

LA DANZA COMO EXPRESIÓN DE LA VOZ FEMENINA EN *LA PÍCARA JUSTINA*

Libertad Paredes Monleón
Universidad Nacional Autónoma de México, México

La voz femenina es expresión de una perspectiva específica sobre el mundo y, por traslado de significado, además de la palabra, puede tener otras formas para declarar un sentido; es de esta manera que podemos entender el cuerpo como elemento expresivo. La representación del cuerpo es por tanto también un principio constituyente del personaje y su sexualidad. Si partimos de estas afirmaciones, el cuerpo muestra las ideas y los valores del personaje, y de este modo, una ideología que adquiere significado al ponerse en contexto. Pero, ¿cómo entender las expresiones de este discurso no verbal en la danza y su representación en la literatura picaresca? ¿Por qué podríamos sostener que existe allí una voz femenina?, y ¿cuál es la función de la danza desde una perspectiva femenina? Presentemos posibles soluciones a estas preguntas entendiendo la expresión dancística en *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda (1605), como un discurso en el que subyace una postura específica del mundo, así como la manifestación de la libertad individual.

La danza es un arte del cuerpo en la que se ejecutan movimientos rítmicos en un dinamismo a compás, donde hay una consecución de pasos o mudanzas. La representación del cuerpo femenino presenta una postura ideológica que, además, podemos tomar como punto de partida para la configuración del discurso del personaje femenino. La danza en este sentido se puede elaborar por medio de la verbalización; de este modo, Justina transita entre la acción dancística y las enunciaciones sobre la concepción y el significado de ejecutar la danza. Estas disertaciones de la pícaro se presentan tanto desde una mirada propia, esto es, desde el personaje mismo, así como desde una perspectiva ajena, es decir, muchas veces el discurso de Justina introduce los puntos de vista sociales sobre el hecho de que la mujer dance.

Estas palabras específicas de Justina se relacionan con la libertad de elección, la libertad de espíritu, la libertad sexual y la libertad de movimiento; con la voz femenina, por tanto. Veamos poco a poco cuáles son los elementos para afirmarlo.

Muchas son las menciones que hace Justina de sus danzas a lo largo de la pseudoautobiografía, que es la forma de esta novela: dentro del libro primero “La pícaro montañesa”, en el número segundo llamado “Del abolengo festivo” (cuya glosa es “Nace y vive y trota al son”). En esta sección Justina explica de dónde le viene no solo lo “parlera”, sino lo “loca saltadera, brincadera, bailadera, gaitera”. Estas cualidades festivas le vienen de su abuelo, que siempre la llevaba los días de fiesta con él, que era gaitero y tamboritero, habilidades que hacían que estuviera siempre rodeado de mujeres.¹ “No te espantes que tuve abuelo tamboritero, a quien no le holgaba miembro. Verásme echar muchas veces por lo flautado; no se te haga nuevo, que tuve abuelo flautista, y parece que nací con flauta inserta en el cuerpo, según gusto della” (López de Úbeda 2010: 227). Además de tocar el tambor y la flauta, su abuelo hacía máscaras, con lo cual Justina justifica sus engaños: “Verás, finalmente varios enredos, trajes, figuras, estratagemas, disimulos y solapos. No te espantes, que soy nieta de un mascarero [...]”

¹ Cuando Justina habla de esto, usa un refrán que alude a la mala concepción de que las mujeres asistieran a bailes populares o los ejecutaran: “No había moza que no gustase de tenerle contenido y ser su parroquiana, teniendo muy en la memoria aquel refrán que dice: *a ruido de gaitero érame yo casamentero*.” Luc Torres señala que es un refrán que “rephende a las mujeres que frecuentan bailes y festines públicos”. (Luc Torres 2010: 231)

(López de Úbeda 2010: 228). Una de las funciones de la danza en el discurso de Justina es precisamente el ocultamiento, como veremos más adelante.

En este apartado, Justina explica su carácter alegre: “Colegirás de mi leyenda que soy moza alegre y de la tierra, que me retoza la risa en los dientes y el corazón en los ijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola, que como la guinda y, por no perder tiempo, apunto a la alilla” (López de Úbeda 2010: 227). Las enunciaciones de Justina expresan la dicha de vivir, en las que reverbera el tópico literario de *carpe diem*. La pícaro desea aprovechar el instante llena de contento y lo sabemos por la frase “aires bola”, la cual es una exclamación de alegría que, según Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, se trata de “palabras que declaran placer a quien las dice” (Citado por Torres 2010: 231). El tiempo se fuga y Justina lo aprovecha bailando; además escoge y une palabras jugando con refranes y metáforas ingeniosas. Luc Torres explica que la frase “como la guinda y, por no perder tiempo, apunto a la alilla” significa “soy muy refinada y por no perder tiempo voy a lo mejor” (2010: 227), pues la “alilla” es la parte más sabrosa del pollo. Cuando Justina relaciona la alegría con la danza afirma que esta es la mejor cura contra la melancolía, de lo cual hablaremos con más detenimiento más adelante.

