



**UNIVERSIDAD CENTRAL "MARTA ABREU" DE LAS VILLAS**  
**VERITATE SOLA NOBIS IMPONETUR VIRILIS TOGA. 1948**

**Facultad de Humanidades**

**Especialidad Letras**

**Departamento de Literatura y Lingüística**

**Trabajo de Diploma**

**Intertextualidad en la novela *Al cielo sometidos* de  
Reynaldo González**

**Autor: Delvis Toledo De la Cruz**  
**Tutor: MSc. José Domínguez Ávila**

**2015-2016**

## AGRADECIMIENTOS

*A los que estuvieron, a los que están y a los que estarán...*

## DEDICATORIA

*A los pícaros y pícaras del siglo XXI, pero sobre todo a los que piensan igual que Antonio el de  
Extremadura:*

*« Sin libertad, hasta el aire que se respira duele.»*

## RESUMEN

Por ser el estudio de la intertextualidad uno de los más relevantes dentro del campo de la literatura actual, la presente investigación se propone examinar y analizar en relación con los procesos intertextuales de la novela *Al cielo sometidos* de Reynaldo González, su asimilación de los componentes literarios de la tradición picaresca española, destacando además sus aportes a la literatura cubana y latinoamericana de acuerdo a lo renovador y transgresor.

En pro de dar cumplimiento al problema científico de la investigación, resultó imprescindible realizar una conceptualización de la intertextualidad, como fenómeno que impulsa la generación de nuevos sentidos y significados dentro de una misma obra literaria, en su correspondencia con otros textos. Las generalidades del fenómeno a estudiar y la caracterización de la novela picaresca española y latinoamericana, ocupan el primer capítulo de este estudio: "Intertextualidad y novela picaresca". En el segundo capítulo: "Análisis intertextual de la novela *Al cielo sometidos*", se observan los aspectos más significativos de la biografía del autor, se analizan las relaciones intertextuales que se establecen con los principales referentes tanto picarescos como de otra índole, teniendo en cuenta los tipos intertextuales propuestos para dicho análisis, y cómo son asimilados sobre la base de un pensamiento nuevo y actualizado.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I: INTERTEXTUALIDAD Y NOVELA PICARESCA</b> .....	6
1.1. Intertextualidad: concepto y caracterización .....	7
1.2. La novela picaresca: su caracterización .....	19
<b>CAPÍTULO II: ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE LA NOVELA <i>AL CIELO SOMETIDOS</i></b> .....	36
2.1. Generalidades: el autor y su novelística .....	36
2.2. Intertextualidad texto-realidad, texto-género. Personajes representativos.....	42
2.3. Intertextualidad texto-texto. Los referentes picarescos y otros.....	63
<b>CONCLUSIONES</b> .....	83
<b>RECOMENDACIONES</b> .....	85
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	86

## INTRODUCCIÓN

Los estudios e investigaciones sobre el fenómeno de la intertextualidad son de especial relevancia si se tiene en cuenta sus inicios bastante tardíos, luego de la segunda mitad del pasado siglo cuando la teórica búlgara Julia Kristeva acuñara el término en el año 1967. Con anterioridad a Kristeva ya otro investigador, Mijail Bajtín se había pronunciado por la construcción de una noción acertada sobre el tema, con el fin de sustituir la segmentación estática que se tenía de los textos y abordar la “palabra literaria” no en un sentido fijo, sino concebido como un cruce de superficies textuales. Así, la concepción bajtiniana de los procesos que se dan en la literatura poseen una esencia dialógica, se funda en el diálogo y en la manera en la que el proceso de comunicación (que siempre es polifónico y pluridireccional) se desarrolla.

De este modo la literatura se convierte en el medio idóneo para aplicar el análisis intertextual y extraer a partir de él novedosos resultados que exponen la relación directa de la literatura del pasado con la del presente. Tal es el caso de la novela picaresca española, que cobra nueva vida y vuelve a ejercer, como lo ha hecho desde su aparición en el siglo XVI, una profunda autoridad dentro de las letras hispanoamericanas, desde hace más de dos centurias hasta los momentos actuales. La picaresca tiene ese carácter: representa hechos de la realidad en la mayoría de los casos de manera didáctica, bajo el motor impulsor de seguir adelante que presentan los protagonistas. El género tiene una enorme capacidad de renovación en relación con sus respectivos contextos socioculturales y sus sujetos, que la actualidad literaria no deshecha. En esencia, la picaresca no será una modalidad literaria olvidada mientras las artimañas de los pícaros vengan a condimentar la existencia, algo que resulta bastante usual en los países latinoamericanos.

De este modo, los estudios intertextuales que se pueden implementar a una obra literaria, han logrado y logran insertarse a la medida en el largo proceso histórico-literario que vive el mundo en la actualidad. Con su manejo, los distintos autores (Manfred Pfister, Jonathan Culler, Yuri Lotman, M. Riffatterre, M. Glowinski, G. Genette

o el propio Bajtín) asumen determinados temas de diferentes modos y en consecuencia, pueden aportar elementos nuevos que enriquecen su realidad.

Por tales razones, en la presente investigación se propone como tema la intertextualidad en la novela *Al cielo sometidos* del escritor cubano Reynaldo González partiendo de sus propias especificidades. Para ello se ha escogido operar principalmente con las tipologías ofrecidas por el teórico Ryszard Nycz en cuanto a la relación explícita que existe entre dos textos (relación texto-texto y texto-realidad) bajo las diversas apariencias en las que se pueda encontrar. De este modo, mediante el proceso de la comparación entre los textos literarios y utilizando el análisis intertextual será posible concretar que la novela picaresca española y otros textos pertenecientes a la época de su surgimiento, constituyen la base narrativa que Reynaldo González toma para la creación de sus personajes y acontecimientos en *Al cielo sometidos*. Por lo que se plantea el siguiente problema científico:

Problema científico:

¿Cómo operan los tipos intertextuales e intertextos en la novela *Al cielo sometidos* en su representación de la realidad sociocultural española de finales del siglo XV?

Como objetivo general:

- Examinar, atendiendo a la integridad temática, ideológica y estilística, lo renovador de la novela *Al cielo sometidos* en su asimilación de la tradición literaria española, en específico de la narrativa picaresca.

Como objetivo específico:

- Analizar los tipos intertextuales e intertextos de la novela *Al cielo sometidos* en su relación con sus referentes externos.

Así, analizando un fenómeno de gran relevancia en los estudios literarios, se logra también el acercamiento a una novela cubana actual, merecedora de importantes premios: Ítalo Calvino (2000) el Premio Nacional de la Crítica (2001) y el Premio de la Academia Cubana de la Lengua en el año 2005.

El presente estudio se apoya en la importancia de contribuir a los exiguos estudios que hasta ahora se han realizado sobre dicha novela. La más reciente y cercana investigación realizada data del año 2012 con un estudio titulado *Análisis del sistema de personajes en Al cielo sometidos* en la presente Universidad Central Marta Abreu de Las Villas por la estudiante Ilien Sotolongo Castro, lo cual hace del presente estudio un continuador de las investigaciones literarias en dicha universidad, y en el resto de las instituciones de nivel superior presentes en Cuba. Por tanto, posee una connotación especial como punto de apoyo y antesala para futuros trabajos que se realicen con un enfoque semejante.

Sobre la presente novela de Reynaldo González son escasos los estudios e investigaciones de gran alcance dentro del panorama crítico cubano, remitiendo solo a entrevistas, prólogos, y presentaciones en artículos aislados. Los estudios propiamente de crítica literaria y de investigación son escasos, de los que se pueden citar se hallan reunidos los estudios de importantes figuras de las letras cubanas como Nara Araújo, Beatriz Maggi, o Marlen Domínguez sin descartar a otras figuras del ámbito periodístico como Julio Martínez Molina. Destacan los trabajos “Verdad, poder y resistencia en Al cielo sometidos” del año 2003 y “Al cielo sometidos” de Araújo y Beatriz Maggi respectivamente. También hallamos un breve estudio de Rogelio Riverón titulado “El cielo pecador. Una relectura de Al cielo sometidos” (2006). Otros autores tienen presente a la novela parcialmente en el análisis lingüísticos debido a la riqueza léxica que presenta y la relación que posee con el léxico de la obra literaria de Miguel de Cervantes, tal es el caso de “Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...” (2006) de la profesora y lingüista cubana Marlen Domínguez.

No se debe dejar fuera la serie de publicaciones de diversa índole que han sido dedicadas al autor de la novela en el sitio web Cubaliteraria y en Cubarte, que remiten directamente a autores como Alberto Infante, Julio Martínez Molina y Filippo La Porta. Entre ellos, son importantes algunos trabajos como “Al cielo sometidos: dos pícaros nada celestiales”, “La picaresca barroca de Reynaldo González”, este último publicado en una serie de entrevistas hechas al autor por Filippo La Porta para las revistas // *Manifesto* y *L`Unitá* en el año 2003.

Además, a las primeras ediciones de la obra se les han dedicado varias presentaciones por parte de algunos especialistas, entre ellos la de Jorge Luis Arcos para la primera edición del libro en Cuba, y otro ofrecido para la revista *Unión*, así como otros trabajos en revistas latinoamericanas; “Cruces y encrucijadas en Al cielo sometidos de Reynaldo González” de Fernanda Elisa Bravo Herrera.

Se consideró muy apropiado utilizar como textos de especial referencia en cuanto al análisis teórico, los estudios de José Enríque Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)* (2001) así también la Selección y traducción de textos de Desiderio Navarro *Intertextualité. Francia en el origen y desarrollo de un concepto* (1997) e *Intertextualität, la teoría de la intertextualidad en Alemania* (2004). Con estos estudios considerados esenciales y con el auxilio de otros textos afines se puede contar con las posturas fundamentales de la crítica para el abordaje de la metodología de análisis intertextual.

Así también para la consulta de bibliografía pasiva relacionada con el género de la picaresca en sentido general, se cuenta principalmente con el apoyo de una amplia bibliografía, entre los cuales destacan *La literatura picaresca desde la historia social* (1986) de José Antonio Maravall, *La novela picaresca y el punto de vista* (1970) de Francisco Rico, *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992) de Fernando Cabo por solo mencionar algunos. Se consideran textos igualmente relevantes y de consulta necesaria las obras de Alonso Zamora Vicente, Enrique Tierno Galván y Jenaro Taléns; *Qué es la novela picaresca* (1962), *Sobre la novela picaresca y otros escritos* (1974), y *Novela picaresca y la práctica de la transgresión* (1975), respectivamente, entre otros. Asimismo se han recopilado varios estudios editados en revistas nacionales e internacionales sobre la novela y el héroe de la picaresca, tales son los casos de Salvador Bueno y Pedro Salinas, en la revista *Bohemia* (1963) y la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (1946).

En la organización de la investigación, la estructura quedó conformada en primer lugar por la presente introducción, que da continuidad a dos capítulos: el primero de ellos presenta dos epígrafes concernientes a las cuestiones teórico-metodológicas; la conceptualización y caracterización de la intertextualidad como fenómeno literario, teniendo en cuenta a los autores principales y las consideraciones conceptuales desde

su aparición hasta convertirse en un fenómeno de gran alcance literario, y un segundo epígrafe dedicado a la descripción y caracterización de la novela picaresca; las obras paradigmáticas, enfocando el análisis en las características más relevantes que los estudiosos del género le han otorgado, el contexto de desarrollo y los rasgos de sus personajes principales. El segundo capítulo está destinado al análisis intertextual de la novela; presenta tres epígrafes fundamentales con el objetivo de lograr un estudio más orgánico, que van desde la visión del autor de la obra, su novelística, la realidad sociohistórica de los personajes en la novela *Al cielo sometidos*, los principales referentes picarescos en ella y el análisis de otros intertextos. Por último están las conclusiones de la investigación y posteriormente la propuesta de las recomendaciones que se pueden adoptar en caso de que se continúe la misma línea de estudio en la obra.

## CAPÍTULO I

### INTERTEXTUALIDAD Y NOVELA PICARESCA

En la tercera edición cubana de la novela *Al cielo sometidos* perteneciente al año 2009 aparecen destacadas varias reseñas críticas en las que, entre otros aspectos, se coincide en “la hazaña literaria”<sup>1</sup> lograda con la obra como un producto artístico que rinde tributo y “respeto por la época narrada, lo que deviene una bien lograda reconstrucción del momento histórico en cuestión, y la sapiencia demostrada por el escritor en materias tan disímiles como las corrientes filosóficas y del pensamiento sociales manejadas en el período”<sup>2</sup>. Por tanto, la novela de Reynaldo González se va a identificar por la presencia de recursos intertextuales cuyas fuentes principales van a proceder esencialmente de la historia y literatura españolas. Es por ello que en el texto se generan varios tipos intertextuales, razón que demuestra la importancia de conocer y tener claras las nociones sobre este concepto, como proceso que otorga los elementos básicos para el análisis de la novela. De ahí que en el presente capítulo se pretenda caracterizar el fenómeno literario desde las posturas abordadas por los teóricos más relevantes; sus directrices principales en distintos momentos históricos desde el origen conceptual, las tipologías que se han establecido y su propuesta metodológica para este trabajo.

Por otro lado, como texto que rinde homenaje a la clásica novela picaresca, es necesario también en este capítulo una observación directa de las características fundamentales que definen a este tipo de literatura; destacando el interés por las obras más conocidas y de más alta calidad literaria, que han servido de paradigma al género. En ese orden, se plantea también desmenuzar la esencia de sus héroes o

---

<sup>1</sup> Beatriz Maggi: «Sobre *Al cielo sometidos*», en *Al cielo sometidos* de Reynaldo González, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 288.

<sup>2</sup> Amir Valle: «Sobre *Al cielo sometidos*», en *Al cielo sometidos* de Reynaldo González, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 297.

protagonistas con el fin último de analizar en *Al cielo sometidos* un estudio picaresco que se reactualiza.

### **1.1. Intertextualidad: concepto y caracterización**

La intertextualidad, entendida como categoría bajtiniana, es una asunción de otros enunciados en la comunicación humana como un proceso que implica la transmisión de los significados insertos en la tradición cultural y la generación de nuevos significados y sentidos. De este modo se percibe su naturaleza histórica transtextual, o expresándolo de manera globalizadora, transcultural.

