En nuestra obra el autor pone repetidas veces en boca de Justina, indistintamente, las palabras: jeroglífico (y sus variaciones, jeroglífico, jiroglífico, jerooblífico), cifra, medalla, enigma, emblema, símbolo, mote y blasón, para denominar las múltiples alusiones a las representaciones gráficas o figurativas tanto de virtudes como de vicios, de las que se sirve Justina al parodiarse y parodiar personas y circunstancias de su realidad con figuras de la mitología grecolatina y bíblica, fundamentalmente.⁴⁵

⁴⁴ Citado por J.M. Díaz de Bustamante, [1994], 1996, p. 69.

⁴⁵ En su estudio introductorio de *LPJ*, Rey Hazas sugiere que “su técnica de composición parece estar relacionada también con la literatura emblemática: un mote, unos versos que explican el mote y un desarrollo en prosa que explica los versos [...] técnica que puede proceder de [...] Horozco, Soto y Borja”. p. 33. Comparte este criterio de la técnica de composición Paloma López de Tamargo, quien habla de cuadros y recuadros [...] o niveles, y hasta de textos “circundantes” que constituyen un marco no sólo discursivo sino [...] visual, que contribuye en alto grado al efecto de “libro-emblema”. Y concluye: “[...] en el texto de *LPJ* el emblema se inserta, aunque no en forma visual; se ‘traduce’ a la forma escrita.” p. 195-196. Cabe recordar que ésta es una constante del género emblemático desde sus orígenes -de acuerdo con los historiadores del arte- el emblema necesita de un campo, portante o contexto para expresarse.

Asimismo, López de Úbeda pertrecha a su pícara con una erudición asombrosa que toca muchos ámbitos de las ciencias humanas: mitología, Biblia, numismática, heráldica, hermetismo, simbólica, emblemática, conocimientos tanto textuales como iconográficos.⁴⁶

Si bien *LPJ* es considerada como la primera novela picaresca de protagonista femenina, ésta, a la vez que aporta innovaciones al género, también lo trasgrede, ya que no embona en el “molde” o metatexto definido como “el conjunto de enunciados que formulan los principios generales del ‘hacer’ al cual el texto pertenece” (Mignolo, 1981: 11).⁴⁷ Este “molde” es determinado por la comunidad hermenéutica que produce e interpreta textos. Desde esta perspectiva, a la teoría le corresponde “reconstruir los criterios que decidieron emplear quienes participaron o participan en uno u otro “juego de lenguaje”, (12) en términos coloquiales, extraer las características comunes de la novela picaresca. Conviene recordar el esclarecedor estudio de Claudio Guillén ya mencionado en la Introducción de este trabajo. Para este hispanista la denominación del género picaresco surgió como una clasificación posterior, casi medio siglo, después de la publicación del *Lazarillo de Tormes*, (en 1605, con la publicación del *Quijote*), cuyo renacimiento y po-

⁴⁶ Ch. Bouzy identifica estos conocimientos en el autor del *Tesoro*, Sebastián de Covarrubias Horozco, ([1994] 1996, 20). Tomo en préstamo la idea debido a que Justina despliega una erudición similar y hasta temáticamente más amplia por cuanto añade sus conocimientos de historia, geografía, bestiario, arte y literatura, entre otros.

⁴⁷ De la noción de *metatexto*, Mignolo deriva la de “enunciados metatextuales” como “[...] todos aquellos enunciados en los que reconocemos la definición de una actividad disciplinaria”; enseguida deriva hacia “marcos discursivos” en los que:

- a) Se definen los principios generales de la disciplina.
- b) Se definen sus géneros (o divisiones, en las disciplinas para las cuales los géneros no tienen una vigencia mayor),
- c) Se definen las estructuras discursivas fundamentales.

pularidad fueron apuntalados por la aparición del *Guzmán de Alfarache*, por el impresor Luis Sánchez y por el personaje novelesco cervantino Ginés de Pasamonte (1966: 224-225). No obstante el conocimiento anterior, predomina el criterio tradicional de clasificación de la picaresca. Para J. L. Alborg, el *Lazarillo* “constituye por sí sola la creación y la primera etapa del género [...] y las [novelas] del siglo XVII, van a representar su florecimiento y plenitud” (455). Este autor señala la distancia que hay entre “el simpático desenfadado del *Lazarillo*, su prodigiosa naturalidad, su objetivo realismo sin grotescas deformaciones, la atmósfera de verdad que envuelve todo el relato” (*Idem*), y aquellos rasgos que aparecieron posteriormente en las obras del siglo XVII:

el pesimismo sistemático, la deformación caricaturesca, la insistente sátira social, la plena conciencia que el pícaro posee de su existencia y significación como clase, el aditamento de largas reflexiones morales y los procedimientos naturalistas de la narración, [...] (*Idem*).

Siguiendo a Alborg, la obra madre del género carece de estos rasgos, lo que resulta paradójico pues en ella están contenidos todos los gérmenes que la picaresca posterior haría fructificar. Por lo anterior, a la primera la llama obra clásica del género, y a las obras de la segunda etapa las considera como pertenecientes a la picaresca barroca o propia, que exageró y retorció los rasgos de la obra fundadora del género.

A medio siglo de distancia de la aparición del *Lazarillo de Tormes*, vio la luz en Toledo, en 1605, *LPJ*, que por sus características peculiares fue llamada “el libro de los jeroglíficos”, como señaló Marcel Bataillon en su estudio *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina* (1982):

Para los lectores ávidos de novedad que leían *LPJ* en 1605, ésta era, por excelencia, el libro de los 'jeroglíficos'. Si el término estaba entonces de moda entre los humanistas para designar toda clase de emblemas –los del blasón como los otros- López de Úbeda abusaba de la palabra y de la cosa (70).

En efecto, hay una amplia variedad de *jeroglíficos* presentes en la obra, entendiendo estos como una noción genérica que comprende tanto a los *símbolos* como a los *emblemas*, *motes* y *blasones*. Respecto a esta variedad de nombres, Rey Hazas opina que: “la cuestión terminológica es confusa porque ni siquiera los mismos tratadistas distinguen con claridad entre *empresas*, *emblemas*, *jeroglíficos*, *divisas*, *blasones* y *motes*”, a propósito, escribe una extensa nota en la que pasa revista al deslinde teórico de varios autores.⁴⁸

En el mismo sentido se expresa Julián Gállego en la Presentación a los *Emblemas morales* de Juan Horozco y Covarrubias.⁴⁹ En un primer momento califica a este autor de ser quien con mayor detenimiento y claridad ha explicado lo que son “*empresas*, *insignias*, *escudos*, *símbolos*, *pegmas* y *jeroglíficos*, distinguiendo a todos ellos de los *emblemas*”. La explicación anterior coloca a los *Emblemas morales* como la obra más rica y completa entre los “tratados españoles

⁴⁸ “Todos estos términos de significado muy similar y parecido son diversas modalidades de la literatura emblemática. *La pícaro Justina* recrea (o inventa, con la finalidad de parodiarlos) varios jeroglíficos, y utiliza mucho este vocablo, además de los ya señalados. “Juan Baños de Velasco, en su libro *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales* (Madrid: 1670) llama *blasón* a lo que no es, en verdad sino *empresa*. [...] Cf. Julián Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972. 18. Rey Hazas señala que “No obstante el confusionismo (*sic*), existe un cierto principio regulador por el cual las *empresas* derivan de la cultura caballerisca, mientras los *emblemas* y *jeroglíficos* –generalmente asimilados e identificados- tienen su origen en los enigmas de supuesta raigambre egipcia. Las *empresas* son similares a las *divisas* y a los *blasones*, y su mensaje oculto es patrimonio de una persona o familia, mientras que el contenido de *emblemas* es de carácter universal. Ambas manifestaciones de la cultura simbólica coinciden en ser la unión de un dibujo y un texto escrito alusivo al significado del dibujo, pero en las *empresas*, según Juan de Horozco, los grabados no pueden llevar figuras humanas, y sí pueden hacerlo en los *emblemas*. Para todas estas cuestiones, cf. Geneviève Beaudoux: *Alciat en Espagne*. París: 1957. Una lista resumida de autores españoles de emblemas puede verse en nuestra introducción”. p. 273, nota 34. Parte I, Libro II, capítulo 1, *Número primero*.

⁴⁹ Fuente electrónica: <http://fuesp.com.revistas/pag/cai0204.html> 29/11/2005.

de este género”; no obstante que, como señala el mismo Gállego, “en la práctica de las partes 2ª. y 3ª. el propio autor infrinja sus reglas, como es usual”(Idem).

La mayoría de las designaciones de las formas de significación simbólica llegan a ser familiares por su recurrente aparición en los tratados teóricos, no así el “pegma”, cuya citación es muy escasa y su definición casi nula, a no ser la que rescata F. Rodríguez de la Flor de las *Empresas morales* de Juan de Borja. En primer lugar remite su origen a principios del XVI en la transición de la composición heráldica de carácter genealógico y hereditario a la elección de una forma simbólica de dominio personal: la emblemática. En este proceso de “metástasis del significante” éste se ve flanqueado de una serie de elementos accesorios del orden figurativo (o superestructura) que remiten a contenidos simbólicos fantásticamente variados denominados en la heráldica tenantes o soportes de todo orden: collares, pabellones y orlas de variada configuración, técnicamente el timbre del escudo de armas o blasón. (38)

Para Rodríguez de la Flor, esta configuración espacial bidimensional buscaba producir una embocadura o “puesta en abismo” de la mirada hacia una lectura por planos de los significados, que llevó, a principios del XVI a “una nueva forma paraemblemática: el “pegma”, de carácter tridimensional por cuanto su lectura se proyecta de abajo hacia arriba, tal como se describe en Juan de Borja:

Pegma [...] era una representación que se hacía con figuras mudas en una fábrica cuadrada de madera, mostrándose primero un suelo que a las orillas tenía estas figuras y de en medio de este suelo se levantaba otro cuadro menor con otras figuras diferentes, y luego el tercero y cuarto hasta disminuir en manera de torre. (38)⁵⁰

⁵⁰ En contraste con esta descripción, Mario Praz es simple y tajante al dar su definición, a propósito de la obra de Pierre Coustau (Costalius) *Pegma*: “El título *pegma* es un sinónimo de emblema” (1989, 50).

Volviendo a Horozco y Rey Hazas, no obstante que se ubican en dos extremos temporales (casi cuatro centurias), ambos autores dedican su atención a fijar reglas o, al menos, ciertos principios reguladores, para inventar *emblemas* y *empresas*; Horozco dedica dos capítulos a estas reglas, en las que dice que:

[...] con la proporción entre dibujo y mote (cuerpo y alma), ni tan claras que salten a la vista ni tan oscuras que nadie las entienda, con buen propósito y sin posibles torcidas interpretaciones, con pocas figuras, referidas a una acción o virtud por venir, aunque se basen en ejemplos pretéritos, y que sean originales y no copias de obras ajenas. El mote ha de ser breve y sentencioso, que diga algo que la figura no indica abiertamente: si la mitad se infiere del grabado y la otra mitad la dice el mote, el emblema será perfecto (2).

Rey Hazas, por su parte, basándose en los teóricos que ya se han mencionado tales como Juan Horozco y Covarrubias, Juan Baños de Velasco y Julián Gállego, deslinda las particularidades de cada una de estas diversas formas de significación simbólica presentes en la literatura emblemática. Estas particularidades se resumen de la siguiente manera:

- a) *Empresas*: derivan de la cultura caballeresca; según Juan de Horozco los grabados no pueden llevar figuras humanas.
- b) *Divisas y blasones*: similares a las empresas, su mensaje oculto es patrimonio de una persona o familia.
- c) *Emblemas y jeroglíficos*: tienen su origen en los enigmas de supuesta rai-gambre egipcia, su contenido es de carácter universal, sus grabados sí pueden llevar figuras humanas.

Tanto Horozco como Rey Hazas encuentran a estas modalidades un uso más apropiado para representaciones plásticas que literarias. Horozco complementa su reglamentación anterior con la siguiente afirmación, contenida en el prólogo, que reitera el alcance didáctico-moralizante de su obra:

[...] pues con sólo ver la figura de cualquier *Emblema* se representa algo que sea de aviso, y si pasan adelante se gusta del concepto y lo que allí se significa, y mucho más si se lee la declaración que se sigue, en que podrá dar contento la lección clara que se hallará [...] (3).

Como puede apreciarse, ya en Juan de Horozco está presente una reflexión acerca de la estructura triple de los emblemas, si bien resalta en primer lugar el aspecto visual, en segundo el conceptual y, finalmente, la interpretación, a diferencia de la concepción tradicional de Alciato que le dio origen, pues se escribió en primer lugar el *epigrama o glosa*, en seguida el *mote* o concepto y, finalmente, una *res picta* o imagen que lo representa. Estos tres componentes estructurales constan de dos elementos: cuerpo y alma (imagen y palabra).

El propio J. Gállego reconoce la dificultad, si no es que la imposibilidad de llegar a una total precisión terminológica entre la gran variedad de referentes y matices: *emblema, empresa (o divisa), jeroglífico, símbolo, atributo y alegoría*. Y en seguida propone las siguientes características para describir cada una de estas formas de significación simbólica ([1968] 1972: 21):

- a) *Emblema*: hay un contenido moral que no es exclusivo de un individuo, sino que pertenece a la sociedad entera, capaz de interpretarlo.
- b) *Empresa (o divisa)*: es patrimonio de una persona o familia, a menudo un mensaje secreto, tal como las cifras y motes amorosos, comprensibles sólo para el objeto amoroso.
- c) *Jeroglífico*: se aplica a un tipo de escritura conocido por los antiguos egipcios y, por extensión, a todo lo que es difícil de descifrar. En el Siglo de Oro es un auténtico emblema, una pintura que esconde una intención moralizante.
- d) *Símbolo*: figura o imagen empleada como signo de una cosa, en principio, abstracta: virtud, vicio, etc.

- e) *Atributo*: habla por sí mismo: una pequeña iglesia en la mano de un santo significa una fundación; una cruz, un suplicio; una palma, un premio triunfal al vencedor de la muerte en martirio.
- f) *Alegoría*: designa la personificación de una virtud, de un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo, de un resultado moral.

También señala que, en cuanto a su origen y su finalidad, emblemas y empresas se diferencian en que, los primeros derivan de una supuesta sabiduría de los antiguos y su finalidad es el bien común; mientras que las segundas derivan de las insignias o signos de reconocimiento y su objeto es el gusto personal. En cuanto a la presencia de la figura humana en estas formas de significación simbólica nuestro autor observa que: “la alegoría exige la persona humana, el emblema y el jeroglífico suelen emplearla, la empresa y el símbolo la prohíben y el atributo la acompaña (19-26).

Por último, sucede que la confusión terminológica ha llegado hasta nuestros días, pues el mismo Gállego admite que Mario Praz, “el más ilustre especialista en estas cuestiones [opina] que no cabe distinguir claramente el emblema propiamente dicho de la empresa” (19).⁵¹ Tal estado de la cuestión terminológica ni dificulta ni obstaculiza este trabajo y sí contribuye a mi entendimiento del porqué de la variedad de designaciones de los elementos icónicos presentes en una obra paródica, satírica y burlesca, como es la naturaleza de *LPJ*.

⁵¹ En “Emblemi e Insegne”. *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Roma-Venecia, Fundación Giorgio Cine, 1958. 75 y ss.

Así pues, la literatura emblemática inicia con el nacimiento de los libros de emblemas en los que “el maridaje entre imagen y palabra” es el aspecto central. Esta forma de expresión simbólica tiene una larga historia en la cultura de la Humanidad, pero su desarrollo encontró suelo fértil para enraizar e impregnar grandes ámbitos de la cultura y el pensamiento europeo desde mediados del siglo XV y hasta comienzos del XVIII (López Poza y Rodríguez Brisaboa: 2003,1).

2. Revisión: criterios actuales de clasificación teórica.

El problema de la confusión terminológica fue ampliamente abordado y debatido tanto por los teóricos de los estudios emblemáticos renacentistas y del Barroco, posteriormente por los estudiosos de la materia a principios y mediados del siglo pasado. En las últimas décadas, a partir del florecimiento de los estudios sobre el tema, tanto entre estudiosos europeos como norteamericanos y específicamente entre los españoles, este asunto ha seguido acaparando la atención. Volvamos nuestra mirada hacia la última década del siglo pasado. José Manuel Díaz de Bustamante trae a la memoria que:

desde el principio, prácticamente desde Alciato⁵² ha habido desacuerdo chocante entre los teorizadores acerca de qué es realmente un emblema, [...] una divisa, [...] una empresa, un jeroglífico (profano o sagrado), [...] ni siquiera hay cierta coincidencia en las normas generales que rigen la composición emblemática ([1994] 1996, 65).

Y recuerda que lo que en la fase barroca del género se manifestó como un incremento en el número de teorizadores, cuatro siglos más tarde se traduce en una obsesión que a poco está de que todo investigador del tema inicie su trabajo buscando o dando una definición de emblema. Nuestro autor critica la advertencia de

⁵² “[...] al que convencionalmente voy a considerar el punto de arranque del género”, expresa Díaz de Bustamante.

Peter Daly, quien comienza siempre (o casi siempre) de la forma que critica, es decir, Daly inicia definiendo qué es un emblema (64). Díaz de Bustamante no se excluye de esta obsesión y se afilia a una definición de emblema, de la época áurea, de Paolo Aresi:⁵³ “Composición de figura y lema que, trascendiendo su propia significación, representa un concepto particular y concreto”. Para ser más explícito –señala-, Picinelli distingue entre: a) emblema heroico y, b) emblema moral. El primero exige que figura y lema tengan un significado coincidente con el del emblema en sí; el segundo, en cambio, admite todo tipo de figuras, reales o imaginarias, simples o compuestas, y recibe el sentido moral de la figura o del lema. La definición de jeroglífico, en cambio, es simple y concreta: consiste únicamente en figura sin lema (64).

Conviene aquí comentar el punto de vista de la hispanista italiana Giuseppina Ledda ([1994] 1996, 581) respecto al problema que estamos tratando. Hacia los últimos años del siglo pasado la estudiosa italiana manifestó su preocupación por lo que denominó “identificación, confusión y fusión de categorías: ¿jeroglífico, empresa, emblema? (582). Nuestra autora emprende el examen de varios documentos de principios del siglo XVII,⁵⁴ y busca, encuentra y ofrece pruebas de que este asunto ha ocupado la atención de los amantes del género desde la edad barroca. En estos documentos se alude a las leyes para la composición de jeroglíficos, empresas, emblemas, que no se cumplen, “más por falta de preocupación

⁵³ F. Picinelli. *Mundus Symbolicus*, fol. 10v: “*Est compositio figurae & lemmatis, ultra propriam rei significationem, mediante illa, figurate repraesentans conceptum aliquem nostrum particulares et ordinatum*”. Citado por Díaz de Bustamante, ([1994]1996, 64).

⁵⁴ Relaciones de acaecimientos diversos: certámenes, beatificaciones y demás fiestas solemnes

que por desconocimiento; "se llega, incluso, a condicionar el premio ofrecido en alguna justa poética o certamen a quien mejor cumpliera las reglas. La profesora Ledda contrasta las enunciaciones teóricas de J. Horozco Covarrubias, emblemista, con autores que teorizaron sobre casos concretos, como por ejemplo la composición de jeroglíficos para el ornato de alguna fiesta religiosa, y llega a las siguientes conclusiones: el jeroglífico, respecto al emblema, tiene una presencia más enigmática, elíptica, esquemática. El "cuerpo" –elemental-, parece estar en el aire, no hay figura humana, el placer visual se deriva sólo del ornato de las orlas y óvalos; podría decirse, quizá, que los jeroglíficos "modernos" conservan un "aura" esotérica más acorde con sus antiguos precedentes. Otro aspecto que los distingue es su finalidad: "iconomística" la del jeroglífico "moderno", una composición en lenguaje esotérico, misterioso; la del emblema, en cambio, una intención de vencer, persuadir o enseñar.

Para concluir, recojo en estas líneas los rasgos característicos que definen las formas de significación simbólica de las que los teóricos de la emblemática tanto se han ocupado y se siguen ocupando en numerosas y valiosas investigaciones, si no es que el desacuerdo o la consideración de la ya inutilidad de seguir dedicándole tiempo al asunto, lleve a decir a un investigador de la Historia del Arte al limitar su objeto de investigación: "Tampoco deseo entrar en el apartado de la teoría sobre el emblema" (García Mahíquez [1994] 1996, 78). Por mi parte, reconozco que la novedad de mi experiencia en el tema limita mis posibilidades, por lo

tanto, me adhiero a la polémica y me afilio a la valiosa opinión, sobre el tema que nos ocupa, de Juan de Villava:⁵⁵

los Autores que desta invención escriven, hasta oy no an querido ni quieren convenir en las condiciones y requisitos que ha de tener la empresa. Porque las que pone Jovio, refuta Ruscelio, las de Ruscelio, Contilio, y bien mirado no sé quién les ha dado autoridad, para que quiten y pongan condiciones a su gusto en cosa que de tantas maneras han usado gravísimos varones...(65).