Las alusiones a la danza se encuentran asimismo en casi todo el libro segundo, nombrado “De la romera bailona”, en el número primero “De la castañeta repentina”. Esta parte comienza con una canción de estilo petrarquista (“canción de a ocho”), en la que se indica el gozo de ir de romería en libertad. Estos versos son de mano ajena a la de Justina, pero, en lo aparente, presentan una perspectiva femenina que relaciona la danza con la libertad individual.

El gusto y libertad determinaron
Pintar una bandera
Con sus triunfos, motes y corona,
Y, aunque varios, en esto concordaron:
Libertad saque a Justina por romera,
El gusto saque a la misma por bailona.
Sea el mote: En Justina,
De gusto y libertad hay una mina.
(López de Úbeda 2010: 297)

Estos versos corresponden a un emblema,² en donde la imagen y la palabra se funden. Aquí prevalece el tópico de *ut pictura poesis* para poner en relación las palabras que sintetizan el concepto (el mote), la imagen que lo ilustra (*pictura* de una bandera de libertad encarnada en Justina) y los versos que explican el sentido de la composición entera (*subcripto* o epigrama en el que de manera ingeniosa se dice que la libertad hace de Justina tanto una “romera” como una “bailona”). No olvidemos el sentido moralizante que se puede presentar en este tipo de género poético por una retórica epidíctica, en la que o se elogia o se censura una conducta; es por ello que en estos versos, a pesar de presentar una voz que *parece* femenina, se presenta una advertencia sobre cómo descodificar las acciones dancísticas de Justina en ese apartado. ¿Cómo lo sabemos? El narrador externo, al que le pertenecen los versos prelude de cada capítulo, reprehende constantemente las acciones de la protagonista. En ese caso, no hay una reprehensión como tal, pero sí una alerta sobre la manera de leer la peregrinación en romería de Justina, cuya danza se puede vincular también con el libertinaje.

Justina cuenta cómo danza, las razones por las que lo hace y qué significa para ella. Así, pues, cuando narra esta peregrinación –en la que ella no va en búsqueda de milagros– habla de un supuesto recato en el momento de danzar; sin embargo, cuando lo hace está jugando con un doble discurso. Aparenta con la palabra ser una doncella recatada y con la acción desmiente esa retórica, ya que no puede resistirse al gozo que le provoca la danza. Así, por ejemplo, relata que se lleva a cabo una danza

² También nombrada poesía protoemblemática, que se convirtió en género editorial con la publicación en Augsburgo del *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato. La palabra y la imagen concebidas como género poético tuvo presencia fuerte en España durante el siglo XV, en la poesía de cancionero, sobre todo. Véase Sagrario López 2013: 109-132.

entre las campesinas, cuando va de romería en León, pero que se refrena del primer impulso de bailar por la deshonestidad que implica la danza:

Había buenos bailes de campesinas, mas como yo era mujer de manto, y en esta razón estaba enmantada, no quise meter mi cuerpo en dibujos, porque ya me había hecho por qué quererle más que a sesenta panderos. Verdad es que los pies me comían por bailar, como si en ellos tuviera sabañones, mas vencí la tentación acordándome que Herodías murió bailando (López de Úbeda 2010: 672).³

Al mencionar que “era de manto” y después jugar con la palabra y afirmar que por ello iba “enmantada”, está mostrando al otro la apariencia de una mujer virtuosa y recatada que no ‘quiere’ que su cuerpo haga “dibujos”. Covarrubias apunta que una de las definiciones del vocablo “manto”, relacionada específicamente con la mujer, es “el que cubre a la muger, qua[n] ha de salir de su casa, cubriendo con el su cabeça” (1611), recurso que Justina utiliza para aparentar.

Detrás de estas afirmaciones se encierra un contrasentido, pues trata de cubrir, justamente, su deseo por danzar, ya que Justina es, como ella misma lo expresa capítulos anteriores, “princesa de las bailonas”; sin embargo, no danza porque le viene a la memoria Herodías, la madre de Salomé, que supone una figura femenina transgresora. Herodías instiga a su hija a pedir a Herodes Antipas la cabeza de Juan Bautista como premio a su danza, debido a que con ello quiere evitar que este siga recriminando su matrimonio incestuoso con Herodes. Si bien ni en los evangelios ni en el Nuevo Testamento se menciona que Herodías muera, esta figura femenina está relacionada con la danza, la seducción, la intriga, el incesto y el asesinato, acciones subversivas sin duda.

