



**UNIVERSIDAD
DE BURGOS**

Facultad de Humanidades y Comunicación

Grado en Español: Lengua y Literatura

**LA PICARESCA FEMENINA EN EL
SIGLO DE ORO Y SU
REFORMULACIÓN TEATRAL
CONTEMPORÁNEA: UN ESTUDIO A
PARTIR DE *MALVIVIR* DE ÁLVARO
TATO**

Alumna: Ruiz Arrizabalaga, Olatz

Directora: Brancatelli, Valentina

Curso académico: 2025-2026

RESUMEN

Este trabajo analiza la narrativa picaresca femenina del Siglo de Oro español en contraste con la obra teatral contemporánea *Malvivir* (2022), de Álvaro Tato. El trabajo tiene como propósito rescatar del olvido la figura de la pícara, siempre relegada a un campo menor en el estudio literario, y, a su vez, visibilizar la mirada dogmática y patriarcal que ha sufrido históricamente la mujer. A través de la relectura de *Malvivir*, el estudio examina los códigos de la picaresca femenina y su relación con la realidad sociomoral áurea. De este modo, el análisis de los aspectos más relevantes de la picaresca femenina y su reformulación en una obra actual nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en los bajos mundos de un siglo tan fructífero como contradictorio.

PALABRAS CLAVE: Pícara, Siglo de Oro, Álvaro Tato, *Malvivir*, mujer.

ABSTRACT

This paper analyzes the Spanish Golden Age female picaresca narrative in contrast with the contemporary theatrical play *Malvivir* (2022) by Álvaro Tato. The aim of this study is to bring renewed attention to the figure of the pícara, traditionally relegated to a marginal position within literary studies and, at the same time, to make visible the dogmatic and patriarchal gaze that women have historically suffered. Through a re-reading of *Malvivir*, the study examines the codes of the female picaresque and its relationship with the socio-moral reality of the Golden Age. In this way, the analysis of the most relevant aspects of the female picaresque and its reformulation in a contemporary work offers an opportunity to delve into the underworld of a century as fruitful as it was contradictory.

KEYWORDS: Pícara, Golden Age, Álvaro Tato, *Malvivir*, woman.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LA PICARESCA ESPAÑOLA.....	2
II. <i>MALVIVIR</i>	4
III. LA PICARESCA FEMENINA.....	6
a. Las mujeres en la picaresca femenina	6
i. <i>Primeras pícaras</i>	8
b. Autobiografía y origen.....	10
c. Religión.....	15
d. Ambientación.....	17
IV. UN RETRATO INTEGRAL. CARACTERIZACIÓN BIDIMENSIONAL DE LA PÍCARA.....	21
V. CONCLUSIONES.....	28
BIBLIOGRAFÍA.....	30
ANEXO I.....	34
ANEXO II.....	39

INTRODUCCIÓN

La literatura posee la extraordinaria capacidad de actuar como un testigo sociológico e historiador, un reflejo puro de los valores y dogmas de épocas pasadas. A través de las obras que han llegado a nuestras manos, no solo conocemos los grandes hitos que han marcado profundamente el devenir del mundo, como guerras, revoluciones o avances de todo tipo, también nos adentramos en la vida diaria del pueblo llano. La religión, las desigualdades –ya sea de género, etnia, social– y las tradiciones populares nos enseñan, a menudo, cómo se forja una nación, un pueblo y una cultura. Y es esa información la que nos ayuda a entender cómo hemos llegado hasta aquí, qué ideas siguen hoy día incrustadas en nuestra sociedad y cuales nos han ayudado a avanzar y mejorar.

Estas páginas pretenden mostrar que la lectura contemporánea de las obras del Siglo de Oro es asomarse a las calles, a las vidas, a los prejuicios y a las mentalidades del Barroco. En esta época, nació un género conocido por todos, la picaresca española, narraciones basadas en las aventuras de los desheredados, los hampones, los vagabundos. Sin embargo, bajo el amparo de esta basta producción literaria, existe un género en ocasiones menospreciado, olvidado e ignorado, como es la picaresca femenina.

Quisiéramos señalar que el presente trabajo adopta, por momentos, un enfoque crítico motivado por una doble necesidad: la de rescatar del olvido una figura esencial de nuestra literatura y la de visibilizar la asfixiante mirada dogmática que sufre, históricamente, la mujer. Para llevar a cabo tal objetivo, nos basamos en la relectura de Álvaro Tato, dramaturgo contemporáneo, y su obra *Malvivir* (2022), un texto que está firmemente anclado a la tradición picaresca en general, y a la femenina en particular. La obra hunde sus raíces en las novelas protagonizadas por las pícaras más célebres de la época áurea, como Justina, Teresa de Manzanares, Rufina o Elena de Paz. A través del estudio de los códigos de la picaresca femenina –tales como la influencia religiosa, la finalidad moral, la ambientación o la voz narrativa, entre otros– contrastamos la reelaboración de dichos aspectos bajo la mirada del dramaturgo. Además, podemos corroborar la intencionalidad y reflexión de Tato gracias a una entrevista concedida por el autor para este estudio, disponible en el Anexo I, por lo que estamos eternamente agradecidos a su amabilidad y colaboración. Sus respuestas nos ofrecen un punto de vista esencial para la confección del sentido de su obra.

Si bien compartidos por el mismo patrón estructural y temático del género picaresco, esos códigos de la narrativa picaresca femenina bien merecen un estudio específico. Así pues, el fantasma de un origen oscuro y la complejidad de la voz autobiográfica, tutelada por la autor, son la primera muestra de la compleja tesitura de la picaresca femenina. Del mismo modo, como punta de lanza del marco existencial de la mujer áurea, el catolicismo, en pleno proceso Contrarreformista, dibuja un panorama francamente complicado para la mujer, y en especial, para la pícara. La influencia de este ideario religioso es evidente en el autor picaresco. Igualmente, la ambientación urbana y el nomadismo de la protagonista sirven de espejo de la atmosfera asfixiante a la que es sometida. Por último, para cumplir con la función didáctica más urgente de la literatura del Siglo de Oro, se indaga la alianza de belleza, astucia e inteligencia de las hijas de Celestina, que, junto a su afán de libertad, la convierte en un ser peligroso para las estructuras de poder.

Con todo, analizamos cada uno de los aspectos señalados y, a su vez, evidenciamos cómo autores contemporáneos como Álvaro Tato recuperan un personaje menor y delictivo y lo elevan a la categoría de tragedia existencial, dotando a la pícara de una dignidad arrebatada.

I. LA PICARESCA ESPAÑOLA

A mediados del siglo XVI nace, para sorpresa del lector del Siglo de Oro, un breve libro concebido para revolucionar no solo la narrativa de la literatura española, también la novelística europea. Con el nacimiento de ese libro, publicado, bajo autor desconocido, en el año 1554 con el título *Vida de Lázaro de Tormes, de sus fortunas y adversidades*, ve la luz lo que para el hombre occidental es la novela moderna. No es esta la única novedad esencial de este libro, pues con él nace también el género picaresco, pues además de su estructura y forma, el espíritu de la obra plantea una narrativa hasta ahora desconocida (Zamora, 2002). Lejos de los amores idealizados, del honor del caballero o de la distinción de la nobleza, la picaresca española sumerge al lector en el estrato más bajo de la sociedad, donde el desheredado, el ladrón y el descarado pícaro narra su lucha por sobrevivir en una sociedad que lo desprecia y aparta.

Como se irá viendo a lo largo del siguiente apartado, la picaresca española dio lugar a un acervo literario de lo más variado, debido, particularmente, al hibridismo que lo

caracteriza. No obstante, en este espacio queremos desarrollar la idea de un paradigma literario único dentro de la extensa producción picaresca, como es la picaresca femenina. Defendemos, así, un grado de emancipación de la picaresca femenina respecto a la canónica picaresca masculina, siempre amparándolos bajo el mismo marco literario e impulso: trasladarnos el lado más oscuro de la sociedad (Tato, Anexo I), pero, a su vez, reconociendo su disparidad en aspectos como la pretensión y validez literaria. Esta idea sobre la intencionalidad y el nuevo valor literario de la picaresca femenina está respaldada por eruditos como Peter N. Dunn (1952, 98), quien afirma:

Cuando la protagonista es una mujer, la sensación de conflicto ya no es evidente en la picaresca. La búsqueda de una vida de picardía no es una alternativa al hambre, sino una existencia que posee sus propios alicientes, y la pícaro está hecha atractiva por su belleza, su ingenio y su ingenuidad.

Con ello, debemos considerar a la pícaro como una entidad literaria asociada a la picaresca canónica, por supuesto, pero con suficiente entidad para no desdeñarla a una “forma menor de picaresca” (Zamora, 2002) frente a la opinión menos favorable de expertos como Gustavo A. Alfaro (1966) o Fonger de Haan (1903), quienes no contemplan una distinción significativa entre pícaro y pícaro. Según el holandés, ambos se consideran una prosa autobiográfico que cuentan su vida y sus acciones con el fin de salir adelante (Haan, 1903: 46), mientras que el primero menciona varias obras de picaresca femenina pero no hace referencias a la pícaro en su definición (Alfaro, 1966: 98). Del mismo modo, hay quien asocia las novelas protagonizadas por Elena, Rufina o Teresa como novelas costumbrista o cortesana, pues no cumplen con el preceptivo canónico de la picaresca masculina, considerando a estas mujeres “pícaras menores” (Fradejas, 1988: 12), idea con la cual estamos en desacuerdo, pues consideramos que se trata de una falla estructural debido a la misoginia que arbitra la narrativa autobiográfica, la cual desarrollaremos ampliamente en el apartado dirigido a la voz narrativa. Frente a esta omisión y falta de reconocimiento de la picaresca femenina como paradigma literario, nos vemos obligados a reafirmar la idea de Dunn sobre la compleja intencionalidad que esconde el papel de la mujer como representación del antihéroe. En este hilo encontramos el estudio más reciente, de Pablo J. Ronquillo, quien analiza y clasifica hasta doce mujeres como pícaras literarias (1980, 24), donde realiza un estudio profundo y general sobre la

pícaro española. De este modo, además de conocer una cantidad de estudios, teorías y análisis inmensa sobre la picaresca masculina, existen pocos, pero prometedores estudios que analiza a la mujer como protagonista de este género literario tan sólido como cautivador.

II. *MALVIVIR*

Para el estudio del tratamiento de la mujer como personaje principal de la novela picaresca hemos seleccionado la obra *Malvivir* (2022) del dramaturgo español Álvaro Tato (Madrid, 1978). Tato es fundador de varias compañías de teatro, Ron Lalá y Ay Teatro, productora de *Malvivir*, además de publicar numerosas obras teatrales y poesía¹, cosechando una producción literaria y dramaturga con considerables premios y reconocimientos, tanto nacionales como internacionales (Tato, 2022b).

Como característica fundamental del teatro de Tato, destaca su intención de ofrecer al público actual un teatro clásico nuevo, hecho a la manera del *Arte nuevo de hacer comedia* de Lope de Vega, empleando el verso clásico y a la vez jugando con la ironía, el humor y la magia del teatro, en su afán de hacer revivir los clásicos. (Brancatelli, 2025: 148)

La obra *Malvivir* cuenta la vida de Elena de Paz, pícaro ingeniosa, ladrona y fugitiva que intenta sobrevivir en un mundo cruel e intransigente, como es la España del Siglo de Oro. A lo largo de diez escenas, Elena nos descubre la cara menos amable de una época convulsa, de luces y sombras, donde una mujer con ideas transgresoras es considerada enemiga del orden social, perversa pecadora y amenaza para el hombre.