De acuerdo con las ideas y opiniones comentadas, podemos concluir que la indefinición o imprecisión terminológica ha sido y es una de las constantes del género y, en cierta medida, una molestia, ya que entre ellos, los teóricos se refutan continuamente. Los resultados anteriores no interfieren con la línea de desarrollo de este trabajo puesto que se denominen símbolo, jeroglífico, empresa o emblema, formas que se rigen por su carácter visual, el contexto de utilización en *LPJ* anula el carácter culto de origen y las reduce a un simple objeto de parodia y elemento de ornato.

Volviendo a *LPJ*, las designaciones utilizadas que remiten a los emblemas verbales son las siguientes: jeroglífico (jiroblífico, jero blífico, jiroglíphico, jiroglífico), símbolo, símil (símbiles), figura, tablilla, y se comentan en las notas marginales de la edición de Rey Hazas. El uso de estas formas es indistinto o combinado, pues un símil desarrollado en el texto puede aparecer enunciado en nota marginal como jero glífico, y un jero glífico como símil, y reforzar el proceso de simbolización acudiendo a los epítetos (*sic*). En nota marginal se resume: “Natural deseo del matrimonio. Varios símbiles”. Y el texto resumido expresa: “Varias semejanzas y jero glí-

⁵⁵ Díaz de Bustamante refiere: “a este texto prestaron inteligente atención [antes que él] Karl L. Selig y Giuseppina Ledda [. . .]”, *Op. cit.* p. 65

ficos dibujaron los antiguos para por ellos significar qué cosa es la mujer. [...] Unos, la dibujaron en la paloma [...]. Otros, por la yedra [...]. Y enseguida echa mano de los epítetos.⁵⁶ “Otros llamaron a la mujer tierra, otros agua, otros aire, otros fuego, y otros cielo,”. Finalmente, todos se reducen a ser comparaciones y descripciones cuya presencia se adecua a las situaciones de que trata el *número* en cuestión. El común denominador entre todas ellas consiste en que aluden a la representación gráfica de un vicio o una virtud, a tono con el carácter didáctico moral de la emblemática renacentista y barroca.

⁵⁶ En nota marginal: “Varios epítetos de la mujer”. Y más adelante: “Pero todos estos epítetos convienen que así como todas estas cosas buscan su centro y natural región para conservarse [...] así la mujer [...] apetece hombre [...]” Libro IV, Capítulo IV, 717-718.

Capítulo IV: La crítica en torno a *LPJ*.

1. El problema de la autoría de *LPJ*. Enfoques tradicionales de la crítica.

No obstante que las normas editoriales del Siglo de Oro concedieron a Francisco López de Úbeda un plazo de diez años para conservar los derechos de la obra, ese mismo año (1605) fue pirateada y editada en Barcelona por Sebastián de Cormellas.⁵⁷ Con el apoyo de los datos que aporta una de las ediciones más recientes, la de B. M. Damiani (Madrid, 1982) reconstruiré el camino recorrido por *LPJ* en el tiempo, el espacio, el gusto y el entendimiento de los estudiosos de la literatura española. Enlisto, en primer lugar, las ediciones antiguas. Además de las dos señaladas, las siguientes: Bruselas, 1608; Barcelona, 1640 y 1707; Madrid, 1735 y 1736. Ediciones modernas: París, 1847 (2 ediciones); Madrid, 1912⁵⁸ y 1956; Barcelona, 1960; Madrid: 1966⁵⁹; 1977,⁶⁰ 1982 y 2001.⁶¹ Nuestra novela también se ha traducido a otras lenguas: italiano, alemán, francés e inglés.

El primer problema que atrajo la atención de los hispanistas se relaciona con la autoría de la obra que, no obstante haber aparecido bajo el nombre de Francisco López de Úbeda, llevó a sus primeros conocedores a considerar que éste ocultaba un autor anónimo. La razón de esta sospecha fue que el estilo, tanto estructural como de contenido, que se vio proyectado en *LPJ*, motivó que fuera recibida como una parodia de la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601) de fray

⁵⁷ De este mismo editor se cita otra edición de 1640, que Rey Hazas señala que no ha sido reseñada ni vista por él; en, *Estudio introductorio*, p. 50.

⁵⁸ Edición de Julio Puyol Alonso; la toman de base las ediciones posteriores, señala B. M. Damiani.

⁵⁹ Edición utilizada por J. R. Jones para “Jeroglíficos en *La pícaro Justina*”.

⁶⁰ Edición basada en la príncipe, Medina del Campo, 1605.

⁶¹ *Justina*, en *La novela picaresca española*, Madrid: Castalia, 2001, 393-561. No conozco esta edición.

Andrés Pérez. Esta idea se mantuvo durante varios siglos y en múltiples ediciones: Nicolás Antonio (1672), G. Mayans y Siscar (1735); M. Menéndez Pelayo (s.a.); y J. Puyol (1912), ya entrado el pasado siglo. Incluso A. Herrero Miguel (1960) y A. Valbuena Prat (1968), hace sólo cuatro décadas, sostuvieron la tesis anterior respecto a la autoría del fraile leonés Andrés Pérez, a pesar de que ya el hispanista francés R. Foulché Delbosc (1903), en su temprana e importante investigación histórica, negó la atribución autoral al dominico y orientó sus investigaciones respecto a la autoría hacia Francisco López de Úbeda (Introd. Rey Hazas, 1977, 49).⁶²

Así como el cuestionamiento de la autoría de nuestra novela se prolongó durante tres siglos, la misma suerte corrió la valoración de su calidad y valor estético literario; a propósito, destacan las apreciaciones de su carácter extraño, oscuro y hermético, de la fecunda imaginación; por la “abundancia nociva. Escribió cuanto pensó...”; el juicio de Menéndez Pelayo descalifica: “[...] el autor de *La pícaro Justina* era hombre de poca inventiva, de perverso gusto y de ningún juicio, que consiguió hacer un libro estafalario, oscuro, fastidioso [...]”, y, enseguida reconoce: “[...] pero que “poseía un caudal riquísimo de dicción picaresca, y una extraña originalidad de estilo [...]”⁶³.

⁶² En los primeros años de esta década surge una tercera propuesta de autoría para *LPJ*. En su interesante trabajo, el profesor vallisoletano Anastasio Rojo Vega, propone un nuevo autor para nuestra obra, ahora el fraile dominico Bartolomé Navarrete (1560-1640); Vega sustenta su propuesta en un protocolo notarial de compra-venta de un manuscrito denominado *la pícaro* [...]. Amplio desarrollo en mi Introducción, p.15, n.7.

⁶³ Juicios citados por A. Rey Hazas en la Introducción a la edición utilizada para este trabajo, p.16.

Los múltiples trabajos críticos,⁶⁴ que se produjeron a partir de los años setenta, atienden la heterogeneidad de elementos o variedad genérica tradicional presentes en la novela, el estudio de estos aspectos por parte de los críticos ha abonado, paulatinamente, a la comprensión de la obra. Esta vertiente moderna de interpretación se inaugura a partir de la edición crítica de *LPJ* de Julio Puyol Alonso (1912), y en una segunda etapa por los reconocidísimos trabajos críticos, analíticos, históricos de M. Bataillon a cuyo interés en nuestra novela dieron continuidad y variedad los más recientes estudios enfocados en aspectos internos y puntuales de la obra.

En las siguientes páginas doy seguimiento a los enfoques interpretativos de *LPJ* emanados de cinco trabajos producidos, aproximadamente, a partir de mediados del siglo pasado.⁶⁵ En primer lugar atenderé algunos aspectos desarrollados y dados a conocer por M. Bataillon (1968) en sus siete escritos dedicados al estudio de nuestra obra; enseguida centraré mi atención en el trabajo de J. R. Jones (1974) quien centró su interés en el denso contenido de “jeroglíficos”; la relación de emblemática y literatura, en primer lugar y, después, el procedimiento de-

⁶⁴ Amado Alonso, “Un pasaje de *La pícaro Justina*”, *Revista de Filología Española* 12 (1925): 179-80 Francisco Sánchez-Castañer, “Alusiones teatrales en *La pícaro Justina*”, en *Revista de Filología Española*, 25 (1941), 225-44; “¿Rioseco? La morería de *La pícaro Justina*”, Marcel Bataillon, en *Etudes d’Orientalismo dédiées a la mémoire de Lévi-Provençal*, París: G.P. Maisonneure et Larose, 1962, 13-21; “La picaresca: A propósito de *La pícaro Justina*”, en *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, 1963, 233-50; Bruno M. Damiani “Aspectos estilísticos en *La pícaro Justina*”, en *The Two Hesperias: Literary Studies in Honor of Joseph G. Fuvilla on the Occasion of his 80th Birthday. Studia Humanitatis*, ed. Américo Bugliani, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977, 129-42; “Notas sobre lo grotesco en *La pícaro Justina*”, en *Romance Notes* 22 (1981-82, 341-47; Aspectos barrocos de *La pícaro Justina*”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto 1977*, eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, Dept. of Spanish and Portuguese, U. de Toronto Press, 1980, 198-201; B. Mario Damiani, además de haber llevado a cabo una de las ediciones de la obra más reciente (Madrid, 1982), también atendió uno de los aspectos tradicionales en la novela: “Canciones y romances en *La pícaro Justina*”.

⁶⁵ Los primeros de los que tuve conocimiento en el inicio de este trabajo.

formador que priva en la composición de *La pícara* es el punto de interés de dos trabajos de Lucas Torres ([1998]2000) y (2002); en medio de éstos la aproximación al denso contenido animalístico, de la pluma de A. Rey Hazas ([2000] 2001), que constituye una ampliación del enfoque de J. R. Jones.

2. El enfoque histórico globalizador de Marcel Bataillon.

El interés por desentrañar la complejidad temática de *LPJ* se retomó a principios del siglo pasado por múltiples investigadores; los trabajos resultantes de estos acercamientos desde una perspectiva netamente literaria dieron cuenta de aspectos aislados y puntuales. Hacia la década de los cincuenta del siglo pasado nuestra novela acaparó por completo la atención del hispanista galo M. Bataillon, quien a lo largo de tres años (1958-60) emprendió el estudio de la obra con la intención de “resolver todos sus enigmas”,⁶⁶ uno de cuyos resultados fue “restablecer la obra en su lugar de obra cortesana de 1605” (13). El punto de arranque insoslayable de esta tarea fue la circunstancia histórica de la España del Siglo de Oro, su realidad social: pobres y pícaros,⁶⁷ las ideas en torno a estos dos “problemas” sociales de España y, por ende, la literatura picaresca como crítica social, sin menoscabo de comentar y relacionar “de pasada” las dos obras antecesoras de nues-

⁶⁶ No obstante la completud de sus investigaciones sobre la obra, Bataillon considera que no puede presumir de haber agotado y resuelto todos los enigmas de “ese singular libro”, del que espera reanudar su exégesis y ofrecer, más adelante, “un comentario menos incompleto”, *op. cit.* p. 13.

⁶⁷ Respecto a esta realidad social, López de Úbeda acudiendo a “ley jeroglífica” hace un “guiño” al tema: “Porque pobreza y picardía salieron de una misma cantera, sino que la picardía tuvo dicha en caer en algunas buenas manos, que la han pulido y puesto en más frontispicios que rótulos de comedias; y a la pobreza, la arrimaron en la casa de una viuda vieja y triste, la cual, queriéndola labrar para sacar de ella un mortero para hacer salsas de viandantes, sacó de ella un cepo de limosna. [...] donde quiera que se encuentran pobreza y picardía se dan el abrazo que se descostillan”, Introducción General, *Número primero*, p. 99.

tra novela, el *Lazarillo*⁶⁸ y el *Guzmán de Alfarache*, y, por su coetaneidad, *El Quijote*; en cuanto a si en el espíritu que animó a los creadores⁶⁹ de las dos primeras se hallan presentes las ideas sociales en torno a la abundancia de pícaros y pobres en el siglo XVI. Fuera de toda duda este asunto seguía estando vigente a principios del siglo XVII. Este problema histórico encontró terreno fértil en el ánimo ingenioso y satírico de López de Úbeda que hizo de él un apetitoso bocado para los lectores de la época.

Insoslayables por su carácter renovador son los variados aspectos atendidos por el hispanista galo: de carácter social, el redescubrimiento de *La pícaro* y su establecimiento de obra cortesana de 1605; de carácter literario: la polémica que representa la alusión cruzada, por una parte, entre los autores; de las obras cervantinas *Don Quijote* y *Viaje del Parnaso* y de nuestra obra; por la otra, entre las féminas Urganda y Justina, caracteres literarios⁷⁰. La enorme importancia histórica y social que reviste la figura de don Rodrigo Calderón en el ámbito político de la época y su papel de protector de *La pícaro*, es otro de los aspectos que ocupa y retiene, en muchas páginas, la atención de este estudioso. Los últimos tres temas, de carácter literario, atienden problemas puntuales de carácter cultural y geográfico (localización de “la morería” y los “asturianos”) y la noción genérica a la que se adscribe nuestra obra. No obstante la variedad de vías de acercamiento a LPJ, en el ánimo de Bataillón se mantiene la idea de una interpretación inacaba-

⁶⁸ Con la salvedad ya señalada respecto a su papel de inauguradora del género picaresco.

⁶⁹ Respecto al anonimato de el *LT* se expuso ampliamente en el **Cap. I, p. 22, n. 15**.

⁷⁰ Versos preliminares: a partir de la 4ª. décima de Urganda la Desconocida Al libro de *Don Quijote de La Mancha*; y la forma poética no. 39: Sextillas unísonas de nombres cortados de *La pícaro*.

da que atribuye, en cierta medida, al eclipse de la popularidad sufrido por la obra, que al mismo tiempo que la relegó al olvido también la resguardó de ser llevada ante el Tribunal de la justa venganza. En este mismo sentido lamenta que entre los cervantistas coetáneos de la obra se haya descuidado la relación entre Francisco López de Úbeda y Rodrigo Calderón, que de conocerse hubiera ayudado a entender la paradoja de que un libro picaresco o “mascarada picara”, dedicado en términos confusos, haya solicitado la protección de las “armas” (léase escudo) de un hombre de nobleza cuestionable, si no es que inexistente, que transitaba la senda de un ennoblecimiento aventurado.

3. Enfoques críticos modernos. Revisión de los criterios actuales de interpretación.

Hacia el último cuarto del siglo pasado se reactivó y renovó el estudio crítico, analítico y valorativo de la obra que nos ocupa. Los nuevos enfoques no pretendieron ignorar ni devaluar el contexto histórico, las influencias genéricas y artísticas ni los problemas de autoría relacionados con *LPJ*, sino que centraron la atención en sus dos dimensiones constitutivas: la estructural y la significativa, atendieron la presencia en la obra de otras manifestaciones genéricas de moda como los sermones, las fiestas, las academias literarias, etc., el resultado de este interés se manifiesta en los múltiples trabajos crítico-analíticos presentados en los actos académicos de nivel internacional, estas investigaciones, huelga decirlo, fueron determinantes, y constituyeron un apoyo valiosísimo, para la reorientación del enfoque analítico de *LPJ* reportado en este trabajo. A continuación comento y

analizo la líneas temáticas desarrolladas por cuatro de los hispanistas interesados en *nuestra obra*.

Los hallazgos temáticos y las y propuestas de interpretación de los estudiosos de *La pícaro* del último cuarto del siglo pasado y de los albores del presente, abonan la tendencia a revitalizar el interés por desentrañar el oscuro y hermético carácter de *LPJ*, obra inauguradora del protagonismo femenino en la literatura picaresca. En las siguientes páginas pasaré revista a las claves propuestas por tres estudiosos⁷¹ de la obra, quienes centraron su atención en los aspectos más relevantes, y dieron como resultado los siguientes trabajos: “Jeroglíficos en *LPJ*”, (USA, 1974), de J. R. Jones; “Emblemática y literatura: el caso de *LPJ*”, (París, 1998), y “*LPJ*, espejo de feria de la emblemática hispana”, (Islas Baleares, 2002), de Lucas Torres, y “El bestiario emblemático en *LPJ*”, de Antonio Rey Hazas (Madrid, [1999], 2001).

El título del primer artículo hace patente el interés sobre el aspecto central de la obra que la distancia de sus congéneres: la amplia y variada cantidad de jeroglíficos que habitan las páginas de nuestra obra; este aspecto, es conveniente recordarlo, ya había sido advertido y señalado por M. Bataillon como la característica que resumía, a sus ojos, el contenido de la novela y, al mismo tiempo, la diferenciaba y distanciaba de la forma canónica de la novela picaresca. En este traba-

⁷¹ Entre las reducidas posibilidades existentes para acceder a la bibliografía relativa a la segunda etapa de mi investigación localicé numerosas referencias a trabajos críticos sobre *La Pícaro Justina*, seis de éstos enfocados en el aspecto de mi interés. Desafortunadamente sólo pude acceder a cuatro, en los que se sustenta esta exposición. Los dos artículos faltantes responden a los siguientes títulos: José Miguel Oltra: “Los emblemas en *La pícaro Justina*: el caso de la Introducción General” en *Voz y Letra*, 1999/I, Madrid: 2001; y de Lucas Torres: *Discours festif et parodie dans La pícaro Justina de Francisco López de Úbeda*, Université de París Sorbonne-Nouvelle, 2001. [B.U. París III: TP 2001-20]. Tesis doctoral mecanografiada.

jo se confirma que para quienes trabajan el tema de los jeroglíficos es inevitable remitirse a su tan comentado origen egipcio y a la definición del término mismo; en el interés de Jones este asunto no es una excepción. Nuestro autor se remonta a exponer la vida de los jeroglíficos en la literatura grecolatina, para ser más precisos, la existencia del género epigramático, su descubrimiento, traducción y posterior imitación en el Renacimiento, la subsecuente teorización sobre el género y la recopilación, a mediados del siglo XVI, en la monumental *Hieroglyphica* (Basilea, 1566) de J. Piero Valeriano Bolzani. Es obligada la referencia a A. Alciato “quien propagó por toda la Europa culta del siglo XVI la palabra emblema [de su creación], equivalente moderno de los jeroglíficos egipcios...”⁷² Respecto a esta afirmación, algunos investigadores de la última década se han preocupado por dejar clara la contribución del humanista milanés en la génesis del género emblemático: la invención de un término nuevo para nombrar un género ya existente, el epigramático, específicamente quienes otorgan prioridad a la imagen sobre la palabra. A grandes rasgos, reducen la participación alciatesca a reconocer que tradujo la *Antología Palatina* o *Planudea*, imitó y hasta utilizó estos epigramas para formular su primera producción de noventa y nueve emblemas; otros investigadores suelen reducir su participación a una readecuación del uso de la palabra emblema, la que antiguamente y en términos comunes remitía a una variedad técnica de incrustación o mosaico en un campo o contexto visual; Andrea Alciato trasladó su uso a un contexto humanista específicamente literario.

⁷² Mario Praz, *op. cit.* p. 20.

Otros elementos que han sido atendidos es la gran cantidad de apólogos y fábulas, se remite su origen al ingenio ubediano; la misma opinión merecen los numerosos jeroglíficos cuyo carácter paródico, ridiculiza los símbolos bíblicos de la obra de fray Andrés Pérez *Vida de San Raimundo de Peñafort*. Se llevó a cabo la compulsión de los jeroglíficos ubedianos contra la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano y contra la *Emblemata* (Stuttgart, 1977) de Henkel y Schöne, -en su momento (1977), la enciclopedia de emblemática más actualizada. Este ejercicio dio como resultado unas cuantas coincidencias, si bien caricaturizadas. La conclusión parcial derivada de este hallazgo faculta la declaración de que los jeroglíficos de *LPJ* proceden de la inspiración ubediana.

Un aspecto más, objeto de estudio, es la relación que se establece entre la de *LPJ* y los predicadores, oradores de púlpito, y los sermones de moda, cuyos recursos de exposición imita, parodia y ridiculiza. En esta línea de utilización pródiga de los jeroglíficos, de formato y contenido, se inscribe también la *Monarquía mística de la Yglesia hecha de jeroglíficos* [...] de Fray Laurencio de Zamora (1604). Esta obra junto con la *Vida de San Raimundo de Peñafort* y *LPJ*, forman una trilogía vanguardista en cuanto al estilo y la prolija presencia de jeroglíficos.