En los textos antiguos el nombre de Herodías se confunde con el de Salomé y se usan indistintamente;⁴ de esta manera, se puede justificar que Justina hable de la muerte de Herodías bailando, pues en varios textos encontramos referencias a la muerte de Salomé un día de invierno en un río helado, como castigo divino. La mención a esta muerte aparece en *Las antigüedades judías* (93-94 d. C.), del historiador Flavio Josefo; más tarde, el historiador Nicéforo Calisto de Constantinopla, en *Historia Eclesiástica* (mediados del siglo XIV), menciona “la danza mortal” de Salomé en el río helado:

Se le ocurrió entonces hacer un viaje en invierno, y en el camino se encontró con un río que por razón del frío se había congelado, de manera que de una a otra orilla sólo se veía una continua superficie de hielo. Para vadearlo mejor, echó pie a tierra, pero tan pronto como se introdujo en él el hielo vino a resquebrajarse (por designio divino), de suerte que se hundió en el agua hasta el cuello. Moviendo la parte inferior del cuerpo, bailaba dulcemente, no ya en tierra sino dentro del agua; pero la malvada cabeza, congelada por la fuerza del frío y del hielo, quedó con ello herida y separada del resto del cuerpo, si bien no por obra de hierro o espada, sino de las placas de agua helada. Representaba así un espectáculo de danza mortal, bajo los bloques de hielo, que refrescaba en quienes la veían la memoria de lo que había hecho (cit. en Peri Rossi, 2004: 39).

Otro texto en el que se menciona la muerte de Salomé cuando cae en el río helado es la *Leyenda dorada* (mediados del siglo XIII), de Santiago de la Vorágine, arzobispo de Génova:

³ Covarrubias plantea varias acepciones para la voz “manto”, que tanto en el uso de la mujer, como el de los nobles y clérigos tiene que ver con una vestimenta que cubre el cuerpo. Así, explica que “antiguamente fue la cobertura, o capa de los nobles, y assi se han quedado oy día con el de las órdenes militares, y llaman mérito a las capas, o coberturas conventuales. S. Isidoro quiere se aya dicho ma[n]to, quia manus tegat, qual quier cosa que cubre el cuerpo se puede decir manto [...] Llamemos ma[n]to la cobertura del clérigo, que le abriga de pies a cabeça, y man[n]to, el faldellín de la muger que trae ceñido al cuerpo debaxo de las vasquiñas y fayas” (Covarrubias 1611, s.v. ‘manto’).

⁴ Incluso en *El retablo de las maravillas* (1615), de Cervantes, se presentan las alusiones a la danza en Herodías y no en Salomé, cuando Chirinos se refiere a Juana Castrada, bailadora de zarabandas: “Eesa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas” (Cervantes 2001: 179).

A propósito de Herodiades hay quien dice que ni murió en el destierro ni siquiera llegó a ser desterrada, sino que, estando en la sala del festín con la cabeza de Juan en las manos, mostrándola al público con grandes risotadas y profiriendo contra ella gravísimos insultos, de pronto, por permisión divina, la cabeza sopló sobre el rostro de la pérfida mujer y que ésta cayó al suelo repentinamente muerta [...] En cuanto a su hija la bailarina, dícese que, estando en una ocasión patinando sobre la superficie helada de un río, al quebrarse inesperadamente el hielo cayó al agua y se ahogó. Sin embargo, una crónica asegura que un día la tierra se abrió bajo sus pies y se la tragó viva. Ambas versiones pueden conciliarse. (Santiago de la Vorágine 2016: 554)⁵

Traer al discurso la muerte de Herodías/Salomé y la suerte de danza que hace mientras se cae en el río helado, funciona como una autocensura a la transgresión que implica su danza, puesto que sabe que podría haber un castigo, como aquel castigo divino de las figuras femeninas bíblicas. Es por ello que antes de pronunciar estos nombres femeninos quiere ocultar su deseo por bailar al decir que “era mujer de manto”. Justina no solo encubre la seducción de la danza que le es natural con un manto físico, sino con el manto del discurso, con el que logra dar la impresión de recato.