La teoría de la intertextualidad se sustenta sobre la base de que no es posible la lectura y la existencia de un texto sin tener presente la realidad de su época, de otra época y la autoridad de otros autores y escritos. Sus rasgos se apoyan en hechos concretos, parten siempre de elementos relacionados con la realidad, en la que todo está ligado, como un tejido; en el que se pueden presentar elementos iguales, semejantes y opuestos de un texto antiguo en uno actual. Resulta de este modo una interconexión, engarzamiento entre textos, que remite a “un rasgo de enunciado a otro texto (literario) en el sentido casi infinito de la palabra”<sup>3</sup>, sin importar que sean o no literarios.

El catedrático español y crítico literario Ricardo Senabre menciona sus consideraciones al respecto refiriendo que la “intertextualidad” él la observa como el término acuñado por Julia Kristeva en el año 1967 para designar un fenómeno literario practicado desde hace siglos: “la inserción en el texto propio de fragmentos breves, citas o frases pertenecientes a textos ajenos y, por lo general, fácilmente reconocibles por el lector”<sup>4</sup>. Señala también que las funciones del intertexto pueden ser muy variadas: un homenaje patente al autor citado, un reconocimiento explícito e implícito de modelos y también un indicio para interpretar el texto presente al incorporarle el sentido de la obra que se toma en préstamo. Pero insiste sobre todo en que “la intertextualidad nada tiene que ver con la copia. Es un procedimiento recomendado, incluso, por los tratadistas del Renacimiento, desde Marco Girolamo Vida hasta Ronsard o Pedro Simón Abril. Se

---

<sup>3</sup> Desiderio Navarro: *Intertextualität 1, la teoría de la intertextualidad en Alemania*, Casa de las Américas/UNEAC, 2004, p. 53

<sup>4</sup> Ricardo Senabre: «Del intertexto al plagio», en *El Cultural de El Mundo*, 9-15 de mayo, 2001, p. 3.

considera que lo original de un texto no reside en sus componentes aislados, sino en el conjunto”.<sup>5</sup>

En este sentido la intertextualidad tiene una estrecha relación con lo que la historia literaria y la literatura comparada conocían, desde antes, como estudio de “fuentes”, pero la definición actual va mucho más allá, convirtiendo en relativos los resultados de aquellas tendencias positivistas, para proponer una idea del texto colmado de apreciaciones múltiples.

Algunos refieren la intertextualidad a cuestiones de procedimientos, es decir, lo asumen desde una acepción más esquemática. Resulta un criterio que puede discutirse, debido a que es un elemento fundamental en la configuración histórica de la literatura, ya que todo texto es consecuencia de otros, y precedente para muchos, con los cuales se encadena en una trayectoria histórica que ilustra en última instancia un producto cultural. En este sentido se apunta a la productividad de textos, es decir, al cómo los textos pueden transformarse y reestructurarse existiendo convenciones (géneros, discursos) para generar nuevos textos, manifestando su heterogeneidad. Así lo decía Marcelino Menéndez Pelayo en su ensayo “La Celestina” (1919) antes de Bajtín: “Todo se une, todo se encadena en la historia literaria; no hay antecedente pequeño ni despreciable; no hay obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, y no sugiera (...) un mundo de relaciones cada vez más complejas y sutiles”<sup>6</sup>.

José Enrique Martínez Fernández en su libro *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)* (2001), para quien el fenómeno supone, siguiendo al teórico francés Gérard Genette la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes, manifiesta también la necesidad de acotar y concretar el término. Defiende que, la “Intertextualidad” es un concepto que debe circunscribirse a ciertos hechos concretos si lo que se quiere es su utilidad para el estudio comparatista; si no es así, corre el riesgo de solapar bajo el mismo término todo tipo de afinidades, relaciones, alusiones, reminiscencias, convenciones y tradiciones,

---

<sup>5</sup> Ídem, p. 3

<sup>6</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: «La Celestina» en *Origen de la novela*, Tomo III, Aldos, S.A., Santander, 1943, p. 353.

extendiendo el concepto hasta el infinito: “Tzvetan Tódorov se apoyaba en la «Intertextualidad» como una aplicación puntual, pues de lo contrario, aplicándolo a todo, podía pasar del rango de recurso conceptual al de lugar común.”<sup>7</sup>

Otros críticos en cambio, señalan otros puntos de vista y perspectivas intertextuales destacándose la figura de Michael Riffaterre. Considera que estas relaciones entre los textos son la esencia de la lectura literaria. La cantidad de interrelaciones que se dan en un texto literario no tiene sentido sin un lector; por lo tanto, más que proceso de producción, es un fenómeno de recepción, fundamental en la decodificación o interpretación del texto. Acepta la “Intertextualidad” como “la percepción por parte del lector de las relaciones entre una obra y otras que la preceden, componente esencial de la literariedad por cuanto que la función estética de un texto reposa sobre la posibilidad de integrar un texto en una tradición o en un género.”<sup>8</sup>

Al reconocer el carácter comunicativo del texto, entendido este como un producto o registro cultural, se está dentro del concepto de intertextualidad. La intertextualidad indica la relación entre textos y otros fenómenos socioculturales, los cuales pueden ser coetáneos de un mismo período o de una etapa anterior. Este vínculo entre textos del pasado y del presente desde el punto de vista cultural es expresión de la tradición, partiendo del hecho de que toda creación del hombre porta una realización creadora y original, llevando consigo una relación entre tradición y renovación. Para reforzar esta idea es válido destacar los criterios del investigador Adolfo Colombres cuando refiere que: “La tradición bien entendida no es lo que debe cambiar sino lo que debe cambiarse”<sup>9</sup>, en ese cambio, está contenida dicha renovación; de modo que cuando se refiere al tema “se quiere decir tan solo que hay que contar con ella en el punto de partida, como una referencia valiosa para producir significados.”<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 75.

<sup>8</sup> Amelia Sanz Cabrerizo: «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, LVII, núm. 114, 1995, pp. 341-62.

<sup>9</sup> Adolfo Colombres: *La emergencia civilizatoria de Nuestra América*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 118

<sup>10</sup> Ídem, p. 119

En la teoría literaria planteada por Bajtín se concibe la novela, como polifonías textuales donde resuenan, además de la autoral, otras voces, como una heterología o heteroglosia, o sea, como una apropiación y recreación de lenguajes ajenos. Según Bajtín “la conciencia es esencialmente dialógica, y la idea no empieza a vivir sino cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas”<sup>11</sup>. Gran significación se le otorga a esta teoría, con la cual encontramos el paralelismo con lo que actualmente se conoce como *intertextualidad*. En ella, toda rama del saber es consecuencia de ella, todo emisor es contestatario: se implica una dialéctica entre emisor-receptor.

Para Bajtín, todo enunciado (que engloba a la palabra y a sus significados: “la significación puede llegar a existir solo cuando dos o más voces se ponen en contacto: la voz de un oyente, responde a la voz de un hablante”<sup>12</sup>) hablado o escrito, desde los más breves turnos en una conversación hasta un trabajo científico o una novela, están demarcados por un cambio en el hablante o en el escritor, y se orientan retrospectivamente hacia los enunciados de hablantes previos y prospectivamente a enunciados anticipados de hablantes futuros. De esta forma, “el enunciado, que es la organización lógica del texto (forma parte de él) es inherentemente intertextual, puesto que está constituido por elementos refractados de otros textos.”<sup>13</sup>

Profundizando más sobre este tema, en el capítulo II de “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”, Bajtín y Pavel Medvédev dedican un espacio a razonamientos sobre el enunciado. Para ambos “todo enunciado concreto es un acto social”<sup>14</sup>. Es situado en su condicionamiento social e histórico: “Entre el sentido y el acto (la enunciación), entre el acto y la situación histórico social concreta se establece un vínculo histórico, orgánico, actual. La singularidad material del

---

<sup>11</sup> Mijaíl Bajtín: «La palabra en la novela» en *Problemas literarios y estéticos*, Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, p. 120.

<sup>12</sup> Ídem, p. 120

<sup>13</sup> Ídem, p. 105

<sup>14</sup> Mijaíl Bajtín, Pavel Medvédev: «La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética» en *Criterios*, Edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín. Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco de México, julio de 1993, p. 9.

signo y la generalidad y amplitud del sentido se funden en la unidad concreta del fenómeno histórico del enunciado.”<sup>15</sup>

El hombre concebido como ser dialógico ha propiciado que el concepto de intertextualidad haya sufrido muchas reconstrucciones, ya que es, precisamente, el carácter dialógico del enunciado la base de esta noción, al establecer la relación de voces propias y ajenas, teniendo en cuenta que el lenguaje es una propiedad colectiva, aspecto que también refleja la dimensión social del lenguaje. Por ello refiere Bajtín en uno de sus estudios: “La palabra vive fuera de sí, en su orientación al objeto; si nos abstraemos hasta el final de esta orientación, entonces en nuestras manos quedará sólo el *cadáver desnudo* de la palabra, por el cual no podremos saber nada acerca de la situación social ni del destino vital de la palabra en cuestión”.<sup>16</sup>

La citada idea del teórico ruso remite a su concepción de la palabra como de uso social. Mijail Bajtín fue un punto de referencia necesario para otros teóricos que abordaron con posterioridad estos temas. En Francia, durante la década del 60 del siglo XX se produce por vez primera un auge del pensamiento bajtiniano; donde va a primar el enfoque culturoológico del texto, convirtiéndose en uno de sus grandes legados a los estudios literarios. En países de la ex Unión Soviética como Estonia, este hecho recibió un apoyo muy particular en la Escuela de Tartu junto a Yuri Lotman como principal figura, que representó uno de los grandes continuadores del pensamiento estético de Bajtín. En su ensayo “El texto en el texto”<sup>17</sup>, el cultorólogo ruso concibe la cultura como texto complejamente organizado que forma un complicado mecanismo que encierra en sí textos interconectados.

La Escuela Estructuralista de Tartu es heredera tanto del formalismo ruso como del pensamiento de Bajtín; de esta forma Lotman llega a una concepción del texto que implica el concepto de intertextualidad en cuanto a concebirlo según un orden histórico, como trasmisor de significados y generador de nuevos sentidos. En este orden, José Enrique Martínez Fernández para definir en su libro el concepto de lenguaje, toma en

---

<sup>15</sup> Ídem, p.10

<sup>16</sup> Ídem, p. 108

<sup>17</sup> Yuri Lotman: «El texto en el texto», en *Criterios* # 5-12, Casa de Las Américas, La Habana, enero 1983-dic. 1984

cuenta tres elementos fundamentales entre los que se halla la relación que posee significado-sentido: “por significado entienden la suma y articulación del valor semántico lingüístico y el valor semántico referencial; el sentido, en cambio, es el producto de un proceso individualizado de apropiación/lectura de ese significado.”<sup>18</sup>

Por tanto, destacar el papel del estructuralismo se hace necesario como tendencia teórico-metodológica en los estudios literarios del siglo XX, puesto que la atención es centrada en el estudio del texto como unidad material y de sentidos: así pues, se comenzó a considerar la obra artística como un complejo entramado y reconociéndose además como un signo artístico.

La intertextualidad, viene a ser entonces un fenómeno cultural que forma parte del proceso de “transculturación”, de ahí que haya sido manejada por el francés Gérard Genette en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, en ella la *transtextualidad* es entendida como la trascendencia textual de los textos.<sup>19</sup>

En este estudio Genette tiene como propósito acercarse a las múltiples relaciones que se establecen entre los textos y reconocer los distintos procedimientos que permiten crear textos sobre la base de otros textos, pero en su forma más restrictiva. El autor establece cinco tipos de relaciones transtextuales:

En primer lugar está la *intertextualidad*, definida como una “relación de co-presencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro”<sup>20</sup>. La forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también la alusión:

Yo lo defino, de una manera ciertamente restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, por la presencia efectiva de un texto en otro. Con su apariencia más explícita y más literal, es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); con una apariencia menos explícita y menos canónica, la del *plagio*, que es una toma en préstamo no declarada, pero

---

<sup>18</sup> José Enrique Martínez Fernández: *ob. cit.*, p. 28.

<sup>19</sup> Gérard Genette: «La literatura en segundo grado», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* de Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 53

<sup>20</sup> *Idem*, p. 55.

también literal; bajo una forma aún menos explícita y menos literal, la de la *alusión*, es decir, de un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones.<sup>21</sup>

Luego la *paratextualidad*, entendida como “la relación que el texto mantiene con los títulos, subtítulos, íntertítulos, prefacios, epílogos, entre otros; llamados *paratextos*: Está constituida por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el conjunto formado por una obra literaria, mantiene el texto propiamente dicho con lo que sólo podemos denominar su *paratexto*: título, subtítulo, íntertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones, cintillo, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más citarlo, en una relación más bien crítica: Es la relación, se dice más corrientemente: de “comentario” que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo.”<sup>22</sup> Así pues, el paratexto entonces queda fuera de la relación (transtextual) de un texto con otro u otros.

Así también *metatextualidad*, comentario que une un texto con otro, es una relación de un texto con un texto anterior o *hipotexto*: “Por ésta entiendo toda relación que una un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, *hipotexto*) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario.”<sup>23</sup>

Y por último se destaca a la *architextualidad*, como una relación absolutamente muda que articula cuando mucho una mención paratextual:

Se trata de una relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual (titular, como en Poesías, Ensayos, La novela de la Rosa, etc., o, la mayoría de las veces, infratitular: la indicación de Novela, Relato,

---

<sup>21</sup> Ídem, p. 56.

<sup>22</sup> Ídem, p. 56.

<sup>23</sup> Ídem, p.57.

Poemas, etc., que acompaña al título sobre la cubierta), de pura pertenencia taxonómica.<sup>24</sup>

De la tipología propuesta por Genette se instrumenta para el análisis de la novela de Reynaldo González: intertextualidad e hipotexto, este último denominado en el presente trabajo como referente.