Para la creación de esta obra, Tato se sumerge de lleno en la producción picaresca femenina de la época áurea, recuperando personajes, sucesos y fragmentos de las obras más notables para dibujar a la perfección el contexto social de las pícaras. Por ello, de la mano de Elena de Paz, protagonista de *La hija de Celestina*, de Alonso Jerónimo de Solórzano, el dramaturgo nos ofrece una travesía a una realidad no tan lejana, no tan

¹Teatro: *La Desconquista* (2025), *Ron Lalá Obras Completas* (2023-2025), *Burro* (2024), *Vive Molière* (2022), *Villa y Marte* (2022), *Malvivir* (2021), *Todas hieren y una mata* (2019), *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020), *Siete otras vidas* (2018) y *Crimen y telón* (2017). Poesía: *Año luz* (2021), *Vuelavoz* (2017), *Zarazas. Coplas flamencas reunidas* (2015), *Gira* (2011) y *Cara máscara* (2007).

extraña, pero sí obviada por parte de la literatura barroca. A continuación, nos adentramos en el estudio de la narrativa picaresca femenina de la mano de una obra que rescata sobre las tablas “esta crónica de los márgenes, del lumpen, de las esquinas desconocidas de un siglo tan fascinante como contradictorio.” (Tato, Anexo I)

Para comprender íntegramente el trabajo de Tato en la obra, resulta esencial destacar un aspecto inherente a *Malvivir*, aunque luego vayamos a desarrollarlo con diligencia en los apartados correspondientes. Por un lado, la extensa producción picaresca del Siglo de Oro emana de la narrativa, siendo este un rasgo fundamental del género. Sin embargo, Tato adapta la historia de Elena de Paz al teatro, una quimera que él mismo se impone:

Adaptar piezas narrativas plantea un desafío fundamental: el de convertir el relato en escenas, lo narrado en acción pura; seleccionar las escenas adecuadas para convertir en presente puro esa fluctuación entre hechos pasados y reflexiones presentes que conforman el esqueleto de la narrativa desde tiempos de Cervantes. (Tato, Anexo I)

Sobre las tablas, bajo la dirección de Yayo Cáceres, las actrices Aitana Sánchez-Gijón y Marta Poveda encarnan todos los personajes de la obra, mientras Bruno Tambascio, quien da vida a un juglar, acompaña cada escena con su guitarra. Estos, y cuatro objetos básicos, son los elementos que dan vida a la obra picaresca contemporánea. Del mismo modo, la figura del bardo es fundamental tanto en la interpretación como en la lectura de la obra, pues no solo encarna el papel de un trovador, ni canta romances al azar, su función es esencial y lo veremos más adelante. El propósito de Tato (Anexo I) es, con todo, “evocar el teatro de plaza y de camino, el tinglado de la antigua farsa [...] de aquel teatro callejero y vivo de los cómicos de la lengua herederos de los juglares medievales”, y para ello, lejos del típico teatro de corral de comedias, con la mínima presencia de personas y decorados en escena, adentrarse en la imaginación del público. En este arduo trabajo, debemos prestar especial atención a cómo el dramaturgo ejecuta mecanismos tan picarescos como la narrativa autobiográfica o la visión autorial que tan presente están en las obras en las que se basa su creación teatral.

III. LA PICARESCA FEMENINA

a) Las mujeres en la picaresca femenina

Frente a la inapreciable presencia de la mujer como personaje protagonista, a quien se le carga con el peso de la acción central, en la literatura europea, en la literatura de ficción castellana se da, a partir de los siglos XVI y XVII, una revuelta de nuevos arquetipos y el uso y tratamiento del personaje femenino. Si bien en pleno apogeo de la novela picaresca la pícara no logra irrumpir con demasiada contundencia en la vasta producción literaria que nació sobre el género idealista, siembra el camino hacia nuevas formas y paradigmas literarios que se manifiestan ampliamente en el siglo XVII. De este modo, tras excepciones contadas donde el personaje femenino cuenta con cierto peso en la acción (aunque limitado) como en narraciones cortesanas y prostibularias, por ejemplo, *La celestina* (1499) o *La lozana andaluza* (1528), la pícara entra de lleno en la producción literaria con personajes como Teresa de Manzanares, Elena, Rufina o Justina (Arredondo, 2019: 127). Así, atendemos a tres tipos de personaje femenino como responsables del nacimiento de la pícara como personaje principal, por ejemplo, en las obras picarescas masculinas donde algunas mujeres ocupan personajes secundarios. El primer contacto se concibe con la figura materna² del pícaro, siendo este personaje fundamental para entender la degradación social y moral del propio pícaro. Del mismo modo, la figura de la esposa³ del pícaro resulta vital, así como el entorno femenino que rodea al personaje principal de las novelas picarescas. Así, el contexto femenino, siempre infame, del pícaro asienta las intenciones y acciones del personaje principal. Muchos expertos, como Bronquillo (1980) o Arredondo (1993), afirman que estos personajes femeninos son el predecesor natural de la pícara como personaje principal.

De ese modo, estas figuras principales siempre se relacionan bajo la insigne precursora Celestina (*La Celestina*), ancladas en la marginalidad y la exclusión social y moral, lo que nos advierte la restricción referencial que las marca:

² A diferencia de la madre de Lázaro, el primer pícaro, quien lo entrega a un ciego buscando una mejor vida para su hijo, la madre de Guzmán de Alfarache, en su obra homónima, encarna la figura de una mujer ambiciosa y de vida “alegre”, quien envuelve a su hijo, fruto de una infidelidad, en una vida de engaños y trivialidades. Aún más, Aldonza, madre de Pablos en *La vida del Buscón*, es ridiculizada por Quevedo como una cristiana nueva relacionada con la superstición y la brujería, lo que lleva a su hijo a intentar “limpiar” su sangre y ascender socialmente.

³ Lázaro es engañado por su mujer, Guzmán se casa en dos ocasiones con mujeres que no cumplen los ideales marcados para la mujer de la época, así, encarnan la sensualidad y la lascivia, y Pablos ve frustrado su futuro matrimonio por las mentiras que una mujer vierte sobre él.

Celestina es la primera protagonista femenina que nos introduce de forma moderna en un mundo complejo en el que los grupos sociales menos favorecidos [...] Ella es la primera protagonista de entidad literaria perteneciente a la clase social baja y, sin duda alguna, un personaje que tiene conciencia de sí misma aunque su moralidad sea dudosa. Ella goza también de un amplio margen de libertad y autonomía. (Song; 2000: 53)

A diferencia con sus homónimos masculinos, la pícara, como mujer de la intransigente sociedad barroca, está supeditada a una dogma moral, a unas cualidades físicas y unos impedimentos propios de su género. Esta condición hace que, inevitablemente, el autor áureo cree un retrato literario diferente al pícaro, pues la verosimilitud de la realidad sociomoral resulta fundamental en la novela realista. Entre otros rasgos, destacamos cómo la pícara cuida con especial mimo su imagen, es refinada y usa su gran belleza para engatusar a su víctima, en tanto que el pícaro ofrece una imagen desaliñada. Del mismo modo, la pícara rara vez anda sola, viaja con otras personas de mal vivir o criadas, frente a la soledad que caracteriza al pícaro. Por último, la hija de Celestina no es moza de ningún amo, no obedece a nadie, mientras que el pícaro sí acostumbra a pasar por varios amos.

No obstante, la exclusión social sí es un rasgo compartido con la figura del protagonista masculino de la picaresca. No obstante, aunque ambos personajes compartan una intención común, producir rechazo social, el pícaro conduce al lector al humor y al reconocimiento de su astucia e inteligencia, mientras que la pícara, aunque usando las mismas tretas, se plantea como un peligro social por su libertad y su conocimiento sobre el mundo, ajena a la mirada represora del poder masculino y patriarcal. Por ello, a pesar de lograr ocupar un personaje principal, dotadas con cierto activo protagonismo, no podemos hablar, ni mucho menos, de la mujer como figura relevante y autoritaria en la obra, pues va, constantemente, relegada a críticas, correcciones e interrupciones, como vemos en *La pícara Justina*.

De este modo, la mujer se encuentra bajo la afilada mirada de lo moralmente aceptado, de lo “correspondiente” a su género, según la doctrina católica, por lo que la pícara resulta el verdadero antitipo sociomoral, de vida irregular, pues “toda palabra, acto o deseo contra la ley de Dios” (San Agustín: 418) asociado a la figura femenina, constituye, a su vez, una amenaza a la estructura patriarcal. Como indica M^a Victoria

López Cordón (1994, 94) en su artículo, en la configuración de los tipos literarios, “a la hora de presentar paradigmas de caracteres femeninos, no existe contradicción entre la conceptualización religiosa y la secular”. Por ello, pícara y pecadora representan dos caras de la misma moneda, siendo la primera la nueva formulación literaria, frente a las obras hagiográficas⁴, donde se formulan los parámetros sociales de la moral, adaptada a las nuevas formas literarias, bajo la ideología religiosa Contrarreformista y a una realidad social distinta a la medieval, aunque bajo los mismos parámetros morales que su precedente. Este aspecto será desarrollado en el siguiente apartado dedicado a la relevancia de la religión en la concepción de la pícara⁵.

i. Primeras pícaras

Las primeras pícaras de la literatura en prosa castellana ven la luz a través de una senda que ocupa casi cuarenta años, desde el año 1605, con el nacimiento de *La pícara Justina* hasta 1642, con *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*⁶. En este periodo, se da uno de los paradigmas femeninos más fructíferos no solo de la literatura del Siglo de Oro, sino de toda la literatura española. *La Pícara Justina*, *La hija de Celestina*⁷, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla* conforman el cuarteto que da lugar a este estudio⁸ y en el cual nos apoyamos para entender su evolución, desde los modelos marcados por sus antecesores (pícaros, alcahuetas), hasta su singularización como hito narrativo.

A continuación, analizamos, precisamente, los rasgos que disponen el *corpus* literario al que nos referimos cuando hablamos de las apariencias textuales de la picaresca femenina y que Tato refleja de manera magistral en su obra. Estos rasgos y elementos

⁴ Resulta sumamente interesante la relación de la picaresca femenina y la hagiografía. Aunque, hasta ahora, no han sido muchos los expertos que se han adentrado en el estudio de ambos ámbitos textuales resultan muy reveladores los estudios de B.M. Damiani sobre la posible parodia de la historia hagiográfica de Santa Justina en *La pícara Justina*. Dado que este asunto excede el ámbito de este trabajo y el espacio no nos permite ampliar más teorías, véase la bibliografía para consultar el estudio de Damiani.

⁵ Este aspecto se desarrolla a partir de la página 15.

⁶ En adelante, *La Garduña de Sevilla*.

⁷ En *La hija de Celestina* (1612) y *La ingeniosa Elena* (1614), en su reedición, muestra, en la primera, la intención de Salas Barbadillo de reconocer en la pícara Elena los modelos celestinescos, mientras que en la segunda opta por un título más picaresco. Nosotros, en el presente trabajo, optamos por el primer título debido a la edición seleccionada.