¿Por qué Justina oculta lo que es? ¿Por qué oculta su deseo por danzar? ¿Por qué este juego entre ocultar y mostrar con un doble discurso? A la danza le es inherente una carga sexual que no solo se da cuando se ejecuta de manera individual, sino cuando se realiza en pareja, pues se establece un juego sexual. Por esta razón Juan de la Cerda, por ejemplo, dedica innumerables párrafos en su *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599) contra la danza en las doncellas, incluso en las viudas, puesto que pensaba que era una acción relacionada con el demonio y la locura, y que “despertaba malos pensamientos” ejecutarla o ver que la ejecutaran. Imposible sería citar todas las advertencias contra la danza de este jesuita; anotemos solo algunas:

Tenga cuenta la madre que la doncella no vaya a toros ni torneos, ni farsas ni comedias ni a otros espectáculos públicos. [...] Y lo mismo podría decir del danzar y bailar, porque parece que es ejercicio inventado por el Demonio, enemigo de naturaleza humana para despertar malos pensamientos. ⁶ (Cerda 2010: 35)

Años más adelante, Juan Esquivel Navarro reprehende también las danzas lascivas y desproporcionadas en su tratado sobre la danza titulado *Discursos sobre el arte del danzado* (1642): “Y porque mi intento es reprobado (como repruebo) en este Tratado todo movimie[n]to ilícito dançando, o baylando; digo, q[ue] toda deshonestidad y descomposturas lascivas del cuerpo, desluze y desdora la persona que las obra, por lo qual los grandes señores dançan tan compueto y graue” (Esquivel Navarro 1642, 5). Por supuesto que estas advertencias no fueron atendidas de manera completa, ya que era muy difícil que las danzas y los cantos dejaran de formar parte del teatro y mucho menos de los festejos.

La danza femenina, en este sentido, está concebida como un acto relacionado no solo con la lujuria y la lascivia, sino con la locura y lo demoníaco, preocupaciones estas con las que los humanistas trataban de alertar. Justina, por ejemplo, habla de la relación habitual que se hace de la locura con el baile en el caso de la mujer, y reprehende esta concepción, ya que va en detrimento de la estima del género femenino: “Este parecer hace mucho agravio a todo el hembruno, porque es decir que son tan locas como el otro que se paseaba todo el día sobre un ladrillo solo [...]”. (López de Ubeda 2016: 303). Así que ella no tiene ningún reparo en bailar cuando escucha el son, por más que los moralistas, Erasmo y Juan de la Cerda, por ejemplo, calificaran como ‘locas’ a las mujeres que danzaban. Escuchemos las afirmaciones de Erasmo sobre este tema: “A mí también me ha parecido muchas veces los que danzan alborotadamente que son tomados de algún furor y locura, mayormente las mujeres. Y así juzgo que los padres que enseñan a sus hijos a danzar y bailar los enseñan a ser locos” (citado por Cerda 2010: 479).

⁵ Agradezco al hispanista Andrés Sánchez las referencias sobre Herodías en estos textos.

⁶ Otra advertencia similar es la siguiente: “La razón porque estos ejercicios de danzar y bailar y de todo género de música (salvo el órgano a las monjas que han de ser) han de estar cien leguas de la honesta doncella es porque a ratos (sin mirar en ello) salta una centella de afición del que bien danza en el tierno corazón de la que baila con él o que le ve bailar, que abrasa su corazón poco a poco y lo destruye” (Cerda 2010: 35).

Justina conoce todas estas perspectivas sociales y morales sobre la danza y, muchas veces, entrevera en sus juegos verbales los discursos ajenos y los propios o bien para ocultar quien es o para afirmar lo que piensa sobre sus actos. Sabemos que no es la imagen del pudor y del recato que intenta construir de sí misma al nombrarse como una “mujer de manto” (II, cap. 4, p. 675), ya que antes de escribir esto había narrado lo buena que era para bailar y cómo la risa le “retozaba en el cuerpo”: “Así que, el un quicio o polo de mi vida fue ser gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera, y la risa me retozaba en el cuerpo y, de cuando en cuando, me hacía gorgoritos en los dientes” (López de Úbeda 2016: 299). La pícara quiere aparentar el comportamiento discreto que correspondería a una doncella, según los códigos de los preceptistas morales (aunque hubiera gran trecho con lo que sucedía con la conducta real de las mujeres).

En la peregrinación, Justina va tocando el adufe (pandero morisco), zapateando y moviendo las manos. La manera en que describe su baile se convierte en una danza de palabras con connotaciones sexuales: “y cuando vino la noche ya tenía encajados tres sones, y los pies (con traerlos herrados de ramplón, con un zapado dominico) lo meneaba como si fueran de pluma; y las manos que en un momento antes parecían trancas de puerta, andaban más listas que lanzaderas” (López de Úbeda 2016: 298). Los zapatos con los que baila están desgastados de la suela, pues la expresión “herrados de ramplón” se usa para indicar un “zapato tosco, ancho y muy bañado de la suela”⁷ y al decir “zapado dominico” quizá se refiera al color blanco con negro, como el hábito usado por la orden de los dominicos. Este tipo de calzado no le impide ejecutar un ágil zapateo que convierte a los pies en plumas, cuyo movimiento se une con la gracia de las manos, teniendo como metáfora la de las agujas que el tejedor hace subir y bajar como un rayo.