Por su parte, el intelectual polaco Ryszard Nycz asume la intertextualidad como “una categoría que abarca todo un conjunto de propiedades y relaciones del texto, y que necesariamente, señala los indistintos niveles de dependencia en que se halla su producción y recepción con respecto al conocimiento de otros textos y architextos (reglas genéricas, normas estilístico–enunciales)”<sup>25</sup>, A esta aseveración suma el criterio que no es tanto uno de los componentes del texto que exige que se le “tome en consideración en el equipamiento de este y que se determine la limitada posición y papel que posee la estructura jerárquica del mismo, como más bien uno de sus aspectos o dimensiones cuya toma en consideración debe reflejarse en el conjunto de los problemas y categorías que entran en juego en la investigación de la literatura.”<sup>26</sup>

Aborda la definición como una “zona de inalienable mediación entre el conjunto de las propiedades y relaciones intratextuales y el campo de las referencias y condicionamientos extratextuales en la realidad social, histórica y cultural”<sup>27</sup>. Sin embargo, Nycz aclara que las unidades intertextuales deben ser consideradas por el lector como ya leídas, referidas a una cultura anterior, que de por sí suman significados al texto donde aparecen sin necesidad de realizar certeramente su identificación. Destaca tres tipos de relaciones intertextuales:

\*Texto-texto: Esta relación se corresponde en cierta medida con la que plantea Genette dentro de su concepto de transtextualidad como intertextualidad, o sea, enmarcar un texto dentro de otro, por medio de sus formas más literarias: la cita, la alusión, el plagio. Además, Nycz señala que no se debe ver solamente este tipo de relación dependiendo

---

<sup>24</sup> Ídem, p. 58.

<sup>25</sup> Ryszard Nycz: «La intertextualidad y sus esferas, textos, géneros y mundos», en *Criterios* 1993, s/n, Casa de las Américas, p.97

<sup>26</sup> Ídem, p. 114

<sup>27</sup> Ídem, p. 115

de indicadores textuales, pues la intertextualidad rebasa en muchas ocasiones los límites literarios.

\*Texto-género se corresponde con la noción de architextualidad de Genette, y remite a la reelaboración de un texto en otra clase de género o lenguaje diferente del que le corresponde. Para ello Nycz expresa: “Los géneros son tratados aquí como invariantes normativas (institucionalizadas) de variadas versiones de la actualización de un conjunto dado de reglas textuales.”<sup>28</sup>

\*Texto-realidad, queda establecida mediante las referencias a la realidad cultural, histórica, que pueda contener un texto. Su relevancia reside en el estudio y apreciación de los mecanismos semánticos y estructurales que hacen efectiva la referencialidad.<sup>29</sup> En su acepción más amplia, la realidad es “lo que pertenece al mundo en que vivimos en el tiempo y el espacio, pero también, lo que está obviamente presente a los sentidos y a todo aquello cuya existencia externa podemos determinar como objetivamente independiente de nuestro pensamiento, y de nuestra observación a través de una verificación intersubjetiva.”<sup>30</sup>

El concepto realidad, en el plano literario, indica la realidad cultural. Dicha realidad cultural puede ilustrar las manifestaciones diferentes del arte, la política, la historia, todo aquello que crea el hombre es captado en los textos creados por el propio hombre.

Para comprender completamente la última relación intertextual es necesario tener presente a un teórico llamado Benjamín Harshaw que analiza directamente este asunto. Por ejemplo, en su estudio sobre “Ficcionalidad y campos de referencia” destaca como rasgo esencial de la literatura que hace referencia a ella, la reciprocidad bipolar que existe entre los llamados campos de referencia (CR) literarios.<sup>31</sup> Así, una obra literaria determinada se puede definir como un texto verbal que proyecta al menos

---

<sup>28</sup> Ídem, p. 105.

<sup>29</sup> Ídem, p.107.

<sup>30</sup> Antoni Martínez Riu: *Diccionario de filosofía en CD-ROM*, 3ra Edición, Herder, 1996, concepto de *realidad*.

<sup>31</sup> Benjamín Harshaw: «Ficcionalidad y campos de referencia» en Antonio Garrido Domínguez en *Teorías de la ficción literaria* de, Arco/Libros, S.L, 1997, p. 135.

un campo de referencia interno (CRI) en el que están contenidos los significados del texto. Nombres de personas, tiempos, lugares, escenas, etc., son exclusivos de él y no pretenden una existencia externa. En consonancia, por el interés que merece para la presente investigación están los campos de referencia externos (CREX), dentro de los cuales se incluyen los campos de referencia exteriores a un determinado texto: “el mundo real en el tiempo y el espacio, la Historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos.”<sup>32</sup>

Entendida de este modo, se involucra a la “realidad” bajo diversos componentes como pueden ser “los nombres de lugares y calles, hechos y fechas históricas o figuras históricas reales, así como distintas aseveraciones que tienen que ver directamente con la sociedad, la tecnología, la psicología, la religión o en sentido general, elementos que incluyen a la naturaleza humana.”<sup>33</sup>

Por tanto, la literatura entra en la realidad circundante del hombre, la refracta como resultado de una respuesta, creando nuevas formas y nuevos signos de contacto entre ellas.

Cada uno de los criterios anteriores disuelven la concepción de texto como unidad e identidad cerrada: aunque esté cerrado en el plano sintagmático y en el plano paradigmático de la relación con otros textos, está liberado de su carácter limitado. De lo anterior se puede concluir que solo va a cobrar significado el enunciado textual cuando esté en relación con el otro.

Michael Riffaterre en su estudio titulado “El intertexto desconocido” proyecta un acercamiento del concepto de intertexto. Lo concibe como “un conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido.”<sup>34</sup> Entendido así, de una manera tan amplia el término se puede entender

---

<sup>32</sup> Ídem, p.147

<sup>33</sup> Ídem, p. 147.

<sup>34</sup> Michael Riffaterre: «El intertexto desconocido», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Colección Criterios, Casa de Las Américas, 1997, p. 170

como la palabra, sintagma nominal u oración o como una estructura lingüística de extensión mayor que puede estar o no en correspondencia con el enunciado.

La intertextualidad, en su relación con los intertextos, adquiere entonces multiplicidad de rasgos, enfoques, matices según el sentido que se le quiera dar.

En la mayor parte de los textos pueden encontrarse una mezcla de funciones descriptivas, narrativas y argumentativas, de ese modo los autores indican con ejemplificaciones clarificadoras que asignar una tipología textual a un texto no puede basarse solamente en su formato superficial, sino que dependen estrechamente de la función que ese texto desempeñe en la situación comunicativa en que se inserte.

Como ejemplos de recursos que los autores pueden utilizar en este sentido está en primer lugar la *alusión* como herramienta que representa un hablar insinuante, o por enigmas, un dar a entender apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario o a su cultura. Pueden reconocerse varios tipos, entre ellos la alusión- adivinanza, el discurso encubierto, la reutilización de tópicos o de modos de registro de lenguaje. Con el uso de la alusión se están utilizando palabras exactas que buscan representar las cuestiones semejantes de los personajes y de las formas de expresión de ellos.

En el caso de la alusión marcada, es un estado de rememoración donde se trae al presente un texto del pasado que, en efecto, no llega íntegro sino con omisiones, adiciones y modificaciones. Intervienen el conocimiento presentado en el texto y el conocimiento almacenado en la memoria. Va a ilustrar obras que son semejantes en su condición estructural que pueden aparecer bajo un mismo código (las palabras). En síntesis, el escritor toma y reelabora lo que ha recibido y lo entrega renovado, recontextualizado.

En este sentido la alusión contribuye a la idea de que cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción de un texto nuevo para poder facilitar la interacción comunicativa con el receptor. Guarda una relación muy estrecha con la cita con la que suele estar unida. Se considera a la cita como una manifestación de la intertextualidad desde la distinción entre: cita directa, la cual considera que su inclusión va a mantener

dos situaciones de enunciación puesto que supone una ruptura o discontinuidad entre un enunciado y otro. Las citas implícitas, no expresas o encubiertas, no se articulan sintácticamente como citas y son de diferente tipo; aparece entonces el estilo indirecto encubierto, y por último las citas con valor probatorio o evidencial, que se usan para indicar que el conocimiento de lo dicho proviene de una fuente ajena y no de la experiencia directa.

El caso de la citación, en síntesis, viene a ser la introducción de un enunciado propio dentro de la voz de otro. En esta dirección, “entre el texto citado y el texto citador va a haber siempre alguna relación de semejanza, en todos o en algunos de los rasgos del texto. Así pues el texto citado representa la imagen del otro, lo representa como un dibujo o una grabación, sin embargo dicha imagen no está nunca completa y pocas veces es fidedigna.”<sup>35</sup>

Hasta este momento se han abordado los rasgos más relevantes en materia de intertextualidad a través de varias consideraciones, mas se hace necesario sintetizarlas brevemente para su apreciación mejor en el desarrollo de la investigación:

- En primer lugar la intertextualidad demuestra con acierto las relaciones o nexos existentes entre los textos (independientemente de su procedencia); poniendo en evidencia además otra relación importante: tradición y renovación. El papel del receptor es de suma importancia, ya que de él depende siempre la generación de nuevos sentidos y significados y permite que el texto mantenga un *fluir* constante. Así también, todo emisor es su vez receptor en el proceso de la comunicación que, en una acepción amplia, remite a la transculturación.
- Hay por tanto en este fenómeno un intercambio constante, que permite la interacción texto-autor-receptor enfocado ante todo en la búsqueda de nuevas interpretaciones, que implica una continua renovación. Para su uso adecuado se emplean diversos mecanismos dentro del análisis, a partir de los hipotextos y otros intertextos. Este intercambio dialógico que se da entre los textos del presente y los del pasado por medio de la intertextualidad es unidireccional.

---

<sup>35</sup> Graciela Reyes: *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco/Libros, 1994, p. 70.

- Constituye un fenómeno transcultural reconocido por las teorías, que se generó como concepto a partir de las teorías de Mijail Bajtín durante la primera mitad del siglo XX referidas sobre todo a la Dialogicidad, mas se reconoce que es un proceso que ha sido inherente al desarrollo del hombre en las esferas del arte desde su surgimiento.

## 1.2. La novela picaresca: su caracterización

La literatura picaresca española vive sus esplendores insertada dentro del llamado Siglo de Oro, período de creación literaria que abarca aproximadamente desde las obras iniciales de Luis de Góngora y Lope de Vega, en la década de 1580, hasta entrado el siglo XVIII, siendo el siglo XVII el siglo que más lo caracteriza.

En ese período, el cultivo del poder humanístico español alcanza su mayor auge manifestado en dos momentos diferentes: en la primera mitad del XVI, considerado su momento culminante, se destacan figuras importantes como Antonio de Nebrija, que alcanzó renovar los métodos de enseñanza de las lenguas clásicas en España y publicó una *Gramática castellana* en 1492; el importante círculo de erasmistas en la corte del rey emperador Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1516-1558), con los hermanos Alfonso (*Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, *Diálogo de Mercurio y Carón*), ambos del año 1553, discursos en los que defiende la política del emperador, ensalzando el pensamiento erasmista (erasmismo). Posteriormente, en un segundo momento, después del año 1600, durante los reinados de los últimos Austrias: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665), y Carlos II (1665-1700), aquel estoicismo humanista que proclamaba la dignidad y la razón del hombre, es sustituido por un estoicismo sombrío y pesimista propiciado por la decadencia política y económica de estas tres monarquías.<sup>36</sup>

A partir de ese instante la afectación invade a la literatura española, convirtiéndola en un producto de contrastes violentos entre el hombre y la naturaleza, entre el desarreglo vital y el presentimiento de la muerte, así como entre lo real y lo ideal. Según el crítico Ángel del Río lo anterior se manifiesta en las tres grandes corrientes predominantes del

---

<sup>36</sup> Extraído de <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/6658.htm> (Encontrado el 20-03-2015)

Siglo de Oro español; tanto en el *Culteranismo*, el *Conceptismo* y en el grotesco exagerado de la picaresca y la literatura satírica, que se acentúan con rasgos extremados en autores como Francisco de Quevedo. Por esa razón la literatura de este período es sobre todo realista, satírica, de costumbres, y da una visión moral, pesimista, de la vida; teniendo como bases ideológicas el estoicismo y la escolástica; refleja y critica un estado de decadencia económica y es contemporánea de los moralistas ascéticos del desengaño. En ella, el caballero enamorado, el héroe, el pastor, la mujer ideal son sustituidos en la literatura del nuevo siglo por el rufián, el mendigo, el tahúr, la mujer pública, gente ociosa y vagabunda que no tiene más preocupación, como se observará más adelante, que satisfacer el hambre ni otro oficio que el de engañar al prójimo.

En este sentido se configura paulatinamente el género y la novela picaresca durante los años más convulsos de la historia de España. Por tal motivo no pocos importantes críticos abordan el estudio de las características de la picaresca desde los aspectos sociales que se viven en la España del XVI: problemas de índole religioso, político, económico, de carácter interno pero también de alcance mundial.

El primer referente de la novela picaresca, según Alonso Zamora, es la obra de carácter anónimo *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554). Atendiendo al estudio de este importante crítico en su libro *Qué es la novela picaresca* (1970), a partir del *Lazarillo* las novelas picarescas adoptan una forma consagrada. Dicha forma, viene a ser la autobiografía con muy pocas excepciones. El personaje habla en primera persona y narra su ascendencia, su educación, sus primeros pasos, el fluir de su vida que es condicionada contantemente por el mundo hostil. Lo único que le va a dar consistencia es la circunstancia vivida por sí mismo, de ser vivido todo por el mismo personaje. Los sucesos en ella no poseen concatenación, son puros azares sus motores de impulsión, como la vida sin sujeción a una ley previa.