⁸ Sobre este aspecto podemos encontrar cierta discusión sobre la concepción de estas cuatro personajes como pícaras o, simplemente, cortesanas. De igual modo, se podría plantear abrir este grupo a otros personajes femeninos del Siglo de Oro. Siguiendo la idea de Antonio Rey Hazas, apostamos por esta clasificación bajo el criterio tipológico y estructural que defiende en *La picaresca femenina* (1986).

conforman una diferenciación desde el punto de vista estructural respecto a la narrativa anterior, la picaresca masculina, en lo relacionado con el tratamiento de la mujer, aunque, como ya hemos mencionado anteriormente, ambas laten bajo el pulso de la misma realidad sociocultural.

b) Autobiografía y origen

De ese modo, entramos de lleno en uno de los parámetros narrativos más controvertidos que envuelve a la picaresca femenina. Cuando hablamos de picaresca, la estructura autobiográfica resulta, por sí misma, un rasgo particular y sumamente “esencial a la concepción del mundo picaresco” (Castro, 1957: 97). Así pues, Lazaro, Guzmán o Pablos usan la narración en primera persona, “el estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado” (Castro, 1957: 97). Este estilo narrativo ofrece la posibilidad de insertar dos dimensiones esenciales en la obra picaresca: por un lado, el pícaro viejo, quien cuenta su propia historia desde la perspectiva temporal; y, por otro lado, el pícaro joven, quien vive las aventuras. De este modo, en el *Lazarillo* observamos una correlación del pícaro *actor* y el pícaro *narrador*⁹, mientras que en el *Guzmán* existe una oposición entre ambos. De uno u otro modo, es innegable el valor estructural y argumental que supone el uso de este estilo narrativo en la novela picaresca, pues facilita el propósito inicial del autor y nos ofrece una visión más profunda sobre el pícaro, pues:

Este desarrollo constituye un importante factor que permite representar la vida en sus múltiples aspectos dinámicos y, también, poner de manifiesto lo esencial de la psicología y la moral del individuo. (Dimitrova, 1993: 147)

Pero ¿qué ocurre con las pícaras?, ante este planteamiento nos encontramos bajo una diatriba compleja que ha turbado, incluso, la contemplación de varias obras protagonizadas por pícaras como propiamente narrativa picaresca. Así, en 1605 se da, con *La pícaro Justina*, la primera innovación semejante a la del *Lazarillo*, pues Justina es la

⁹ En el caso del *Lazarillo de Tormes*, el catedrático C. Guillén propone (1957: 265) hasta tres planos psicológicos y temporales: los ya mencionados *actor* y *narrador*, y el *tiempo psicológico*. Cabe la posibilidad de contar con este plano en otras obras picarescas, pero debido al desvío del tema central del estudio, vamos a ceñirnos a los dos primeros.

primera mujer protagonista que cuenta su historia en primera persona. No obstante, no podemos hablar, ni mucho menos, de una voz narrativa semejante a la de Lázaro o Pablos. Justina, es, constantemente, interrumpida y reprendida por el autor implícito, Francisco López de Úbeda. Como indica agudamente J. M. Oltra Tomás, “Justina es el personaje inalterable del que el autor se ha olvidado, más atento a otras cuestiones” (Oltra, 1985: 165), pues a través de la voz de la protagonista, el autor se centra en burlarse y ridiculizar la realidad social de la época. Por ello, López de Úbeda se distancia a propósito de la narradora principal, no flaquea en sus valoraciones y estorbos en la narración de Justina en sus “aprovechamientos”. Del mismo modo, López de Úbeda presenta incongruencias y absurdos en el discurso de Justina, lo que lleva al lector a estimar a la protagonista como un personaje poco honesto¹⁰, y por extensión, a toda mujer que decida narrar su vida.

Los autores de estas novelas picarescas son hombres cultos, imbuidos de las ideas doctrinales de su época y, por lo tanto, poseedores de una ideología misógina. La voz de sus obras es la de una narradora, continuamente interrumpida por el autor implícito que se superpone a ese «yo protagonista» para mostrar opiniones, criterios, juicios acerca del género femenino (Soguero, 1997: 293)

De igual modo, esta represión narrativa se repite en *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* (1632) de Alonso de Castillo Solórzano, que, a pesar de introducir la primera persona, la narración está sujeta a la intención moralizante del autor implícito, por lo que no podemos hablar, ni mucho menos, de un relato autobiográfico¹¹. Por su parte, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en *La hija de Celestina* (1612), ni siquiera otorga a su protagonista la concesión completa de su propio relato, alternando la primera y tercera persona, donde este último controla la narración casi por completo. Tan solo en la tercera parte se le permite a la pícaro Elena sincerarse sobre su origen con Montúfar, pícaro compañero de esta. Ocurre algo similar en *La Garduña de Sevilla*, pues Solórzano

¹⁰ Justina no expone diferenciación psicológica entre su *yo narrador* y el *yo actor*, a pesar de haber transcurrido más de dos décadas entre una y otra. A diferencia de otros pícaros, que sí tienen evolución psicológica y moral, en Justina no advertimos evolución interna, no posee individualidad propia (Dimitrova, 1993: 148).

¹¹ En el caso de Teresa de Manzanares, volviendo a la relación entre el *yo narrador* y el *yo actor*, tampoco se observa necesidad alguna de justificar sus actos, más bien parece que la finalidad de contar su historia se debe al entretenimiento puro (al suyo y al del lector). Ambas protagonistas carecen de intención valorativa sobre su vida y su experiencia vital, como sí la hay en Lázaro (Guillén, 1957: 271).

decide, con su segunda pícaro, rechazar la primera persona y usar un narrador omnisciente, quien cuenta la vida y andanzas de Rufina, la pícaro más fría y pragmática de todas las que recogemos en este espacio. Por todo, compartimos con Coll-Tellechea (1994, 136) la visión sobre el conflicto autorial de la pícaro como:

mujeres marginales, de vida errante, dudosa sangre, hábiles manipuladoras de la apariencia externa, desenfrenada sexualidad e irreprimible afán de medro y lucro. Todas ellas escritas por varones: López de Úbeda, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano [...] He aquí un problema no sólo formal: [...] muestran claros signos de constreñimiento de voz.

Con ello, la picaresca femenina usa la autobiografía como una herramienta más de reprobación moral. La libertad de discurso, esa que se negaba a los personajes femeninos en la literatura y se le otorga a la pícaro es, por tanto, estratégicamente empleada para exponer la falta de cohesión, de valores y lógica que lleva, *per se*, el discurso femenino (escrito por un hombre). La censura autorial supone, pues, una muestra más de la actitud misógina y patriarcal de los autores de la picaresca femenina. Tanto es así que esta pseudoautobiografía repleta de errores de estructura, valoraciones e incoherencias deben verse bajo la lupa de una autoría misógina. Sobre esto, recuperamos las palabras de Tato (Anexo I), quien afirma:

A menudo esa voz narrativa finge su feminidad, y en esa primera persona la paradoja se multiplica, ya que en apariencia la mujer toma la palabra. Y curiosamente en algunos pasajes [...] brillan a menudo declaraciones femeninas, provocativas, humanistas, incluso libertarias, si bien sojuzgadas en el trascurso de la trama por acontecimientos que niegan esas declaraciones o que muestran en qué terminan (la soga, el río, la infamia, la deshonra, etc.)

Ligada a la esencia autobiográfica de las obras picarescas, el origen de la pícaro es otro aspecto esencial de la literatura picaresca. Al igual que sus homónimos, el origen de ambos no es nada limpio. Sus padres suelen ser personas de bajo estrato social, a excepción de Rufina, y mueren de forma trágica o tragicómica (Nebot Calpe, 2004: 233).

También es común que la familia de la pícara sean cristianos reconvertidos, como la madre de Justina o Elena. La pícara suele quedar huérfana muy joven y la muerte de sus progenitores resulta, casi siempre, una liberación para ella. Tanto es así, que la madre de Elena, esclava, lavandera y hechicera, la vende hasta en tres ocasiones por virgen. Debido a la realidad sociocultural de los primeros años de vida de nuestras protagonistas, estas suelen ser virtuosas del engaño desde bien jóvenes, y en su adolescencia, muchas ya comienzan sus andaduras sin prestar explicación a nadie:

Una vez pasado este aprendizaje de los primeros años, el pícaro abandona a los suyos y se entrega a un vagabundaje por las tierras más cercanas, y más adelante por otras ya apartadas, lo que le sirve para exhibir ante nosotros el desfile alucinante de las clases sociales. (Zamora, 2002)

Como es familiar en la estructura picaresca, y más aún, en la lógica autobiográfica, la pícara comienza su relato explicando su linaje e infancia, como ya lo hizo Lázaro. No obstante, como acabamos de señalar más arriba, Salas Barbadillo rompe esta práctica literaria y, además de impedir usar la voz narrativa a Elena, rompe el orden cronológico habitual. Así, *La hija de Celestina* comienza con una Elena ya madura y formada en su condición de pícara, y no es hasta el tercer capítulo cuando el autor le cede la palabra para que ella haga memoria de su cuna.

Frente a esta restricción narrativa, recuperamos el tema del aspecto inherente de *Malvivir* que hemos mencionado anteriormente. Álvaro Tato le otorga a Elena de Paz la prerrogativa de contar su propia historia al público, pero tengamos en cuenta que la obra es dramaturga, por lo que la configuración de la voz autobiográfica, la autoridad narrativa y las intervenciones autoriales se plantean de un modo totalmente distinto. De ese modo, y frente a la obra de Barbadillo, *Malvivir* comienza como acostumbran las obras picarescas más canónicas, contando el origen del pícaro y la condición que le obliga a ser de ese modo. En este caso, Tato nos ofrece un bucle temporal donde la ejecución de Elena es, a su vez, su nacimiento, una argucia que permite el arte teatral (Tato, Anexo I) y que nos ofrece un repertorio de escenas muy interesantes. Por ejemplo, la cuba donde meten a Elena para arrojarla al río Manzanares hace, a su vez, de vientre materno. Por ello, Elena, metida en la cuba que transita por el río, habla a su madre como si se tratara de su propio nacimiento, repitiendo constantemente “Empuja, madre, empuja, que me muero

por vivir” (Tato, 2022: 16), lo que nos invita a reflexionar sobre la condena de la pícara a nacer bajo esa condición:

ELENA

[...] será que has de darme a luz en pleno río, como a Lázaro de Tormes. (Tato, 2022: 15)

ELENA

Será que hablo y discurro por alguna hechicería tuya, madre, biznieta de Celestina [...] (Tato, 2022: 16)

MONTÚFAR

Ya sale a la luz tu linaje; que se sepa que eres pícara por los ocho costados. (Tato, 2022: 18)

Sobre este aspecto, resulta interesante observar cómo Elena, mediante un diálogo directo al público, al igual que por los diálogos en los que piensa en voz alta, es capaz de contar su vida en primera persona. Frente a la negación de Barbadillo, Tato le ofrece la voz narrativa a Elena. Es más, la pícara es consciente de la censura tradicional de las pícaras y evita que sea el bardo, que ya comenzaba un romance contando su historia, quien cuente sus orígenes:

ELENA

Aquí tenéis dos reales por vuestro silencio. (*Al público*) [...] a fe mía que de haber porfiado con la pluma hubiera escrito mi propia novela picaresca. Pero esa, dicen, no es labor para mujeres. (Tato, 2022: 25)

De este modo, Tato refleja la falsa autoridad narrativa de las pícaras, que, tras ella, siempre se enconde la sombra de un autor misógino y paternalista. En este caso, esa figura está representada con el juglar, quien, a través de sus canciones, cuenta las andanzas de Elena y recrea, a su vez, la mirada de una sociedad patriarcal que juzga a la pícara por su condición (Tato, Anexo I). Además, el autor representa esa mirada autoritaria mediante el uso de fragmentos de otras obras pícaras, además de varias letrillas y romances del propio autor picaresco Quevedo:

JUGLAR

*Rosal, menos presunción
donde están las clavellinas,
pues serán mañana espinas
las que ahora rosas son.* (Tato, 2022: 53)

JUGLAR

*que no hay placer que dure
ni humana voluntad que no se mude.* (Tato, 2022: 42)¹²

De este modo, mediante la visión moralizante de distintos textos Tato muestra la opinión de la sociedad áurea sobre la pícara, pues nada puede ser más real que ilustrar con palabras de la época las impresiones de sus coetáneos.