No olvidemos que el discurso de la pícara –a diferencia del pícaro– se caracteriza por ser sexual y en este caso se expresada en la danza y en la manera en que habla de esta. Este arte del cuerpo, como Justina señala, se relaciona con el movimiento incesante, con “andar mucho”, con recorrer caminos. La romería es el momento festivo propicio para ello: ese viaje que los peregrinos realizan por devoción a un santuario, solo que Justina aprovecha la peregrinación no por santidad, sino por divertimento. Este acto de libertad encuentra sus raíces en la voz femenina de la lírica popular medieval, donde la muchacha sale a las fiestas religiosas para tener oportunidad de encontrarse con su amado. “...Viniendo de la romería / encontré a mi buen amor”; “...Yo me iba, mi madre, / a la romería.” Mariana Masera señala que la voz femenina de estos cantares que indican movimiento y música están vinculados con el erotismo y el deseo sexual femeninos: “Todos estos cantares muestran a personajes cuya conducta erótica es bien conocida como la panadera, la morena y también las muchachas que se disponen a ir a las fiestas religiosas donde siempre encuentran a su amigo. Por lo que se podría concluir que en un gran número de casos el movimiento de la mujer se asocia con el encuentro erótico” (2001: 61).

Por estas razones es que Gonzalo Correas recoge el dicho popular que dice: “ir romeras y volver ramerás”, pues la romería, según algunos moralistas, fácilmente se podía convertir en ramería. En las peregrinaciones y las verbenas anejas se danzaba, pero ese ‘descontrol’ era temido por moralistas, como revisamos.

En el episodio de la peregrinación, Justina reflexiona con su peculiar razonamiento, siempre juguetón, irónico e ingenioso, sobre el movimiento, y argumenta que es cosa natural en la mujer el mucho andar y el mucho bailar: “A la verdad, esto de ser las mujeres amigas de andar, general herencia de todas” (López de Úbeda 2010: 300). Sobre este capítulo, Enriqueta Zafra sostiene que la necesidad de camino y movimiento en Justina se asemeja a la peregrinación de muchas santas pecadoras arrepentidas. Recordemos, por ejemplo, a santa María Egipciaca. La diferencia está en que la pícara no muestra ningún arrepentimiento, sino que utiliza la romería para hacer prostitución ilegal: “la peregrinación ofrece el encubrimiento y el ambiente perfecto para llevar a cabo el negocio de la

⁷ “ramplón”: “Adj. que se aplica a la pieza de hierro” que tiene las extremidades vueltas, como herradura ramplona. Y por extensión se dice también del zapato tosco, ancho y muy bañado de la suela”. *Diccionario de Autoridades*.

prostitución clandestina, de ahí la preocupación por su control” (2015: 492). Así que la peregrinación para Justina más que ser recorrido devoto es un recorrido dancístico que supone, en este momento, una prostitución prohibida. También es un camino en el que finge ser mujer virtuosa y seduce por medio de la danza para conseguir matrimonio, acciones en las que resuenan los versos en voz femenina de la lírica popular: “Sé cantar y sé bailar, / sé tocar la pandereta; / el que se case conmigo / lleva música completa”.

Hasta ahora solo hemos visto que Justina baila sola; sin embargo, espera sentada entre otras muchachas a que la saquen a bailar. El que la saca a bailar es un estudiante del que Justina se queja porque se mueve fuera de compás y de manera torpe; dice asimismo tener miedo de descalabrarse y que hubiera preferido que la sacara un labrador para mejorar económicamente, pues no tiene herencia alguna, pero no le queda más remedio que bailar con el estudiante y otros estudiantes dominicos del Colegio de Sahagún, porque piensa que: “Ley es de baile, salgan las que sacan”. Veamos su queja y cómo el baile funciona también como un discurso sexual por medio del que se busca medrar económicamente:

Sacáronme a bailar luego, lo cual no causó poco fruncimiento, pero lleváronlo en dos veces. Sacome a bailar, en buena estrena, un escolar, que siempre mi dicha quería dar esos topes, como si yo rabiara por ser de corona. Entonces, más quisiera yo que me cayera en suerte un labrador; no, cierto, para que cultivara mis dehesas ni labrara mis sotos, que no había aún llovido sobre cosa mía que raíces tuviese, sino que son gustos. (López de Úbeda II, cap. I, p. 343)