De las fuentes consignadas por López de Úbeda se reconoce que es una parodia de su inmediato antecesor genérico *Guzmán de Alfarache*. El modelo técnico de disposición de las partes de la obra, es remitido, en orden de afinidad, de los emblematistas españoles: Juan de Borja (Praga, 1581), Juan de Horozco y Covarrubias (Segovia, 1589) y Hernando de Soto (Madrid, 1599). Lo anterior im-

prime a la obra carácter satírico pues se sustenta en un esquema culto, éste se colma con las acciones burlescas de una pícara que nutrió su gusto literario en unas cuantas obras y que ridiculiza a los emblematistas llamándolos “relatores de la giroblera”. El último elemento objeto de análisis es el frontispicio de la edición príncipe; uno a uno los elementos que pueblan el grabado son comentados, ya las imágenes, ya las leyendas, el simbolismo del conjunto, sus variadas fuentes, sin llegar a desentrañar el sentido exacto de la obra. En fin, el grabado emblemático, la tabla de autoridades, la notas marginales, el pedante prólogo, la elaborada estructura, los poemas y los aprovechamientos, son elementos cuya utilización paródica imprime a nuestra obra carácter alegórico de la vida picaresca; este se transmite en forma continua mediante los personajes, los elementos que conforman el frontispicio y el mote que lo preside: “El axuar de la vida picaresca”, también atiende a la fuente del grabado, al grabador y a la idea, cuyo antecedente lejano remite a la *Historia Natural* de Plinio pasado por el tamiz picaresco del *Guzmán de Alfarache*. Aunada a este hecho la utilización paródica de los demás elementos, a juicio de Jones, hacen de nuestra obra una sátira compleja.

Al margen de las características discordantes de *LPJ* con respecto al *Lazarillo* y al *Guzmán de Alfarache*, Jones comparte el criterio de otros críticos respecto al escaso valor estético del conjunto, pero reconoce el ingenio de López de Úbeda por la variedad de elementos tipográficos y de jeroglíficos dentro del relato que deben ser considerados en la valoración de la obra. Este acercamiento es clausurado con la elaboración de un índice de los jeroglíficos presentes en la novela;

la operación de rastreo recoge 52 registros visuales y algunas referencias lexicalizadas que recogen terminología del campo semántico de la heráldica y de la emblemática.

En la derrota interpretativa, crítica y analítica de *LPJ* toma el relevo, cinco lustros después, el hispanista Lucas Torres. Nuestro autor destaca la influencia de la emblemática general en la emblemática hispánica de escritores barrocos como Góngora, Gracián, Calderón y Quevedo. E inevitablemente el reconocimiento a Bataillon, y a Jones, a quien le reconoce haber abierto una cala en un dominio inédito: los jeroglíficos en *LPJ*.

Si bien reconoce los avances de quienes lo han precedido en esta tarea, critica que no se hayan ocupado de desentrañar el porqué y explicar el cómo esas tres variantes del “verbo pintado”, nueva boda renacentista entre escritura e imagen, colaboran en la producción de tal efecto en la obra. Concuerta en la identificación de tres niveles de manifestación simbólica en los que se asocian pintura y literatura: el frontis, emblema y divisa (predominio del cuerpo del emblema), el emblema mudo: simbiosis entre imagen y texto; y los jeroglíficos, elementos del discurso suasorio y predominio del alma del emblema.

Su hipótesis para el entendimiento de la “dislocada y caprichosa” estructura de la novela llama a revisar las modalidades en las que se desarrolla el emblema en el transcurso y desarrollo de la fiesta barroca: la disposición del material alegórico en el frontis, invenciones y figuras simbólicas de las procesiones festivas, y a continuación una estructura en forma de serie de estampas jocosas que remiten a

libros de emblemas lúdicos, a las series de emblemas mudos y enigmas utilizados como ornato en conventos y claustros universitarios los días de celebraciones festivas. Asimismo, son los jeroglíficos un reflejo inequívoco de la utilización hiperbólica de los emblemas como figuras de la retórica suasoria, ya en sermones u obras de devoción vulgarizadora. De acuerdo con lo anterior Torres sustenta su interpretación en el mundo de la fiesta a partir de la literatura que lo recogió en sus páginas: relaciones de sucesos, libros de emblemas, pliegos sueltos, etc. Se identifica la procedencia del modelo de la “Nave de la vida pícara”: las fiestas carnavalescas del Renacimiento europeo que plasmaron Alberto Durero (1471-1528), y El Bosco (1450-1516). Salvando las diferencias temporales y espaciales, en ambas pinturas hay elementos comunes que más tarde, con “claros ribetes barrocos”, también aparecen en el frontis de *LPJ*, en la que, en consecuencia con su intención paródica y burlesca, en este grabado “predomina la concepción carnavalesca del mundo al revés”.

Coetánea a nuestra novela es *La Fastiginia o Fastos Geniales* de Tomé Pinheiro da Veiga, en ella se relata una escena del carnaval aristocrático al estilo de una mascarada o encamisada llevada a cabo en la ciudad de Valladolid. Concluye este tema con la observación de que en el frontis se recoge la tradición del carnaval medieval, renacentista y también del aristocrático.

La estructura de la obra, su disposición en Partes, Libros, Capítulos y números, la coincidencia de estos con la edad de Justina y con el número de figuras de un juego de naipes, las partes en que se divide cada número: mote, suma

poética, declaración en prosa y aprovechamiento, es considerada una estructura fantasiosa que se remite a dos tipos de fuentes: a) libros de emblemas, empezando por la traducción del *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato por B. Daza Pinciano (1549), las *Empresas morales* de Juan de Borja (1581) y la edición latina de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (*sic*).⁷³ El segundo aspecto, la Tabla poética, que juega en la novela un papel estructurante, se remite a la influencia de los certámenes poéticos de moda y sus fantasiosas composiciones de poemas, enigmas y jeroglíficos.

Enseguida encontramos la afirmación “ligera” respecto a que la totalidad de la producción emblemática fue modelada por el “emblema triplex” de Alciato:⁷⁴ mote en latín, emblema o figura simbólica y epigrama. La evolución de este modelo se remite a Juan de Borja, en cuya obra aparece ya cierta vulgarización: temática religiosa a raíz de las consignas tridentinas y extenso comentario en prosa que traduce el mote en latín. Con Juan de Horozco y Covarrubias⁷⁵ desaparece el mote y los emblemas se identifican por un número.

⁷³ Advierto un “fallo cronológico” en esta afirmación de L. Torres, ya que la primera edición de los *Emblemas morales* de SCH es de 1610. Entre las múltiples referencias a esta obra en artículos diversos no he encontrado ninguna alusión a una edición latina, anterior a nuestra novela, que hubiera podido influir en el estilo de López de Úbeda. Detalle mínimo: no se consigna el año de edición de esta obra, como en el caso de las dos anteriores. Bien pudiera tratarse de un error de impresión ya que este “fallo” se aclara unas líneas más adelante cuando se refiere a los *Emblemas morales* (1589) de Juan de Horozco, referencia temporalmente viable, no obstante enseguida vuelve a producirse un “fallo onomástico” al referirse ahora a “los emblemas de Sebastián de Horozco. *Op. cit.* p. 784-785.

⁷⁴ A últimas fechas esta opinión ha sido bastante cuestionada y discutida. Los estudiosos del tema insisten en dejar clara la participación del humanista milanés en el replanteamiento de un género, el epigrama de raíz grecolatina. A Alciato le reconocen la readecuación del uso del término técnico emblema a otro dominio, el literario. Vale recordar que el primer trabajo alciatesco en esta línea fue la traducción –del griego al latín–, imitación, creación y hasta apropiación, según algunos estudiosos del género, de algunos epigramas de la *Antología Palatina* o *Planudea*.

⁷⁵ Esta referencia sí se ajusta temporalmente como fuente del estilo de López de Úbeda.

Entre los libros de emblemas de la época se menciona la obra de Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (1599) como la que reúne las características para ser considerado el modelo o fuente más cercana de López de Úbeda ya que mantiene la larga declaración en prosa y reintroduce el poema. En ambas obras el mote se traduce al romance, la representación de figuras humanas o humanizadas, los comentarios en prosa y las glosas con autoridades, aunque López de Úbeda supera este modelo renacentista y añade un epílogo o moraleja al estilo del fabulario en boga.

Las influencias anteriores se traducen en hacer de *LPJ* un género ambiguo que participa de la decadencia vulgarizadora de la emblemática y se inscribe en un afán de renovación literaria, es la época de las misceláneas, polianteadas y silvas; de auge de las academias literarias, viveros de experimentación poética que desembocaron en el nacimiento de la novelística castellana. Nuestro autor remite la Tabla poética a las licencias estilísticas que permitieron las academias y los certámenes poéticos.

La conjetura radica en dos relaciones de 1600 que dan cuenta de la visita de los Reyes Católicos a Valladolid por motivos religiosos, en estos documentos se describe una variedad de composiciones poéticas, posible influencia para López de Úbeda ya que en su novela se encuentran algunas formas canónicas, otras derivaciones y numerosas creaciones e innovaciones.

En la retórica de la Pícaro hay que atender a sus constantes digresiones, que atribuye a un vicio de su condición femenina, en cuyo intervalo incrusta un

elemento: jeroglíficos, símbolos, ejemplos y símiles, propios del sermón; las fórmulas de introducción, los jeroglíficos, cuyo origen no concuerda con la emblemática en uso. La indefinición terminológica y las variantes gráficas para una misma palabra dan cuenta del desprecio hacia un género utilizado para catequizar en las reglas tridentinas (en voz de su Pícara López de Úbeda se vanagloria de sus orígenes judaicos y hasta se mete con la Inquisición. Se mantiene en el filo de la navaja, en un desafío constante al cobijo de la poética carnavalesca, poética libertaria, (tira la piedra y esconde la mano).

El espíritu desenfadado y libre con el que el médico chocarrero utiliza los jeroglíficos con fines suasorios (estoy en desacuerdo), tiene reminiscencias más certeras en la literatura edificante y vulgarizadora y en los sermones de principios del siglo XVII.

Las obras de los predicadores⁷⁶ en las que ya había reparado Jones, proporcionan a Torres los ejemplos del uso “fantasioso y a cual más traído por los pelos” cuyo estilo e influencia se manifiesta en los jeroglíficos de López de Úbeda. Observa que el médico chocarrero crea sus jeroglíficos determinado por un “afán de parodia y de deformación sistemática”. No falta en este trabajo una pequeñísima teorización procedente de G. Genette⁷⁷, acerca de las modalidades de la parodia literaria: el frontispicio “parodia de tipo heroico-cómico con sobrevaloración bufonesca de personajes degradados”; y, estructura en Capítulos y números: “un

⁷⁶ Fray Andrés Pérez: *Vida de San Raimundo de Peñafort* y Fray Laurencio Zamora: *Monarquía mística de la Iglesia...*

⁷⁷ *Palimpsestos*, Madrid, 1982. Citado por L. Torres.

pastiche a modo de taracea literaria”; en los jeroglíficos y símiles: “una sátira de los predicadores al uso” (788-789).

Las conclusiones de este trabajo están orientadas hacia la consideración de que el material emblemático en *LPJ* posee función estructurante y que su carácter de parodia cortesana junto con las “justas dialécticas entre Justina y algunos personajes, constituye una de las tres grandes claves de interpretación de la obra. También llama la atención hacia el estudio de los motivos fantasiosos y las obras menores: manuales de predicadores y obras de vulgarización religiosa, exponentes del deseo de invención literaria que supera los modelos establecidos.

Un elemento de amplia presencia en nuestra obra, el bestiario, fue objeto del estudio de A. Rey Hazas, gran conocedor y editor de nuestra novela. Se inaugura este trabajo remitiendo el carácter paródico y ridiculizador del diseño constructivo y retórico de *LPJ*, a su inmediato antecedente genérico: *Guzmán de Alfarache*, asimismo, coloca a ambos el Pícaro y la Pícara como sujetos de la vena paródica del *Quijote* por cuanto a la crítica hacia “los libros llenos de ‘erudición y doctrina’”: sentencias, chascarrillos, cuentos, anécdotas, fábulas, etc. Dos hechos abonan al ingenio de López de Úbeda quien “desde una estética aparentemente imitatoria y burlesca ridiculiza al *Guzmán de Alfarache* y, además, aporta una novedad original: la inserción sistemática y original de emblemas y jeroglíficos”. Enseguida orienta su análisis en la peculiaridad centrada en el bestiario; el bestiario barroco de tradición clásica, grecolatina y medieval, es la fuente de la que Justina extrae las frecuentes referencias emblemáticas y alegóricas, cuyo origen remonta

al siglo II de nuestra era con el *Fisiólogo*, tradición perfectamente viva y ampliamente difundida en el siglo de Oro.

Se inicia esta interpretación recogiendo las múltiples referencias al águila⁷⁸ y a la culebra, elegidas del bestiario por López de Úbeda para ejemplificar –y encarecer) las múltiples simplezas de su pícara a lo largo de toda la obra. Su referencia inicial es el *Tesoro* de Covarrubias, obra en la que no se citan las fuentes⁷⁹ de los emblemas pero que Rey Hazas identifica con el apoyo de la *Enciclopedia* de Vistarini y Cull. Esta obra, de las más recientes en su tipo, le sirve de referencia para el resto de su trabajo. Con este apoyo refiere los emblemas tanto a obras anteriores como a posteriores a *LPJ*, bajo el siguiente procedimiento: identifica un emblema ubediano, lo comenta, lo localiza en la *Enciclopedia* y procede a confrontar los lemas, figuras y glosa, con los de los autores ahí mencionados, también los remite al *Bestiario*.

En ocasiones se recogen referencias emblemáticas al bestiario, éstas aparecen relacionadas con alguno de los subgéneros narrativos (sentencias, chascarrillos, cuentos, anécdotas, fábulas, refranes, etc.), y operan como una especie de complemento que contribuye a reforzar la virtud que se está tratando. Cuando así sucede también los hace objeto de su comentario. El proceso analítico se sustenta en varios tiempos: la Antigüedad clásica, emblematistas anteriores, emblemas

⁷⁸ En pro de salvaguardar la parte ética en el desarrollo de este trabajo es conveniente informar que con bastante anterioridad al conocimiento y localización de este artículo ya había incorporado en mi exposición un comentario, si bien superficial, identificando al águila como el ave elegida por López de Úbeda para establecer parangón tanto de Justina como de su madre.

⁷⁹ Observación hecha por Ch. Bouzy en su multicitado trabajo sobre el *Tesoro*.

ubedianos, emblematistas posteriores y, la obra actual, la *Enciclopedia*, en un orden artificial que tiene como punto de partida obvio a la novela:

- a) *LPJ*.
- b) La *Enciclopedia*.
- c) Emblematistas anteriores.
- d) Emblematistas posteriores
- e) Bestiario clásico y medieval.

Después de llevar a cabo las relaciones entre las fuentes describe el lema, el grabado y el comentario. Baste para ejemplificar la siguiente, que es “la más frecuente referencia emblemática y alegórica procedente del bestiario barroco de tradición medieval y clásica” (120), el águila. Después de atender cada una de las alusiones emblemáticas del águila, ya sola ya en relación con otros animales, extrae el contexto de aparición y explica el procedimiento ubediano de deformación:

Se trata de la imitación burlesca de jeroglíficos conocidos -procedentes del bestiario clásico y medieval- cuya originalidad radica en el carácter paródico que el emblema adquiere al situarse en un contexto ridiculizador: el águila, reina de las aves y símbolo clásico del imperio y la monarquía, el sol, y todo tipo de grandezas políticas y hasta místicas, se degrada por la mera relación con esta vil putidoncilla (130).

El contraste brutal de los términos de la comparación al ser utilizados en paralelo, garantiza la burla. Asimismo, el juego con el significado de las alegorías tradicionales le permite su invención emblemática nueva y trastocada (125).

No obstante que el procedimiento ubediano identificado por Rey Hazas parece grosero e irreverente, este se ajustaba a los cánones: “el carácter emblemático de la época favorecía la interpretación”, en dos sentidos, como sabemos, la dualidad semántica o cualitativa de las “cosas” era vigente; en el caso del águila y la culebra se explota su simbolismo bivalente: vicio o virtud.

De esta manera, uno a uno los animales del bestiario emblemático de *LPJ* son remitidos a una fuente específica, o a varias, según compartan rasgos comunes; aun cuando su interpretación difiera o se oponga en uno u otro autor: “López de Úbeda estaba muy familiarizado con los bestiarios” (126), afirma Rey Hazas.

La emblemática animalística ubediana participa de la práctica común de recoger la anécdota y reinterpretarla. De la misma manera que anuda “el mundo mítico” y *La Biblia* con el bestiario. El carácter anónimo, extraño y peregrino del bestiario en *La Pícaro*, por cuanto a la atribución “al otro”, se explica según nuestro autor, por el hecho de que en la época era usual y mostrenco dentro de la tradición clásica de Plinio, Eliano y el *Fisiólogo*, tradición viva en distintos textos misceláneos y libros de emblemas del Siglo de Oro. Las innovaciones se limitan a cambiar levemente algún elemento y, más que inventar, se confieren nuevas interpretaciones a símbolos tradicionales⁸⁰. Es fundamental la parodia de su significado barroco tradicional, la parodia de la interpretación alegórica emblemática y simbólica del bestiario mediante el brusco cambio de contexto: un mundo moral e idealizado se traspone a un plano realista en demasía e inmoral. Así pues, la función de las referencias al bestiario simbólico es definir al personaje principal, parangonándolo con los animales más destacados, se trata de que Justina adquiera superioridad y grandeza frente a sus rivales.

⁸⁰ “[...] al menos en lo que se refiere al bestiario, ya que cuando los jeroglíficos tratan otros temas [...]”, Con esta afirmación Rey Hazas rebasa la afirmación de Jones de que “las fuentes de los emblemas ubedianos fue el ingenio del autor ya que no usó material tomado directamente de autoridades como Valeriano o emblematistas tempranos.

Rey Hazas concluye minimizando la “jactancia hiperbólica de Justina” y otorgándole personalidad al texto, cuyo rico y complejo sentido paródico y festivo, se ríe de la emblemática, de su jactancioso y vano personaje, autoburlado y autorridiculizado, porque un abismo separa a la vil mesonera de dioses, reyes, nobles y santos varones. De la ficción a la realidad, López de Úbeda se burla y satiriza a la picaresca, a los pícaros y a cuantos en la sociedad española pretendían acceder a la nobleza y decían tener honra siendo de la más abyecta y baja condición” (131).

Un último trabajo cuyo comentario ya anuncié procede también del hispanista Lucas Torres. En contraste con el anterior en el que atendió problemas formales e identificó antecedentes del grabado alegórico del frontispicio, además de otras influencias y fuentes que han quedado referidas en páginas anteriores, en este artículo, uno de los más recientes (2002), centró su atención en desentrañar la poética de la emblemática ubediana, es decir, las operaciones por las cuales el médico chocarrero crea y deforma (y Justina utiliza), un amplio número de formas de significación simbólica.

Esta interpretación se sustenta en un corpus de treinta y seis formas elegidas por cuanto en ellas ejemplificó dos *modus faciendi* o modos de hacer: a) *imitatio* burlesca o degradación del emblema y, b) *mutatio*, cambio morfológico o semántico del emblema. En lenguaje metafórico (y visual) concordante con el título de su trabajo, nuestro autor traspone estas operaciones a las deformaciones

cóncavas (reducción burlesca), y convexas (ensanchamiento morfológico y semántico) de los espejos de feria.

Amante de la estadística, muestra sus resultados en una tabla de diez columnas: la primera recoge la Temática⁸¹ de las treinta y seis entradas; la segunda, los Motivos (figurantes o comparantes) con los que se representan cada una de las entradas; la tercera consigna la Ubicación en la novela; la cuarta, la Designación con la que se introduce en el texto; las tres siguientes representan la referencia temporal: presencia en Alciato, en emblematistas anteriores a 1605 y presencia en emblematistas posteriores a 1605; en las tres últimas columnas se resume el trabajo analítico de Torres: *Imitatio* burlesca, *mutatio* (cambio morfológico) y *mutatio* (cambio semántico o morfológico). Para la comprensión de este ejercicio interpretativo tomo los datos de una de las filas con mayor información, es decir, que tiene llenas el mayor número de las casillas, en este caso cinco, de las diez de que consta la fila, en ella se leen: Temática: “Gracia y donaire”; Motivo (comparante o figurante): “una culebra enroscada en un báculo de oro”; Ubicación: “Parte I, p. 127”; Designación: “significada”; en Alciato aparece tres veces; no tiene presencia en emblematistas anteriores a 1605;⁸² aparece en tres emblematistas posteriores a 1605; el procedimiento es la *mutatio* (cambio semántico). De esta manera, justicia, prudencia y sagacidad, virtudes significadas por la culebra enroscada en el báculo de oro, que aparece en tres ocasiones en la obra de Alciato y en ningún

⁸¹ Se utiliza mayúscula porque encabezan cada una de las columnas.