Volviendo al origen de Elena, como ella misma confirma, es hija de Zara, lavandera, hechicera y “morisca inconquistada” (Tato, 2022: 16) y de Pierre, borracho y ladrón, que le habla a su hija del mar como si este fuera el paraíso tras la muerte. Tras la muerte de su padre, ajusticiado por ladrón, Elena busca, a lo largo de su vida, el mar que su progenitor le describe como “música líquida [...] es el vino eterno, la meada del tiempo, el latido del hombre, la sangre del mundo” (Tato, 2022: 25).

Con todo, a los trece años y recién enterrado su padre, Zara vende la virginidad de Elena, que “hasta tres veces paso por virgen, cosida y recosida” (Tato, 2022: 28). No pasa mucho tiempo cuando tienen que huir de su casa, Zara muere y Elena comienza su viaje sola. Con ese origen, la pícara sabe sobremanera que el rechazo será su condena social:

ELENA

Y no le faltarán buenos motivos para darme por título las seis pes: pícara, pobre, pocavergüenza, parlanchina, pelandusca... y la sexta no la digo porque como aún no soy nacida no entiendo de esas cosas. (Tato, 2022: 16)

¹² Fragmento perteneciente a la *Pícara Justina*, al comienzo de la tercera parte del libro segundo, La pícara Romera.

c) Religión

Como hemos mencionado anteriormente, resulta fundamental establecer una relación entre la picaresca femenina y la religión. Bajo esta mirada, numerosos críticos hablan de la pícaro como resultado directo del pensamiento Contrarreformista, y no es para menos, pues la base de la Contrarreforma está sumamente ligada al ascetismo y a la búsqueda de la purificación espiritual y la perfección moral. De este modo, a mediados del siglo XVII, nace esta doctrina donde se promueven la austeridad, la autodisciplina y la renuncia voluntaria a los placeres –materiales y corporales– para lograr tal fin. La pícaro encarna, precisamente, la imagen antagónica que defiende esta filosofía; lo perturbador, lo inmoral y el pecado. Por ello, la picaresca femenina nace como ejemplo de lo que no puede darse en el mundo, en esa dogma basada en la vigilancia del pecado, la pícaro nace para instruir a la sociedad como modelo de lo incorrecto. Si ya la concepción de la obra picaresca masculina se impulsa con un propósito didáctico-moral frente a los vicios de la sociedad, la picaresca femenina se encuentra profundamente condicionada a esta finalidad, la mirada religiosa es, por tanto, inherente a la esencia femenina en estas obras (Solorzano, 2013: 71)¹³. Esto se debe, principalmente, a la figura que representa la mujer en la doctrina cristiana en general, y en la época barroca en particular, pues es considerada como un elemento perturbador en el camino hacia la purificación espiritual del hombre, un peligro que hace flaquear la voluntad del hombre, pues encarna la tentación y la lascivia.

Con todo, resulta obligatorio pararnos a analizar una paradoja que ya al inicio de este espacio se ha anunciado. Bajo el contexto sociocultural del mil seiscientos la novela picaresca va a confluir con la hagiografía postridentina. Tras el Concilio de Trento (1545-1563) la Iglesia Católica promueve la renovación de las biografías de los Santos con el fin de enfatizar la dogma Contrarreformista que promulgaba con los valores promovidos por esta filosofía, los cuales hemos mencionado en el párrafo anterior. Frente a la fantasía de los textos medievales, y como respuesta a las críticas protestantes y a las exigencias de la sociedad áurea, escéptica ante sucesos paranormales y milagrosos, se depuran textos, se confirman fuentes y se crean relatos más coherentes. Para lograr este fin, la Iglesia Católica emplea el adoctrinamientos mediante la vida de los Santos, la educación moral resulta fundamental en la consolidación de la doctrina ortodoxa. Los santorales de Pedro

¹³ Véase el prólogo de Giulia Giorgi a la obra de Castillo Solórzano *Noches de placer* citado en la bibliografía.

de Ribadeneira (1599) y Alonso de Villegas (1588) son deudores de esta nueva comprensión de lo hagiográfico¹⁴.

Este breve paréntesis temático sobre la hagiografía resulta fundamental para nuestro campo de estudio, pues entender el cambio de paradigma religioso y la redención de los valores ortodoxos de la fe cristiana moldean los parámetros morales de la realidad social de los autores de la novela picaresca. Esta realidad supone un motivo de peso en la creación y evolución de las obras picarescas, y aún más, en la imagen y tratamiento de la mujer como protagonista de estas creaciones. Del mismo modo que Ribadeneira y Villegas ejemplifican –y condenan– el pecado con las vidas de Santa María Egípciana, Santa María Magdalena, Santa Pelagia y Santa María, como mujeres alejadas de la ley de Dios y esclavas del demonio (Calzón, Fernández, 2006: 72), Solórzano, Salas Barbadillo y López de Úbeda, entre otros, sitúan a la pícaro como modelo de pecadoras barrocas. Esta semejanza entre el tratamiento de las Santas y las protagonistas de la novela picaresca ponen en relieve un perfil delimitado por la censura moral a las mujeres que “con amplio grado de libertad, y recurriendo siempre a su belleza e ingenio, buscan mejorar su situación socioeconómica” (Calzón, Fernández, 2006: 73). De este modo, pecadoras y pícaras encarnan la transgresión y el peregrinaje hacia la marginalidad en busca de la autoafirmación. Con ello, debemos hacer hincapié en el propósito que origina la creación de la novela picaresca femenina, es decir, su finalidad ascético-didáctica, con el claro objetivo de poner fin a los vicios y el pecado que la mujer, por sí misma, en busca de su propia dignidad, genera en el hombre.

Tato es consciente de la imposibilidad de disociar la religión de la obra picaresca femenina, por ello, esta tiene una amplia presencia en la obra. En el comienzo de la historia, cuando Elena es subida al cadalso y va a ser ajusticiada, una beata clama al público, pide limosna por el alma de la pecadora y ruega a Elena que se arrepienta de sus actos. Así, advierte que la muerte de Elena sirve de “grito para que las fáciles se abstengan, las arrojadas escarmienten y las libres se recojan” (Tato, 2022: 15). Por ello, la religión determina la censura moral de las pícaras, poniéndolas de ejemplo de lo que

¹⁴ Dado que el tema hagiográfico excede con mucho el ámbito de este trabajo, para una visión más profunda del tema véase en el apartado “bibliografía” las obras de Aragüés y Sánchez Lora. Del mismo modo, aportamos las ediciones seleccionadas de los santorales de Villegas: donde localizamos las vidas de nuestras santas en los siguientes apartados; Santa María Magdalena (231-234), Santa María Egípcíaca (62-66) y Santa Pelagia (102-104). Y Ribadeneira: la vida de Santa María Magdalena (476-483a), Santa María Egípcíaca (185-190b); San Abrahan, confesor (159-164b), con la inclusión de la historia de María (161-163b); y Santa Pelagia (410-412b).

no debe darse en la sociedad. Es curioso cómo al final de la obra, cuando Elena mira a la beata antes de ser ajusticiada, reconoce en ella a una pícaro, lo que desencadena risas cómplices en la pícaro: “Es mi sombra hecha piel. Soy ella y ella es mi espejo en pie. Así que me río [...] me río tanto que creo que por fin voy a aprender a llorar” (Tato, 2022: 83). Del mismo modo, nuestra protagonista no duda en aprovecharse de las creencias religiosas de otros para sacarles el dinero, como cuando acompaña a Montúfar a timar a los aldeanos haciéndose pasar por santa visionaria o advirtiéndolo su inmediato noviciado en un convento.

d) Ambientación

La picaresca femenina, a diferencia de las protagonistas de los santorales mencionados en el apartado anterior, sitúa a su personaje principal en el ámbito nacional. Frente al origen desconocido y alejado de la vida de las Santas, la pícaro se mueve por las principales ciudades y rutas del siglo XVII, siguiendo una clase de características y ambientaciones propias del género picaresco canónico (Calzón, Fernández, 2006:77). En el caso de *La pícaro Justina*, toda la acción transcurre entre León, Palencia y Valladolid (López de Úbeda, 1974). En *La hija de Celestina*, Elena recorre ciudades como Madrid, Toledo o Sevilla (Salas Barbadillo, 2008). Del mismo modo, *Las Harpías en Madrid*, de Solórzano, recoge las vivencias de Teodora y sus hijas en Madrid, especialmente, pero también en Sevilla y Granada (Solórzano, 1985). Teresa de Manzanares, en *La niña de los embustes*, menciona, además de las villas ya nombradas, Córdoba, y *La Garduña de Sevilla* suma a esta lista de ciudades de urbe de Zaragoza (Solórzano, 2012). Con estas y más obras, el género realista de la novela picaresca hace uso de una ambientación familiar que apela directamente en la sensibilidad del lector áureo, mostrando una realidad de sobra conocida por el receptor, con menciones especiales a los lugares más populares de las villas más grandes:

Deseaba Teodora asentar real en buena parte, digo, buscar casa en buenos barrios, y así,[...]fueron en su coche por Madrid. Llevólas el cochero por la calle de la Merced atada en la de Toledo; de allí a la Plaza Mayor, donde admiraron su grandeza y exageraron su igualdad de casas y balcones. Salieron de allí a la Puerta de Guadalajara y Platería, y del fin de ella volvieron a

subir a la calle Mayor, tan nombrada en todas partes. (Solórzano, 1985: 52)

De este modo, vemos que la ciudad es el entorno idóneo donde pícaros y pícaras se desenvuelven para llevar a cabo sus tretas. Debemos subrayar la importancia de este aspecto con la realidad socioeconómica del siglo XVII. A principios de este siglo, las idas y venidas de la Corte generan un periodo de incertidumbre y recesión en las ciudades más grandes, Madrid y Valladolid. Finalmente, tras la consolidación de la primera como capital del reino, en el año 1606, comienza un programa de construcciones públicas para equiparar el aspecto físico y arquitectónico de la ciudad a su entidad política y económica (Martínez, 2020: 90). Hablamos de la ciudad de Cervantes, Lope de Vega, Velázquez y Calderón, entre otros muchos artistas. Una época llena de creaciones literarias, actuaciones urbanas y obras artísticas que bien merecen una metrópoli acorde con esa evolución cultural. Por ello, en las primeras dos décadas del siglo XVII, las calles madrileñas, aunque también las de otras ciudades relevantes del territorio, como Sevilla, Salamanca, León o Toledo sufren mejoras, las fachadas se igualan y se construyen parques, edificios institucionales, palacios, conventos y parroquias (Martínez, 2020: 91).