Cuando Justina califica su baile como “bien cernido”, está usando una expresión popular relacionada con la tela para enunciar que sabe bailar con gracia y buena destreza, pues un tejido “bien cernido” es el que está bien hilado: “Entró el estudiante dando mil brincos y cabriolas en el aire, y yo a pie quedo, como lo bailo menudito y de lo bien cernido y reposado, le cansé a él y a otra trinca de compañeros suyos [...]” (López de Úbeda 2010: 344). Las metáforas de telas para expresar danzas eran habituales en los tratados dancísticos; así, por ejemplo, Juan Esquivel, cuando explica la debida compostura corporal del bailarín y la forma en que debe ejecutar los pasos con los pies, utiliza distintos tipos de tejidos: “haciendo baynillas con los pies” o “las cabriolas enteras han de ser bien texidas” (Esquivel 1642: 5). Y en el caso de Justina, puede leerse el tejido de la danza en clave erótica, pues recordemos que las referencias al hilado y las metáforas textiles, a veces, tenían connotaciones sexuales; “tejer una tela” significaba tener sexo. Baste como ejemplo *La Lozana andaluza*, cuando Rampín y Lozana tienen sexo y esta pide a su amante que detenga el acto sexual con la metáfora de la “tela”: “Mi vida, ya no más, que basta hasta otro día, que yo no puedo mantener la tela” (Delicado 2001: 265).

Por otro lado, la relación de la libertad femenina con la danza está trabada a partir del andar desde la concepción de Justina, pues explica que como consecuencia del afán andariego en la mujer se deriva la afición por la danza, usando como respaldo de autoridad los discursos de la doncella Teodor, quien apunta “no sólo la razón de ser las mujeres amigas de andar, pero declaró la causa porque todas, por la mayor parte, son amigas de bailar” (López de Úbeda 2016: 303). La voz de Teodor en este apartado es de importancia, puesto que apunta varias aproximaciones sustanciales hacia la perspectiva femenina.⁸ El lugar preponderante que ocupa la voz de Teodor ante los hombres sabios con los que diserta en la

⁸ Recordemos que esta doncella es una esclava de las *Mil y una noches* (el relato de la esclava Tawaddud), que entabla un debate en la corte del rey con siete sabios sobre diversos temas y muestra tener una sabiduría deslumbrante. Este relato oriental apareció en ficciones castellanas de carácter sapiencial a partir del siglo XIII, tales como *Bocados de oro* y *El libro del conocimiento*; posteriormente la historia se presentó en el género renacentista de novelas breves caballerescas en el siglo XVI. Si bien en la versión caballeresca española no existen disertaciones en torno a la danza, aquello que López de Úbeda está reelaborando del relato en el discurso de Justina, es la sabiduría que tiene la doncella cristiana frente a los hombres con los que discute, donde después de varias pruebas con tres sabios, queda claro ante el rey y los presentes que ella es superior en conocimiento, así el tercer sabio dice al rey: “-Yo vos digo, señor, ciertamente que esta donzella sabe más que yo, y desde aquí vos digo que ella es bastante de disputar con todo el mundo y quedar vencedora, y que vuestra alteza le debe hazer señaladas mercedes y mucha honra” (*Ibid.*, p. 82). Para el seguimiento minucioso de la genealogía del relato de la *Doncella Teodor* véase el artículo de González Barrera 2006: 5-33.

tradición literaria, es aquello que utiliza Justina como argumento y respaldo de autoridad para justificar su salida y su andar libre, utilizando la temática de la danza y el movimiento femenino.

La disertación de la doncella Teodor en el relato de Justina sirve para argumentar que el movimiento en la mujer es natural, así como la voluntad libre, a pesar de que socialmente se determine que debe dominar el hombre sobre la mujer como algo “natural”; sin embargo, lo que no es “natural” es estar doblegada:

–Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, (pero) que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, *no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenuadas contra nuestra voluntad* a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies. Vean aquí la razón por qué somos andariegas. (López de Úbeda 2010: 304)

Las palabras de la doncella Teodor son contundentes para reclamar la libertad individual de la mujer, incluso dentro del matrimonio. Justina utiliza el razonamiento de Teodor para defender no solo la afición que tiene a caminar y danzar, sino para defender los dos tesoros que ha conquistado para su hacienda: el gusto de vivir y la libertad. “Verdad es que yo aumenté al mayorazgo lo que fue bueno de bienes libres, porque en toda mi vida otra hacienda hice ni otro tesoro atesoré, sino una mina de gusto y libertad.” De esta forma, acredita estar soltera y ser libre, y lo enuncia antes de salir de su tierra, ya que como interpreta Luc Torres “el enigma resuelto por Teodora [es] justificación de la eutrapelia y de la salida de Justina de Mansilla para a Arenillas y León, tras la muerte de sus padres” (2010: 303).