En el *Lazarillo* es donde por primera vez se pone de manifiesto lo que llaman algunos autores como Gustavo Correa o Rhina Landos Martínez André, “héroe invertido” o “envés del héroe”. Estos personajes descubren repentinamente la presencia de una realidad brutal a través de una experiencia aleccionadora que les hace perder la

inocencia de niños, actuando a modo de despojo, que los inicia en los avatares y la malicia presente en el mundo. Se percata de que está frente a un mundo hostil que se halla dominado por el engaño y las burlas despiadadas. Se apoya en una ética que se deduce en la experiencia acumulada. Es un hombre sin oficio, sin empleo, holgazán, sin letras, de pobrísimos orígenes familiares, el hurtar es para él casi tan natural como respirar. Pelea por un motivo sencillo y añejo: el hambre. Este viene a ser el estímulo vital del pícaro, ella le estimula a la acción material, la aventura, a la actitud mental, el enredo, la traza, para satisfacer esa necesidad. Ella se convierte en su musa, la que inspira sus grotescas construcciones de embustes y engaños, que acaban por derrumbarse y dejarle entre sus propios fracasos. Su filosofía es de carácter práctico que no va a exponerse ni cuidadosamente ni detalladamente, sino que va a despuntar de la actitud general ante los hechos.

“El proceso definitorio del héroe picaresco está dado por un proceso de contradicción, que se define por contrarios”<sup>37</sup>: así, se puede delinear con bastante exactitud sus características tomando las cualidades y atributos del caballero noble y volviéndolo al revés. Los ideales son los que movilizan al héroe caballeresco, mas en el pícaro estos escasean y únicamente responden a los estímulos que son producto de la inmediatez y de la materialidad. Detrás de las hazañas del héroe tradicional laten constantemente los impulsos del honor, amor y valor, mas el pícaro no siente las cosas de la honra, es cobarde, y nunca se deja llevar por el amor, la pasión que en las novelas de caballerías determina muchas de las acciones del caballero. En definitiva, el pícaro es un caballero revésado. Dichos rasgos en el nuevo héroe literario plantean un difícil problema estético de interés para el mundo: ¿Hasta qué punto la pintura de lo feo físico, pero sobre todo la sordidez moral pueden convertirse en materia de arte?

En estrecha relación con la interrogante anterior se halla el hecho de que la novela picaresca sea considerada la novela *sobre* el pícaro no la novela *del* pícaro. La idea resulta paradójica si se piensa primeramente en el momento histórico en que más importancia se le da a la grandeza; en el momento en el que todos los españoles se

---

<sup>37</sup> Pedro Salinas: «El héroe literario y la novela picaresca española» en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, enero-marzo, 1946, p.3.

sienten un poco conquistadores o al menos usufructuarios de las conquistas y de gloria nacional, una serie de autores se interesan en poner ante los ojos del mundo las lacras que esconde el esplendor oficial. La rebeldía de sus autores (que no eran pobres ni marginados en su mayoría) es uno de los rasgos importantes; estos sabían cuánto de falso había en la exaltación de valores que en el fondo no se profesaban. Por tanto, los textos tratan *sobre* el pícaro ya que en él se encierra la visión desencantada de la sociedad y la negación de los valores aceptados.

Siguiendo una lista que atiende principalmente a la calidad literaria, el investigador madrileño Alonso Zamora Vicente recoge, posterior al *Lazarillo* las que él llama “las grandes creaciones”<sup>38</sup> en orden no numérico para evitar la jerarquía. En a) coloca al texto de Mateo Alemán *El Guzmán de Alfarache* (1599), en b) al poeta y narrador Francisco de Quevedo y Villegas con su texto conocido por el título original de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626), obra que se ubica en un eje importantísimo del género al representar “la cumbre de un arte y un estilo”<sup>39</sup>. Posteriormente se halla la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel que “marca un nuevo ángulo visual en la historia de la novela picaresca”<sup>40</sup>, puede ser considerada como un libro de memorias, de gran sosiego, donde el autor mezcla íntimamente la vida y la fantasía, hilvanando un libro de fuertes pensamientos y de ricos matices. Luego coloca *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara y como último escalón importante dentro de la picaresca del siglo XVII, *La vida de Estebanillo González, hombre de buen humor* (1646) compuesta por el propio Esteban González.

Luego de la ubicación de los textos con especiales connotaciones, Zamora Vicente hace referencia a “otras formas de la picaresca” y en ellas inserta en primer lugar a la picaresca cervantina. Es en Cervantes donde van a mezclarse los elementos de la picaresca al uso. *Rinconete y Cortadillo* (1613) viene a ser un ejemplo fehaciente de los conocimientos plenos del autor sobre la elaboración de una prosa de matices picarescos. Así también es capaz de dotarle con sus siguientes obras, nuevas miradas

---

<sup>38</sup> Alonso Zamora Vicente: *Qué es la novela picaresca*, Ed. Columba, Buenos Aires, 1962, p. 38.

<sup>39</sup> Ídem, p.50

<sup>40</sup> Ídem, p. 53.

y perspectivas singulares: *El coloquio de los perros* o *Con los trabajos de Persiles y Segismunda* también del mismo año de publicación.

Para este autor, las novelas picarescas cervantinas presentan características muy diversas, resaltando el hecho de que “el pícaro cervantino tiene que hacer lo que Cervantes quiera”<sup>41</sup>.y en la que “ni una sola vez el pícaro llega a ser el dueño de la situación, sino que sigue siéndolo la ideología cervantina”<sup>42</sup>. De ese modo presenta la peculiar distinción entre la “picaresca no-picaresca” de Cervantes y la vista ya como tradicional. Así, aunque el ambiente y los personajes son picarescos, Cervantes presenta el relato (en el caso específico de *Rinconete y Cortadillo* y también en otros ejemplos de Novelas Ejemplares) con cierta o bastante objetividad sin caer en el pesimismo peculiar que caracterizó las novelas de la segunda mitad del XVII donde el pícaro ya se define como un malhechor declarado o hampón profesional. Se debe aclarar en este sentido, que en la personalidad de Cervantes, en el terreno del espíritu, de la concepción del hombre y de la vida, está siempre presente el culto platónico a la belleza, la búsqueda de la perfección en todos los estados humanos, elementos que se someten al escrutinio de la razón y al contraste con la realidad en su doble sentido: la realidad íntima del ser humano y la realidad objetiva, externa, de la vida social.

Entre las que denomina como “formas menores de la picaresca”<sup>43</sup>, Zamora Vicente destaca en primer término a *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda. También bajo la línea femenina está *La hija de Celestina o La ingeniosa Elena* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y otras menos conocida como *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619) de Carlos García, *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631), *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632), *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), de Alonso Castillo Solórzano, entre otras. Estos últimos textos, lógicamente, descansan bajo la sombra de los primeros ya que con el paso del tiempo la picaresca que se producía presentaba los síntomas de la desintegración; estaba revuelta con el costumbrismo o la aventura con igualdad de categoría, había caído en un estado de

---

<sup>41</sup> Ídem, p. 60

<sup>42</sup> Ídem, p. 61.

<sup>43</sup> Ídem, p. 61.

letargo, en el que los alientos que produjeron la trascendental manifestación literaria se hallaban en buena medida vacíos.

Es importante señalar brevemente que debido al auge, empuje y la divulgación que tuvo la picaresca en su momento en la Península, poco a poco va a evolucionar, dando paso a un género casi irreconocible en otras regiones de Europa, en países como Italia o Alemania. Es en Francia donde toma y alcanza una gran difusión, por tal motivo algunos autores aseveran que “superó y ayudó a la creación española”<sup>44</sup>.

Así pues a partir del año 1700 siguieron saliendo de todos los rincones de Europa los personajes picarescos. Pero el viaje del pícaro continúa en un devenir constante ya que España durante el siglo XVI tiene como pilar fundamental seguir extendiendo todo su dominio, inclusive mucho más allá del Atlántico; busca ante todo las permanencias tanto de sus gentes como de su cultura por todos los territorios. Por tal razón, la literatura picaresca también traspasó las fronteras peninsulares y se asimiló fuertemente en la cultura literaria de América.

La primera novela picaresca como tal que recoge Idelfonso Pereda Valdés en su libro *La novela picaresca y el pícaro en España y América es El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, en la que Pereda refiere que “va adquiriendo semejanzas con el Guzmán de Alfarache en el momento en que el protagonista va topándose con personas mezquinas que lo llevan al mal y a la delincuencia”<sup>45</sup>. Otra de las obras que también despiertan el interés del autor es *Martín Fierro* (1879) de José Hernández donde se puede hallar por primera vez la naturaleza entremezclada del pícaro y del gaucho andino. Mas Picardía no será el último pícaro, también José Rubén Romero con *La vida de Pito Pérez* de 1938 le rendirá honores al género con un personaje que lo observará todo desde un punto de vista optimista; que no se rinde con facilidad, que desea hacerse notar utilizando la crítica de un modo muy propio y directo. Su manera de ver el mundo constituye un ataque directo a la política y al entorno que lo engloba.

---

<sup>44</sup> Roberto Ramírez Color: *Intertextualidad del género picaresco en «La tumba» de José Agustín*, Morelia, Michoacán, 2009, pag.34.

<sup>45</sup> Idelfonso Pereda Valdés: *La novela picaresca y el pícaro en España y América*, Organización Medina, Montevideo, 1950, p. 105

Relevante también es la influencia en autores más contemporáneos como Alejo Carpentier o Mario Vargas Llosa de la literatura picaresca. En varios de los relatos del primer autor citado, como en *Semejante a la noche* (1952) o *El camino de Santiago* (1958) está presente de manera constante el motivo del viaje tan recurrente en la naturaleza de los pícaros tradicionales. No por gusto la intelectual cubana Luisa Campuzano ha mencionado en algunos de sus estudios: “España es un escenario privilegiado en el constante ir y venir de sus personajes y sus ideas”<sup>46</sup>. Otros estudiosos de la obra carpenteriana, además de ver en sus textos una relación aún más directa con la picaresca española, presente por ejemplo, en el estudio titulado “«Lo picaresco y el punto de vista» en El recurso del método de Carpentier”<sup>47</sup> de Sharon Magnarelli, aprecia una profunda vinculación que se proyecta y amplifica en el tiempo con la obra de Miguel de Cervantes, sobre todo con *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). Por otro lado, del autor de *La ciudad y los perros* (1963) cabe solo citar un fragmento de análisis crítico de dicha obra para llevarse una idea de la influencia sólida del género en Vargas Llosa:

...el círculo en que se mueve su protagonista forma una sociedad cerrada con sus propias normas, ritos de iniciación de los nuevos con los más antiguos y jerarquía de relación mutuas, semejante en su espíritu y organización a los grupos que encontramos en la picaresca, tales como la sociedad de hampones en Rinconete y Cortadillo de Cervantes, la de los mendigos del Guzmán y la de los hidalgos del Buscón.<sup>48</sup>

Así pues, queda demostrado de manera concisa que la novela picaresca, más que un fenómeno literario peninsular posee valores que traspasan las fronteras continentales, que invade las obras de otros autores contemporáneos, cuyo inicio data desde mediados del siglo XVI con *La vida de Lazarillo de Tormes*, llevada a su pleno desarrollo con el *Guzmán de Alfarache* y la *Vida del Buscón* a principios del siglo XVII.

---

<sup>46</sup>Luisa Campuzano: *Carpentier entonces y ahora*, Editorial Letras Cubanas, 1997, p.45

<sup>47</sup> Sharon Magnarelli: «El camino de Santiago de Alejo Carpentier y la Picaresca», en *Revista Iberoamericana*, año 40, núm. 86, enero-marzo de 1976, p.67

<sup>48</sup>Gustavo Correa: «El héroe de la picaresca», *THESAURUS*, Tomo XXXII, núm. 1, 1997, p.89.

Es por tanto el héroe de la novela picaresca española un personaje que sigue reencarnándose con diversidad de matices que mantienen viva su figura y su mensaje en sus más variadas características. Por tanto, es necesario referir en lo sucesivo las características del pícaro que desde una u otra concepción del mundo aparecen representadas e interconectadas en las distintas obras picarescas:

La pobreza del pícaro: “El pobre (...) es esencialmente el hombre al que la debilidad de sus recursos coloca siempre a merced de todos en la sociedad”<sup>49</sup>. Como bien refiere el importante crítico José A. Maravall en la cita anterior, resume una cuestión latente durante los siglos XVI y XVII cuando se alcanza el auge de la estimación social de la riqueza (período de auge de la picaresca); de manera que: desde el inicio, el protagonista del *Lazarillo* es pobre, pero lo son también Justina, Pablos, Alonso, Marcos de Obregón, Teresa de Manzanares, Rufina, Trapanza y muchos de los restantes héroes pícaros que aparecen en las obras citadas por Zamora Vicente con anterioridad. Para empeorar aún más la situación del pícaro, fue en la Península donde el contexto era mucho más dramático que en otros lugares y paradójicamente donde menos esfuerzos se hacían para erradicar la pobreza. Esa viene a ser la causa primaria que ve José A. Maravall por la cual la picaresca española “se dibuja sobre un fondo de extensión de la población subalimentada y carente de medios (...) que en vez de sentirse atraída por un trabajo remunerado, prefiera dejarse hundir en la más baja esfera de la mendicidad...”<sup>50</sup>. Por tanto, el pícaro se va a degradar en mendigo; se rebaja a pedir, pero como no está carente de juventud y de salud, dotes inteligentes y facultades manuales, no se reduce solo a pedir; aplica además los medios desviados, aptos para ejercer su *ingenio* y los resortes de su *industria*.

El ingenio y la industria del pícaro: estas dos cualidades van a definir al antihéroe de manera peculiar ya que en ellos la mayoría de las veces está presente esa “facultad o potencia del hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y

---

<sup>49</sup> José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus Ediciones, Alfaguara, 1986, p.37.