Otro aspecto fundamental en el desarrollo de la urbe es la expansión demográfica que sufren, a finales del siglo XVI y principios del XVII, todas estas ciudades, pero con especial atención a Madrid, son testigos de un incremento de habitantes desmesurado. Esto no quiere decir que la mejora en la calidad de vida se equipare a este aumento de ciudadanos, por el contrario, las zonas marginales se intensifican a medida que las ciudades se saturan. Se trata de un caldo de cultivo esencial para las gentes que acuden a la ciudad con el propósito de subsistir y de mejorar su calidad de vida. La supervivencia, la delincuencia, la necesidad y la pobreza se entremezclan bajo una realidad sumamente dispar. Se antoja casi imposible distinguir quién pide ayuda por necesidad –enfermedad, falta de recursos, vejez– y quién pide, o engaña, a pesar de poder trabajar, considerados por muchos moralizantes¹⁵ como pícaros, holgazanes y ociosos. Ante esta situación, la represión resulta ser el único método de control de las instituciones, aunque a medida que las ciudades crecen el sistema se torna a un ejemplo más humanizado, creando incluso la

¹⁵ Autores como Juan Luis Vives o Domingo de Soto reflexionan en sus obras sobre cómo afrontar la lucha contra la mendicidad y la delincuencia en las zonas urbanas. El primero, en *De subventionem pauperum* (1526) plantea una actitud más humana y compasiva respecto a este tema, defendiendo la responsabilidad institucional y la intervención pública. No obstante, Soto, en *Deliberación sobre la causa de los pobres* (1545), muestra una visión más liberal. Defiende la caridad como un derecho individual, del mismo modo que rechaza la represión de los mendigos.

cárcel de mujeres o *Galera*, donde las mujeres son sometidas a trabajos forzados y al adoctrinamiento religioso (Martínez, 2020: 92). En el caso de la mujer, esta realidad es aún más delicada, pues la mujer mendiga y sin recursos acaba, habitualmente, en la prostitución.

Este contexto socioeconómico recoge los factores determinantes para la evolución de la pícara. Aunque es posible verla en entornos rurales, normalmente esta acaba en la ciudad, siendo el desplazamiento entre lo rural y lo urbano o entre zonas urbanas otro factor revelador de la condición de pícara¹⁶. De este modo, la pícara se vale de la anonimidad que le ofrece la ciudad para prosperar en su libertad, como afirma el historiador Maravall (1975, 51) sobre el individualismo propio de la urbe:

Socialmente es ya una sociedad masiva y en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción.

Y es que, además del beneficioso anonimato que ofrece la ciudad, esta también ha sido, desde siempre, cuna del vicio y la perdición. Por tanto, la “libertad”¹⁷ social femenina, a diferencia de lo que podemos encontrar en el entorno rural, propicia una crisis en la moral castiza patriarcal de la urbe. A diferencia de la idea de “polis” que parte de la literatura recoge de la idealización helenizante, donde la ciudad sirve para reformar los males y reconvertir hacia la buena conducta y convivencia del hombre, en el siglo XVI y XVII esa percepción se torna por completo, la novela picaresca presenta la ciudad como entorno propicio para el poder y la incitación al pecado, la riqueza frente al peligro constante. Esta es la realidad donde se mueven el pícaro, y, por supuesto, la pícara.

Retomamos lo planteado arriba, pues además del ambiente urbano hay otro factor que resulta esencial en la vida de la pícara, como es el desplazamiento por diferentes lugares y rutas. Nos encontramos en una época donde la libertad de movimiento de la mujer es muy limitado, acotado principalmente al ambiente doméstico. En ningún modo se valora que una mujer “de bien” viaje sola, pes una mujer “suelta” en los caminos es

¹⁶ Este planteamiento lo desarrollamos con más atención varios párrafos más adelante.

¹⁷ La libertad moral femenina es, en realidad, la consecuencia de las necesidades de las mujeres que no tienen más salida que mercantilizar su cuerpo y el deseo que despierta en los hombres con el fin de sobrevivir en un terreno hostil. No hablamos, en efecto, de una libertad real ni igualitaria, más bien se trata de una nueva forma de explotación sexual.

vista como una amenaza al orden establecido y una marginada social. Por ello, el incansable ir y venir de las protagonistas supone una trasgresión de la norma más que se suma a la lista de libertades negadas a la mujer. Así, las pícaras más significativas de la época áurea se amparan bajo la anonimidad que les ofrecen los lugares donde se van desplazando tras sus robos y fechorías. De esta manera, las ciudades más grandes resultan el lugar perfecto para huir de la justicia y comenzar de nuevo con sus propósitos delictivos. Con ello, la pícaro es andariega por naturaleza, no teme desenvolverse por diferentes lugares y ambientes, ya sea a pie, otras en caballería o en carruaje. Se trata de un nomadismo forzado por las circunstancias, una dificultad más a la que tienen que enfrentarse las hijas de Celestina. Casi nunca viajan solas, normalmente van acompañadas por personas de mal vivir, como otros pícaros y ladrones, o bien pasando por gitanas o peregrinas.

Asimismo, el elemento del desplazamiento de las pícaras puede actuar como símbolo de libertad y fuga, y, a su vez, como penitencia y estancamiento vital. Justina, tras tres peregrinajes y una vida llena de fracasos, se ve de mesonera en su pueblo natal, siendo estas fugas parte de la simbología de la condición de la pícaro, que no ve mejoras ni en la esencia horizontal ni en la vertical (mismo lugar, misma condición social) (Dimitrova, 1993: 149). Eso mismo le ocurre a Teresa de Manzanares, quien comienza y acaba su relato en Madrid, tras realizar distintas marchas –algunas voluntarias, otras forzadas– por Andalucía. En el caso de Teresa, sus andanzas son esenciales para entender la necesidad de ascensión social que mueve a la protagonista, aunque finalmente su vuelta a Madrid y su cuarto matrimonio le proporciona cierta mejora en su estatus social. En el caso de la pícaro de Barbadillo, sus idas y venidas comienzan y terminan, igual que en Teresa, en Madrid. No obstante, los desplazamientos de Elena no responden al deseo de mejorar su condición social, sino a la avaricia por el dinero y a la fuga del castigo. Se mueve con inusitada rapidez y los cambios de escenario resultan bruscos, buscando, según creemos, la impresión del correr del tiempo fugaz.

Además de escapar de las consecuencias de sus actos, en *Malvivir* Elena de Paz viaja con un objetivo claro, encontrar el mar del que su padre le habló cuando era niña. De ese modo, llega a Madrid bien joven, sirve de criada y esposa robando a sus proveedores, huye a distintos pueblos andaluces con Montúfar, quien la lleva finalmente a Sevilla. Ella quiere seguir viajando hacia el mar, el pícaro no tiene la misma intención y sus caminos se separan. En la capital andaluza, Montúfar sigue los engaños de Elena y, tras acabar gravemente herido, Elena lo abandona creyéndolo muerto. El pícaro la apaliza

por abandonarlo y ella, fingiendo escarmentada, lo sigue a Madrid, aunque la semilla de la venganza está bien sembrada en ella, que acaba matándolo. Como vemos, el entorno urbano y los desplazamientos se mantiene fieles al género picaresco, pues como afirma la propia Elena (Tato, 2022: 34) en uno de sus diálogos, Madrid, y por ende, la ciudad, es:

ELENA

¡Esponja de bienes, purgatorio de bolsas, patria natural de la picaresca! ¡Ay, Plaza Mayor, con tus hordas de miserables bajo las arcadas, tus pregones de mercaderías, tu trajín de criadas y esportilleros, tu hedor a bosta y tu aroma a almizcle!

IV. UN RETRATO INTEGRAL. CARACTERIZACIÓN BIDIMENSIONAL DE LA PÍCARA

Con todos los elementos necesarios para entender la novela picaresca femenina, hemos podido hallar respuesta a preguntas tales como quién cuenta la vida de las mujeres de mal vivir, o bajo qué doctrina moral se dan estas vidas y cómo afecta el entorno en las vidas de nuestras pícaras. No obstante, resulta fundamental analizar cuáles son los rasgos esenciales del arquetipo que las hijas de Celestina. ¿Cómo son y qué desean? Sin entender esto, el análisis sobre la profundidad y el propósito de las obras que forman el *corpus* de la literatura picaresca femenina resulta estéril y superficial.

Existe una creencia tan universal como incontrovertible para autores áureos como López de Úbeda, Quevedo, Solórzano o Barbadillo, y es que la mujer que no cumple con el precepto moral femenino es, *per se*, una amenaza. La pícaro encarna, por ello, una visión equivoca de la feminidad, vinculada al engaño y a la trasgresión del orden patriarcal. Existe una histórica persecución y condena de la rebeldía femenina, la belleza, punta de lanza de la amenaza que simboliza, es usada, según los moralizadores, para cautivar y embelesar a los hombres a su antojo. Si bien la mujer hermosa —pero sumisa— puede ser divinizada y admirada¹⁸ en muchos registros literarios, como en la percepción

¹⁸ Incluso las Santas, y pecadoras, comparten este rasgo físico con las pícaras, pues son mujeres de extremada belleza y gracia, si bien nunca se hacen referencias directas sobre su hermosura, debido a esa influencia amenazadora que su belleza tiene en el hombre, sí encontramos numerosas descripciones abstractas sobre su hermosura (Calzón, Fernández, 2006: 79).

idealizada del Renacimiento con la *donna angelicata*¹⁹ o la divinización de trovadores, esa belleza puede resultar diabólica, peligrosa e incontrolable cuando la mujer escapa de los controles sociomorales establecidos. La seducción y la astucia de estas mujeres de mala vida encarnan el arquetipo ampliamente reconocido como *femme fatale*²⁰, desarrollado en la primera mitad del siglo XX. Con ello, entendemos que la belleza de la pícara y su esencia amenazadora son dos caras de la misma moneda para los autores del Siglo de Oro. De ahí que sus descripciones y referencias a su hermosura sean tan numerosas y detalladas (Calzón, Fernández, 2006: 80).

Del mismo modo, la pícara no se conforma con su belleza natural, es coqueta y no duda en acicalarse y ornamentarse con joyas, ropas lujosas y potingues que acentúan aún más su hermosura, como Elena, quien “vestíase con mucha puntualidad [...] el tocado siempre con novedad peregrina” (Barbadillo, 2008: 157) o Teresa, a quien el capitán mandó “sacarme vestidos costosísimos de casa de los mercaderes [...] que me daban todos el primer lugar de hermosa en la ciudad, con no poca envidia de las damas” (Solórzano, 2012: 339). Justina es capaz de pedir limosna para comprarse joyas y a Rufina le gusta vestirse y ser tratada como señora, disimulando así su baja extracción social.

Con todo, Justina, Elena, Teodora y Rufina comparten una proverbial belleza que los autores áureos no dudan en explotar, como Solórzano (2012: 106), que se refiere a la última como:

Vio su rostro tan igual en hermosura como cuando se fue a acostar, cosa para enamorar a cualquiera, pues el conocer que su hermosura no tenía nada de mentirosa, sino toda natural y verdadera, que es para el hombre el mayor incentivo de amor.