En todo este apartado, Justina discurre sobre la necesidad de movimiento de la mujer y la relación que ello tiene con la danza, lo cual podemos entender, al igual que las metáforas textiles, como una expresión del deseo sexual. Para explicar las razones por las que la mujer es movimiento y salga tanto de casa, Justina utiliza varias voces que debaten sobre las causas de ello, con pareceres distintos: “estar hecha de azogue”, “andar a buscar la costilla del primer hombre”, “ser cielos en perpetuo movimiento acá en la tierra”. Justina recrea este debate como preludeo a su salida durante la noche para ir de romería⁹ y la frase que pronuncia para justificarse es la siguiente: “Que cuando el gusto me considera tan bailona y la libertad tan soltera y tan tronera, se concentran uno y otro en tener por armas y divisa a sola Justina, única amada suya y propia mina de todos los deleites suyos, confusión mía, escarmiento tuyo” (II, cap. 1, p. 305). Pareciera que la única ley por las que se rigiera Justina fuera la libertad y los actos relacionados a esta y que lo demás le importara poco.

La protagonista continúa con el pensamiento de la doncella Teodor para indicar que la afición al baile se debe a que cura toda tristeza; de esta manera, otra de las funciones de danzar está vinculada a usos terapéuticos. La melancolía a la que se refiere Justina es la ausencia de libertad, cuya única medicina son el andar y la alegría, ambas implicadas en el baile, ya que indica que las mujeres que “no tienen licencia para andar mucho, bailan mucho”, para no verse “oprimidas”, en voz de Teodor.

Y la que hay [razón] para que seamos tan amigas de bailar, es la siguiente: en el bailar hay dos cosas, la una es andar mucho, y la otra es alegrarnos mucho con el alegre son. *Y como en el estar sujeta hay dos males, el uno estar atadas para no poder salir donde queremos, el otro estar tristes de vernos oprimidas*, y tanto, que no hay necio a quien no le parezca que hace suerte en decir mal de nosotras, como si fuéramos todas burras de venta y en mala feria, que para ser compradas hayamos de ser vituperadas. Y como en el bailar hay dos bienes contra estos dos males, el uno el andar y el otro el alegrarnos, tomamos por medio de estas dos alas para huir de nuestras penas y estas dos capas para

⁹ La imagen de salir de casa durante la noche nos recuerda a la voz femenina del *La noche oscura* de San Juan de la Cruz, y al igual que la voz del poema del carmelita, la voz de Justina en este momento también es pasiva, a pesar del movimiento y la libertad, ya que estas cualidades sirven para convertirse en amada única de un hombre, o al menos fingirlo.

cubrir nuestras menguas. Y esta es la causa porque somos tan amigas de la baila, que encierra dos bienes contra dos males. (López de Úbeda 2010: 304. El subrayado es mío.)

La danza se configura como la vía para librarse de la tristeza debida al control masculino, así como la expresión de alegría ante los males que acaecen por dicho dominio; es por ello que para Justina la danza significa metafóricamente alas (un ala el andar, otra ala la alegría) para ser libre.

Buena medicina es entonces la danza para curar la melancolía –estado humoral, que según Justina, es enemigo de los pícaros–, pues recordemos que la danza era uno de los tratamientos médicos para acabar con la atrabilis. Así, pues, se consideraba que la *tarantela*, por ejemplo, sanaba a los enfermos a causa del humor negro, ya que era una danza (del sur de Italia) muy viva que se acompañaba de castañuelas y panderetas. Las creencias populares la relacionaban con la mordedura de una tarántula, cuyo veneno producía el estado melancólico, y del cual se podía salir danzando al compás de la música, y después se llamó *tarantella*.¹⁰

Uno de los bailes que menciona Justina es parecido a la *tarantella*, se trata del “déligo”, que era un baile popular muy desenvuelto y animado, el cual daba, justamente, la sensación de vuelo y libertad a la que se refería Justina como cura de la tristeza profunda de verse sin libertad: “Vi de lejos que había baile y, ¡pardiez!, no me pude contener, que, sin apearme de la carreta, puse en razón mis castañuelas y en el aire repiqué mis castañetas de repica punto, a lo deligo, y di dos vueltas a buen son” (p. 308). Este tipo de danza está documentada en el *Diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, donde el diablo popular que allí aparece dice que entre los males que él trae al mundo están la zarabanda y el déligo: “[...] yo traje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado” (Vélez de Guevara 1929). Todos estos bailes populares tenían movimientos sensuales y eróticos, por lo que estaban relacionados con lo ‘demoníaco’.

Cuando la música del déligo suena, Justina no puede contenerse y acude en seguida a bailar con sus castañuelas, ya que aquello que la caracteriza es la desenvoltura de la picaresca y ella es “princesa de las bailonas”; así que opta por el gozo que le da el baile en vez de hundirse en la tristeza: “En resolución, como me vi sola y a peligro de dar en la secta de la melancolía, que es la herejía de la picaresca, determiné de irme al baile, dando dos higas al tiempo y otras tantas a la mudanza, y cuarenta mil a quien mal le pareciese. Senteme entre una camarada de pollas que estaban en espera aguardando el brindis de los bailones” (López de Úbeda 2010: 342).