⁸² Rey Hazas, en su artículo anterior, señala su presencia en Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, 1589: “Por el caduceo de la vara con sus dos serpientes se entiende la elocuencia del bien hablar, y la prudencia con que se habla”. (p. 135).

emblemata anterior a *LPJ*, pero sí en tres posteriores, mediante el procedimiento de la *mutatio* (cambio semántico) cambia su significado a las burlas graciosas de Justina.

Por el contraste con la entrada anterior me permito traer a relación otro ejemplo representado por el motivo de la “culebra”, recogido bajo el tema de “medicina de ignorantes”; se localiza en la Parte I, p. 126” bajo la designación de “significada”, ya aparece en Alciato. Este tema sólo llena cuatro de las diez casillas. Además de ser la entrada más pobre en información, carece de determinación de un *modus faciendi* que justifique su presencia en la tabla.⁸³ A continuación intentaré completar esta ausencia a partir del contexto de aparición en la obra, y mostrar el procedimiento paródico de López de Úbeda:

Esculapio, dios de la medicina, tuvo por armas y blasón una culebra argentada, en memoria de que en figura de culebra hizo en Sicinia milagrosas curas, en especial en materia de ojos. Esto me viene muy a propósito porque la culebrilla me promete, y yo me prometo, que con mis escritos he de curar y desengañar muchos ciegos, conviene e saver: madres descuidadas, padres necios, inocentes niñas, errados mancebos [...] Y debérseme ha el blasón de segunda Esculapio (I, 26).

De acuerdo con el texto anterior es bastante obvio que el agregado: “en especial en materia de ojos” constituye uno de los dos “modos de hacer”, la *imitatio* burlesca: milagrosas curas a todo un pueblo pasa a significar curar y desengañar ignorantes. Además, le añade al texto “serio” un “apéndice”: “en especial en materia de ojos”, del que posteriormente se sujetará para producir la parodia: Justina, segunda Esculapia curará y desengañará ciegos [...]”. Asimismo, este emblema

⁸³ Asumo que puede tratarse de un error de impresión.

participa también de los otros dos procedimientos: cambio morfológico⁸⁴: Esculapio, dios de la medicina > Justina, doncella vil; y cambio semántico ya que se agrega el elemento que enseguida le servirá para producir la parodia, metafóricamente hablando se logra la denominada deformación convexa o *amplificatio* (ensanchamiento morfológico y semántico) (548).

Este ejercicio aporta un elemento más para el conocimiento de la obra, resalta el uso de la retórica carnavalesca, el procedimiento para hacer la parodia tanto de la cultura seria de la época y los géneros que la exponen –emblemática y sermonística, por lo menos- como de la obra representativa de la novela picaresca: *Guzmán de Alfarache*. De este trabajo aprendemos que uno de los aspectos peculiares de composición de López de Úbeda que no ha sido atendido por la crítica: “los “artefactos lúdicos [...], emblemática ubediana o ludonimia, queda todavía por explorar” (552).

Cuatro autores, cinco trabajos; diversas fuentes en cuanto a la estructura, al contenido, a un aspecto específico, a la retórica, que abonan a la consideración de *LPJ* como un texto denso, fiel producto de su época histórica, cultural, social y literaria.

⁸⁴ El cambio morfológico implica que el elemento serio se convierta en un elemento diferente.

El cambio semántico permite añadir un sema nuevo al lexema del emblema utilizado como parangón sin cambiar su morfología, (551).

Capítulo V: La materia emblemática de *LPJ*. Unidad y coherencia.

A primera vista, y esta fue la lectura hecha de la novela por más de tres y medio siglos, *LPJ* fue a los ojos de los filólogos un todo exuberante y hasta chocante - para algunos- de elementos variados y sueltos, carentes de armonía, desarticulados y sin un hilo narrativo que hilvanara la trama hacia una coherencia narrativa global. Así, la obra fue considerada como un todo carente de conformidad, tanto estructural como semántica, con las convenciones específicas del género al que se adscribe, ya que trasgrede las reglas culturales de su representación. Se trata de una obra que plasma las características y el estado de la sociedad cortesana y de la práctica literaria mediante la utilización de la parodia. Sin embargo, a la luz de varios trabajos recientes, *LPJ* resulta ser un “organismo complejo y original”, un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado, cuya comprensión reclama, necesariamente, circunscribirla a ámbitos de influencia muy variados y a límites cronológicos que rebasan el contexto barroco de su primera aparición. Cada uno de los *números* se organiza como conjuntos parciales constituidos por una variedad de elementos que se eligen con el propósito de construir las estampas festivas al estilo del frontispicio de la edición príncipe. Cada una de estas estampas se organiza bajo la lógica de la coherencia de lo diverso. Apoyan nuestra idea los trabajos críticos posteriores a las múltiples ediciones de la primera época y, posteriormente, la ya tan citada obra de M. Bataillon, que los críticos señalan como un parteaguas entre los estudios clásicos y los enfoques modernos sobre la heterogeneidad

de aspectos de esta novela. Estos últimos, sobre todo, contribuyen a redondear nuestra propuesta metodológica de trabajo que se verá más adelante.

En las tres últimas décadas se realizaron una serie de actividades académicas como simposios y congresos⁸⁵ en el ámbito de los estudios de emblemática hispánica que dieron como resultado una serie de trabajos, algunos enfocados directamente sobre nuestra novela, la mayoría, sobre aspectos vinculados a su entorno temporal y también, lo que es determinante para nuestro trabajo, en opiniones que distancian el origen del género emblemático de la llamada sabiduría hermética de origen egipcio y de fuentes sólo literarias (epigramas griegos y poesía latina) y lo remiten a tradiciones culturales distintas: bíblica y troyana⁸⁶, a las *armoiries*⁸⁷ bajomedievales (heráldica bajomedieval) y a los repertorios de monedas y medallas.⁸⁸ Así pues, la historia de la emblemática (mejor de los signos emblemáticos pre-heráldicos o signos heráldicos proto-emblemáticos como los llama R. de la Flor, y en los que –señala- ya actúa una creciente voluntad de hacer “concepto” tanto por la elección de una imagen como por un lema lingüístico ingenioso)

⁸⁵ En el anexo a este trabajo se reseña el recorrido de apenas pasado medio siglo que la cultura de las imágenes del Siglo de Oro ha ocupado la atención de los estudiosos contemporáneos del arte como de la literatura, tanto en el ámbito europeo como en el hispánico, a partir de los trabajos inauguradores sobre el tema de las imágenes en el siglo XVI de Mario Praz (Londres: tomo I, 1939; tomo II, 1947) y Julián Gállego (París: 1968).

⁸⁶ Al respecto, Fernando Rodríguez de la Flor, declara: “Los emblemas, con un parecido valor al que hoy les concedemos, los encontramos ya descritos, definidos, verbalizados, en los textos de Menandro y Homero, de Séneca y Cicerón”; refuerza la presencia de la tradición troyana en el origen de la emblemática en la n. 34: “el prototipo de toda ‘écfrasis’ lo constituye la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles”, en “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”; ([1991]1994, 28).

⁸⁷ *Armorial* es un tratado de heráldica donde se construye y se visualiza la estructura genealógica que se expresa en el blasón. De manera homóloga, señala R. de la Flor, operan los tratadistas de emblemática al tratar de reconstruir el hilo sutil que une a las generaciones de los hombres de saber y honra ([1991] 1994, 44).

⁸⁸ José Manuel Díaz de Bustamante lleva a cabo un extenso desarrollo de este tema en su comunicación, referida en la bibliografía general.

surgida de las más recientes investigaciones remonta, al menos hasta el siglo XI sus orígenes lejanos. F. R. de la Flor remite el surgimiento del “universo de las imágenes cifradas” a un tiempo inmemorial y a un contexto de referencia guerrera, la “guerra antigua”, dice, suministró el primer “campo” de expresión para esas extrañas marcas simbólicas de una pequeña élite militar: el escudo “bloqueado”, el yelmo con nasal, las banderas. ([1991] 1994, 27, 30,31).

En la misma dirección, también R. Lamarca Ruiz de E. se ocupa ampliamente del tema y enfatiza el papel determinante de las colecciones numismáticas, su gran importancia para el “desarrollo iconográfico del cuerpo del emblema”, influencia tempranamente advertida por M. Praz, posteriormente por J. A. Maravall, aunque ninguno de ellos profundizó en su estudio, y asimismo por varios investigadores de la emblemática de esta tercera etapa. Lamarca Ruiz es contundente al proponer su hipótesis: “[...] en los repertorios de monedas y medallas se encuentran los dos aspectos principales que conforman el emblema, la iconografía y su previsible significación moral y política” (534), aunque reconoce que su planteamiento está fuertemente orientado desde la Historia del Arte, su disciplina de trabajo, advierte que ello no implica menospreciar los estudios filológicos sobre la emblemática.

Ignacio Arellano opina que debe ponerse por delante de cualquier consideración de los orígenes y las fuentes, el sistema conceptual operativo de los emblemas. Sustenta su opinión en la circunstancia de que son tan abundantes los repertorios y múltiples las fuentes que la propiedad (autoría) de los materiales se

ha perdido, han adquirido “calidad mostrenca”; asimismo al descontextualizarlos de su origen –en la heráldica-, se ha perdido también su uso original. En consecuencia, procedo a centrar mi análisis en la utilización particularísima que López de Úbeda hace de los emblemas en *LPJ*.

Otra estudiosa del tema, Pilar Pedraza reconoce que en el estudio de la emblemática se ha procedido más con afán recopilador que interpretativo, y este afán ha estado orientado a obtener un auxilio iconológico para la historia del arte, y no al análisis de los emblemas por sí mismos. La profesora Pedraza llama la atención hacia lo que constituye lo específico de los productos emblemáticos: el diálogo entre imagen y palabra y su juego intertextual; sólo esta consideración llevará a romper la “precariedad metodológica” en este tipo de estudios. Así pues, propone que el análisis debe centrarse en captar la vibración emocional producida por el halo de mensajes subliminales de la imagen misma en su contexto de uso. ([1991] 1994, 305).

Dentro de esta perspectiva de indefinición metodológica, el trabajo de Joseph R. Jones “Hieroglyphics in *La pícaro Justina*”, mencionado en el capítulo anterior, abre, como se ha dicho, una nueva vía de atención a la obra en sí por centrarse en el aspecto visual o figurativo de los jeroglíficos. En mayor medida Jones dedica su atención a los antecedentes, influencias y composición del frontispicio de la edición príncipe, y también lleva a cabo el inventario de los jeroglíficos en la novela. Otra aportación importantísima de este investigador es “recuperar del olvido” el tema de los predicadores u oradores de púlpito de la época, así

como la utilización que éstos hacían de los jeroglíficos en sus sermones. Jones remite nuestra novela a la influencia, por una parte, de emblematistas tales como Juan de Borja, Juan de Horozco y Covarrubias y Hernando de Soto en cuanto a la disposición estructural del contenido; por otra parte a los predicadores fray Andrés Pérez y fray Laurencio de Zamora en lo que toca a la utilización fantasiosa de los jeroglíficos en sus sermones.

Ahora bien, por su carácter moralizador nuestra obra, que es un libro de jeroglíficos sin imágenes,⁸⁹ encuentra acomodo en el primero de los tres grupos de realización de sermones clasificados por Giuseppina Ledda,⁹⁰ por cuanto a su “morfología básica de falta de concretización gráfica”, por tratar de *jeroglíficos hablados*. A éstos los denomina jeroglíficos visuales-verbales o, también, jeroglíficos verbales de calidad visual ([1994] 1996, 116).⁹¹ Es interesante la descripción del procedimiento de gestación de un jeroglífico hablado que hace la mencionada autora:

El autor simula una sugerencia visual: tiene bajo los ojos o en la memoria un jeroglífico que ha visto; el trabajo figural verbal empieza a partir de una imagen de cuyos signos se apropia [...] como mediador, subordina su lectura y enunciación a la mirada; verbaliza su percepción visual para activar la percepción visual-mental del destinatario: describe, lee, interpreta, descifra material iconográfico in absentia como si estuviera presente. Una imagen gráfica constituye la premisa del jeroglífico hablado. (116).

⁸⁹ F. Rodríguez de la Flor se refiere a esta literatura como “[...] un singular modo de existencia de la embleática (existencia enmarcada por el imaginario de la lengua: existencia con una realidad sólo virtual – presencia ficticia- en el interior de los libros que construyen blasones verbales, emblemas lingüísticos [...] que definen a un personaje literario inexistente”. ([1991] 1994, 50).

⁹⁰ En “Los jeroglíficos en los sermones barrocos”. (115).

⁹¹ No obstante que afilio nuestra novela al primer grupo, ésta también participa de los otros dos: b) jeroglíficos que son meros juegos analógicos, ingeniosos, arbitrarios, en los límites del código verbal y de la agudeza, y c) jeroglíficos potenciales. (116).

El juego dialéctico entre el discurso que produce una imagen, y la imagen que produce un discurso da como resultado el denominado género mixto, muy común en la época y al que se adscribe nuestra novela. La profesora Ledda sintetiza este juego circular:

Los jeroglíficos, los emblemas, las cifras, etc. forman un discurso [...] que acoge y da voz a jeroglíficos; [...] la palabra ofrece datos para su traducción gráfico-icónica: desde la imagen a la palabra, desde la palabra a la imagen, la circulación es continua. (112).⁹²

Otra clasificación de las obras emblemáticas de los siglos áureos, que paradójicamente carecen de la *pictura*, procede de la pluma de Víctor Infantes.⁹³ Esta carencia ha sido atribuida, entre otras razones, a los altos costos de la impresión de grabados o, también, a ciertas ediciones económicas destinadas a las clases populares. Por último, y ésta es la razón que más nos interesa, se atribuye a que las imágenes aludidas deben haber estado tan presentes en la memoria de los destinatarios que ya no era indispensable repetirlos gráficamente.⁹⁴

El primer grupo está compuesto por las traducciones y anotaciones parciales o completas del autor paradigmático del género, Andrea Alciato: “cerca de una docena de autores tradujeron y trabajaron los *Emblematum Libellus* sin que los famosísimos grabados campearan en sus propósitos”. Respecto a la carencia de grabados, nuestro autor se interroga: ¿Debemos suponer un conocimiento visual

⁹² Esta retroalimentación entre palabra e imagen y viceversa, tiene un origen medieval —señala F. R. de la Flor. En las formas que rodean el campo de la heráldica aparece ya un mote o lema que acompaña un dibujo, hay ya una articulación de códigos: plástico y lingüístico, éste funciona como “anclaje” o “relevo” con respecto a la imagen (42). Un dominio para la manifestación del lenguaje figurado es la dimensión imaginaria, mental; se construye la imagen a través de su descripción literaria, de su “*ecfrasis*” [de esta manera] manifiesta su paradójica existencia en el interior del lenguaje (50); en el interior de los libros se construyen blasones verbales, emblemas lingüísticos o empresas que definen a un personaje literario inexistente.

⁹³ “La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas”. [1994]1996, 93-109.

⁹⁴ Así se expresa Infantes: “... el lector áureo poseía para estas ausencias [de la imagen] mecanismos imaginativos y memorísticos suficientes”, *Idem*, 96.

suficientemente significativo en todos los autores y –asimismo –, en los lectores- que tratan de los emblemas sin la necesidad de *mostrarnos la pictura*? Infantes cree encontrar, en el mundo hispano, una preferencia por la literatura emblemática sin emblemas y, por otra parte, entrevé cierto menosprecio por parte de “eruditos, humanistas y demás ralea [a quienes] les interesaba poco la imagen gráfica [...] (97)”. En relación con la carencia de las imágenes en la edición original de Alciato, nuestro autor se pregunta: ¿Estamos ante el intocable valor del texto, frente a la vulgar condición de la imagen? (*Idem*).

El segundo grupo se compone de los libros de emblemas admitidos por la crítica como tales, algunos aportan la parte gráfica, otros la eliminan y, a juicio de Infantes, otros “deberían” llevarla. Esta lista se abre con los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma, obra que por más de veinticinco ediciones ha carecido de grabados. Aquí también se interroga respecto al alcance conceptual de esta obra: “¿remite a un juego tan conceptista que el lector repone una imagen por la evocación del artificio poético?”. Otra obra que también se incluye dentro de este grupo es la ya mencionada *Monarquía mística de la Iglesia hecha de Geroglíficos*⁹⁵ de fray Laurencio de Zamora. Aquí cabe la pregunta de si deberían llevar la *pictura* muchos de los bestiarios áureos.

Y finalmente, un tercer grupo, que es el que motiva comentar aquí esta clasificación de Infantes, se constituye por la llamada literatura de fiestas [en general]

⁹⁵ Título original: *Monarquía Mística de la Iglesia hecha de hieroglíficos sacados de humanas y divinas letras. Compuesta por fray Laurencio de Zamora...Primera parte. Trátase de la cabeza invisible de la Iglesia, los atributos suyos, el misterio de la inefable Trinidad: la visible y sus perfecciones... (II parte). Trátase en esta segunda parte. Del conocimiento propio. De la cayda del hombre. De las miserias de la humana naturaleza, y de los afectos del pecado*, Madrid: 1603.

en donde la sociedad áurea exhibió públicamente el esplendor de su cultura e inundó de poesías, comedias y sermones su pujante y desmedido goce literario. Del conocimiento y revisión de un amplio corpus de obras en busca de una presencia gráfica tan esquiva y egoísta a lo largo de ediciones y ediciones áureas, Infantes llegó a dos realidades contrapuestas: que los emblemas poblaban esta literatura pública y festiva y que sus representaciones gráficas faltan de una manera consciente y continuada.

En resumen: las causas que se señalan para esta carencia de imágenes en las relaciones e impresos son tres y se orientan en una misma dirección. En primer lugar, y simplificando bastante, esta carencia atañe a los costos de las figuras tratándose de túmulos, arcos, altares y hasta impresos; la segunda causa es de orden temporal por cuanto el aparato gráfico retardaba en exceso la aparición de los libros de relaciones e impresos y, en el último de los casos, para la posteridad prima la permanencia de la palabra escrita sobre la imagen emblemática: “[los emblemas] están descritos y se han visto suficientemente, la edición, pues, apela a la memoria de los presentes y queda como testimonio para la imaginación de los futuros lectores” (102).