O como Elena, conocedora del poder de su belleza:

Elena agradeció al cielo que la hubiese dado tan buena cara que ella sola bastase a servir de disculpa de todas las obras

¹⁹ Tópico literario recuperado por Dante en su *Dolce Still Novo*, se idealiza la belleza de la mujer, elevada a ser divino y perfección espiritual que une al hombre y a Dios.

²⁰ A pesar de que el nacimiento de este término francés (mujer fatal, en castellano) no se dio hasta el siglo XX, con el cine como referente, no quiere decir que el concepto no existiera. Es más, la pícara encarna a la perfección a esa mujer seductora y astuta que arrastra al hombre a la perdición, pero no es la primera: tenemos a Eva, quien tienta a Adán a probar la manzana; las sirenas, quienes seducen y matan a los marineros; las brujas, siervas de Satanás; e, incluso, las figuras femeninas de multitud de óperas.

malas que hacía sin traer más testigos en su descargo. (Salas Barbadillo, 2008: 171)

A diferencia de las Santas y pecadoras de los santorales, la pícara, además de la conmoción que despierta su belleza en los hombres, cuenta con un avisado ingenio y destreza intelectual que la bautizan como doblemente peligrosa ante los ojos de sus creadores. Mujer de doble moral, la pícara carece de escrúpulos y no duda en obtener beneficio explotando la hipocresía de las instituciones. La pícara es, por naturaleza, mentirosa, vengativa y cruel, y no teme aprovecharse de la situación para sobrevivir. El temor por la capacidad destructiva de los valores morales de la mujer es indudable, pues ese afán por censurar cualquier tipo de muestra de inteligencia y astucia es global a toda obra picaresca femenina. Si a esto le sumamos la codicia y el egoísmo propio de la figura de la pícara, tenemos el marco psicológico del arquetipo de transgresora, de mujer rebelde que va en contra de todo orden social (Calzón, Fernández, 2006: 38). Ni madre de familia, de sumisa recatada, ni cauta viuda, ni doncella religiosa, ni matrona, nuestras protagonistas son el antihéroe creadas a partir de los modelos tradicionales:

JUGLAR

Elena de paz,
pícara de fama
fanal de doncellas,
terror de casadas,
afán de maridos,
imán de miradas. (Tato, 2022: 13)

Debido al peligro que puede suponer la inteligencia y la belleza de una mujer en la intolerante sociedad barroca, es lógico que el cautiverio aparente una garantía de seguridad para el orden social. La dogma católica, haciendo suya la defensa del honor consigue que los padres, hermanos y maridos –guardianes domésticos– custodien con severidad la honra de la mujer, delimitando su espacio de acción a la casa. Contra ese precepto, la pícara no duda en *dejarse ver*, no teme el dominio masculino y su afán de libertad la mueve a rebelarse:

Ya yo [Teresa] era de diez y seis años [...] y corríme de que me quisiesen apremiar a estar siempre trabajando en mi labor [...] y

así, mostrándoles dientes, dije que yo no las servía como hasta allí, que no era mucho desorden salir a divertirme. (Solórzano, 2012: 265)

Por otra parte, el honor de la mujer está, desde que tenemos noción, ligado en gran medida a la esfera de la sexualidad. La jerarquía masculina a la que está condenada la mujer pasa, por supuesto, por el dictamen del hombre, quien decreta los límites de la sexualidad de la mujer, como bien indica Lacarra (1993, 24) cuando afirma:

Sólo la actividad sexual del varón se tolera fuera de los parámetros establecidos, pues las mujeres se perciben como criaturas eróticas, objetos sexuales del varón, que deben ser protegidas, guardadas y controladas.

De ese modo, la honra supone un aspecto muy relevante en aquella época, y el autor de *Malvivir* no duda en dejar ver la visión de Elena al respecto:

ELENA

(Al público) [sobre la viuda Doña Teodora] Pasa las horas aquí, sola en su estrado, como en un calabozo de barrotes invisibles. La honra es su carcelera. (Tato, 2022: 36)

ELENA

¡Honra! Vida dichosa la de quien no la conoce. ¡Qué dura de ganar, qué difícil de mantener y qué fácil de perder! ¿Honra decís? ¿Es que se come la honra, se bebe, se viste, se respira? [...] Honraos de tener virtud con el prójimo, buen juicio con vos misma, gusto en el cuerpo y paz en el alma, que lo que llamáis honra se llama soberbia o locura. (Tato, 2022: 41)

Con estos y otros reclamos de Elena en la obra, es evidente que la pícara es inteligente, crítica con los valores de su época y reflexiva en sus ideas. Rasgos que ponen en relieve el peligro que supone la libertad de pensamiento de las mujeres en aquella época.

En contra del patriarcado imperante, nuestras protagonistas no contemplan su libertad dentro del marco moral establecido. A ojos del hombre, las pícaras son trasgresoras, a ojos de Dios, pecadoras. Su negativa a caer bajo el control de un hombre, y de la sociedad, muestra su sed de libertad: “esa libertad [...] ha de entenderse en cuanto a libertad de costumbres, pero también de actuación, empezando por la manera de ganarse la vida” (Arredondo, 1993: 23). Además de libres, las pícaras son hipócritas y embusteras, pues las ambigüedades respecto a su virtud son manifiestas. Ellas deciden cuándo y a quién se entregan, defienden su honra absurdamente y mudan a comedidas cuando les viene bien. No presentan una integridad moral sólida, más bien modifican sus principios en aras de su libertad. Con ello no debemos pensar que no tienen una visión crítica y concreta del mundo, sino que manifiestan la incoherencia y la crueldad del mundo y no dudan en colarse por los vacíos que la sociedad les plantea para lograr su ansiada libertad. En *Malvivir*, Elena expone su visión sobre el papel de la mujer en la sociedad y de la privación de libertad:

ELENA

Los arrieros me llaman libre y pieza suelta. ¿Qué pensáis, que me he de quedar en un convento entre cuatro paredes? ¿O en una mancebía como yegua de varones? ¿O deslomada labrando un palmo de tierra seca? Mejor vivir un año como dueña de mi albedrío que un siglo cautiva del vuestro. (Tato, 2022: 31)

ELENA

El deseo de vernos libres nos pone alas en los pies; de ahí que seamos tan andariegas. Y tan charlatanas, pues estando tantos siglos en silencio, ¿pretendéis ahora que sigamos calladas? (Tato, 2022: 47)

Del mismo modo, la concepción de la mujer y el amor, tan encasillado y hermético como lo plantea el ideal caballeresco, donde la mujer es inaccesible y pura, trofeo de grandes hazañas, se difumina en un planteamiento más terrenal, donde el amor más casto y virtuoso lucha contra uno más libidinoso, bajo y sensual en las llamadas novelas cortesanas²¹, aún bajo la estricta moral católica. Es en este momento cuando la novela

²¹ Las obras picarescas femeninas más populares a menudo se fusionan, en menor o mayor grado, con la novela cortesana. Así, conceptos como el amor o un final “feliz” son elementos propios del género

picaresca plantea una realidad más cruda e innegable. El amor se torna capricho, el asunto amoroso no es relevante, la necesidad y la supervivencia relegan ese amor a ser una herramienta más para que la pícaro lleve a cabo su propósito. No obstante, la pícaro también siente y se enamora, pues:

las cuatro pícaras coinciden en su elección de un hombre por
amor y no por dinero, lo que no obsta para que se casen
—además— con viejos adinerados, con peruleros o con
mercaderes, sólo para retirarse, descansar o vivir seguras.
(Arredondo, 1993: 27)

Del mismo modo, Tato nos muestra cierto sentimentalismo romántico en Elena y Montúfar ante este aspecto, puesto que a pesar de tener una relación tóxica donde el interés personal prima por encima del otro, en los diálogos al público los pícaros desean que el otro declare su amor. Sin embargo, el orgullo y la avaricia son mayores que el amor que los une, y su final no puede ser más trágico.

Con todo, es fundamental llegar a la finalidad que comprenden las obras que nos ocupan y que completan el carácter psicológico de nuestras protagonistas, como es el desenlace. El concepto de sanción tiene una gran importancia para el autor áureo, pues como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, el propósito moralista en la obra es fundamental, no podemos concebir una obra picaresca, tanto femenina como masculina, sin su función didáctica y moralizante. Para ello, el desenlace debe exponer la sanción impuesta a la mujer transgresora. Dos finales posibles muestras tal penitencia: uno, el castigo, como en el caso de Elena, que muere ajusticiada por sus pecados; y, dos, la reintegración social, la pícaro se ve obligada a dejar de lado sus propósitos y resignarse en matrimonio y obediencia. Así, Justina, Teresa o Rufina, terminan acatando la moral misógina y se entregan en matrimonio. El arrepentimiento es, pues, la única salida que el autor áureo ofrece a la pícaro para continuar su vida y no ser ajusticiada. Con ello, vemos que, a diferencia de la picaresca masculina, el final de la pícaro —a excepción de Elena— no es todo lo temido que cabría esperar. No obstante, conociendo la naturaleza de nuestras protagonistas bien sabemos que ese final “feliz” no es más que el castigo a la desobediencia y la transgresión que han cometido a lo largo de su vida. ¿Puede una pícaro

cortesano que se tratan ampliamente en algunas obras pícaras. Solórzano fusiona con facilidad ambos géneros, dotando a sus obras con una mayor versatilidad (Arredondo, 2019: 127).

encontrar el bienestar respetando las normas sociales como la sumisión, la fidelidad, la modestia o la discreción? La mentalidad patriarcal y moralizante del Siglo de Oro parece haber ganado la batalla a la violación reiterada de los valores y comportamientos morales que las pícaras cometen a lo largo de sus vidas.

En el caso que nos ocupa, *La hija de Celestina*, y, por ende, *Malvivir*, tienen el desenlace más trágico de todas sus coetáneas. Elena de Paz es condenada al garrote vil por dar muerte al pícaro Montúfar. Como hemos visto anteriormente, el bucle temporal que nos plantea Tato, muerte/nacimiento de Elena, que se da tanto en el principio como en el final de la obra resulta sumamente interesante. Debido a que el aspecto del nacimiento y el vientre materno lo hemos desarrollado en el apartado sobre la autobiografía, solo nos falta analizar la muerte de Elena. Su cuerpo es lanzado al Manzanares, dentro de una cuba. Tal vez Montúfar (Tato, 2022: 57) tiene razón y el mar que ella tanto anhela, y al que llegará irónicamente después de muerta, es “la tumba del pícaro [...] un salón de audiencias hecho de agua, sin techo ni ventanas, con el sol por juez, el cielo por testigo y la muerte por única sentencia”. Con ello, “esa agua símbolo de esperanza y alegría [en su nacimiento] se transforma repentinamente en dolor y soledad y pasa a representar el fin de su existencia” (Brancatelli, 2025: 149).