Uno de los rasgos de su voz es eludir los referentes cercanos y aludir los lejanos, construyendo sentidos figurados de agudeza. La picaresca se configura, a decir de Justina, como una religión, cuya ideología es la alegría y la melancolía se presenta como una suerte de ‘apostasía’ que se opone al brío y buen ánimo que impera en el ‘sistema de creencias’ picaresco, dentro del cual la acción de la danza es una muestra de libre albedrío: ‘determiné irme al baile’, que conduce a la libertad y que supone otra manera de comprender el tiempo, puesto que cuando tiene voluntad de danza da “dos higas al tiempo”, esto es, hace un gesto obsceno de burla, pues este gesto, que se hacía con el dedo pulgar y corazón, daba a entender menosprecio de algo. Luc Torres indica que las “higas” era un “amuleto que usaban los Gentiles para el mal de ojo, que consistía en poner el pulgar entre el índice y el mediano, se hacía con los niños en España, y los Moros lo usaban mucho. Llegó a usarse para señalar a las personas infames y torpes (porque la higa representaba el sexo) con que se hacía burla y escarnio de ellas” (Torres 2016: 342). Es de esta manera que Justina baila y con ello se burla de la tristeza y de la sujeción masculina.

Este elemento de la danza como escape del yugo masculino, así como la forma de manifestarlo –ironía y agudeza de ingenio– nos permiten afirmar que la danza en los discursos de Justina puede

¹⁰ La *tarantella* también fue un baile prohibido por la Inquisición en la Nueva España que la consideraba junto con el baile el jarabe como “de mala costumbre”, por bailarse con “ademanos, manoseos y zarandeos, contrarios a toda honestidad”.

considerarse como parte de la voz femenina, puesto que muestra una perspectiva específica de mundo. La danza es una risa ideológica que cura la melancolía por la sujeción, lo cual puede entenderse como una expresión sexual y de deseo erótico que no le estaría permitido enunciar a la mujer, pero que Justina nombra con danza de palabras. Asimismo, la liberación del cuerpo, que es la danza, funciona como un medio de seducción para conseguir movilidad social.

Una expresión femenina la danza que muestra tanto una preocupación económica y social, como un gozo por estar libre y enunciarlo. Justina no solo danza, sino que reflexiona sobre ello y al hacerlo marca una postura específica de la realidad, que no solo le permite conformarse como sujeto, sino como sujeto femenino con libertad de decisión.

Bibliografía

CASTRO, Américo (1967): “Perspectiva de la novela picaresca”, en *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, pp. 118-142.

CERDA, fray Juan de la (2010): *Vida política de todos los estados de mujeres*. Ed. de Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, 14, pp. 1-628.

CERVANTES, Miguel de (2001): *El retablo de las maravillas. Entremeses*. Ed., intr. y notas de Eugenio Asensio. Madrid: Castalia.

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española. Consulta en línea: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>> (29-10-19).

DELICADO, Francisco (2001): *La lozana andaluza*. Ed. de Bruno Damiani. Madrid: Castalia.

Diccionario de Autoridades (1726-1739). Madrid: Real Academia Española. Consulta en línea: <<http://web.frl.es/DA.html>> (28-10-19).

ESQUIVEL NAVARRO, Juan (1642): *Discursos sobre el arte del danzado (1642)*. Facsímil de la edición de Sevilla de Iuan Gómez, Valencia: Librerías París.

GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2006): “La historia de la doncella Teodor: una invención greco-bizantina, un cuento de *Las mil y una noches* y, finalmente, un pliego de cordel”, en *Boletín Hispánico Helvético*, 8, pp. 5-33.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (2010): *La pícaro Justina*. Ed. de Luc Torres. Madrid: Castalia.

MASERA, Mariana (2001): “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la lírica popular hispánica*. Madrid: Azul.

PERI ROSSI, Cristina (2004): *Salomé*. Madrid: Fernando Villaverde Editores.

SAGRARIO LÓPEZ (2013): “Poesía y emblemática en el Siglo de Oro”, en Rodrigo Cacho Casal y Anne Hollaway (eds.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*. Londres: Tamesis, pp. 109-132.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1929): *El Diablo cojuelo*. Madrid: Ibero-Americana de Publicaciones.

VORÁGINE, Santiago de la (2016): *La leyenda dorada*. Trad. de J. M. Macías. Madrid: Alianza.

ZAFRA, Enriqueta (2015): “‘Ir romera y volver ramera’: Las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39-2, pp. 483-503.