LPJ es, pues, una novela emblemática sin emblemas, una novela cuyos elementos emblemáticos forman parte del texto narrativo, de las notas marginales y de las formas poéticas, y cuyos dos únicos grabados sólo aparecieron en la edición príncipe y fueron olvidados en las ediciones posteriores. Estos grabados son: el frontispicio titulado “El axuar de la vida picaresca”, que resume el tema de

la novela, y que a la vez que anuncia, niega al lector la sorpresa del contenido (Arellano, 2004: 572), y el pretendido escudo nobiliario de Don Rodrigo Calderón, a quien se dedicó la novela, (y que no pertenece a la obra propiamente dicha sino al contexto histórico).⁹⁶

Así pues, como hemos visto, el carácter fuertemente visual de nuestra novela está también estrechamente relacionado con la semiótica de la fiesta religiosa (y pagana), además de diversas tradiciones literarias, como la sermonística medieval a la que ya aludimos por la utilización de los repertorios de *exempla* por parte de los predicadores. G. Ledda señala la presencia de los jeroglíficos en los sermones, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo XVI; posteriormente los predicadores van a recurrir a los jeroglíficos como constitutivos de la *inventio* de sus sermones, sobre todo los del género epidíctico o apologético, que se pronunciaban durante las fastuosas celebraciones de beatificaciones, canoni-

⁹⁶ A propósito de la aparición del “pretendido” escudo nobiliario de Don Rodrigo Calderón en la edición príncipe de *LPJ*. Vale recordar la afirmación de algunos estudiosos e historiadores (Bataillon y Rey Hazas) respecto a que la novela contribuía en ese momento a la divulgación del escudo y, por ende, al proceso de ennoblecimiento del citado Don Rodrigo. Considero que a lo largo del relato hay suficientes alusiones que abonan en sentido contrario, es decir, a hacerlo objeto de burla y de escarnio. Entre otras alusiones, hay que recordar que la Pícara dice no ser la primera en decir de sí y de su linaje lo que le viene en gana pues para eso tiene “boca pagada”; en otra circunstancia critica la “manía nobiliaria de los españoles del Siglo de Oro” que se labran sus escudos porque tienen con qué pagarlos; en el mismo sentido se inscriben sus expresiones que ironizan porque en “esos” tiempos hay muchos “dones” pegadizos” o “don de alquitar”. Respecto a esto último Bataillon declara que “el favor del duque de Lerma había agregado de golpe el ‘Don’ al nombre del hombre nuevo”, es decir, pasó de Rodrigo a Don Rodrigo (56). De lo anterior concluyo que si el resto de los elementos son objeto de parodia burlesca por parte de López de Úbeda, no es lógico que un solo aspecto haya permanecido incólume, máxime que, como señala Lucas Torres, *LPJ* se inscribe dentro de una retórica carnavalesca, de libertad efímera, transitoria, permisiva. Al respecto, considero que la obra completa se inscribe también en la línea de la estética de lo grotesco -uno de los elementos del carnaval. Los estudiosos de la emblemática alciatesca desde su aspecto visual remiten las imágenes de las cenefas u orlas a los grutescos o “adornos [...] compuestos de hojas, caracoles e insectos [...] encontrados en grutas antiguas de Roma” (*Tesoro*, SCH, 84.); por otra parte, desde la investigación literaria se vincula la noción de grotesco con el realismo y con la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Así pues, tanto la inclusión del escudo como la dedicatoria a Don Rodrigo Calderón, según mi parecer, son dos elementos utilizados con un afán de burla y, por tanto, también “cabén en la picaresca”. El “simbolismo burlesco” resume la intención total de la obra.

zaciones, misas fúnebres, inauguraciones de iglesias y de altares, octavas, etc. (Ledda, [1994] 1996, 111). Los sermones, entonces, guardan una estrecha relación con la fiesta medieval, renacentista y barroca, en la que encontraron diversión tanto la clase popular como la nobleza.

1. Clasificación temática de la materia emblemática.

Para sistematizar la materia de los textos de contenido emblemático, algunos investigadores han propuesto clasificaciones ya de carácter general, ya atendiendo a los contenidos específicos de obras particulares. Una de las clasificaciones más citadas es la que Henkel y Schöne desarrollan en su *Emblemata* (Stuttgart, 1967), los autores clasifican la materia emblemática en general, por temas: Macrocosmos, cuatro elementos, plantas, animales, el hombre, personificaciones, mitología, Biblia.

Por su parte, la profesora Morreale en su trabajo de identificación de la relación entre emblemática y lexicografía en el *Tesoro* de Covarrubias, encuentra dificultosa la clasificación anterior de Henkel y Schöne y, a cambio, reparte la materia emblemática del *Tesoro* en campos semánticos. No obstante que su objeto de estudio es una obra particular, los elementos que identifica tienen presencia común en los emblematistas de la época: nombres de animales, nombres de plantas, nombres de figuras o personajes mitológicos y nombres abstractos o genéricos. (1992, 349). Conviene mencionar los *elementos-signos*⁹⁷ que intervienen en la composición de jeroglíficos en la fiesta religiosa barroca aislados de su contexto

⁹⁷ La profesora Ledda llama *elementos-signos* a las figuras centrales que organizan la escena y sustentan la significación del jeroglífico.

por la profesora Ledda: mitológicos, zoológicos, astrológicos, objetos, ([1991] 1994, 585).

Siguiendo esta orientación, en el rastreo de *elementos signos* en *LPJ* destaca el predominio de los animales (águila, víbora: serpiente, dragón, áspid, culebra, culebrilla), presencia que quizá sea equiparable, a simple vista, con las figuras femeninas históricas. Destaca también la presencia de personajes mitológicos (Mercurio, Cupido) y, en menor medida, nombres abstractos de virtudes o cualidades. La materia emblemática en nuestra obra se utiliza muchas veces para aludir tanto a las virtudes como a los vicios de la Pícaro y de otros personajes, adaptándola a determinadas contingencias durante el recorrido narrativo de la novela.

2. Función y distribución de jeroglíficos, motivos, símbolos y formas literarias poéticas y narrativas en *LPJ*.

Si bien nuestra novela se compone de cuarenta y ocho estampas o episodios narrativos distribuidos en veinticuatro capítulos y estos en cuatro libros, la presencia de jeroglíficos en ellos no es homogénea. En algunas estampas no hay jeroglíficos, en otras, puede haber más de uno. El total de episodios narrativos corresponde a los años de Justina y a las cartas de un mazo de naipes, en ambos casos cuarenta y ocho.⁹⁸ La presencia de los jeroglíficos en la obra suele anunciarse, en primer lugar mediante el verbo pintar: “los antiguos pintaron o pintaban, unos te

⁹⁸ Las coincidencias entre estampas, edad de Justina y el número de cartas de un naipé fueron expuestas por Lucas Torres en “Emblemática y literatura: el caso de *LPJ*”, el número de jeroglíficos de mi corpus de trabajo procede del rastreo que llevé a cabo de los elementos emblemáticos que aparecen a lo largo de toda la obra..

pintan”; y en segundo lugar con el verbo fingir: “fingió el poeta”, “fingían los antiguos”.⁹⁹ También hay jeroglíficos o símbolos que carecen de una expresión que los anuncie, éstos pueden ser identificados porque remiten a la representación visual de un vicio, una virtud o una cualidad genérica. Por regla general aparecen en el texto para legitimar o parangonar alguna acción de los personajes de *LPJ*. Cada uno de los jeroglíficos constituye el núcleo semántico en torno al cual se agrupan una variedad de elementos que conforman una estampa o *número*, estas estampas ponen en evidencia un diseño espacial. El eje central de estas estampas es Justina, en torno a la cual se acumulan una serie de personajes pertenecientes a diferentes filiaciones: personajes bíblicos, de la mitología grecolatina, héroes épicos, personajes históricos, literarios y populares, especies del bestiario, etc. López de Úbeda llena con ellos cada uno de los *números* correspondientes y, al mismo tiempo, legitima y ornamenta¹⁰⁰ la situación que se trate. También contribuyen a este propósito ornamental otros elementos de diferente categoría: las formas poéticas y narrativas a las que ya se ha aludido.¹⁰¹

⁹⁹ López de Úbeda denomina de manera genérica y burlesca a los antiguos, a los poetas que “pintaban” o “fingían”: “relatores de la jiroblera”, L. II, P.II, cap.I, *número tercero*, p. 382.

¹⁰⁰ Vale recordar la intención explícita de López de Úbeda para quien: “[...] la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia de ellas cuanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Asimismo pienso yo que la bondad de una historia, no tanto consiste en contar la sustancia de ella, cuanto en decir algunos accidentes, digo, acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono, con que se saca y adorna la sustancia de la historia, que ya hoy día lo que más se gasta son salsas y aun lo que más se paga.” L. II, P. III, Cap. IV, *Número 3*, p. 612.

¹⁰¹ Respecto a las formas poéticas, López de Úbeda declara que *LPJ* es: “juntamente Arte Poética, que contiene cincuenta y una diferencias de versos, hasta hoy nunca recopilados”. Rey Hazas discrepa de este número y afirma que son cincuenta las modalidades métricas que se ejemplifican en la novela. Puesto que cada uno de los cuarenta y ocho *números* es encabezado por una modalidad, las tres restantes aparecen incluidas en el interior del texto. Una de ellas, un pareado endecasílabo (L. II, Cap. I, *número II*, p. 265) no es contabilizado por Rey Hazas, por esta razón dice que sólo son cincuenta.

Cada una de las estampas constituye un microdiscurso que articulado con los demás resulta en un macrorrelato que encierra una doble moral, festiva y moralizadora; festiva puesto que exalta y festeja las burlas de la pícara, y moralizadora porque esta conducta o proceder se utiliza para ejemplificar lo que no se debe hacer. Como apoyo a esta idea puedo aducir el abundante léxico perteneciente al campo semántico de la sermonística: *sermón* (y *sermón cananeo*), *púlpito*, *predicador*, *predicadera*, además del tono de sermón que Justina le imprime a algunas de sus arengas; ella asume el papel de predicadora con o sin el permiso del lector.

Ateniéndonos a la representación gráfica de “El axuar de la vida picaresca”, frontispicio de la edición príncipe, resulta significativa la organización de la variedad de elementos en el interior de cada estampa o episodio narrativo. Esta disposición de elementos en una nave remite a la tradición del viaje (peregrinaciones) en la literatura, que incluye la metaforización del transcurso de la vida real considerada como una nave.¹⁰²

Retomando la exposición anterior, algunos *motivos o figurantes* son recurrentes en varios *números* (especialmente el águila). La utilización de motivos diferentes para expresar una misma idea es un fenómeno que ha sido observado, entre otros, por Marguerita Morreale, Giuseppina Ledda, Christian Bouzy y José

¹⁰² Esta tradición de representar la vida como un viaje en una nave también fue señalada por Lucas Torres en “Emblemática y literatura: el caso de *La Pícaro Justina*”. Nuestro autor remite sus antecedentes a la representación de la nave de los locos, leitmotiv de las fiestas carnavalescas del Renacimiento europeo [...], ([1998] 2000, 782). B. M. Damiani establece una serie de “paralelos artísticos” entre nuestra novela y *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado (Venecia, 1528); el que me interesa mencionar es el grabado o frontispicio en las dos obras. 1977: 137. A diferencia de los personajes de origen variado que pueblan el grabado de *LPJ*, la nave del frontis de *La Lozana* está habitada por personajes de la obra, cuatro nominados (Lozana, Ranpín, Divicia y Celidonia) y los restantes sin nombre. A juicio del profesor Damiani, editor de *La Lozana*, ésta “es el único ejemplo de mujer pícaro del siglo XVI”. 2001, 206.

Manuel Díaz de Bustamante, quienes en sus investigaciones reportan haber encontrado que fue común la práctica de que varios *figurantes* o significantes aludieran a un lema o mote y, viceversa, que varios motes o lemas se figuraran con una sola imagen. A esto se refiere claramente Bouzy: “[es] uno de los grandes principios de la emblemática: la expresión del mismo sentido por formas diferentes o la expresión de sentidos diferentes por una misma forma [...]” ([1994] 1996, 35). Sobre esta particularidad se manifiesta, más ampliamente, José Manuel Díaz de Bustamante:

[...] se puede ver que hay un cambio radical en la forma y el sentido de los *lemas* desde Alciato hasta los grandes autores del Barroco, como también lo hay en las *picturae* [...], creo imprescindible un estudio de la “plurisignificación” de los lemas semejante al que llevó a cabo Giuseppina Ledda sobre la *plurisignificanza delle imagini* porque efectivamente, hay una interesante tendencia al intercambio de lemas respecto de las *picturae* correspondientes. ([1994] 1996, 67).

Guarda estrecha relación con este tema la observación de I. Arellano respecto a que muchas veces es difícil distinguir si un *motivo* o *figurante* tiene cabida en el mundo emblemático o “sólo es una referencia lexicalizada sin conexión con dimensiones visuales propiamente emblemáticas [...]” (2004, 571), es decir, en ocasiones un *motivo* aparece simplemente como objeto de comparación pero no posee una referencia visual específica.

La presencia de la orla en el frontispicio de nuestra novela, tiene su antecedente en la heráldica medieval.¹⁰³ Los elementos emblemáticos de la orla están dispuestos de la siguiente manera: consta de veinticuatro figuras que aluden a una vida de placeres, entre éstas se identifican en primer lugar algunos instrumentos

¹⁰³ El equivalente primitivo de la “orla” del frontis de *LPJ* se encuentra en la heráldica medieval, y es llamado “campo ornado” o “fantaseado” de la cartela o perímetro de un escudo”. (F. R. de la Flor ([1991] 1994, 31).

musicales, otros elementos se relacionan con el juego, algunos remiten al placer de beber y comer; otro tanto consiste en objetos irreconocibles ya por borrosos o porque su utilidad práctica nos es desconocida.¹⁰⁴ Así describe su importancia R. de la Flor

“[el núcleo semántico vive] en el interior de la propia composición heráldica...[aparece] flanqueado de una serie de elementos accesorios del orden figurativo, que transparentan también contenidos simbólicos fantásticamente variados: se trata en suma de los tenantes (*sic*), los soportes de todo orden, collares, pabellones y orlas de variada configuración...”
(37)

Finalmente, cada uno de los *números* es también un marco que contiene otros elementos, formas o estructuras genéricas o discursivas ya en prosa o verso. Las primeras: fábulas, refranes, facecias, enigmas, etc., en las que se encuentra una amplia variedad de recursos de estilo (símbolos, juegos de palabras, calambur, zeugma dilógico, anfibologías, etc.); las segundas, cincuenta y un formas poéticas diversas, que además de constituir un elemento estructurante de la obra, pueblan cada uno de los *números* o estampas, y constituyen un arte poética de las formas literarias vigentes en la época.

3. El bestiario medieval y la estampa carnavalesca en LPJ.

Otro elemento de amplia presencia en LPJ es el bestiario medieval, cuyos antecedentes se remontan al segundo siglo de nuestra era con el *Physiologus*.¹⁰⁵ Es

¹⁰⁴ P. Campa describe lo que considero que puede ser un probable antecedente para la forma de disposición tanto de los veinticuatro elementos como de las letras que forman el mote “El axuar de la vida picaresca”, se trata de la *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) del Padre Jerónimo Nadal quien “compone los lugares” de sus meditaciones mediante una “proliferación de vistas que revelan una economía de espacio visual, técnica en libros de emblemas más tardíos cuando se quieren ilustrar varios eventos afines en un mismo emblema”. ([1994] 1996, 50).

¹⁰⁵ Se atribuye su autoría a San Epifanio. En la última etapa de revisión de este trabajo tuve a la mano la documentada edición de *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, introducida, comentada y anotada por Santiago Sebastián López. Esta edición me proporciona una amplísima información respecto a la “[...] obra capital de

esta la “obra capital de la literatura eclesiástica de la Edad Media” o, también, “el libro de historia natural que fue más popular en Europa hasta el siglo XIII, cuya fama e influencia fueron sólo comparables a las de la Biblia”, señala Santiago Sebastián. Refiere que en el texto original se describen unos cuarenta animales y unas doce piedras preciosas. Esta obra es exponente de una de las dos actitudes en el pensamiento medieval: el pensamiento trascendente. La contemplación de la naturaleza era a la vez que una especie de iniciación, un camino para penetrar el misterio divino: el viento, los árboles, las piedras, los animales, venían a ser materia de enseñanza.¹⁰⁶

Nuestra novela utiliza el bestiario tradicional con fines paródicos y ello responde a su carácter moralizante. El bestiario proporciona al autor de *LPJ* una rica fuente de materiales simbólicos debido a las propiedades “reales” que atribuye a los animales y que se adecuan a ciertas situaciones en la vida de la pícara. Ésta se desarrolla en torno al eje temático de la astucia a partir de un centro esencial, el águila, con todas sus cualidades y atributos simbólicos. La utilización metafórica de las varias especies animales y vegetales en nuestra obra está en línea con lo que Fernando R. de la Flor ha llamado “lectura tropológica que del espacio natural hicieron los bestiarios medievales” ([1991] 1994, 34); o, también, en palabras de

la literatura eclesiástica de la Edad Media”. Fue traducida del griego al latín (Roma, 1587) por el eclesiástico español Gonzalo Ponce de León; posteriormente hallada entre los raros impresos del siglo XVI en la biblioteca del Seminario Diocesano de Badajoz; la traducción del latín al castellano se debe al teólogo Francisco Tejada Vizueté. El profesor Sebastián desarrolla extensamente las dos actitudes en el pensamiento medieval: el pensamiento trascendente y el pensamiento científico, enfocadas ambas al estudio de la naturaleza. 1986, I-III).

¹⁰⁶ Principalmente son los monjes los sujetos de esta contemplación, nos dice el profesor Sebastián. Veían la mano de dios en el estudio de la naturaleza vegetal, en las imágenes y ejemplos de los animales, domésticos o salvajes. Estaban abiertos a aprender de la realidad viva con preferencia a la enseñanza por la lectura. *Idem*.

Ch. Bouzy, “el valor ético de un zoomorfismo todavía muy vigente en el siglo XVII” ([1994] 1996, 17). Es obvio que la aplicación del simbolismo animal en *LPJ*, dado su carácter paródico y burlesco, se convierte, al mismo tiempo, en una sátira de la “visión medieval del mundo real como reflejo o manifestación del mundo divino” (Malaxecheverría, 23). En estrecha relación con el simbolismo animal se encuentra el simbolismo vegetal, que es otro elemento natural que, en menor medida, también está presente en nuestra obra.

A juicio de Lluís Ramon i Ferrer, la utilización de estos dos elementos de la naturaleza, el animal y el vegetal, responde a una “recuperación de la visión simbólica del universo” por el hombre de la Edad Media para quien “la naturaleza ha emanado del infinito poder de Dios; es, pues, el universo un reflejo divino y mediante su conocimiento se puede llegar al conocimiento de Dios” ([1991] 1994, 673). De esta manera, para el hombre del medioevo “todo está henchido de significación divina [...]; el bestiario fija la atención en el comportamiento del animal al que da ‘una significación religiosa y moral’, simbólica, con la que Dios quiere dar a entender alguna cosa al hombre”. (674)

El bestiario sobrevive durante el Renacimiento y fructifica una vez más con la abundante literatura del Barroco. En nuestra novela, la utilización del simbolismo animal es tan frecuente como la utilización de diversos personajes femeninos míticos, bíblicos e históricos para establecer contrastes con la heroína pícara.

En el bestiario el águila era considerada un ave noble, hiciera una cosa o la cosa contraria, dice Bouzy (29). El autor de *LPJ* equipara a Justina –y even-

tualmente a su madre- con esta ave; en la novela, los hechos a los que se aplica el simbolismo del águila reflejan una ambigüedad fundamental: Justina es aguda como el aguilucho para el aprendizaje de técnicas de rapiña en el oficio mesoneril que le trasmite su madre, águila mesonera. Para nada interesa la realidad zoológica del ave, sólo sirve de pretexto para fabricar símbolos (Bouzy, [1994] 1996, 29).

Resumiendo, los investigadores del tema concuerdan en que al menos desde el siglo XI se constituye lentamente, en una pluralidad de dominios muy vasta, un lenguaje figurado de imágenes y sus atributos; éstos operan en lugar de ideas y atribuciones de valor, en una utilización metonímica temprana (la pluma en lugar del ave y ésta por alguna virtud: valor, honra, sacrificio). De esta manera se anuda la lectura tropológica presente en el bestiario con la heráldica y más tarde con la emblemática (R. de la Flor [1991] 1994, 33-34).

Por otra parte, es interesante observar la recurrente presencia del léxico relativo al carnaval a lo largo de la novela: carnaval, carnestolendas, Pascua, Cuaresma, Miércoles de ceniza, “miércoles corvillo”, día de Corpus. La descripción de un grupo de bellacos llamado la Bigornia, cuya actuación se inscribe en la práctica libertaria del carnaval y las mascaradas, el disfraz picaral de obispo de Pero Grullo y los disfraces de canónigos y arcedianos utilizados por sus camaradas, su danzas con concorvos y cabriolas,¹⁰⁷ sus canciones. Todo ello teñido con los elemen-

¹⁰⁷ *Concorvos* y *cabriolas*: no se encuentran registrados en el *Tesoro* de Covarrubias. Cabriola: brinco o voltejeta en el aire que dan los que danzan cruzando varias veces los pies en el aire. *DRAE* (1992), Madrid, 2000 (vigésima primera edición), 347; concorvo: no se encuentra registrado en el *DRAE*.

tos degradantes propios del discurso del bufón, que señalara Torres como recurso paródico de la emblemática canónica de la época aurisecular.

López de Úbeda se sirve de la tradición, a la que hace dar piruetas y en el aire la viste con los disfraces del carnaval: "la máscara, esencia de lo grotesco, el disfraz, la caricatura, los melindres, muecas, monerías, extravagancias y remilgos [...]” (Bajtin).¹⁰⁸ Lo anterior se resume en la formulación exacta que describe un género innovador: "Antigüedad carnavalizada", que se expresa a través de las formas de la cultura popular cómica: mímica, diálogo, sainete, anécdota, farsa, comedia, sátira, fábula, novela (*Idem*, 84). Todo esto fragua en una obra irreconocible e inaceptable para sus primeros estudiosos, pero innovadora y rica para los más recientes críticos a la luz del descubrimiento de la utilización paródica, satírica y burlesca de la rancia tradición que guarda entre sus páginas.