<sup>50</sup> Ídem, p. 54.

artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias”<sup>51</sup> así como “la destreza u habilidad en cualquier arte, lo que puede considerarse además por ingenio y sutileza, maña u artificio”, respectivamente. Ambas características aunadas en el pícaro determinan una parte de la esencia de su naturaleza: la capacidad de comprender y asimilar, y la habilidad de saber hacer con sagacidad. El héroe *ingenioso* se degrada paulatinamente en una trayectoria descendiente, que se halla relacionada muchas veces con su propio pasado, con sus experiencias desmoralizadoras y con el enfrentamiento a un mundo difícil y engañoso. Lo que responde directamente al planteamiento del crítico literario Gustavo Correa en uno de sus estudios: “La respuesta del héroe pícaro a su situación de inferioridad en el mundo social, es la de convertirse en un burlador de los demás que utiliza las armas de la disimulación y del fraude”<sup>52</sup>. La inmensa mayoría de los textos picarescos acentúan la estafa como una de las características esenciales de los héroes versados en la *industria* del pícaro. Los ejemplos más evidentes en este sentido son la heroína de *La pícaro Justina*, en *La ingeniosa Elena*, el protagonista del *Estebanillo González* y sobre todo el Pablos de Quevedo. Sintéticamente, el pícaro es ingenioso cuando hace uso de sus trucos y artimañas aprehendidas a lo largo de su vida, y es industrioso cuando se vale de las acciones que lo definen como ser marginado, pueden ser la estafa o el hurto, mediante el engaño.

El pícaro ciudadano; en el importante estudio social de José A. Maravall queda explícito que las gentes de vida apicarada optan sin pensarlo por el ambiente de la ciudad populosa, rechazan como escenario impropio para sus aventuras la aldea, considerando al campesino un ser desprovisto de interés y de calidad personal. En el manual de la vida picaresca se coloca a la convivencia urbana en un plano superior destacando los favores que les brinda este escenario. Por tanto aparece lo que se llama la tendencia migratoria en el pícaro. De este modo el concepto de *aglomeración* va a ser el más admirado por ellos: los pícaros se van a sentir atraídos por el número y la variedad de sus pobladores, la riqueza ostensible de sus gentes, el número, riqueza

---

<sup>51</sup> Real Academia Española (RAE), Diccionario de Autoridades, Conceptos de *industria* e *ingenio*, Gredos, Madrid, 1963.

<sup>52</sup> Gustavo Correa: *ob. cit.*, p.79.

y belleza de sus casas, la variedad de oficios, profesiones, magistraturas, los locales que ofrecen los más apetitosos objetos, el lujo y la animación. La multitud confusa y sin rostro que reflejaba la ciudad iba a representar también otra de las ventajas fundamentales para el pícaro: la libertad constante que busca es solamente posible bajo el ambiente de confusión que le proporciona y que a su vez lo define, bajo la actitud de la indiferencia y la ignorancia. De modo que la ciudad acentúa en ellos la anomia, la desvinculación, la conducta desviada, la insolidaridad e individualismo, los férreos deseos de lograr llegar a la cúspide de la aristocracia, aunque para lograrlo tenga que usurpar los símbolos propios de la clase alta y su ostentación. Acentúa en ellos el engaño, el fraude, el robo, en consonancia con la frustración y la derrota dados por la insuperable barrera de la diferenciación de clases.

El pícaro anticlerical: en la aguda crítica social que la picaresca se propone, no ataca los principios básicos, los dogmas de la Iglesia, sino las costumbres corrompidas ejercidas por el clero, sobre las cuales no había una censura plena. Están vigentes en las novelas picarescas más conocidas, como el *Guzmán de Alfarache*, las constantes alusiones a la Inquisición en la denuncia del régimen del terror que imponía sobre la inmensa mayoría de las personas, principalmente a los pobres.

La picaresca ataca en buena medida a la Inquisición, por mostrar dos caras distintas, arremetiendo su naturaleza corrosiva hacia ella, exponiendo, entre muchos otros elementos, una libertad de lenguaje poco usual en esa época, apoyada por la imperante ideología erasmista y la libertad de conciencia. *La pícara Justina* es la más transgresora en este sentido; donde su protagonista se muestra “verdaderamente incorregible en su ligereza para tratar las cosas piadosas.”<sup>53</sup> De las clases religiosas más atacadas se encuentran los ermitaños, “más por su hipocresía que por cualquier otra cosa”<sup>54</sup>. Otros de los ejemplos textuales más abarcadores en este sentido son *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, y en *Teresa de Manzanares*: el pícaro contempla la religión al pormenor, con atrevimiento, y con bastante mofa, hay una

---

<sup>53</sup> Frank Wadleigh Chandler: *La novela picaresca en España*, López Hoyos 6, Madrid, La España Moderna, s.f.p. 57.

<sup>54</sup> Ídem, p. 63.

presentación descarnada de la avaricia de todos los eclesiásticos, la lujuria de los clérigos, y la práctica casi explícita de la prostitución.

La risa y lo burlesco también forman parte sustancial de la configuración de los pícaros en la literatura, de manera tal que ellos mismos son inconscientes de su carácter burlón y risible. Ellos van a ignorar este hecho, cumpliéndose así una de las aseveraciones de Maravall: “un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. “Lo cómico es inconsciente”<sup>55</sup>. Así queda justificado el trasfondo de la burla pícaro: se manifiesta todo en contra de las rigideces del sistema o el estar atado a las formalizaciones. De ese modo, arremete contra ello expresando su carácter liberal, tornándose la burla implícita mucho más agria y amarga. Su risa burlona frente a todo lo que le rodea representa un modo de ejecutar su actuar libre y despreocupado. El tono burlesco que da paso a la risa y a la diversión en el pícaro es de vital importancia ya que en ello está recogida la agresión, impiedad, el impulso de venganza y sobre todo la negativa de seguir con las normas que impone la sociedad. Pero también está presente el sentimiento ante la frustración y el rencor por el fracaso. En este sentido, lo burlesco se transforma en una descripción cruda; exhibiéndose la falta de escrúpulos morales y sentimientos: puede regocijarse en la crueldad.

La burla, desde la perspectiva picaresca, sirve de herramienta al propio pícaro para aplacar la situación lastimosa, de presión social, que lo hubiese llevado a actuar física y violentamente contra los demás; toma los vicios individuales, las locuras, ridiculizando los abusos o las deficiencias, por medio de la farsa, la ironía y otros métodos con el fin último de lograr un cambio en la sociedad despiadada en la que vive. Ejemplos de pícaros burlescos son Lazarillo, Esteban y Justina apreciándose aun más en el Pablos quevediano cuando su protagonista dice: “con estas y otras cosas, comencé a cobrar forma de travieso y agudo entre todos.”<sup>56</sup>

Las pícaras y su proyección social: *La pícaro Justina* (1605) es la obra donde aprecia la mayoría de los autores críticos (por ende la primera novela plenamente picaresca con

---

<sup>55</sup> José Antonio Maravall: *ob. cit.*, p. 633.

<sup>56</sup> Francisco Quevedo: *Historia de la Vida del Buscón Llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, 5TA Edición del Buscón, Zaragoza, Pedro Verges, 1902, p.80.

la mujer en su núcleo narrativo) que las riendas las toma el personaje femenino. Fue seguida de *Teresa de Manzanares*, protagonista de *La niña de los embustes* (1632) y posteriormente *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642) ambas de Alonso Castillo de Solórzano. Salas Barbadillo también destacó con *La hija de Celestina*, que también presenta un modelo de mujer dedicada a la vida picaresca, en ella se presenta una delincuente especializada que ejerce también la prostitución como se ejerce en *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado, texto que junto con *La Celestina* de Fernando de Rojas, poseen los gérmenes de la picaresca tradicional. En ellas, la mujer va a convertir en características propias, el engaño y la querencia casi viciosa de los bienes económicos y materiales de aquellos personajes poderosos que la desean: “La mujer se ve a sí misma como mercancía vendible y como tal, debe cuidar su honor”<sup>57</sup>, de modo que la picaresca configura a su pícara sin ese velo honesto que la caracterizó durante la novela de caballerías; se hace acompañar en muchos casos de personajes mucho más marginados, en sentido general, son compañías que ni ella misma desea tener, pero la razón primaria es siempre constante: conseguir a toda costa el objetivo que desea ayudándose de la mentira y falsedad como principales métodos, justificando así la casi absoluta ausencia de personajes femeninos honestos dentro del género.

La pícara viene a ser la “mujer fatal”<sup>58</sup>, pero además, una mujer vivaz, bella físicamente que los hombres encuentran muy atractiva. Esta pícara como el resto de su calaña, siempre va a pensar en grande, no le va a bastar con el dinero que le otorgan sus clientes; es tan atrevida como para ingeniárselas y tomar libremente los bienes ajenos. Maravall, a modo de resumen sintetiza una serie de características claves de este tipo de mujeres: hay en ellas una falsa apariencia y de engaño, junto a una relación demoníaca, de codicia, indiscreción; dando lugar a mujeres pseudo-doncellas, pseudo-cultas, prostitutas, melindrosas, etc. Así, “la mujer se convierte en el sexo más imperfecto, más proclive al mal, y al mismo tiempo, posee una serie de enérgicos recursos en su persona que son difíciles de vencer si no se está avisado.”<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Dolores Nieves: *Literatura picaresca*, Cuadernos H-13, Humanidades, La Habana, 1973, p.64.

<sup>58</sup> Idelfonso Pereda Valdés: *ob. cit.*, 97.

<sup>59</sup> José Antonio Maravall: *ob. cit.*, p.657

La mujer pícara es asociada la mayoría de las veces a “la actividad a la que se dedica alguien que mantiene relaciones sexuales con otras personas a cambio de dinero” y atribuida a acciones personales como: “deshonrar, perder su empleo, autoridad, etc., abusando bajamente de ella por interés o por adulación”<sup>60</sup>. Para afinar más el concepto anterior expresa el investigador Frank Wadleigh Chandler respecto a los personajes femeninos de la picaresca: “el amor en ellas está en razón directa de la riqueza”<sup>61</sup> y destaca como texto fundamental a *La pícara Justina* de Úbeda, cuya protagonista expone las razones por las cuales las mujeres de su tiempo se enamoran: en primer lugar está el interés, luego, la alegría de ver a un hombre hecho un esclavo a sus pies en el lecho, y en tercer lugar, ceder a ese momento, representa “el remedio pronto á la impertinencia”<sup>62</sup>. En materia de lucha entre sexos, cabe apuntar también que cuando se comparan los papeles entre mujer-hombre, la pícara prostituta “bajo el estricto terreno de las relaciones sexuales tiene mayor resistencia (...) La mujer por sus encantos sexuales va a ser considerada una amenaza de debilitamiento para los hombres...”<sup>63</sup> En consecuencia, en el oficio de la prostitución, la mujer de la picaresca ve un arma de defensa, y una la llave que le garantiza el éxito (usando las artes propias de su sexo) en los objetivos que se traza.

Los pícaros, su movilidad y curiosidad: los viajes del pícaro son los que dan la posibilidad de reflejar ciertos fenómenos localmente vinculados, ofreciendo condiciones óptimas para reflejarlos. El primero de ellos es el fenómeno social del *vagabundaje*, sumado a un factor de *carácter religioso* con el auge tanto de peregrinos y mendicantes como de pordioseros, y por último lo tocante a la *economía*, incitando en ellos los desplazamientos masivos en búsqueda de mejores formas de vida. Como bien dice Alonso Zamora Vicente; “el pícaro es un vagabundo, un hombre que se lanza al sol y al

---

<sup>60</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22ª Edición, Segunda acepción del término *prostituta*.

<sup>61</sup> Frank Wadleigh Chandler: *ob. cit.*, p.42.

<sup>62</sup> Ídem, p.42.

<sup>63</sup> José Antonio Maravall: *ob. cit.*, p.696.

aire de los caminos, dispuesto a buscarse en las revueltas de los mismos la contingencia que lo sostenga sobre esta tierra de Dios”<sup>64</sup>.

Incluso en la propia evolución que va teniendo el género, los horizontes del vagabundo se van ampliando; así, en el *Guzmán de Alfarache*, se muestra gran parte de España y de Italia; la novela, auxiliándose del tópico del viaje, deja entrar en su ambiente caminos, ventas y lugares diversos. Se debe citar entonces al crítico literario Ángel del Río en su libro *Historia de la Literatura española* cuando refiere que; “El marco físico, geográfico de la aventura, es doble: la ciudad y el camino. La novela se convierte en un viaje. Un viaje que es al mismo tiempo, viaje a través de diversos medios sociales y viaje a través de la vida”<sup>65</sup>. Así pues, todos los pícaros recorren tierras, rompen con su entorno heredado, se apartan de su lugar de nacimiento para siempre. De esa forma “aspira afirmar su «yo», asfixiado por la presión social y piensa que el logro de su pretensión social podrá manifestarlo con mostrar su camino exitoso, sin que tenga que tomarse en cuenta su manera de andarlo...”<sup>66</sup>. En definitiva, los pícaros vienen a encarnar entonces los hijos de la modernidad naciente durante el siglo XVI español; en los que se manifiesta una curiosidad constante. Este viene a ser el germen que se da en ellos por lo novedoso y por la búsqueda de lo moderno, van a asimilar la idea de viajar a tierras lejanas tan bien, pues saben en el fondo que poseen una actitud estoica ante las situaciones de la vida; el viaje viene a ser un paso más en sus andares y deben adaptarse a las nuevas circunstancias. Aceptan toda desventura con absoluta conformidad; una desventura más en el acervo solo los haría más fuerte.

El triunfalismo y libertad frustrada en el pícaro: los héroes de esta literatura se construyen bajo un mundo plagado de engaños y atado a los azares; pero le hacen creer a todos lo que lo rodean que su optimismo triunfal va a tener logros concretos; que el éxito le va a acompañar donde quiera que se halle. Según Maravall, “desde el momento en que Lazarillo toma tan fríamente venganza del ciego, haciéndole saltar contra el poste de piedra, situado al otro lado del arroyo, la característica del

---

<sup>64</sup> Alonso Zamora Vicente: *Qué es la novela picaresca*, Ed. Columba, Colección Esquemas, Buenos Aires, Argentina, 1970, p. 17.

<sup>65</sup> Ángel del Río: *Historia de la Literatura española*, Columbia University, Ed. Revolucionaria, La Habana, 1968, pg. 303.