Tras su detención, Elena medita en el calabozo sobre su vida y su condición de pícara. Parece escuchar a sus hermanas pícaras, a Justina, a Teresa de Manzanares, a la Lozana andaluza y a la gitanilla Preciosa, entre otras. También a Celestina, “maestra de todas, la puta vieja alcoholada que duerme la borrachera entre Elicia y Areúsa” (Tato, 2022: 80). No se arrepiente, no ruega por su vida, no llora, pues tiene los ojos secos. Elena de Paz muere y su cuerpo es arrojado al Manzanares, no sin antes cantarle a su madre:

JUGLAR

(*Canta*) Empuja, madre, empuja...

ELENA, JUGLAR

(*Cantan*) ... Que me muero por vivir,
que el río es como una cuna que rueda y pasa.

V. CONCLUSIONES

A través de este espacio, se ha demostrado que la literatura es mucho más que una simple creación estética o una herramienta de entretenimiento de masas, la literatura opera como fiel testigo de la realidad de cada época, cada estrato social, cada hogar y cada condición humana. De este modo, adentrándonos en la narrativa picaresca femenina del Siglo de Oro, reelaborada de manera magistral por el dramaturgo contemporánea Álvaro Tato, viajamos a los bajos mundos de una sociedad cuanto menos paradójica. De la mano de Elena, pícara de *Malvivir*, mujer transgresora, libre y astuta, recorremos caminos y ciudades, conocemos a nobles y mendigos, bailamos y mentimos por doquier. Ella nos muestra el asfixiante entramado moral, religioso y patriarcal que sufre la mujer barroca. Lejos de ser un arquetipo menor de la picaresca canónica masculina, las novelas de autores áureos como López de Ubeda, Solorzano o Salas Barbadillo han demostrado poseer una entidad emancipada que bien merece ser estudiada de forma específica.

Por ello, hemos procedido con el estudio de los códigos de un subgénero literario que tiene, por primera vez, a una mujer como personaje principal. De ese modo, las vidas de Justina, Teresa, Rufina o Elena de Paz han mostrado la cara más oscura de la sociedad barroca. Mediante el análisis formal, estructural y temático de la narrativa picaresca se han demostrado las limitaciones físicas, morales y, por supuesto, intelectuales, de la existencia femenina a manos de una sociedad patriarcal y misógina. Desde el forzado nomadismo de la pícara y sus aventuras urbanas donde la mujer está relegada al ámbito doméstico, a la dogma católica Contrarreformista que señala a la mujer como amenaza frente a la purificación espiritual del hombre, desde la falsa voz autorial de la protagonista como cronista de su propia vida, víctima de la moralidad implícita del autor, al desenlace más trágico con una clara finalidad didáctica, *Malvivir* se constituye como muestra de justicia histórica y exaltación artística.

Frente a la censura y control autorial de las pícaras a manos de sus autores, Tato consigue, mediante la adaptación al teatro de un género de naturaleza inherentemente narrativa, devolver la propiedad absoluta de su voz a Elena. Del mismo modo, frente a la finalidad claramente moralizante de la muerte por garrote vil de la protagonista, Tato restituye, mediante una fusión temporal donde la muerte y nacimiento de Elena se confunde, la dignidad de la pícara. Su penitencia trasciende, así, la función moralizante de Baradillo.

En última instancia, el teatro contemporánea de Álvaro Tato logra recuperar del olvido a esas personas que viven en los márgenes de la historia. Su reescritura de la tradición barroca nos muestra los mecanismos de control que mantienen una falsa quietud, una realidad utópica que siempre esconde sometimiento y dolor, y con su ingeniosa elaboración artística nos plantea una reflexión sobre el histórico conflicto acerca del honor, la dignidad y la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, G. A. (1966). *La estructura de la picaresca en el siglo de oro*. Cambridge, Universidad de Harvard.
- ARAGÜÉS ALDAZ, J. (2000). “El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico”. *Analecta Bollandiana*, 118, 329-386.
- ARREDONDO, M.S, (1993). “Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Universidad Complutense de Madrid 11, 11-33.
- (2019) “*La garduña de Sevilla*: picaresca, cortesana y ¿comercial?”. *Criticón*, 136, 121-134.
- BRANCATELLI, V. (2025). “Entre moral y trasgresión: la supervivencia de la pícaro y su salto a la escena teatral contemporánea”. En Afonso Gutiérrez, A. (ed.). *Encadenadas a las letras: el papel de las normas de comportamiento y los arquetipos literarios femeninos en la concepción de la mujer*. Dykinson, S.L. 145-157.
- CALZÓN, J.A. – N. FERNÁNDEZ (2006). “Entre la transgresión y la norma: pícaras y pecadoras”. *Archivum: Revista de la facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Oviedo 56, 67-96.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. (2013). *Noches de placer*, ed. Giulia Giorgi, Madrid, Sial, Prosa Barroca.
- (1985) *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia.
- (2012) *Picaresca femenina: «Teresa de Manzanares» y «La garduña de Sevilla»*, ed. Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- CASTRO, A. (1957). “Perspectiva de la novela picaresca”. En *Hacia Cervantes*, 1ª edición. Madrid. Taurus. 83-105.
- COLL-TELLECHEA, Mª R. (1994). “Subjetividad, mujer y novela picaresca: El caso de las pícaras”. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*. 6, 131-149.
- DAMIANI, B.M. (1990). “Parody of hagiographic literature in La pícaro Justina”. En J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herraiz y L. Teresa Valdivieso (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, Aldeeu, 138-141.

- DIMITROVA, M. (1993). "Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino". En I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds), *Estudia Aurea. Actas del III congreso de AISO*. Pamplona, Universidad de Navarra, vol. 3, 147-154.
- DUNN, P. N. (1952). *Castillo Solórzano y el ocaso de la novela española*, Oxford, Blackwell.
- FRADEJAS, J. (1988). "Las pícaras menores: Elena, Teresa y Rufina". *Ínsula*, 503, 12-13.
- GUILLÉN, C. (1957). "La disposición temporal del lazarillo de Tormes". *Hispanic Review*, 25, 264-279.
- HAAN, F. de (1903). *Un bosquejo de la historia de la novela picaresca en España*. Nijhoff, La Haya y Nueva York.
- LACARRA, M^a E. (1993). "Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana", en R. Walthaus (dir.), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Ámsterdam, Rodopi, 23-43.
- LÓPEZ CORDÓN, M^a V. (1994). "La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas". *Manuscripts*. 12, 79-107.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (1974). *La pícaro Justina*. Ed. especial reservada al Círculo de Amigos de la Historia. Ginebra. Ferni-Genève.
- MARAVALL, J. A. (1986). *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid. Gredos.
- (1975) *La cultura del barroco. Análisis de un estructura histórica*. Madrid, Ariel.
- MARTINEZ, G. (2020). *La novela picaresca de protagonista femenina en España en el siglo XVII*. [Tesis doctoral]. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- NEBOT CALPE, N. (2004). "Semblanzas de la picaresca femenina española". En Sara M. Saz (ed.), *El español: puente de comunicación. Actas del XXXIX congreso internacional de AEPE*. Segovia, Universidad de Segovia. 233-260.
- OLTRA TOMÁS, J. M. (1985). *La parodia como referente en «La Pícaro Justina»*. León. Institución Fray Bernardino de Sahagún.

- REY HAZAS, A. (1986). *Picaresca femenina. La Hija de Celestina y Teresa de Manzanares*. Barcelona. Plaza-Janés.
- RONQUILLO, P.J. (1980). *Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del XVII*. Madrid. Playor.
- RIBADENEIRA, P. de (1616). *Flos Sanctorum o Libro de las Vidas de los Santos (...) en el qual se contienen las Vidas de Christo Nuestro Señor, y de su santissima Madre; y de todos los Santos de que reza la Yglesia Romana, por todo el año, Primera Parte*, Madrid, Luis Sánchez.
- (1616) *Segunda Parte del Flos Sanctorum, o Libro de las Vidas de muchos Santos de todos estados, que comúnmente llaman Extrauagantes*, Madrid, Luis Sánchez.
- SALAS BARBADILLO, A. J. de, (2008). *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- SAN AGUSTÍN (418). *Contra Faustum*, I, 22c-27. PL 42.
- SANCHEZ, LORA, J.L. (1988). *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- SOGUERO, F. M. (1997). “El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina”. *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Universidad Complutense de Madrid. 15, 289–303.
- SONG, S. (2000). *La heroína de la novela picaresca del siglo XVII desde las teorías feministas* [tesis doctoral inédita], Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- TATO, A. (2022). *Malvivir*. Madrid. Antígona.
- “Biografía” [en línea]. Blog Álvaro Tato. [Consultado el 02/05/2026]. Disponible en <https://alvarotato.es/bio/>
- VILLEGAS, A. de (1588). *Flos Sanctorum y Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Catolica, (...) junto con las vidas de los santos propios de España, y de otros Extrauagantes*, Madrid, Pedro Madrigal.

ZAMORA VICENTE, A. (2002). *Qué es la novela picaresca*. Edición digital. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8c1>

ANEXO I

Ruiz Arrizabalaga, Olatz

Trabajo Fin de Grado

ENTREVISTA REALIZADA A ÁLVARO TATO, AUTOR DE LA OBRA

***MALVIVIR*. 24 de mayo de 2026**

O.R.: ¿Cómo nació la idea de recuperar la figura de la pícaro como personaje principal en tu obra teatral?

Álvaro: Desde mis tiempos de estudiante de Filología me ha interesado el mundo marginal de la época áurea, que nos regala personajes y obras fascinantes, que se han tratado sobre un escenario mucho menos que los personajes nobles y las situaciones arquetípicas de poder, de honra, de capa y espada, etc. Varias de mis piezas han girado en torno a estos personajes: el mundillo de la farándula, la soldadesca y la picaresca en *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (Ron Lalá, 2020) y en *Siglo de Oro, siglo de ahora* (Ron Lalá, 2012), las brujas y/o mujeres lectoras y profesionales en *Ojos de agua* (Ay Teatro, 2016) y *(Todas hieren y una mata*, 2018), las autoras literarias (*Nacida sombra*, cía Rafaela Carrasco, 2019)... Por eso, la narrativa picaresca femenina era una deuda inevitable. Cuando surgió la posibilidad de emprender un proyecto de Ay teatro con la dirección de Yayo Cáceres, la producción de Emilia Yagüe y dos genias en escena (Marta Poveda y Aitana Sánchez-Gijón), supe que era el momento adecuado para rescatar para las tablas esta crónica de los márgenes, del lumpen, de las esquinas desconocidas de un siglo tan fascinante como contradictorio.

O.R.: ¿Consideras la obra picaresca femenina como parte asociada pero autónoma de la picaresca canónica? O, por el contrario, ¿es una entidad literaria que no debe analizarse de manera independiente de la picaresca masculina?

Álvaro: No soy especialista en la materia, pero tras la lectura atenta de toda la literatura picaresca barroca que tiene como protagonistas a mujeres, me parece indisociable del género en sí, que tranzó desde *Lazarillo de Tormes* unos tropos, tópicos y estilemas

plenamente reconocibles en piezas como *La pícara Justina*, *La niña de los embustes* y *La segunda Celestina*, por citar las tres que más forma dieron a mi versión teatral. Considerar la picaresca femenina una entidad diferente de la masculina me resulta tan estéril y *filólogo* como considerar, por ejemplo, que las comedias de capa y espada son distintas de las palatinas; creo que, en el fondo y en la forma, se trata de meras variaciones de los mismos motivos, que cambian de significado y valoración a lo largo de las épocas, pero que obedecen al mismo impulso: contar el lado oscuro de la sociedad.