Es innegable que en *LPJ* priva una intención desacralizadora de la tradición: Mitología, *Biblia*, épica, heráldica, simbólica, emblemática, incluso de algunos episodios históricos de España. La siguiente tabla muestra en sus columnas el registro de elementos que aparecen en *LPJ*. En cada una de las filas, que corresponde a un *número*, muestro la variedad de estos elementos y la multiplicidad referencial por ellos representada, su distribución constituye el ornato de un motivo central que recae en Justina, sus padres, hermanos y allegados. Dichos elementos se utilizan para parangonar la circunstancia de que trata el respectivo *número*. Debo señalar que no en todos los *números* hay jeroglíficos, y que hay *números* en

¹⁰⁸ Citado por Beristáin, *op. cit.* p. 83.

los que se encuentra más de uno. Recojo también las alusiones a obras literarias aunque su cantidad es reducida, aproximadamente treinta.¹⁰⁹ Encontré las siguientes designaciones: símbolo, figura, jeroglífico, emblema, mote, blasón, tablilla, empresa, símil, epíteto, propiedad, pintura, escudo, dibujo, imagen, incluso “mal pronóstico” y “anuncio”. La tabla consta de diez columnas cuyos encabezados se describen por sí mismos:

No. de Columna: 1. Localización de la estampa en la obra.

2. Designación: expresión que introduce los elementos icónicos.
 3. Temática o motivos: cada uno de los vicios o virtudes que se simbolizan en la novela.
 4. Expresión verbal que introduce los emblemas.
 5. Bestiario: cada una de las especies que pueblan las estampas.
 6. Personajes referidos: bíblicos, míticos, épicos, históricos, literarios, etc.
- Estructuras formales:
7. Narrativa.
 8. Poesía.
 9. Recursos de estilo: extensa variedad de formas estilísticas.
 10. Referencias bibliográficas: las obras referidas a lo largo de la novela.

¹⁰⁹ En nuestra novela la alusión a obras literarias es dispar. En el Prólogo sumario se enuncian 6 títulos a guisa de fuentes, unos de éstos se repiten en algunos números, por ejemplo: *Celestina*, *Momo (El Momo. La moral y muy graciosa historia del Momo)*, *Calepino (Ambrossi Calepini Dictionarium in quorestituendo atque exornando haec praestitimus)*, *Doña Oliva (Nueva filosofía de la naturaleza del hombre)*. Se anexa al final la relación completa de las obras citadas.

Tabla: Elementos icónico-verbales distribuidos en LPJ.¹¹⁰

Localización en LPJ.	Designación	Temática o motivos ¹¹¹	Expresión verbal introduct.	Bestiario	Personajes referidos: Bíblicos, míticos, épicos, históricos, literarios. etc.	Estructuras formales Narrativa - Poética		Recursos de estilo	Referencias bibliográficas ¹¹²
Introducción general. <i>Número primero</i>	Símbolo y figura Jeroglífico Emblema (de Justina) Mote, blasón	Amistad inconstante Yerros de los reyes Pelona, blasón de sus armas	Siendo, sois, fue Como si fueran	Pato (pluma de) Pelos (de la pluma)	Isabel / Fernando, Júpiter Pandora Munacio Curio (emperador, aludido) Homero Mimercides (¿?)	cuento de cuentos, máxima, fábula chascarrillo popular (recreación), refrán fábula, proverbio, máxima común	Redondilla Pareado Octosílabo	Juego de palabras Símbolos (2) Disemia Símbolos varios	
<i>Número segundo</i>	Símbolo Figura Jiroblífico	Mancha, castigo de soberbia Injusticia	Mal pronóstico La gentilidad tomó	Serpiente Culebra	Ovidio/Horacio ¹¹³ San Antón Sta. Lucía Sicconios, Píndaros, Colonios Platón, Aristóteles Herodes	dicho popular dicho coloquial /refrán refranes varios fábula refrán	Quintillas Octosílabo	Juego de palabras (2) Calambur	<i>Metamorfosis</i> <i>Hechos de los apóstoles</i> <i>Calepino.</i> ¹¹⁴
<i>Número tercero</i>	Símbolo Mal pronóstico Anuncio Buen anuncio Tablilla	Esperanza y envidia Sabiduría	Pintan	Culebra Perdices de Faflagonia Hormiga, abeja, león, águila, dragón, cigüeña	Santos: Miguel, Raphael, Jorge, Daniel, Catalina, Mariana Diosa Sophía Cándida, Circe, Medea, Silvia Aristóteles, Esculapio Mercurio	tópico latino	Soneto de pies agudos al medio y al fin	Hipérbole	

¹¹⁰ En esta tabla se aíslan los elementos concretos que pueblan cada una de las estampas festivas (barrocas), a la manera de la “alegoría náutica de ‘El axuar de la vida pícarca’”, grabado del frontispicio de la edición príncipe de LPJ. Los elementos “serios” sirven de parangón a Justina, el orden en el que se recogen en cada columna es el orden de aparición en el relato. La presencia de jeroglíficos orientó la elección de los números de esta tabla. Algunos nombres de personajes pueden aparecer distorsionados humorísticamente.

¹¹¹ G. Ledda les denomina también *figurantes*, y Lucas Torres en uno de sus trabajos los llama *comparantes*.

¹¹² En LPJ hay treinta alusiones a obras literarias. Siete de éstas, con carácter específico de fuentes, aparecen en el “Prólogo sumario”: *Celestina*, *El Momo (La moral y muy graciosa Historia del Momo)*, *Lázaro (Lazarillo de Tormes)*, obra sin título (Fray Antonio de Guevara), *La Eufrosina (Vida de san Raimundo de Peñafort)*, *Patrañuelo*, *Asno de oro* y *Guzmán de Alfarache*. Las restantes alusiones pueden ser directas: títulos de las obras, o indirectas: los autores o personajes.

¹¹³ López de Úbeda atribuye al “poeta de las *Odas*”, Horacio, la autoría de las *Metamorfosis*.

¹¹⁴ *Ambrossi Calepini Dictionarium in quorestituendo, atque exornando haec praestitimus*. Se repite en dos números más.

	Jiroglífico Símbolo			culebrilla					
Libro I. Capítulo I. <i>Número primero</i>	Símbolo Empresa Jeroglífico	Murmura- ción y Lisonja. Muerte y amor. Paciencia.	Fue Dieron por	Perro Águila	Ícaro, Hércules, Penélope, Circe, Porcia, Belcebú. Sta. Teresa, Eneas, Dido, César, Esdras, Moisés, Josafat, Berecinta, Celestina, Falencio, Perico de Soria	Mote fábula	Octavas de esdrújulos	Compa- ración	<i>Pentateuco.</i> <i>Obras</i> ¹¹⁵ de san Buenaventura.
<i>Número segundo</i>	Jiroblífico	Odiosidad de la vejez (en nota marginal)		Culebra	Cid Balaán	ejemplo refrán fábula cuento	Tercetos de esdrújulos Canción popular		<i>Silva de varia lección.</i>
Capítulo II. <i>Número primero</i>	Símbolo	Justicia (fragua)	Fue		Pandora, San Geminiano, Ramiro Núñez, Rémuló, Rómulo, Marte, Ilia, Eneas, Platón, Perictión. Buda, Cel- so, Aureoto, Ceclopono, Eneas, Venus Presidente Cirino	cuento semejanzas (símiles) anécdota cuentecillos (recreación)	Redondi- llas con su estribo Canción popular	Símil Ironía (continua- da), paro- dia disemia, zeugma dilógico Anfibio- logía	<i>Summa exemplis et Rerum Similitudinibus...</i> ¹¹⁶
Capítulo III. <i>Número primero</i>	Jiroblíficos del mesón (compara- ciones) Símiles del mesón Epítetos del mesón	Mesoneros Rapacidad.	Comparan	Grajos, hor- migas, abe- jas, cigüeñas, águila	Abraham Cid, Fernán González Las tres gracias	Refrán Dicho popular Refrán Refrán Dicho popular	Octava de pies corta- dos Pareado octosílabo (romance) Cantar	Juego de palabras Epítetos	<i>La Eufrosina.</i>
<i>Número segundo</i>	Propiedad Jeroglífico Propiedad Símbolo	Agudeza visual Vista Limpieza Suciedad	Fingieron los poetas	Águila Aguilucho Paloma Oropéndola	Fernando e Isabel Jeremías	Facecia o chas- carrillo Refrán Anécdota Cuento	Redondilla de pies cortados		
Libro II.	Jiroblífico	Junta de bellacos	Quisieron decir los	Zorra, monas y gatos	Dios Machín (Cupido), Rey Mono	Tópico latino Refrán	Estancias de consonancia	Descrip- ción	<i>Florisel de Niquea.</i> <i>Celestina.</i>

¹¹⁵ *Breviloquium, (s/datos)*

¹¹⁶ Aludida por su autor: Fr. Joannes Geminianus.

Capítulo II. <i>Número segundo</i>		Necedad.	antiguos	Ave fénix cigüeña garza, zorra, grifo	Scipión, Heliogábalo Apolo, Jonatases Júpiter, Holofernes	Fábula, cuento Dicho popular	doble en un mismo ver- so Octosílabo de romance	Juego de palabras Disemia Calambur Disemia Anfibol. Ironía	<i>Momo. (La moral y muy graciosa historia del Momo) Alivio de caminantes (Sobremesa y alivio de caminantes).</i>
<i>Número tercero</i>	Símbolo	Almendro sobre la cabeza de la primer mujer Precocidad	Pintaron los antiguos	Ave fénix Panthera	Senacherib, Sansón Lucrecia, Berecinta, Semíra- mis	Símiles Refrán (3)	Octava de consonantes hinchados y difíciles Mote: pa- reado en- decasílabo	Símiles Juego dilógico Disemia Anfibolo- gía	

II Parte del Libro II: La pícaro romera.

Capítulo I <i>Número primero</i>	Símbolo Pinturas	Fidelidad (agua) Envidia ¹¹⁷	Fue Pintan	Grifo, águila perro rabioso leona parida, hidra, arpía, tigre	Blandina Apolo, Júpiter Scévola, Erasto	Refrán (4), dicho popular	Sáficos y adónicos de consonancia latina	Juego de palabras	<i>La Araucana.</i>
<i>Número segundo</i>	Pintura	Imprudencia	Pintaban	Sierpe, pa- loma	Eva, Adán, Atalía, Vulcano Cid, Babieca	Dicho popular, (maldición)	Sáficos adónicos de asonancia Cantar	Símiles, descrip- ción, ana- leipsis, contraste	<i>El Cid.</i>
<i>Número tercero</i>	Pintura	Cansancio	Pintaron		Hércules, Trajano, Filipo II, Herodes, Ceres, Angerona, Volupia, “la Méndez”, Momo, Cirse, Estabulario	Refrán, dicho popular	Redondillas de pie que- brado	Juego de palabras, alusiones	
Capítulo II <i>Número segundo</i>	Pintura	Disimula- ción	Pintaron		Celestina, Atalanta e Hipóme- nes, Esther y Asuero, Judit, Abraham, Hero, Leandro, Alejandro	Cantar, dicho popular	Una octava con hijuela, que glosan el pie si- guiente	Juego de palabras	<i>Auto, de Llerena (el pícaro del).</i>
<i>Número tercero</i>	Figura	Hipocresía	Es	Pavón	Lutero, Manes, Nerón, Ferrer ¹¹⁸		Sextillas de pie quebra-	Anfibolo- gía	<i>Guía de pecadores.</i>

¹¹⁷ Varias imágenes para un mismo vicio.

							do		
Capítulo IV <i>Número tercero</i>	Pintura(s)	Vanagloria Codicia	Pintaron		París, Eva, Medusa, Hortensia, Penthesilea, Romelia, Ceusis, Silvia, Circe, Platón	Sentencia Refrán	Súmase en un sonetillo	Disemia, símiles	
<i>Número cuarto</i>	Pintura, dibujo	Cólera o enojo	Pintó	Burra, gallo	San Antón, Ana (y otras santas mujeres), Nebrija		Media rima	Quiasmo, prolepsis	Libro del duelo del género femenino. ¹¹⁹ El <i>Arte</i> , de Nebrija.
<i>Número quinto</i>	Pintura	Gracias y buenos dichos	Pintaban	Águila	Angerona, Vulcano, Mercurio, Séneca, Júpiter, Idumeneo, Macrino	Fábula Mote	Unísonas	Eufemismo, símiles	<i>Calepino</i> .
Capítulo II <i>Número primero</i>	Escudo (armas)	Discreción Prudencia	Tenía	Perro, lobo, culebra	Mercurio, Sancho	Fábula	Tercetos de pies cortados	Descripciones	
<i>Número segundo</i>	Pintura	Excusa	Pintaron	Gato de Algalia	Onocrótala, Móstoles, Catón, Judas, Eutropolo	Sermón Cuento	Sextillas de pies cortados	Descripciones	
Capítulo III Capítulo IV	Símbolo Pintura	Hombre solo y con mujer Vergüenza	Fue Pintaron	Cisne, águila, ci-güña, pa-to, íbice, elefante, centauro, oropéndola	Roldán, Apolo, “sofías”(sabias), Caín, Galiana, Anteón	Refrán	Liras semininas	Juego de palabras	
<i>Número primero</i>	Jeroglífico	Ausencia	Pintan	Arpía	Trapisonda ¹²⁰ , Hipócrates, Agenore, Alejandro, Séneca	Refrán (3) Fábula	Soneto	Contraste	<i>Libro de Jauja</i> . ¹²¹
Libro III. Capítulo I	Pintura	Villanía Nobleza	Pintaron	Arpía, corneja, águila epanthera, elefante, ratón	Matuta (Matusalén) Justez de Guevara	Refrán	Tercetos de ecos engazados Cantar	Gradación símiles	
Capítulo II	Pintura	Interés	Pintan	Paloma,	Nabico de Sorna (Nabucodo-	Anécdota	Versos	Compara-	

¹¹⁸ Rey Hazas cree que se trata de un apellido catalán aplicado a un herrero, cuya presencia en el relato construye un juego anfibológico, es decir, se trata de un posible personaje popular.

¹¹⁹ Se trata de la obra *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, de Miguel Sabuco, dice Rey Hazas. En dos referencias más se alude a éste como *Doña Oliva*. Referencia completa sólo en esta página en nota al pie. Las menciones de esta obra son, respectivamente: “el libro del duelo del género femenino”, “*doña Oliva*” y “el libro del duelo, que compuso *Doña Oliva*”.

¹²⁰ “...la gran Trapisonda”, se aplica a Sancha.

¹²¹ Es posible que sea creación de López de Úbeda. Otros títulos, en *Números* que no aparecen en esta tabla, son: *Cortes de las damas*, *Las mil y una noches* (aludido por la doncella Teodora), comedias: *Santa Tais (Auto de la conversión de Santa Tais)* y *Santa Egiciaca* (comedia de Santa María Egipcíaca) y, entremés de los sacristanes enharinados (*Los sacristanes enharinados y burlados*), Rey Hazas: nota 51; Parte II, Libro II, Capítulo 2, *Número primero*.

	Jeroglífico	Inocencia Niñez y mal acompañado	Fue	grifo, perdi- ces de Pa- flagonia	nosor), el sastre de Campillo, la costurera de Miera	Refrán (inver- tido)	heroicos macarróni- cos	ción	
Capítulo III	Imagen Dibujo	Engaños y embustes del mundo	Dibujaron		Neptuno, Celestina Saúl, Samuel, el Draque	Refrán	Canción mayor		<i>Alcorán</i> (<i>El Corán</i>)
Libro IV. Capítulo I	Pintura Significa- do	Fortaleza y Valentía femeninas	Pintan Pintaron Pintó		Tulio, Delio (Luna), Apolo, Golías, don Carlos, Venus, Roldanes	Dicho popular (2)	Redondillas de solos dos consonan- tes, de mano de Justina		Libros de Tulio
Capítulo II	Geroglífico	Amor: desnudo	Ordenaron Pintaron	Ave fénix, ciervo, pelí- cano, cu cú	Ícaro, Faetón, Simón Mago, Plinio	Dicho popular (2)	Liras de pies cortados Canción popular	Juego de palabras	
Capítulo III	Pintura	Amor: - con saetas - con alas - fuego - niño - ojos vendados	Pintar		Eolo, Narcisos, Vulcano, Rol- danes, Cupido	Refrán, mote	Redondillas de pies esdrújulos	Compara- ción, hipérbole, quiasmo	
	Jeroglífi- cos Dibujo	La mujer: codicia, debilidad, presunción Villanía Nobleza	Dibujaron Pintaban	Águila, dragón	Cupido, Venus, Plinio, Pirros, Falisco, Alejandro	Refrán (4) Fábula, cuento	Hexámetros españoles	Epítetos Retrato	

Al aislar y observar los distintos elementos tradicionales de filiación varia, de sobra citados, que habitan cada uno de los *números* de *LPJ*, se visualiza el proceso de la escritura como un ejercicio reflexivo tendiente a adecuar, o a hacer corresponder, cada una de las acciones de los personajes de la novela con un hecho mitológico, épico, bíblico, histórico, literario, etc. La hipótesis anterior se fundamenta con algunas alusiones explícitas y otras implícitas, hechas mediante la elección de un ejemplo tradicional, a propósito para determinada situación. Son significativos unos cuantos casos en los que López de Úbeda se describe esperando que la inspiración le traiga un ejemplo ajeno para establecer parangón con un suceso de su creación; en otras ocasiones reconoce que la elección de determinado ejemplo no se ajusta con la circunstancia propia y apela a la comprensión del lector. Justina recuerda su romería a León, específicamente el hecho de que las “casitas de placer” estaban situadas junto al rollo, vecinas de la mezquita de San Lázaro. La distancia entre sus dieciocho años de entonces, y sus cuarenta y ocho del momento de la escritura, le ayuda a entender aquella situación: “sin duda fue por tener en un mismo cartapacio culpa y pena”; y como esta burla no le parece suficiente, arremete forzosamente, -según reconoce- con los autores de los cartapacios, los papelistas¹²²

Decía un papelista de aquí de Salamanca que como no hay sermonario que no tenga junto con la Pascua la Cuaresma, tampoco hay placer carnal que junto a un hoy no tenga un ay, y junto a un pequé un pené. El ejemplo no es muy a pelo, pero pase siquiera, porque no se quejen los papelistas que no entran en la picardía, y así es bien que los citemos siquiera a una vez de remate. (386).

¹²² “Papeles, las escrituras. Papelistas, los que son dados a entender en papeles”, SCH, *Tesoro*, s.v. Papeles, (1998, 85); “El que maneja papeles y tiene inteligencia de ellos. Lat. *Scriptorum peritus, expertus*”. *Autoridades*, s.v. Papelista (Tomo III, 114).

En la ocasión en la que se propone alabar la vida del mesón, la Pícaro se vanagloria de ser “la primera pluma que se ha ensillado en Castilla” con tal propósito. Se describe en espera del que “el arriero del Parnaso” le traiga inspiración. Presume haber buscado lo escrito sobre el tema y sólo le viene a la memoria un libro serio del que se burla y al que ridiculiza junto con su autor.¹²³ Aquí importa señalar que a la voz de “Veamos si enristro con algo que de contar sea”, describe la vida mesoneril mediante tres series de símiles en progresión degradante.

A mi juicio, la clave para la comprensión de la obra tachada por críticos de distintas épocas de “libro escandaloso, ambiguo y travieso”, “libro erizado de dificultades, libro fastidioso por su profusión de jeroglíficos”, “libro canallesco”, “obra críptica y difícil”, (incluso Rey Hazas, que ha dedicado tiempo a su estudio y edición, la considera “aún hoy enigmática y oscura”¹²⁴), radica agazapada en alusiones multitemáticas distribuidas por toda la extensión de la obra. Por lo pronto acudo a dos ejemplos, el primero tocante a la crítica histórica y social de los linajes y abolengos que López de Úbeda centraliza en el “hombre nuevo”: Don Rodrigo Calderón.¹²⁵ A este personaje le dedica su obra en términos confusos respecto a las pretensiones de hidalguía y nobleza por parte de don Rodrigo y, al mismo

¹²³ *Vida de San Raymundo de Peñafort*, de Fray Andrés Pérez, (1602) que la Pícaro cita falsamente como la *Eufrosina*, (Bataillon, 35). En nota aclaratoria a la primera de dos referencias a esta obra, Rey Hazas remite a “la famosa comedia celestinesca portuguesa de Ferreira de Vasconcellos (1550-1554); en la segunda referencia sólo remite a la primera.