<sup>66</sup> José A. Maravall: *ob. cit.*, p. 254.

triumfalismo queda incorporada a la picaresca.”<sup>67</sup> En ese sentido, el pícaro no asimila, ni acepta tampoco verse en situaciones desfavorables, por tal razón surgen sus ideas optimistas y triunfalistas. Esta configuración en el carácter del pícaro está dada en buena medida por un factor psicológico: la vanidad; en ellos va a estar presente una pretensión de aparentar más de lo que realmente son, provocando y aumentando el repudio de la sociedad hacia él. Dicha cualidad lo lleva a asegurarse el éxito en los objetivos que se traza, lo lleva a creer que todos los que lo rodean lo tienen como preferido; como el más habilidoso en buscar soluciones y en salir de los problemas, o el mejor embaucador y fraudulento, así como el más ingenioso y ocurrente. Al hacerlo de manera presuntuosa es cuando se gana la desaprobación social; uno de los motivos principales de su condición de marginado.

Por otro lado, sus anhelos por lograr la libertad es lo único que lo consuela cuando se percata de que no puede ascender a nada, que la sociedad lo niega siempre y que el fracaso, paulatinamente le llega al final de cada acción. En este sentido, muestra José Antonio Maravall la gran y evidente contradicción en ellos: estriba en la visión ilusoria de verse con el éxito entre las manos, mas los resultados siempre le demostrarán lo contrario. Asimismo, asevera Idelfonso Pereda Valdés en uno de sus textos; “pero lo esencial en la novela picaresca no es el optimismo, sino el pesimismo”<sup>68</sup>. En resumidas cuentas, hay una vinculación latente entre el triunfalismo picaresco y su “tipo” de libertad, vista como escape ante la frustración de su vida. Muchos de los pícaros conocidos apelan a este sentimiento; ejemplos de ellos son el Pablos de Quevedo o Marcos de Obregón de Espinel, rigiéndose por el estandarte de que por la libertad todo se puede hacer y esa libertad, “equivale a ser dueño de sí...”<sup>69</sup> La vida picaresca es por consiguiente como menciona Maravall, “un desprendimiento, una renuncia a los convencionalismos, a los vínculos, etc. (...) es entregarse al juego de las fuerzas, de

---

<sup>67</sup> Ídem, p. 465.

<sup>68</sup> Idelfonso Pereda Valdés: *La novela picaresca y el pícaro en España y América*, Montevideo, Organización Medina, 1950, p.19.

<sup>69</sup> José A. Maravall: *ob. cit.*, p. 335.

los impulsos, de las resistencias, pero también de la victorias y los fracasos, de los goces y sufrimientos que son suyos...”<sup>70</sup>

Por tanto puede conformar entonces una síntesis con los principales aspectos tratados anteriormente:

1. Desde el punto de vista interno, se observa desde las primeras obras, el carácter autobiográfico: el propio protagonista cuenta su vida; vida sencilla y vulgar del hombre que se encuentra en las fronteras de la sociedad, siguiendo los más diversos oficios que practica el protagonista y los distintos tipos de amos a los que se somete, sin llegar en la mayoría de los casos a convertirse en un delincuente.
2. Dentro de los elementos compositivos es primordial destacar la prosa sencilla y clara de las primeras obras; la forma seca, cortada y nerviosa, sin falsos adornos, ajustándose estrechamente a la visión que del mundo ofrece el pícaro.
3. La directriz del relato; las aventuras y desventuras están destinadas a mostrar la endeblez, la falsedad y ridiculez de las clases dirigentes, sus lacras morales y la hipocresía reinante.
4. El carácter paródico y satírico que poseen estas obras: de manera realista y con alto grado de comicidad están retratados la intimidad de las distintas gentes, sus más funestas ambiciones, su bajeza y su ruindad. Una sátira que está dirigida principalmente hacia las clases aristócratas, los militares y el clero.
5. El pícaro nace y se desarrolla dentro de un mundo plagado por aspectos negativos: su pensamiento y su moral no tienen cabida en un mundo donde todo se rige por el poder y el dinero. No obstante, el pícaro desea ser parte de ese mundo aristocrático aunque muchas veces no lo logre y predomine la frustración; esta meta es la que rige casi todos sus actos. Por eso muchas veces va a imitar a aquellas personas de comportamiento honrado; se crea una honra que no se posee.
6. El hambre es el motor impulsor que lo arrastra a cometer todo tipo de acciones y también el elemento que lo define como marginado: el hambre repercute

---

<sup>70</sup> Ídem p. 335.

directamente en la concepción paupérrima que tiene del honor, de la moral y de la religión, lo cual se convierte en el factor principal en sus numerosos peregrinajes a cualquier territorio. Se convierte en mendigo cambiando poco a poco en el proceso su visión del mundo, dentro del cual no se halla a sí mismo, por lo que se ve obligado a robar, acción que lo predetermina moralmente.

7. Baja calidad socio-moral y carencia de escrúpulos, codicia, y afán de crecer a cualquier costo utilizando como medio el ingenio, la astucia y la cautela: las artimañas y trucos le sirven para esquivar el hambre y para huir de la miseria.
8. Su antihonor está en estrecha relación con los elementos anteriores, en su objetivo de integrarse a la clase social aristócrata. Esta es su excusa para pretender lo honorable, mucho más que poseer capital, su objetivo principal es lograr integrarse a la sociedad, la añoranza de no ser mal tratado, discriminado por su herencia.
9. De este modo queda conformado también que: la dimensión pragmática de la autobiografía en la novela picaresca se revela como uno de sus rasgos fundamentales. En ella el protagonista no actúa, sino habla, actúa hablando, haciendo de la situación narrativa marcadamente dialógica, extraña y conflictiva. El estilo en estas novelas es concebido como estilo ajeno (literatura sobre pícaros, no de pícaros). Es igualmente importante que, la narración picaresca tiene muchos rasgos que la identifican tanto desde el punto de vista estructural como estilístico con la oralidad, sobre todo a través de los refranes, proverbios y sentencias que provienen de la cultura y la tradición oral de los pueblos.
10. Retomando ideas ya manejadas, se precisa reiterar que toda relación entre textos es una relación que forma parte del proceso histórico de la cultura, valga decir, de la transculturación. La transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, por tal motivo es que la literatura del Renacimiento español traspasa las fronteras y se asimila a los nuevos territorios; le ofrece al pícaro el paraíso soñado, la realidad idónea para desarrollarse a sus anchas. Este hecho resulta como producto y factor de la globalización transcultural.

## CAPÍTULO II

### ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE LA NOVELA *AL CIELO SOMETIDOS*

#### 2.1. Generalidades: el autor y su novelística

El presente capítulo tiene como base el estudio propiamente de *Al cielo sometidos* de Reynaldo González. Para ello se hace imprescindible el conocimiento de la vida del autor, los aspectos que caracterizan su proceder literario, qué ha escrito además de la novela escogida y también cómo ha sido su obra recepcionada por la crítica. Teniendo en cuenta este último aspecto, podrá apreciarse de cerca los gustos y particularidades que remiten en su obra a la búsqueda de otros textos. De ese modo, se podrá indagar, más adelante, en lo referente a los personajes de la obra, la realidad histórica en la que se hallan insertados y ubicar desde ellos a las principales fuentes literarias de origen picaresco. Por tal razón, es de suma importancia también el acercamiento a las referencias literarias más relevantes; pilar esencial en el enriquecimiento del análisis.

Este epígrafe se apoya fundamentalmente en el motivo de aportar datos biográficos elementales, pero también resulta de gran importancia dentro de su campo novelístico, los intereses que este autor ha despertado en la crítica; interés que ha sido expresado, como ya se ha dicho en la introducción de este trabajo, en sus más diversas formas: entrevistas, presentaciones de sus libros, los prólogos realizados a varias de sus ediciones y otros estudios propiamente críticos realizados a los textos.

Reynaldo González Zamora (1940) es en primera instancia, un periodista, poeta y narrador, que incursiona tanto en novela como en el ensayo. Sin embargo, sus comienzos no estuvieron signados por este ámbito de las letras pues se graduó en la Escuela de Comercio, ejerciendo labores como bancario.

En la década de 1960 se vincula a la Campaña de Alfabetización como brigadista, hecho que lo centra definitivamente en el plano cultural. En lo sucesivo, va a tener sus primeros acercamientos al mundo de la cultura nacional convirtiéndose en

Responsable de Cultura en la provincia de Camagüey. De estos primeros años de la Revolución data su primera obra, una colección de cuentos titulada *Miel sobre hojuelas* (1964) fecha en que ya ejercía como fundador y redactor-jefe de la revista *Revolución y Cultura*, así como director de páginas culturales, editor y colaborador de medios nacionales e internacionales como *Agencia Prensa Latina*.

Su primera gran obra literaria, es particularmente relevante por su incidencia en el proceso histórico-cultural tomando como referencia los años previos a la década del 60 en Cuba. Dicha obra se conoce como *Siempre la muerte, su paso breve* (1968); la cual obtiene Primera Mención en el plano de novela dentro del Premio Casa de las Américas, traducándose tanto al francés como al alemán y al polaco. Este texto representa una de las más sólidas y significativas novelas de la naciente Revolución cubana, por su apertura al diálogo estructural con la novela continental. En ella, el autor logra ficcionar la realidad de su ciudad natal Ciego de Ávila en el plano literario con el nombre de Ciego del Ánima, así también por la visión antropológico-cultural sobre el pasado prerrevolucionario que tiene; otorga una nueva arista en el tratamiento de estos temas.

De esa primera etapa también se conoce la obra *Che Comandante. Biografía de Ernesto Che Guevara* (1969) publicada en la revista *Cuba* y en una edición mexicana. Este va a ser el primero de sus trabajos en coautoría con tintes investigativos, donde despliega todo un arsenal de herramientas pertenecientes al periodismo histórico.

Su siguiente obra es un texto denominado *La fiesta de los tiburones* (1978) que viene a tributar al género del testimonio con creces. Posteriormente, ya en la década de los 80, se introduce en el género ensayístico con *Contradanzas y latigazos* (1983), texto paradigmático e interdisciplinar; que engarza tanto lo social, histórico y cultural, apoyado fundamentalmente en el mundo narrativo de Cirilo Villaverde (1812-1894) con su novela *Cecilia Valdés*. Este trabajo le vale su primer Premio Nacional de la Crítica Literaria en el año 1983.

Continuamente, sigue haciendo gala de sus dotes ensayísticos con *Lezama Lima, el ingenuo culpable* (1988) y *Llorar es un placer* (1989), ambos ganadores del Premio

Nacional de la Crítica en años respectivos. De los dos, el segundo se ha convertido en un clásico de referencia obligada para las investigaciones culturales en la actualidad, ya que en él se abordan los estudios sobre la novela a través de los medios de comunicación masiva.

En la década de los 90 sigue consolidando su escritura ensayística con trabajos como *Cuba, una epopeya meticcica* (1995), *El Bello Habano. Biografía íntima del tabaco* (1998), *Cuba, una asignatura pendiente* (1998) y *La ventana discreta* (1998). Cada uno de los textos anteriores se halla insertado dentro de una proyección social de la cultura cubana, que muestran el quehacer literario vasto del autor durante este período convulso de la Revolución, sin dejar de lado el buen sentido del humor que lo caracteriza y poniendo de manifiesto su universo polifacético, con un texto de recetas culinarias publicado por Casa de las Américas llamado *Échale salsita. Comida Tradicional Cubana* (1999).

Pero no es hasta que escribe *Al cielo sometidos* cuando de veras se pronuncia de modo rotundo como creador literario. Con ella gana importantísimos premios: el Ítalo Calvino (2000) que otorgan conjuntamente el Grupo Fundacional “Ítalo Calvino”, la asociación italiana ARCI, la Embajada de Italia en Cuba y la UNEAC. Es la novela que le da la entrada a Reynaldo González por unanimidad del jurado en la Academia Cubana de la Lengua.

Sobre ella, el propio autor ha dicho en una entrevista ofrecida a la poetisa y narradora cubana Marilyn Bobes (1955) publicada en el Suplemento *el Tintero* del diario Juventud Rebelde durante el año 2015:

**M.B:** La mayor parte de tu obra está signada por una pasión: Cuba. Sin embargo, hay una novela magistral, *Al cielo sometidos* en la que te vas a otro mundo y época. ¿Puedes explicar el porqué de esta suerte de desvío?

**R.G:** Iba buscando una respuesta al origen cultural de la América hispana que no estuviera en los libros y me topé con pícaros. No los traté como culpables, sino como fundadores, y nos enredamos en una discusión. Casi salí hablando español antiguo, pero me inventé otro, virtual (...) No es un

desvío, sino una de las tantas zancadas que la libertad le pone al creador, a quien es difícil pastorear. Esa novela habla por mí.<sup>71</sup>

Además del premio anteriormente citado, gana además el Premio Nacional de la Crítica Literaria del año 2001 así como el reconocimiento de mejor libro publicado en los últimos cinco años concedido por la Academia Cubana de la Lengua en 2005. En la entrevista anterior ofreció también declaraciones al respecto:

**M.B:** A los 75 años, con tantos premios y reconocimientos, y tan favorable percepción de tu obra por la crítica, ¿sientes todavía el deseo de seguir escribiendo? ¿Ensayos, novelas, o cuentos?

**R.G:** Escribir es mi razón de existencia. Escribo para responder mis propias interrogantes. Interrogar es, también, mi manera de existir. Resulta que esa inquietud no la aplacan ni premios ni honores. Tampoco las dificultades que me pongan en el camino, porque las convierto en preguntas. Y vuelta a empezar. Serán ensayos y novelas, decantación que me dieron los años.<sup>72</sup>

Su labor no acaba ahí; al siguiente año incursiona en el acontecer poético con *Envidia de Adriano*, un libro que contiene una colección de poemas prologado por el destacado intelectual cubano Pablo Armando Fernández Pérez (1930).

En el año 2007 se le otorga el Premio Nacional de Periodismo Cultural, y por su vasta labor hasta ese año, se le dedica en el año 2010 la edición de la Feria Internacional del Libro de La Habana, período en el que también se le concede el séptimo Premio Nacional de la Crítica Literaria por su libro *Cine Cubano, ese ojo que nos ve*, lanzado por la Editorial Oriente en ese mismo año.