O.R.: Frente a los críticos que opinan que la falta –o mala utilización– del estilo autobiográfico en las obras picarescas femeninas afectan a su concepción como obras picarescas, catalogándolas, en ocasiones, como obras costumbristas, ¿qué opinas tú sobre la exclusión de estas obras del mundo picaresco por este motivo?

Álvaro: Más allá de las disquisiciones taxonómicas (qué es costumbrismo, dónde terminan las fronteras del realismo, qué es o no es picaresco, etc.), de las que no puedo opinar porque no soy especialista, la intuición lectora me arroja un hecho insoslayable: la voz narrativa de las piezas de picaresca femenina barroca (excluida, pues, la paradójica y magistral *Celestina* y su dificultosa catalogación intergenérica) está connotada por los prejuicios de época, por una concepción misógina que envía al cadalso y al arroyo a las protagonistas bajo una condena moral. Desde luego, a menudo esa voz narrativa finge su feminidad, y en esa primera persona la paradoja se multiplica, ya que en apariencia la mujer toma la palabra. Y curiosamente en algunos pasajes de *La niña de los embustes* de Castillo Solórzano o en *La pícara Justina* de López de Úbeda brillan a menudo declaraciones femeninas, provocativas, humanistas, incluso libertarias, si bien sojuzgadas en el trascurso de la trama por acontecimientos que niegan esas declaraciones o que muestran en qué terminan (la soga, el río, la infamia, la deshonor, etc.) Es decir, que esas piezas narrativas, tratando de ilustrar el abismo, nos muestran facetas y discursos que raramente hallamos en la literatura de aquel tiempo (excepción hecha, claro, de las procaces mujeres de los entremeses, jácaras y demás piezas breves del teatro áureo).

En el caso de *Malvivir*, la dramaturgia trata de rescatar esas voces, enhebrarla (pues varias son las fuentes) y completarla con una especie de romancero paralelo que entona un bardo (en escena representado por Bruno Tambascio) que nos aporta la mirada externa al relato, la voz de los hombres, la voz de la sociedad patriarcal que cerca a estas mujeres

criminales, marginales, fugitivas... En nuestra obra podemos indagar con profundidad en la tremenda autobiografía, contada en primera persona, y a la vez acusar el entorno, la opinión de la sociedad hacia las pícaras.

O.R.: *Malvivir* comienza con la muerte de Elena de Paz, ajusticiada por asesinato, y de ahí parte la historia de su vida ¿a qué se debe esta decisión? ¿el orden cronológico que has planteado es una imitación a la que nos tienen acostumbrados las novelas picarescas?

Álvaro: En efecto, el inicio de la obra trata de reflejar los característicos inicios picarescos: la ejecución de Elena de Paz, que es arrojada al río en un tonel, será al mismo tiempo su nacimiento (*empuja, madre, empuja, que me muero por vivir*) en un bucle temporal que nos permite el arte teatral; toda la primera sección de la obra (las escenas de la madre de Elena, de estirpe morisca, bruja, lavandera y prostituta) responde también a esas partes en que los pícaros como Lázaro de Tormes dan cuenta de sus orígenes y familia, contextualizando y ayudándonos a comprender (como lectores y espectadores) la causa de su ruina, su miseria y su extrema precariedad.

O.R.: ¿Ha resultado complicado cambiar el género, siempre narrativo, de la picaresca femenina al teatro?

Álvaro: Adaptar piezas narrativas plantea un desafío fundamental: el de convertir el relato en escenas, lo narrado en acción pura; seleccionar las escenas adecuadas para convertir en presente puro esa fluctuación entre hechos pasados y reflexiones presentes que conforman el esqueleto de la narrativa desde tiempos de Cervantes. Por ello, tras leer las fuentes, fui buscando y reelaborando las escenas que mejor dieran cuenta de esta *road movie* vital, de este viaje a los abismos, tratando de enhebrarlas con romances, a veces propios, a veces de Quevedo (buen conocedor de la picaresca, por cierto, y autor de su magistral Don Pablos). Una vez se logra hallar esa síntesis activa, esa cadena de sucesos en riguroso presente en torno a la vida de Elena de Paz, pude elaborar las primeras versiones de un libreto al que añadió su música original Yayo Cáceres: una música popular, festiva y a la vez oscura, como de *crooner* crepuscular, de relator-cantante de los bajos fondos.

O.R.: Es innegable el poder de la religión en las obras picarescas femeninas del Siglo de Oro, ¿cómo has abordado este tema en *Malvivir*? ¿hasta qué punto afecta en el propósito de la obra?

Álvaro: Por supuesto, resulta fascinante el contraste masivo entre la fe contrarreformista y la existencia de aquellos seres marginales, luciferinos y diabólicos, literalmente condenados en vida, que pueblan la literatura picaresca en general y femenina en particular. En *Malvivir* la religión aparece desde el primer momento (el personaje de la Beata que, a modo de corifeo trágico, pide el arrepentimiento y el perdón para salvar el alma de Elena, ya en el patíbulo; o la escena de la falsa santa visionaria, en la que Montúfar y Elena van timando a los aldeanos) como fuerza opositora primaria a la protagonista, pues es la fuente sus desventuras. La moral y la ética de aquella concepción piramidal y masculina del catolicismo pesan como losas sobre estas celestinescas supervivientes a un mundo que no les comprende ni les ampara; en aquella España áurea de los márgenes (picaños y picañas, prostitutas, bandoleros, tahúres, mendigos, falsos conversos, moriscos, alumbrados y un largo etcétera) las pícaras, con su transgresora libertad y su supervivencia extrema, representan al mismo Diablo en persona.

O.R.: Para la puesta en escena de *Malvivir*, has optado por contar con dos descomunales actrices que cargan con el peso de interpretar a todos los personajes de la obra, una decisión arriesgada, cuanto menos. ¿cuál ha sido tu propósito?

Álvaro: Nuestro propósito fue desde el inicio evocar el teatro de plaza y de camino, el *tinglado de la antigua farsa* (Cervantes *dixit*), el espíritu del ñaque, del bululú, de aquel teatro callejero y vivo de los cómicos de la legua herederos de los juglares medievales, que existió en toda la España áurea al margen del teatro de corrales de comedias, de coliseos de cortes y de autos sacramentales. Pensamos que la mejor manera de contar esta historia era a la manera de Chirinos, Chanfalla y Rabelín, el trío picaresco de *El retablo de las maravillas* cervantino. Con una guitarra, mínimos elementos (un puñal, una tela, unos sombreros, un muñeco de madera y poco más) y considerando que la imaginación del espectador es el verdadero escenario por donde Elena de Paz (que se va, en efecto, desdoblando en una docena de personajes) nos traslada su terrible y tragicómica historia. Para ello necesitábamos un equipo de lujo; trabajar con Aitana y Marta es uno de los

regalos más grandes que me ha dado esta profesión. Son maestras, son genias, y encarnaron a las pícaras con uñas y dientes, sin dejar rehenes. Y la presencia de Bruno resultó fundamental para aportar el contrapunto, el respiro musical, la hilazón dramática de los acontecimientos. Para nosotros el teatro debe incluir música en directo, forma parte esencial de su lenguaje desde tiempos de los griegos. Y el teatro es básicamente el arte de la metonimia; en un escenario una espada es la guerra, una rama es el bosque y, por tanto, un ser humano es el ser humano. Así que Yayo y yo consideramos que, cuanto menor sea el número de elementos, mayor es la capacidad de juego, el desafío actoral y el resultado de ritual colectivo, del teatro como fiesta del encuentro, de la reunión, del presente. La historia de las pícaras pedía eso: pura inmediatez, pura rabia, pura emoción. Marta y Aitana se dejaron el cuerpo y el alma para revivir a las hijas de Celestina.

ANEXO II

ANEXO DE SOSTENIBILIZACIÓN CURRICULAR ⁽¹⁾

GRADO EN: LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA

CURSO: 2025/2026

D/Dña. Olatz Ruiz Arrizabalaga, estudiante matriculado en el Trabajo Fin de Grado del Grado en Lengua y Literatura española

REFLEXIÓN SOBRE LAS COMPETENCIAS DE SOSTENIBILIDAD DESARROLLADAS EN EL TRABAJO FIN DE GRADO:

Este Trabajo de Fin de Grado ha integrado los criterios de Sostenibilidad curricular en relación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Así vienen recogidos en la Agenda 2030 y así las planteamos en este espacio.

El presente TFG impacta significativamente en dos objetivos.

Por un lado, el **ODS 4. Educación de Calidad**, invita a una transferencia cultural debido a la recuperación de obras del Siglo de Oro y su impacto en la producción literaria actual. Por ello, a través de una actividad cultural como el teatro, se invita a reflexionar sobre el tratamiento y a debatir sobre el impacto de esta literatura en la época que fue escrita, pero también en su similitud con la realidad actual. Con ello, promovemos una mirada crítica, reflexiva y objetiva sobre nuestra historia y cultura.

Por otro lado, **ODS 5. Igualdad de Género**. Dado que el tema principal del TFG es la picaresca femenina, literatura donde la mujer es personaje principal de la obra y su vida es la trama principal de la misma, y el objetivo del trabajo se basa, justamente, en el análisis de la situación de la mujer en el Siglo de Oro y las desigualdades a las que estaba sometida, entendemos que este objetivo está estrechamente relacionado con el trabajo. Del mismo modo, al estudiar el tema desde la visión actual de una obra contemporánea, se manifiesta una mirada actual sobre el tema, el tratamiento y la significación de muchos elementos varía y resulta sumamente interesante en este efecto.

Con todo, exponemos el impacto de los objetivos en el presente trabajo.

En cuanto a la Dimensión social y Cultural, la integración de los ODS es alto, puesto que promueve la relectura de obras españolas, muestra de nuestro patrimonio literario. Dado que la literatura que trabajamos en este espacio es de “menor” grado respecto a otro tipo de literatura, promovemos la lectura sobre la marginalidad, la vulnerabilidad y las desigualdades sociales. Con ello, el lector o espectador podrá crear un pensamiento crítico y reflexionar sobre las situaciones de desigualdad.

En cuanto a la Dimensión de Género, este TFG tiene un impacto crítico en el tema, puesto que su principal propósito es la construcción del estamento patriarcal de la literatura barroca. La situación de la mujer está manifestada continuamente y se valora positivamente el trabajo del autor contemporáneo en visibilizar y dignificar a la pícaro en su obra.

Por último, en la Dimensión Ambiental, la integración de este TFG es bajo, puesto que se trata de un estudio básicamente literario y su huella ecológica es baja. Se ha priorizado el uso de fuentes digitales, tales como libros electrónicos o artículos de revistas en formato PDF. Para su redacción el soporte físico es mínimo, un ordenador ha sido suficiente para su elaboración y no se ha usado material complementario.

Para concluir, considero que la sostenibilidad es un tema que debería estar presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad. La reflexión y la autocrítica son fundamentales en mi TFG, por lo que defiende una actitud abierta frente a los problemas del pasado y el futuro. La relación entre nuestra situación actual y el pasado es esencial, por lo que promuevo la empatía, la cohesión social y la educación en nuestra historia. Solo si conocemos nuestro pasado podemos proyectar un futuro sostenible, respetuoso y accesible para todos y todas.

Burgos, a 09 de junio de 2026