¹²⁴ En los albores del siglo XXI, Rey Hazas lamenta que “pese a los esfuerzos de M. Bataillon, *Pícaros y Picaresca*, Madrid: Taurus, 1969; J. Miguel Oltra, *La parodia como referente en “La Pícaro Justina”*. León: Diputación, 1985; F. Márquez Villanueva, “La identidad de Perlícaro”, en *Homenaje a J. M. Blecua*, Madrid: Gredos, 1984, págs. 423-32; y otros estudiosos, la obra siga manteniéndose “enigmática y oscura”, n.1, p. 119.

¹²⁵ Contexto de la frase: “No se ve en la ascendencia de ‘Don Rodrigo’, ni del lado de Calderón, ni del lado de Aranda y Sandelín, ningún ‘caballero’ con el ‘Don’ que el favor del duque de Lerma había agregado de golpe al nombre del hombre nuevo”. p. 56.

tiempo, exhibe en la portada de la primera edición de la obra su escudo de armas en el que –según Bataillon-, “todo es sospechoso”.¹²⁶ En la misma línea se inscribe una referencia, harto transparente, “al otro” cuyo linaje hacía descender de “alto” porque algunos de sus antepasados se hicieron descolgar en unos cestos desde la muralla abajo.¹²⁷ El ingenio de López de Úbeda le permite hacer una transposición del plano histórico al literario y con este recurso inserta en su novela de entretenimiento una crítica violenta al “segundo más poderoso (y ambicioso de ennoblecimiento) del reino” quien, de acuerdo con testimonios históricos citados por Bataillon (84-85), “fue sacado precipitadamente de Amberes [...] para buscarle nodriza”, pero también, de acuerdo con otra versión coincidente con un hecho histórico trágico¹²⁸ “el niño fue evacuado desde lo alto de una muralla”, versión reforzada por el testimonio corriente escuchado de boca de la mujer que “era quien le había sacado por una ventana” (85).

La utilización peculiar que de la tradición literaria e histórica en general, hace López de Úbeda le imprime a su novela un carácter paródico, burlesco, sermonario, compendioso. Aquí, cabe la pregunta: las referencias equívocas y la recreación de jeroglíficos, fábulas, refranes, chascarrillos, sentencias, etc., ¿obedece a la utilización de la información contenida en repertorios de moda que ya no

¹²⁶ Dice Bataillon: “...en aquel escudo todo es sospechoso, comenzando por la usurpación de unas pretendidas armas de un Ortega en provecho de la familia Calderón. p. 88.

¹²⁷ Históricamente se asienta el hecho en documentos que hacen coincidir “la tragedia antuerpiense de 1576” con la fecha de nacimiento de Don Rodrigo, “el niño fue sacado precipitadamente de Amberes [...] debido a lo trágico de aquellas circunstancias, el niño fue evacuado desde lo alto de una muralla”, (Bataillon, [1969] 1982, 85).

¹²⁸ La tragedia antuerpiense, momentos de la “furia española” de noviembre de 1576, en que perecieron tantos inocentes y en los que ardió una parte de Amberes con su viejo Ayuntamiento. *Idem*, 85.

consignaban sus fuentes primigenias? o, ¿significa un deseo de imitación del género que conlleva la voluntad de parodiar y ridiculizar estos materiales? Cualquiera que sea la respuesta no anula el planteamiento nuestro de que la variedad genérica y de personajes de distintas filiaciones que habitan cada uno de los *números* configura una estampa festiva, carnavalesca, un boceto que muestra y expresa, por una parte, una ideología o concepción del mundo y, por otra, los usos y abusos de una sociedad a través de la mirada de un cortesano chocarrero, ingenioso e irreverente.

5. La tradición del uso de elencos, cornucopias, florilegios misceláneos, oficinas, polianteadas, repertorios de sentencias y lugares comunes, silvas, etc.

Si bien ya se hizo mención a los repertorios de *exempla* que la oratoria del siglo XII cuidó de recopilar para utilizarlos como el “argumento de tradición” en los discursos teológicos, interesa recordar la práctica humanista, inaugurada por Erasmo a principios del s. XVI¹²⁹, de la compilación de “Adagios, sentencias, anécdotas históricas o fábulas y toda frase aguda y breve o ingeniosa” (López Poza, 1990, 61). El origen de estas recopilaciones se explica por el reciente descubrimiento de varios textos de la Antigüedad grecolatina sobre los cuales los humanistas de los siglos XVI y XVII volcaron su atención para rescatarlos, traducirlos, imitarlos. De los textos clásicos se extraían aquellas citas que llamaban la atención del lector, se memorizaban o se anotaban en el *Codex excerptorius*¹³⁰ y luego eran utilizadas por los oradores como “fuente de invención oratoria” cuando precisaban argumen-

¹²⁹ *Adagiorum chiliades tres ac centuria fere totidem*, (Venecia, 1500).

¹³⁰ Fue el método de los humanistas en su consulta directa de las fuentes, en él se reunían lugares de otros autores, también se le llamó: tabla, proverbialador, cartapacio, ajuar, thesaurus; “(...) designaba al libro con hojas en blanco en que se agrupaban las citas por materias bajo unos títulos”. López Poza, 1990: 62.

tos de autoridad para sus sermones. Poco a poco proliferaron estos repertorios o compilaciones de sentencias de temática variada. La expansión de la imprenta amplió la circulación de estas colecciones de citas entre quienes¹³¹ no podían adquirir todos los libros de donde se extraían, o no sabían más que rudimentos del latín. Asimismo, este avance tecnológico potenció la producción de obras de este tipo, de variada denominación.¹³² Lentamente el uso de estos repertorios predominó sobre la utilización de fuentes clásicas de primera mano y, más grave aún, si el autor de una *Summa* no recogía con fidelidad la cita clásica, sino su tosca interpretación, fomentaba distorsiones y espejismos de la verdadera erudición. Tanto creció el uso de las citas de autoridad que llegó a convertirse en abuso: “no son Autores los que assi se apellidan, sino sastres que zurzen quanto han sisado a los vestidos ajenos”, son las palabras centrales de la polémica Ormaza-Céspedes relativa al abuso y el respeto ciego a la autoridad, de quienes “a tontas y a locas usan lugares sagrados o patrísticos” (*Idem*, 64). Nuestra novela es un claro testimonio del extendidísimo uso y abuso de estos compendios de segunda y hasta de tercera mano. En efecto, cuando se escribió, el uso –y hasta el abuso- de este tipo de obras era corriente entre los hombres de letras. La gran boga de la erudición los llevaba a hacer ostentación de todo tipo de conocimientos librescos que se encontraban ya digeridos y organizados en todos los repertorios enciclopédicos. Quizá López de Úbeda, con su estilo bufonesco y chocarrero, quiso contribuir a la

¹³¹ “... escritores, polígrafos, predicadores y hombres cultos o curiosos...”, López Poza, *Idem*, 63.

¹³² En la Edad Media se les conoció como cadenas, flores, thesaurus, dichos memorables. En el Renacimiento las “compilaciones que recogen el legado de la antigüedad profana y sagrada se conocen como: florilegios, polianteas, silvas, oficinas, cornucopias, estobeos, calepinos, sumas, misceláneas, índice, catenas, etc. *Idem*.

cultura y a la literatura de su tiempo con una obra en la cual se reuniera una gran variedad de conocimientos, pero sobre todo –aunque fuera paradójicamente- quería burlarse de esas demasiado frecuentes ostentaciones de saber.

La referencia más temprana a este tipo de obras en nuestra novela conlleva una crítica misógina al referirse a Justina como “la calepina machorra”.¹³³ La segunda referencia aparece en boca de la Pícara cuando al iniciar la escritura de su “corónica” a partir de su nacimiento, critica a Perlícaro después de que éste la interrumpa.¹³⁴ El fisgón, es respuesta, expresa su crítica acudiendo a un caudal de conocimientos tradicionales en los que mezcla personajes femeninos y masculinos, bíblicos, épicos, e históricos, que han quedado en la memoria colectiva por sus virtudes o por sus hechos heroicos. Con estos personajes contrasta irónicamente a Justina, criticándola por su atrevimiento de “contar su vida”, y sustenta su papel de crítico al adjudicarse una sarta de oficios-profesiones.¹³⁵ En su extensa crítica incorpora léxico perteneciente a la tradición medieval, continuada en el Renacimiento, de las “compilaciones doxográficas que se utilizaban para la formación del argumento de tradición de los discursos teológicos” (López Poza, 1990, 61-

¹³³ En la Introducción general, *Número segundo*, n. 80, Rey Hazas anota que se trata del “famoso Diccionario Poligloto de Ambrosio Calepino”, en cuanto a lo de “machorra”, traslada este calificativo a las “mujeres sabias y pedantes que tienen una ocupación que es más propia de hombres”. López Poza consigna el título en latín de la primera edición de este diccionario: “*Ambrosii Calepini Dictionarium in quo restituendo, atque exornando haec praestitimus*. Ventesis: Apud Ioannem Gryphium, 1540.

¹³⁴ Libro I, Parte I, Capítulo 1, *Número primero*, 137-138.

¹³⁵ Libro I, Parte I, Capítulo I, *Número segundo*, a propósito y en respuesta a la fisga de Perlícaro quien se autocalifica de: ortógrafo, músico, perspectivo, matemático, aritmético, geómetra, astrónomo, gramático, poeta, retórico, dialéctico, físico, médico, flebotomo, notomista (*sic*), metafísico y teólogo. 140.

75).¹³⁶ Perlícaro ofrece a Justina hacer “una *tabla* señalando en ella los *lugares comunes* de su vida y leyenda, [...] y con la *tabla* te haré un par de *cornucopias* no malas”.¹³⁷ Justina responde a esta fisga dejando traslucir en sus palabras una crítica al “matraquista semi-astrólogo”¹³⁸ por haber adquirido sus conocimientos en una obra de la naturaleza de los compendios “[...] pues se precia de haber comido del “[...] salpicón de *Silva de varia lección* [...]”.¹³⁹ La tercera referencia alude a fray Joannes Geminianus, autor de una *Summa*¹⁴⁰, a quien se equipara Justina por traer a cuento una sarta de símiles del consejo que da un necio, es decir el fisgón Perlícaro, a propósito de que su libro “no tenía cabeza”. Después de hacer las comparaciones, ella se aplica la llamada de atención: “¿Dónde va san Geminiano con sus símiles?”. La penúltima referencia que voy a consignar posee también un carácter crítico, se trata nuevamente del *Calepino* y sus efectos sobre un acompañante ocasional en sus romerías: “un bachillerejo algo mi pariente [...] que llevaba un pujo de decir necedades”¹⁴¹, esas necedades, a juicio de Justina, fueron aprendidas en ese diccionario: “[...] como si hubiera tomado alguna purga confecionada de hojas de *Calepino* de ocho lenguas [...]”. Por último, una referencia

¹³⁶ Sucesoras del *Codex excerptorius*, en las compilaciones doxográficas, dice López Poza, podían hallarse sentencias, fábulas, ejemplos históricos o bíblicos; la difusión de la imprenta las puso a disposición de gran número de personas. 75.

¹³⁷ Libro I, Parte I, Capítulo I, *Número segundo*, p.141.

¹³⁸ Libro I, parte I, Capítulo I, *Número primero*, en las *Octavas de esdrújulos*.

¹³⁹ Pedro Mexía (Sevilla, 1540). Esta obra no está consignada en la “bibliografía exhaustiva de las compilaciones de sentencias y polianteas impresas o repertorio bibliográfico” de Sagrario López Poza incluido en su trabajo: “Florilegios, polianteas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica”, que reúne, aproximadamente, de ciento quince autores, ciento setenta títulos de obras. 1990. 61-76.

¹⁴⁰ *Summa exemplis et Rerum Similitudinibus Locupletissima Verbi Dei Contionatoiribus Cunctisque Litterarum Studiosis Maximo usui future*, Venteéis: Damiani Zenari, 1576.

¹⁴¹ Libro I, Parte II, Capítulo IV, *Número 5*.

agazapada en estas líneas: “[...] excedía la Sancha a los consejos de Catón¹⁴², pues no sólo callaba como él manda en la cartilla, pero ni vía ni oía, ni aun pedía.” Estas cinco referencias¹⁴³ muestran la presencia de los repertorios en el universo de la narración. En un ejemplo más se menciona las *Summas* con intención paródica: la pícara equipara “el discurso de su vida y sus aventuras de mesonera” con una *summa* en la que se contiene su testamento de “alhajas e inclinaciones” heredadas de su madre.

Muchas de las referencias clásicas, mitológicas e históricas que hace López de Úbeda las atribuye “al otro”. En alguna ocasión –ya señalada- remite un compendio de jeroglíficos a “...el gran maricón”; y en el Prólogo sumario, López de Úbeda hace explícita la influencia en su estilo, de las “elegancias de Guevara”¹⁴⁴, de quien dice López Poza: “Guevara (...) que tanto se aprovechó de la ignorancia de los cortesanos de su época, atribuyendo a los Padres dichos que eran suyos o de otro, para crear un espejismo de erudición” (65).

Por otra parte, es importante hacer notar la relación explícita que se hace entre “predicadores de púlpito, sermones y cartapacios” en un pasaje en el que un predicador sustenta su discurso en un “cartapacio de alquiler” y, por seguirlo al pie de la letra, lo emborrona.¹⁴⁵ Pero más importante aún es identificar la influencia

¹⁴² López Poza recoge en su “repertorio bibliográfico” una obra de Catón: *Le Cathon en françois: en ce present livret est tenue une brieve et utile doctrine pour les simples gens, laquelle est prinse et composee sur le Cathon avec aulcunes additions, autoritez des sains [sic] docteurs, des prophetes, et aussi plusieurs histories et exemples autentiques des sains peres et cronicqs anciennes braves et approuvvees* [...] Lyon, 1492.

¹⁴³ Además de otras referencias menores a Séneca y a Cicerón.

¹⁴⁴ Fray Antonio de Guevara. Bataillon lo califica como “el maestro de los juegos verbales en los que López de Úbeda (mediante su *alter ego*, Justina) se complace”, *op. cit.* 129.

¹⁴⁵ Libro I, Parte I, Capítulo III, *Número tercero*. 237-238.

estructurante de estos compendios por la “múltiple y variada información” de tipo enciclopédico presente en *LPJ*.

Finalmente, la variedad genérica de nuestra novela, que habita sus páginas de principio a fin, también guarda resonancias con la variedad de formas que encontraban lugar en estas polianteas. A propósito de lo anterior, López Poza enlista la múltiple y variada información que ofrecía una poliantea, espigando en una de las más famosas y prestigiosas de la época, la de Nano Mirabelio¹⁴⁶ en la que se podían encontrar: *definitio et etymolog, historica exempla, sententiae biblicae apophthegmata, loci biblici, exempla sacra, sententiae philosophicae, profana exempla, similitudines, hieroglyphica, adagia, emblemata, sententiae poetarum, fabulae, sententiae politicae, theologorum sententiae*.

Así pues, las polianteas son un elemento más que confluye en *LPJ* con una doble función: la introducción de un variadísimo léxico y de un abrumador acervo de alusiones típico de esas compilaciones, además del diseño estructural, que imprime a nuestra novela la apariencia de una taracea literaria: la biografía de la Pícara, sirve de pretexto y contexto para desplegar una gran variedad genérica bajo el tamiz ingenioso y chocarrero de Francisco López de Úbeda.

¹⁴⁶ Domenico Nano Mirabelli, *Poliantea, opus suavissimis floribus ornatum, compositum per Domenicum Nannium Mirabellium*, Venetiis, 1507, p. 71. citado por López Poza ([1990])

Conclusiones.

Como puede verse, mi propósito fue avanzar un tramo más en el camino hacia la comprensión de *La pícaro Justina*, si bien apoyada en los múltiples trabajos de quienes vieron en esta obra los elementos suficientes para considerarla una transgresora y a la vez innovadora del género al cual se adscribe: la novela picaresca.

En la Introducción hice un recuento de la variedad de aspectos relacionados con la obra, desarrollados en el cuerpo capitular de este trabajo: el contexto cultural y literario, las fuentes históricas y el carácter de la emblemática, sus aspectos literario, filosófico y visual; la relación entre literatura didáctica y emblemática: siglos XIV y XV y la influencia de la tradición jesuítica en la emblemática del siglo de oro; la importancia del refrán en la lengua castellana y su inserción en *La Celestina*; la picaresca, sus etapas y obras y la especificidad de *LPJ*. Asimismo, se atendió la polémica entre los teóricos de la emblemática, tradicionales y de actualidad. La revisión de algunos artículos críticos orientados hacia el análisis e interpretación de la novela desde dos ópticas, la histórica y la moderna, también ocupan un capítulo de este trabajo; por último abordé los siguientes aspectos centrados todos en la fuerte calidad visual de la obra: la clasificación de la materia emblemática, en general, la presencia del bestiario y la función de éstos en *LPJ*, y cómo confluyen todos los elementos extraídos, y posteriormente abordados en mi trabajo, en la estructuración de una tabla de estampas carnavalescas de tradición medieval y renacentista.

Cerré mi exposición abordando el tema del uso de los elencos, cornucopias, florilegios, misceláneas, etc., cuya huella en la novela se manifiesta –intencionalmente- en los niveles estructural y semántico.

Como puede verse, no obstante que mi análisis pretendió ser exhaustivo, varios elementos, en su mayoría de carácter léxico, quedaron sin abordar, es decir, no fueron incluidos en la “Tabla de los elementos icónico-verbales distribuidos en los números de *LPJ*, [...]”. Trataré de enumerarlos. En primer lugar las abundantes innovaciones léxicas pertenecientes al campo de la picaresca y otras de carácter general. Llama mi atención que aun tratándose de una obra paródica, satírica y burlesca, la presencia de latinismos es recurrente, ya reproducidos con su escritura y significado correcto, ya deformados con el propósito de crear una expresión homófona y un significado burlesco. Conviene recordar que está vigente la influencia de la Contrarreforma y, en consecuencia, las consignas tridentinas para educar a las masas. Ligado con el anterior se presenta el tema de la Inquisición que también es objeto de burla; así, Justina alude a ella “prudentemente” pues expresa su crítica y enseguida se retracta. Otro tema que falta analizar debidamente es la abundante terminología referida al juego de naipes. Aunque no de carácter léxico, otros temas, de amplia presencia son la misoginia, potenciada, puesto que se expresa en voz de una mujer; también abundan las expresiones soeces, camufladas por el recurso del juego de palabras. Otro elemento que quedó fuera de la tabla son los variados cuentecillos populares, las fábulas y las metamorfosis inventadas por López de Úbeda; y la consideración en torno a todo

un *número* dedicado al *penseque*.¹⁴⁷ Asimismo, quedó pendiente la profundización en el análisis del procedimiento de imitación y parodia de las estampas de Durero y El Bosco, reconocidas por L. Torres y mencionadas en el capítulo III.¹⁴⁸ Así pues, este ejercicio interpretativo se reorientó a partir del conocimiento de las investigaciones recientes, en el intento de profundizar un grado más hacia la comprensión global de la obra desde una perspectiva filológica y enfocando el análisis en la utilización de iconos verbales (jeroglíficos, emblemas, figuras, estampas, etc.) con el apoyo de los hallazgos y propuestas de quienes me han precedido en esta tarea.

La intertextualidad histórica y literaria de *LPJ* es compleja, variada y muy amplia. En ambos planos, estructural y semántico, se cumple la idea de los historiadores de la cultura de que “lo que se halla en las capas profundas de la historia son continuidades, aun cuando en la superficie sea necesario plegarse al uso [...] periodizador del transcurso del tiempo”. Así, los periodos que se anudan en nuestra novela por cuanto se alude a ellos con elementos bíblicos, míticos, épicos, históricos y literarios, así como las variadas formas y procedimientos literarios de que echa mano, producen como resultado lo que se denomina una “taracea literaria”, de la que forman parte entre otras muchas modalidades, la emblemática.

Conviene recordar aquí las palabras de Alonso Zamora Vicente: “La obra de arte es una criatura íntegra, que no puede ser mutilada a gusto de anónimo lector

¹⁴⁷ Libro II, 2ª. parte: “De la pícara romera”, Capítulo II, *número primero*, 393-407.

¹⁴⁸ Se presentan en los preliminares de este trabajo.

o editor. Hay que aceptarla como es, en su integridad, y explicarse cada uno de sus ángulos desde la totalidad armónica del conjunto”.¹⁴⁹

Intenté un acercamiento a la obra que se apoyó en el análisis del inserto icónico-verbal, elemento de enorme presencia en la obra, así como en la consideración del frontispicio que presidió la edición príncipe,¹⁵⁰ que reúne entidades multigenéticas y multigenéricas, local y temporalmente, ya que hace con ellas “figura verbal” en torno a la “reina de la picardía”, Justina.