Dentro de su laureada carrera, lo destacan todos los críticos, resalta sobre todo el texto de la presente investigación, considerándola como obra de impacto en el panorama de la literatura cubana y latinoamericana. La propia Marilyn Bobes hace mención al peso del lenguaje dentro de ella y en sentido general, en el resto de su obra:

---

<sup>71</sup> Marilyn Bobes: «Interrogar es mi manera de existir» en *El Tintero*, en *Juventud Rebelde*, 25 de octubre de 2015, p. 3

<sup>72</sup> Ídem, p. 3

**M.B:** Siendo miembro de la Academia de la Lengua, debes otorgar mucha importancia al idioma en tu obra. ¿Qué te seduce más, el argumento o la forma que escoges para expresarte?

**R.G:** El idioma en el escritor es como la música en el oído del compositor, nace, no se hace. Conozco a quienes pierden las uñas garrapateando cuartillas y continúan con la incurable prosa del notario. Por supuesto que el idioma se enriquece y se afila. En cuanto a forma y argumento, lo uno llega con lo otro, te lo exige. El que no pesca la señal no da pie con bola...<sup>73</sup>

Teniendo en cuenta los propios comentarios del autor, los usos de la lengua van a ser vital en su obra novelística, razón por la que varios lingüistas y estudiosos de la rama, como la cubana Marlen Domínguez toman los textos de este autor como una especial fuente de estudio. Según esta autora en su análisis de la presente novela de González, comenta que “la lengua puede revelar del mejor modo el fenómeno de la intertextualidad (...) tanto por la presencia patente de figuras y textos de distintas tendencias y épocas”.<sup>74</sup>

Otro de los analistas que sostiene ese tema en la obra, es el joven periodista e investigador cienfueguero Julio Martínez Molina al hablar sobre la pericia innata del autor para articular y ramificar los eslabones de la historia sacando de su repertorio la amplitud exuberante del vocabulario español: “Asido el narrador – y es una de las grandes virtudes del libro- a un lenguaje filoso y fibroso, que no escatima ni la más osada ostentación ni el término menos usual.”<sup>75</sup>

Otro de los trabajos valorativos de su obra en revistas y artículos pertenece a la investigadora argentina Fernanda Elisa B. Herrera, aseverando que “dentro de la producción de este escritor cubano, este texto marca, por otro lado, un camino en su escritura, ya que en esta novela, la tradición de la picaresca se entrelaza con el

---

<sup>73</sup> Ídem, p.3

<sup>74</sup> Marlen Domínguez Fernández: «Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...», en *Signos lingüísticos* 3, enero-junio, 2006, México, p. 28.

<sup>75</sup> Julio Martínez Molina: «Al cielo sometidos: dos pícaros nada celestiales» en *Cinco de Septiembre*, 2 de marzo de 2010.

Barroco de Indias, proponiéndose fundamentalmente una experimentación con el lenguaje inserto en la modalidad de la nueva novela histórica.”<sup>76</sup>

Como estas y otras evaluaciones más generales sobre su obra, han sido editadas y publicadas en numerosas plataformas y bajo disímiles autores: entre las figuras especiales se hallan Rogelio Rodríguez Coronel en el Recibimiento como Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua, Miguel Barnet en “La Fuente viva” del año 1983, Julio García Espinosa en la presentación de la segunda edición de la novela *Al cielo...*, Manuel Vázquez Montalbán en el prólogo a la primera edición española, entre muchos otros autores, también foráneos como la polaca Anna Jesisnska a la primera edición en ese idioma.

Se hallan otras interesantes estimaciones sobre sus textos; por ejemplo el crítico cubano Julio Ortega en *Relato de la Utopía. Notas sobre narrativa de la Revolución* (1973) destacó en González el carácter de uno de los “narradores jóvenes con mayor ambición formal de la reciente narrativa cubana (...) En su concepción como narrador, actúa en primer lugar la capacidad para recuperar una persuasión poética en los actos humanos: no sin cálido y piadoso humor (...) Su novelística se constituye como una imagen que cuaja su estructura en la unidad de una visión no discursiva...”<sup>77</sup>

Para otros autores, Reynaldo González representa una figura especial que se inscribe y define en el vasto campo de la literatura latinoamericana: “El acierto narrativo de Reynaldo González está dado en llevar al plano estético elementos que provienen de la propia realidad.”<sup>78</sup>

Más significativas son otras posturas en las que no se deja de señalar el sentido de pertenencia hacia su nación, que lo remiten necesariamente a las raíces y fuentes de su formación: “Es un cubano orgulloso de pertenecer a una cultura que con un ritmo nuevo y palpitante trasciende los productos de la exhaustiva Europa. En su caso, la

---

<sup>76</sup> Fernanda Elisa B. Herrera: «Cruces y encrucijadas en *Al cielo sometidos* de Reynaldo González» en *Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*, CONICET – INSOC. Argentina, ISBN 978-987-657-126-5, p. 1.

<sup>77</sup> Julio Ortega: «Relato de la utopía. Notas sobre la narrativa de la Revolución», en [www.cubaliteraria.cu](http://www.cubaliteraria.cu) (Encontrado el 20-03-2015)

<sup>78</sup> Rogelio Rodríguez Coronel: «La novela de la Revolución Cubana», en [www.cubaliteraria.cu](http://www.cubaliteraria.cu) (en la entrega del Premio de la Crítica) (Encontrado el 20-03-2015)

reconstrucción de época es una lección de literatura y un derroche de conocimiento adquiridos en cuidadosas búsquedas...”<sup>79</sup>

En síntesis, se puede apreciar ciertamente que las valoraciones y críticas sobre la figura y obra de este autor son variadas y heterogéneas, sin embargo, la mayoría de los analistas coloca como eje central de su narrativa *Al cielo sometidos*; en todos se hace referencia a ella al menos una vez. Por tal razón, el acercamiento al ámbito de la misma es imprescindible de aquí en adelante con detenimiento en los personajes y la realidad que los envuelve.

## **2.2. Intertextualidad texto-realidad, texto-género. Personajes representativos**

A partir de aquí es necesario introducir brevemente los aspectos generales del argumento de la novela, y la representación histórico-social y cultural, de sus personajes dentro de ese ámbito. Se tienen presente además los elementos descriptivos, y los rasgos psicológicos.

Los primeros elementos que conforman el campo de referencia externo de la novela, son los dos intertextos que dan inicio y final a la obra; se establecen respectivamente un “Pórtico” y un “Ábside” que le permite al autor organizar el texto bajo un juicio arquitectónico. Bien pudo Reynaldo González aludir a otro tipo de estructura arquitectónica del siglo XVI, como un castillo por ejemplo, sin embargo, prefirió hacerlo teniendo en cuenta la disposición de una catedral religiosa: el pórtico va a indicar el espacio de columnas adosadas a la construcción, situada en la fachada anterior; y el ábside, la parte abovedada y semicircular del templo, ubicada detrás. Tomando otra cita de Martínez Fernández en la que dice; “En ocasiones los títulos son expresión de una época determinada”,<sup>80</sup> resulta fácil reparar en el interés marcado del autor por el tema religioso, a partir de la utilización de estos referentes de la realidad real del hombre.

---

<sup>79</sup> Filippo La Porta: «La picaresca barroca de Reynaldo González» en entrevista para las revistas *L`Unitá* (6 de enero) e *Il Manifesto* (8 de julio) reproducidas en La Habana por *La Gaceta* y posteriormente publicados digital en [www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo\\_gonzalez](http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez)

<sup>80</sup> Ídem, p. 137

De modo que se reafirma la estructura arquitectónica de la obra identificada a través de estos intertextos bajo la imagen de una iglesia que, antitética y paródicamente posee en su interior a un burdel. Cada personaje y sus diálogos están de ese modo, inmersos en este mundo de tensiones entre la santidad y el pecado. Mediante la colocación allí del componente arquitectónico (que constituye en sí mismo un texto enmarcado en la propia narración) el autor se convierte en el “constructor” de un ambiente totalmente desacralizador, que denuncia la hipocresía y la rigidez del esquematismo religioso apoyado en el terror y en los actos de violencia. Además, su introducción reafirma la declaración final sobre la imposibilidad de la liberación en el encierro espacial del edificio, ya que el Pórtico comienza con la llegada a las Indias de los personajes, o sea, con el final de la novela. Es inevitable entonces, que los protagonistas de la historia en su búsqueda de libertad e independencia se muevan entre el “Pórtico” y el “Ábside” circularmente, rasgo que enuncia el claustro en que se despliega el texto a pesar de abrirse paso a los nuevos territorios en la realidad fabular.

Así, por causa del “encierro” arquitectónico de la obra, el desplazamiento físico de sus protagonistas no responde directamente a la común necesidad picaresca de ascenso y medro social, sino a los deseos imperiosos de huir del control y el castigo, en denuncia de los dogmas y la intolerancia: “Lo he pensado y estoy decidido: echaré mis días sin los martirios que hasta hoy me marcaron el paso, nadie medrará a mis costes, aunque me condene a la pobreza quiero mía la paz de estos verdores”.<sup>81</sup>

Por tal motivo, los personajes protagónicos, los Antonio, no abogan de esa manera (a la luz de una relectura actual) por el dinero, por mermar el hambre o ascender en la escala social, sino en luchar por la liberación del pudor y la pena. Así, con uno de los últimos juicios por parte de Antonio de Extremadura estando ya en las Indias, su autor está demostrando que ya los pícaros dejaron de ser los de antaño, ahora tienen otros y nuevos intereses.

El encierro, como si se estuviera en un círculo, constituye el primer elemento que induce a la realidad histórica en esta novela: el hecho de enmarcarse el argumento en un período de tiempo concreto y cerrado: un segmento temporal ubicado en el ocaso

---

<sup>81</sup> Reynaldo González: ob. cit., p. 277

del siglo XV, específicamente en el año de 1492 (año de suma importancia para el posterior desarrollo de la historia de España, ya que en él confluyen tres acontecimientos histórico-culturales que la definen: (1.) 2 de enero los Reyes Católicos conquistan el reino nazarí de Granada y se pone fin a la Reconquista, (2.) el 31 de marzo en esa misma región andaluza, los Reyes Católicos firman el decreto de la Alhambra sobre la expulsión de los judíos sefardíes en España. Como dato de interés, son exiliados alrededor de 200 000 judíos, y en tercer lugar y más importante, (3.) el 12 de octubre desembarcan las tres naves de Cristóbal Colón en una de las islas del Caribe, posiblemente en Guanahani (actual territorio de Bahamas), hecho que la Historia universal recoge como el “Descubrimiento de América”. Es precisamente en el año de 1492 cuando se da inicio al extenso período de colonización europea hacia el Nuevo Mundo, marcado por tres fases periódicas principales: (1492-1519), (1519-1535) y (1535-1580). Durante este largo proceso que duró alrededor de 90 años, los hechos citados anteriormente van a ser mediadores en la transformación histórico-social y económica tanto de aquel Nuevo Mundo como el de la propia península europea.<sup>82</sup> Hay que tener presente también que el fenómeno del descubrimiento y colonización se presentó en los albores del surgimiento del capitalismo, propulsado por los intereses de la naciente burguesía comercial española y portuguesa: de modo que también, de este período data el triunfo definitivo de las relaciones económicas de tipo burgués, que lleva consigo una desmedida preocupación social por el dinero y las ganancias materiales.

Resulta relevante además el año de 1492 en el ámbito cultural, ya que es aceptada como fecha que da inicio al dominio del Renacimiento italiano en España, bajo la monarquía de los Reyes Católicos como las primeras figuras en salir de un esquema feudal de monarca débil sobre nobleza poderosa y levantisca.<sup>83</sup> Por tanto, el humanismo, como movimiento intelectual y cultural que se produce en toda Europa posterior al siglo XIV, se vio tremendamente impulsado en España a partir de los acontecimientos de 1492.

---

<sup>82</sup> Sergio Guerra Vilaboy: *Historia Mínima de América*, Ed. Félix Varela, La Habana, 2004, p. 41

<sup>83</sup> Luis Gil Fernández: «Los Studia Humanitatis en España durante el reinado de los Reyes Católicos», *Península, Revista de Estudios Ibéricos*, N.2, 2005, pp. 45-46.

Durante este período histórico-cultural está representado el argumento y los personajes de *Al cielo sometidos*: Antonio el de Extremadura, ladrón de un dedo menos, y Antonio el de Ávila, resabioso y cargado de presagios, se acogen en un burdel en las afueras de Palos de Moguer, en espera de que Cristóbal Colón ordene zarpar a las Indias. A ese burdel vienen, y de él van a partir los grandes acontecimientos de la novela, siendo los hechos de la España preimperial de los Católicos, observados a través de la clase social formada por la gente común del pueblo, sobre todo la sectores sociales marginados, frente a los nobles, los eclesiásticos y los militares.

Es conocido a través de la historia la partida de Palos de Moguer (actual Palos de la Frontera, centro urbano principal de la novela) el 3 de agosto de 1492 de la carabelas La Niña, la Pinta y la nao Santa María, con Cristóbal Colón junto a los hermanos Pinzón (Martín Alonso, Vicente Yáñez y Francisco Martín) y otros 90 marineros registrados. Con este hecho, es posible ubicar concretamente la historia que aborda el texto bajo una realidad cronotópica de comprobada existencia histórica: así queda enmarcado el primero de los cuatro viajes de Colón a las tierras de América, a partir de la lectura de la Real Provisión firmada por los Reyes el 30 de abril de ese mismo año en la que se ordenaba a ciertos vecinos de la villa palerma poner a disposición de Colón las carabelas totalmente armadas y aparejadas.<sup>84</sup> Estos y otros elementos comprobados por la historia, hacen evidente en *Al cielo sometidos* el calificativo dado algunos críticos como exponente de la nueva novela histórica.