De acuerdo con lo anterior, mi interpretación se orientó a contribuir a la restitución a su época de una obra cuyo carácter artístico no fue comprendido y sí anulado por sus primeros editores y críticos. Posteriormente fue trabajada con un enfoque histórico y colocada en la mira de los estudiosos para, finalmente, en las últimas décadas, ser reconocida por su carácter innovador y su valor literario. La plurisignificación de nuestra obra está en función de siglos de historia y cultura, cuya tradición estaba viva en el Siglo de Oro y se condensa en una obra manierista y barroca.

¹⁴⁹ “Clasificación de las novelas picarescas” en *Qué es la novela picaresca*. Col. Esquemas, 54. Buenos Aires: Columba, 1962. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. dic. 4, 2005.

¹⁵⁰ Conviene recordar que en el frontis o grabado que presidió la edición príncipe y la utilizada para este trabajo, confluyen la tradición grecolatina, medieval y renacentista en una imagen barroca y carnavalesca.

Bibliografía general.

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Época Barroca*, Madrid: Gredos, 1970.
- Aliciato, Andrea, *Emblemas*. 1549, edición de Rafael Zafra Molina, Col. Medio Maravedí. Barcelona: José Jesús de Olañeta, editor/Ediciones UIB, 2003,
- Antología palatina. Epigramas helenísticos*. 1301, traducción, introducción y edición de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, 1978.
- Arellano, Ignacio, "Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*" en *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXI, núm. 4-5, 2004. 571-583.
- Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina* (1969), versión castellana de Francisco Rodríguez Vadillo, Madrid: Taurus, 1982.
- Beristáin, Helena, 1985, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 2003.
- Brisaboa, Nieves, R. y Sagrario López Poza, *Proyecto de Investigación sobre Literatura Emblemática Hispánica*. La Coruña: Universidade da Coruña, Facultades de Filología e Informática, 2003.
- Buxo, J. Pascual, "Presencia de los emblemas de Aliciatio en el arte y la Literatura novohispanos del siglo XVI", en *Literatura Novohispana*, eds. J.P.B y J. Arnulfo Herrera C. Col. Estudios de Cultura Iberoamericana Colonial. México: UNAM/ Coordinación de Humanidades, 2002. 241-253,
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611, Madrid), ed. Martín Riquer. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1998.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.105-144. (Capítulo II. "Historia del libro e historia de la lectura").
- Damiani, Bruno Mario. Edición, introducción y notas de *La Lozana andaluza*. Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 1972
- - - - Edición e introducción biográfica y crítica de *La pícaro Justina*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982.
- - - - "Canciones y romances en *La pícaro Justina*", en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA. 1984*, tomo II. Edición de Enrique Rodríguez Cepeda en colaboración especial, y "Bibliografía Crítica" de Samuel G.

- Armistead. Col. Ensayos. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990.
- Deyermond, Alan D., 1973, *Historia de la literatura española I. La Edad Media*, Traducción de Luis Alonso López. Letras e Ideas, 1. Barcelona: Ariel, 1987.
- Díaz de Bustamante, José Manuel, "Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto" en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. Sagrario López Poza, La Coruña: Universidade da Coruña, (1994) 1996, 61-73.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Barcelona: Alianza editorial, 1996.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE, 2005. (Primera edición: Centro de Estudios Cervantinos, Madrid: 1997).
- Gallego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, trad. del autor, Madrid: Aguilar, 1972 (Primera edición en francés: *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siecle d'Or*, París : Editions Klincksieck, 1968).
- García Mahiques, Rafael, "Las empresas morales de Juan de Borja: matizaciones en torno a Emblemática e Iconología, en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, edición de Sagrario López Poza. La Coruña: Universidade da Coruña, (1994) 1996. 75-92.
- Guillén, Claudio. "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género Picaresco". En *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, 1966. 221-231.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales*, Libro I, presentación de Julián Gállego, (fuente electrónica sin datos).
- Herrera Curiel, Arnulfo. Reseña. Jorge Alcázar, *La tradición emblemática en Sor Juana Inés de la Cruz*. Col. Biblioteca Crítica Abierta, Serie Letras, 2. México: UNAM/FFyL/SUA, 2002.
- Higashi, Alejandro. "E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere [...] que quiera bien entender e bien juzgar la mi entenzión", en *Medievalia*, 25 (julio 1997). México: Colegio de México, 1997. 43-51.
- Horapollo, *Hieroglyphica*, edición de Jesús María González de Zárate. Madrid:

Akal, 1991.

Infantes, Víctor, "La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas" en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. Sagrario López Poza, La Coruña: Universidade da Coruña, (1994) 1996. 91-109.

Jones, Joseph R. "Hieroglyphics in *La pícara Justina*", en *Estudios literarios de hispanistas americanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: Hispam, 1974. 415-429.

Lamarca Ruiz de Eguílaz, Rafael, "De la moneda al emblema. Los repertorios y colecciones numismáticas como fuente de inspiración para la literatura emblemática", en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, edición de Sagrario López Poza, La Coruña: Universidade da Coruña, (1994) 1996. 533-549.

Ledda, Giuseppina, "Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, edición de Sagrario López Pozas, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, (1991) 1994. 581-597.

- - - - "Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra", en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, edición de Sagrario López Poza. La Coruña: Universidade da Coruña, (1994) 1996. 111-128.

López Poza, Sagrario, "Florilegios, poliantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica", en *Criticón*, 49, Toulouse: 1990. 61-76.

- - - - Edición y Preámbulo de *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. La Coruña: Universidade da Coruña (1994) 1996. 9-12.

López de Tamargo, Paloma, "Cuadros y recuadros del discurso picaresco: el caso de *La pícara Justina*". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Providence (Rhode Island, Brown University): Ediciones Istmo, [1983] 1986. 193-199.

Mignolo, Walter, *Teoría del texto e interpretación de textos*. Cuadernos del Seminario de Poética, 8. México: UNAM/IIF. 1986.

Pedraza, Pilar, "Los emblemas de la envidia", en *Actas del I Simposio Interna-*

- cional de Emblemática*, edición de Sagrario López Pozas. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, (1991) 1994. 305-321.
- Pérez de Moya, Juan, *Philosophía secreta* [1585]. Edición y prólogo de Consolación Baranda, Madrid: Edic. de la fundación José Antonio de Castro, 1996.
- Piero Valeriano, Iohannis, *Hieroglyphica, sive de Sacis Aegyptorum allarum que gentium literis commentarii*, (1566), edición de Thomas Guarinus. Basilea: 1575.
- Praz, Mario, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*. Traducción de José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela. 1989.
- Ramón I Ferrer, Lluís, “Sermones e iconografía, dos caras de la misma moneda”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, ed. Sagrario López Pozas, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, (1991) 1994. 673-684.
- Rey Hazas, Antonio, edición e introducción de *La pícara Justina*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Rey Hazas, Antonio, “El bestiario emblemático de *La Pícara Justina*” en *Edad de Oro, XX*, Madrid: U.A.M., (1999) 2001. 119-145.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Tomos I y II. Arte y Estética. trad. Juan Borja y Yago Borja, Madrid: Akal, 2002.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, ed. Sagrario López Pozas, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, (1991) 1994, 27-58.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*, ed. Bruno Mario Damiani, Letras Hispánicas. México: REI, 1994.
- Rojo Vega, Anastasio. “Propuesta de nuevo autor para *La pícara Justina*”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, Madrid: UCM, 2004, 201-228.
- Russell, Peter E. y Francisco Rico, “Camino del Humanismo” en *Historia y crítica de la literatura española I. Edad Media*, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1980. 442-449.

- Santiago Sebastián, J. (editor). *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio*. Traducción del latín de Francisco Tejada Vizuete. Madrid: Ediciones Tuero, 1986.
- Torres, Lucas, "Emblemática y literatura: el caso de *La pícara Justina*" en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I Medieval-Siglos de Oro*. Editores Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: AIH, Castalia y Fundación Duques de Soria, 1998. 780-789.
- - - "Humanismo, predicación y jeroglíficos "a lo divino" en la *Monarquía Mística de la Iglesia* de fray Lorenzo de Zamora", en *Florilegio de Estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*. Edición de Sagrario López Poza. La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, (2002) 2004. 643-651.
- - - - "La pícara Justina, espejo de feria de la emblemática hispana" en *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Coordinador Antonio Pablo Bernat Vistarini y John T. Cull. Islas Baleares: U.I.B. Servicios de Publicaciones, 2002. 547-558.
- Valbuena Prat, Angel, *La novela picaresca española I*. Madrid: Aguilar, 1986.
- Valdés, Juan de, [1737] *Diálogo de la lengua*. Edición e introducción de Antonio Quilis Morales. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Anexo I.

Relación de referencias (erróneas y correctas) en <i>La pícaro Justina</i> .			
No.	Título ¹⁵¹	Autor ¹⁵²	Página. ¹⁵³
1.	<i>Celestina</i> .	Fernando de Rojas.	81
2.	Momo. (<i>El Momo. La moral y muy graciosa historia del Momo</i>).	León Baptista Alberti.	81
3.	Lázaro. (<i>Lazarillo de Tormes</i>).	Anónimo ¹⁵⁴	81
4.	Guevara (obra ¿?).	Antonio de Guevara.	81
5.	La Eufrosina. (<i>Vida de san Raimundo de Peñafort</i>).	Fray Andrés Pérez.	81, 190. ¹⁵⁵
6.	Patrañuelo.	Juan de Timoneda.	81
7.	<i>Asno de oro</i> .	Apuleyo.	82
8.	<i>Guzmán de Alfarache</i> .	Mateo Alemán.	82
9.	<i>Metamorfosis</i> .	Ovidio.	107
10.	<i>Hechos de los Apóstoles</i> .		110
11.	Calepino. (<i>Ambrossi Calepini Dictionarium in quoreti-tuendo, atque exornando haec preaestitimus</i>).	Ambrosio Calepino.	116, 508, 603
12.	<i>Pentateuco</i> .		138

¹⁵¹ Se recogen como aparecen en la novela.

¹⁵² En general no aparece en la obra.

¹⁵³ De la edición de Antonio Rey Hazas.

¹⁵⁴ Respecto a la autoría, **p. 20, n. 21, Capítulo I. ajustar**

¹⁵⁵ En ninguna de estas dos menciones de la *Eufrosina* en *LPJ* establece Rey Hazas la conexión y referencia equívoca con la *Vida de San Raimundo de Peñafort*, de fray Andrés Pérez, pero sí en su estudio introductorio y como uno de los argumentos de M. Bataillon con los que éste sustenta la paternidad autoral de López de Úbeda. Al respecto, Rey Hazas, señala: “La chanza de que es objeto el fraile es evidente [por dos razones] llama *Eufrosina* a su obra [...] y pone de manifiesto que por este nombre se conocía a la biografía de San Raimundo en un pequeño círculo cortesano [...]”, (p. 13). Por otro lado, Karl Vossler describe ampliamente las características de *La Eufrosina*, -obra dramática de Jorge Ferreira de Vasconcellos, (Coimbra, 1550). Para establecer la influencia de esta obra sobre nuestra novela, baste señalar lo dicho por Vossler: “[...] la verbosidad enorme de que se hace gala en diálogos y monólogos, la copia de refranes, sentencias, frases hechas y conversaciones [...]. Podría decirse también que es un *exemplum* dialogado [cargado de] excesiva filología.” *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires: 1947. 133-135.

13.	<i>Breviloquium.</i>	San Buenaventura.	141
14.	<i>Silva de varia lección.</i>	Pedro Mexía.	151
15.	<i>Summa Exemplis et Rerum Similitudinibus.</i>	Joannes Geminianus.	162
16.	<i>Cortes de las damas.</i> ¹⁵⁶	s/autor.	246
17.	<i>Las mil y una noches.</i> ¹⁵⁷	Anónimo.	248
18.	<i>Florisel de Niquea.</i>	Anónimo	315
19.	Alivio de caminantes. (<i>Sobremesa y alivio de caminantes</i>).	Juan de Timoneda.	316
20.	Entremés de la encandiladora.	s/autor.	317
21.	<i>La Araucana.</i>	Alonso de Ercilla y Zúñiga.	362
22.	El Cid. (<i>Cantar de Mio Cid</i>).	Anónimo.	373.
23.	Auto de Llerena.	s/autor.	416
24.	Comedia de Santa Tais.	Anónimo.	394
25.	Comedia de Santa Egiciaca (<i>Comedia de santa María Egipciaca</i>).	Anónimo.	394
26.	Entremés de los sacristanes enharinados.	Anónimo.	394
27.	Entremeses de Maricastaña. ¹⁵⁸	s/autor.	395
28.	<i>Guía de pecadores.</i>	Fray Luis de Granada.	433
29.	Libro del duelo (<i>Nueva filosofía de la naturaleza del hombre</i>).	Miguel Sabuco.	499, 538, ¹⁵⁹ 602
30.	<i>Arte</i> , de Nebrija (<i>Arte de la lengua castellana</i>).	Antonio de Nebrija.	506
31.	Libro de Jauja. ¹⁶⁰	s/autor.	595

¹⁵⁶ Éste y los restantes títulos que se señalan s/autor podría tratarse de “referencias “ inventadas por Francisco López de Úbeda.

¹⁵⁷ O una comedia de Lope de Vega llamada *La doncella Theodor*.

¹⁵⁸ Puede hacer referencia a cierto tipo de comedias con protagonistas femeninas, según el contexto: “‘Digo que somos las más desgraciadas del mundo estas que somos hermosas’, como es uso y costumbre en todos los entremeses de Maricastaña”. p. 395.

¹⁵⁹ Referencia completa sólo en esta página en nota al pie. Las menciones de esta obra son, respectivamente: “el libro del duelo del género femenino”, “*doña Oliva*” y “el libro del duelo, que compuso *Doña Oliva*”.

¹⁶⁰ Puede ser que se refiera a un paso de Lope de Rueda que se titula *La tierra de Jauja*.

Anexo 2.

Estado actual de los estudios sobre emblemática.

La etapa contemporánea de los estudios relacionados con la emblemática en general en los continentes europeo y americano rebasa apenas el medio siglo. Sagrario López Poza, autoridad en la materia en el panorama español de los estudios actuales sobre este tema, expone puntualmente y paso a paso los derroteros seguidos por los investigadores a partir de que Mario Praz dio a la luz su obra *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Roma, 1939), que abrió brecha y despertó el interés entre los historiadores del Arte y la literatura de ambos continentes para emprender lo mismo trabajos históricos como teóricos sobre el género. Pero en realidad hubo que esperar hasta la década de los ochenta, desde el área de la filología, para que se incrementara notablemente el interés de investigadores del tema: europeos, estadounidenses y canadienses. Este interés se tradujo en trabajos de enorme impacto que situaron a sus autores como figuras eminentes en el terreno de la emblemática en general, tales como Robert Clements, Peter Daly, Bernard F. Scholtz y Pedro Campa.

El creciente interés por el tema en el nivel internacional ha llevado a los investigadores a la creación de la *Society of Emblem Studies* que edita periódicamente un boletín informativo y, además, la revista especializada *Emblematica*, que se publica en Nueva York. Esta asociación ha venido celebrando congresos multidisciplinarios (Historia del Arte, Historia de las Literaturas e Historia de la Imprenta), cada tres años: 1987 y 1990 en Strathclyde y Glasgow University, Reino Uni-

do; 1993, Universidad de Pittsburgh, E.U.A.; 1996, Katholieke Universiteit, Lovaina, Bélgica; 1999, Ludwigs-Maximilians-University de Munich, Alemania; 2002, Facultad de Filología Española y Latina, Universidad de La Coruña, España.¹⁶¹

En el ámbito español, a mediados del siglo XX, Karl Ludwig Selig inauguró el interés en el tema con un trabajo acerca de la influencia de Alciato en España.¹⁶² En 1985 y desde la Historia del Arte, el catedrático Santiago Sebastián López retomó el interés en la emblemática, dirigiendo tesis doctorales e investigaciones, organizando encuentros y dirigiendo revistas sobre el tema. Cabe hacer notar que si bien el interés por la emblemática hispánica prendió primero en los prestigiosos investigadores de otros países: Karl Ludwig Selig, Giuseppina Ledda,¹⁶³ entre otros, la labor académica del profesor Sebastián dejó tras de sí un nutrido grupo de discípulos que han desarrollado importantes y numerosas investigaciones y ediciones en el área de Historia del Arte, principalmente, no así en la Literatura en la que se han producido, aunque pocos, trabajos notables. Entre los primeros, cabe destacar a los investigadores Jesús María González de Zárate, Pilar Pedraza, Rafael García Mahiques; entre los segundos a Aurora Egido, Fernando R. de la Flor, Ignacio Arellano, Víctor Infantes, Christian Bouzy, José Manuel Díaz de Bustamante, etc.

Entre las universidades españolas que llevan a cabo investigaciones sobre la materia emblemática destacan las siguientes: Valencia, Extremadura, Zaragoza,

¹⁶¹ No encontré información de las actividades realizadas en los años siguientes.

¹⁶² Tesis doctoral, Universidad de Texas, 1955.

¹⁶³ Vale recordar el carácter fundador de los estudios emblemáticos que se le reconoce a su trabajo: *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa: 1970.

Salamanca, Navarra, Santiago de Compostela, La Coruña, Teruel, Santander, Islas Baleares. El incremento del número de investigadores interesados en el tema y los múltiples trabajos producidos desde variados enfoques, han sido expuestos en congresos y simposios. En mi opinión estos artículos aportan un caudal riquísimo de conocimientos en torno a la génesis y a las fases de desarrollo de la emblemática en general para quienes nos iniciamos en su estudio.

En estos últimos años han predominado los trabajos que abordan el estudio de la emblemática desde su faceta visual, iconográfica. Esta circunstancia prefigura entre líneas una especie de amable polémica por la primacía del “código visual” sobre el “código verbal” (Ledda, [1991] 1994, 596); del “ente gráfico” sobre el “ente literario” (García Mahiques ([1994] 1996, 78) de aquí que López Poza llame a los interesados en el tema al trabajo interdisciplinario, lo cual ha llevado a la consideración de convocar a próximas actividades bajo una denominación que incluya ambas áreas, y otras que puedan resultar implicadas, bajo el título de “Estudios emblemáticos”, dadas las híbridas particularidades del género: de la palabra a la imagen; de la imagen a la palabra (Ledda, [1994] 1996, 112).¹⁶⁴

En poco más de medio ciento se contabilizan los artículos que comunican los resultados de las más recientes investigaciones en el terreno de la emblemática en general, y están recopilados en las *Actas del Simposio Internacional de Emblemática* realizado en Teruel el 1 y 2 de octubre de 1991 y publicadas en

¹⁶⁴ En la gran mayoría de los trabajos de investigación de los primeros años se otorgó primacía a la palabra, es decir, a la literatura como recurso-fuente para el emblema, en cambio, los trabajos más recientes reiteran la primacía de la imagen

1994, y en las *Actas del I Simposio Internacional* realizado en La Coruña del 14 al 17 de septiembre de 1994, publicadas en 1996.¹⁶⁵ Estas actividades fueron convocadas por dos de las más eminentes figuras en el ámbito español en el terreno del género: el profesor Santiago Sebastián López(+) catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, y la profesora Sagrario López Poza de la Universidad de La Coruña, líderesa del Proyecto de Investigación sobre Literatura Emblemática Hispánica (1992-2003), recientemente concluido. Además de los dos foros señalados, también se encuentran artículos en otras publicaciones como las actas de los congresos de la *Asociación Internacional de Hispanistas*.¹⁶⁶

Para concluir, en México se desarrollan estudios sobre emblemática, tanto hispánica e hispanoamericana como colonial desde las dos disciplinas señaladas: Literatura e Historia del Arte. Entre otros tengo conocimiento principalmente de algunos profesores de nuestra Universidad:¹⁶⁷ Jorge A. Alcázar, José Pascual Buxó, Jaime Cuadriello, Arnulfo Herrera Curiel, Rocío Olivares Zorrilla. En el Colegio de Michoacán se producen ediciones e investigaciones valiosísimas para el conocimiento de la riqueza de ingenio e imaginación contenida en una “sorprendente floración de textos que entrelazan palabras y figuras, concepto e imagen, alma y cuerpo, palabras con extensión plástica o representaciones que hallan su solución en la palabra” ([1991] 1994, 581).

¹⁶⁵ Esto sólo significa que son las dos únicas ediciones de actas que me fue posible consultar.

¹⁶⁶ L. Torres, ([1998] 2000).

¹⁶⁷ Cito en orden alfabético.