Los aspectos anteriores permiten engarzar el condicionamiento social de los personajes que intervienen en la obra, teniendo en cuenta que la mayoría de ellos pertenecen a la plebe marginada: entre pícaros, prostitutas, pajes, proscritos y proxenetas. En este sentido el propio autor se ha pronunciado:

Es cierto, me atraen los pecadores tanto como me aburren los santones, quizás porque la misma idea del pecado, una invención diabólica, desde siempre viene usada como instrumento de opresión. Los amo más si me sitúo en las

---

<sup>84</sup> Archivo General de Indias, *Real cédula notificando a las ciudades y villas, que mandan a Colón con tres carabelas a ciertas partes del mar, y que le ayuden*, Signatura: PATRONATO,295,N.4, extraído de [www.web.archive.org/20091027022740/es.geocities.com/julioil/pragmet.html/](http://www.web.archive.org/20091027022740/es.geocities.com/julioil/pragmet.html/) (encontrado el 12-04-2014)

circunstancias que describe mi novela, un llamado a la libertad y a la tolerancia en un momento en que tales valores eran desconocidos...<sup>85</sup>

El juicio anterior es muy revelador a la hora de tener en cuenta el sistema de personajes que conforma la novela, ya que por sus páginas andan un gran número de ellos. Se reconocen a importantes figuras históricas que intervienen en varios momentos, y que en otros, son aludidos en los varios relatos intercalados en la estructura de la obra.

De modo que para poder realizar un esquema que los agrupe y ordene; en primer lugar se hallan a los pícaros protagonistas: Antonio el de Extremadura y el de Ávila. Se pueden establecer como secundarios debido a la posición que ocupan en el texto, doña Remigia, las Niñas (Esmeralda, Hortensia y Brígida), Aldonza Abuela y el Hidalgo. Por otro lado, dentro de los personajes episódicos se encuentran a la Vinagra, fray Juliano, los Compadres Uno y Dos, el palafrenero de Remigia, Erasmo de Sanlúcar y Salicio Nemeroso de la Vega. Aquí también son referidos tanto los personajes de reconocida existencia histórica como la reina Isabel de Castilla, Fernando el Católico, Antonio de Nebrija, el cardenal Cisneros (confesor de la Reina), Antonio de Marchena el “estrellero”, fray Juan Pérez, Cristóbal Colón, los hermanos Pinzón entre otros menos conocidos. El caso del personaje de Abundio Centellares es relevante, como el de Juan Probo, si se tienen en cuenta como sujetos referidos y que luego son introducidos en la trama.

En el rol de protagonistas se encuentran los dos “Antonio”: este rasgo en la presentación de ambos es de gran relevancia cuando se les caracteriza. Los autores, muchas veces, como primer elemento para designar o describir de forma implícita a sus personajes ficticios, optan por la utilización de nombres propios aunque muchas veces carezcan de significado lingüístico, lo cierto es que pueden ser asociados semánticamente por sus orígenes.<sup>86</sup> De modo que, bien pudo Reynaldo González

---

<sup>85</sup> Filipo La Porta: «La picaresca barroca de Reynaldo González» en revistas *L'Unità* (6 de enero) e *II Manifesto* (8 de julio), extraído de [www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo\\_gonzalez/html/entrevista12c.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez/html/entrevista12c.html) (encontrado el 20-3-2015)

<sup>86</sup> José María Albaigés Olivart: *Diccionarios de Nombres de Personas*, Ediciones Universitat, Barcelona, 1993, (prólogo) p. 5.

haber escogido para sus protagonistas la nomenclatura de “Antonio” por el posible origen griego, que derivado del latín *Antonius* que era interpretado como “aquel que se enfrenta a sus adversidades” (si se tiene en cuenta las características más importantes del héroe pícaro analizadas en el capítulo anterior, este nombre les viene como “anillo al dedo”). Sin embargo, más interesante aun es el detalle que ambos se llamen igual, lo cual hace que el lector acuda a diferenciarlos mediante elementos que el autor les ha colocado en aposición, basadas en el lugar de origen de ambos Antonio: Ávila y Extremadura. Así pues, sumado a los rasgos físicos y morales, ambos pícaros se describen partiendo desde su tierra natal (otro aspecto importante en la vida de los pícaros, que deja ver el desarraigo del lugar de origen para enfrentarse a las adversidades de otras regiones).

La referencia al físico también es importante en ambos pícaros: el de Ávila, calificado como “mataperros con un dedo de menos (...) contaba con una ternura y una persistencia que las animaba.”<sup>87</sup> Por otra parte, el de Extremadura “con su lobanillo lustroso y como de pico en la nuca.”<sup>88</sup> Sin embargo la característica más relevante en él es el hecho de estar circuncidado, identificándolo como víctima de la tradición judía que practicaba la circuncisión del niño después de su nacimiento, al octavo día.

Ser judío lo margina más aun en el territorio castellano bajo las leyes de los Reyes Católicos. Este es un rasgo que se toma como intertexto en el plano sociocultural real del de Extremadura. A través de él hay que destacar el trato dado a los judeoconvertos durante la realidad que se refleja: en los años inmediatamente posteriores a la implantación de la Inquisición, que coincidieron con la Guerra de Granada (1482-1492), las pesquisas del tribunal del Santo Oficio confirmaron que el criptojudáismo (falsa conversión), era una realidad con amplias ramificaciones. Por lo que, luego de la rendición de Granada, los monarcas hicieron público el decreto de expulsión de los judíos, conocido como Decreto de la Alhambra o Edicto de Granada. En él se establecía un plazo de cuatro meses para los que no recibieran las aguas del bautismo estuvieran fuera de los territorios peninsulares de la monarquía, así como de las islas

---

<sup>87</sup>.Reynaldo González: *ob. cit.*, p.76

<sup>88</sup> Ídem, p.76

de Sicilia y Cerdeña. También se contemplaban los bienes que los expulsados podían llevar consigo y las penas que en que incurrían quienes trataran de burlar la expulsión o retornasen de forma clandestina. Con esta decisión, los Católicos apostaban por la eliminación de una de las tres religiones que practicaron los españoles a lo largo de toda la Edad Media. Por tanto, de todo esto se traduce un complejísimo escenario político-religioso que se torna mucho más represivo en los primeros años del siglo XVI.<sup>89</sup>

Así pues “tahúr hijo de converso uno (Extremadura), descuidero hijo de cristiano pobre el otro (Ávila)”<sup>90</sup>, es decir, sus orígenes se contraponen ideológicamente pero quedan fundidos sintéticamente por otros elementos, como por ejemplo, un mismo nombre: Antonio. Quizás por eso Reynaldo González ha dicho sobre ellos: “Mis Antonios son permanentes fugados, por obligación. Huyen del hambre uno, de la hoguera el otro. Ansían radicarse en cualquier parte y hallan ese prostíbulo que deviene una trampa de nuevo tipo, aunque dulcificada por el pecado.”<sup>91</sup>

En definitiva, además de los rasgos físicos, González se ha auxiliado de acotaciones como las anteriores que ayudan a los lectores a no confundirse: el hecho de la circuncisión es clave en el de Extremadura así como el dedo faltante en el otro.

El primero de los Antonio que aparece en la obra es el de Ávila bajo el estandarte de “la necesidad es mi brújula.”<sup>92</sup> Con Antonio el de Ávila, R. González toma la actitud rebelde de algunos autores tradicionales de la picaresca, que sabían cuánto de mentiroso había en la exaltación de valores en los que en el fondo no creían. De modo que hay que recordar la procedencia cristiana del de Ávila y la poca devoción que por esta religión sentía al lanzarse al mundo de los caminos como ayudante de un matarife, por la propia “necesidad” que aboga: “Al paliar un hambre que arrastraba desde el

---

<sup>89</sup> José Calvo Poyato: «Judíos en la España medieval» en la revista *Historia y Vida* # 541, Prisma Publicaciones 2002, Abril de 2013, p. 35

<sup>90</sup> Alberto Infante: «Al cielo sometidos-Reynaldo González» en [www.albertoinfante.es/libros-con-cuerpo-y-alma/al-cielo-sometidos/](http://www.albertoinfante.es/libros-con-cuerpo-y-alma/al-cielo-sometidos/) (encontrado el 20-03-2015)

<sup>91</sup> Filippo La Porta: «La picaresca barroca de Reynaldo González» en revistas *L'Unità* (6 de enero) e *Il Manifesto* (8 de julio), extraído de [www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo\\_gonzalez/html/entrevista12c.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez/html/entrevista12c.html) (encontrado el 20-03-2015)

<sup>92</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p.20

nacimiento, el esfuerzo me pareció amable.”<sup>93</sup> Sin dudas, el de Ávila ve en su amparo la merma de sus necesidades básicas. Como los antiguos pícaros (el Palos de Quevedo por ejemplo), está configurado bajo una noción reflexiva que le impide actuar con honor en la historia que narra de su vida: “Al pobre no le dejan levantar cabeza, si la alza se la descuelgan.”<sup>94</sup> Por tanto, este Antonio posee la noción moral, pero sistemáticamente la rechaza por causa de los hechos amargos que le impiden su subsistencia: “En mi pajar irrumpieron guardas que me golpearon sin explicación, gente enfadosa de tratar, pesada de sufrir y molesta de conversar, como cuadra a quienes representan a la autoridad.”<sup>95</sup>

En el caso del de Extremadura, el autor se auxilia de uno de los preceptos tradicionales: el héroe pícaro nace ya marcado. Como se ha analizado en el capítulo anterior, el héroe picaresco es en la mayoría de los casos, hijo de unos padres marginados de la sociedad, lo cual va a imposibilitar su desarrollo normal:” Mi padre era hombre de pobreza solemne, tan sin aviso que por faltarle valores a defender no se acogió a la conversión. Ni pensar que de niño conociera una madraza, adonde iban los hijos de los poderosos (...) La única propiedad de mi padre fue el miedo que lo persiguió por los caminos de España.”<sup>96</sup> Los padres como principales mediadores de los héroes pícaros “no se arrepienten de la vida que llevan, y la aconsejan como puede y como mejor posible, tratan de convencer a sus hijos de que sigan su ejemplo.”<sup>97</sup>

En contraposición con la idea anterior, el padre del de Extremadura lo refiere como ejemplo de tenacidad, sacrificio y resignación ante los duros golpes de la vida: “No le escuché queja o maldición, no alzaba la voz cuando me recordaba obligaciones y encarecía el buen comportamiento (...) Hubiera querido ser honesto, ganar consideración ante los ojos de Dios, pero la mierdera suerte no le dio oportunidad”<sup>98</sup>. Sin embargo, queda explícita la muerte temprana del padre en los años juveniles de Antonio y se cumple invariablemente el futuro huérfano del pícaro tradicional; su

---

<sup>93</sup> Ídem, p. 83

<sup>94</sup> Ibídem, p. 83

<sup>95</sup> Ibídem, p. 83

<sup>96</sup> Ídem, p.78

<sup>97</sup> Dolores Nieves: *Literatura picaresca*, Cuadernos H-13, Humanidades, La Habana, 1973, p.56.

<sup>98</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, pp. 79-80

desamparo lo lleva a realizar el aprendizaje por la supervivencia. Al morir el padre, el de Extremadura le cuenta a su amigo: “No me detuve en gritos y desgarramientos, las cenizas con que debí marcharme no las tuve por no prender fuego en varios soles, el hambre no deja cenizas ni más lamentos que el de las tripas.”<sup>99</sup>

De modo que, con estas dos figuras picarescas R. González genera una serie de elementos que van mucho más allá de una mera configuración plana: al parecer el autor quiere plasmar de un modo singular lo que significó no solo para el pícaro judío la cruda realidad en que estuvo inmerso en su tiempo; sino que demostró que cuando la Monarquía acorraló a los judíos conversos – llamados marranos – constantemente seducidos a judaizar, colocados en un plano deficitario, acorralados en sus propias creencias –, o con el derrocamiento de los moros, la España católica se convirtió en una región disminuida culturalmente, reducida a una sola cultura, una idea y vía de salvación. En una de las aseveraciones del de Extremadura se observa el metatexto que está relacionado con lo anterior: “La razón de la inquina no era tan simple como saber si iban a la iglesia o a la sinagoga. Los conversos poseían bienes que los cristianos no agenciaban por esfuerzo propio, ni el rencoroso poder se los permitía. Salieron sin mirar atrás, bajo el terror...”<sup>100</sup> Es decir, Antonio de Extremadura está reflexionando sobre su propia realidad fabular que a su vez coincide con la realidad real de la España monárquica. Incluso en la postura personal del autor cobra sentido lo anterior: “España se adhirió al mito de una perfección en Dios con tanta pasión que convirtió a Dios en un potro de tortura, no en una suma de bondades.”<sup>101</sup>

Los dos Antonio también, con el uso del razonamiento y reflexionando sobre su hechos y actos, están aplicando el metatexto hasta el punto de contextualizarlos: “Una cosa es creer en Dios, y otra una fe que ya es incordio”, (...) “Ya no sé si creo en Dios o si padezco a quienes lo usan como martillo de herrero”<sup>102</sup>. Así comparten, gracias a una sarcástica simetría bilateral, al paria, más que al buscón, al perseguido por naturaleza. Los Antonio están configurados siendo más que pícaros; son observadores de la

---

<sup>99</sup> Ídem, p.80

<sup>100</sup> Ídem, p. 78

<sup>101</sup> Filippo La Porta: *ob. cit.*, en [www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo\\_gonzalez/html/entrevista12c.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez/html/entrevista12c.html) (encontrado el 20-03-2015)

<sup>102</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p. 88

realidad asumiendo una actitud filosófica ante la vida, que los hace personajes picarescos especialmente mudables.

De modo general, con los Antonio, si bien recrean a dos personajes que resultan paradójicos y contradictorios en su esencia o su procedencia, son dos personajes en los que se afirma en varias partes del texto la identificación espiritual entre ambos: “Antonio el de Ávila vio su propio retrato en las palabras del amigo”<sup>103</sup>; está en ellos la ternura del que admira al otro, el que se ajusta a la medida de su dorso para encontrar tibieza y sosiego cuando, por ejemplo, “cada uno deseó para el amigo un apoyo que le atenuara las dolencias y le devolviera el sosiego. Fue tierno el abrazo del judío sin derrotero y el más desolado de los pobres. Les había nacido una atracción sin nombre ni medida, don que no requería permiso, ni se pregonaba.”<sup>104</sup> Es aquí donde está lo novedoso en ellos: González deja ver una posible relación homosexual inconsciente entre ambos, hay un amor implícito entre ellos que nunca se revela en el texto, sin embargo, a lo largo del texto se complementan. Por tal motivo, en ambos, el destino azaroso y cambiante les une hasta la sangre y la tragedia, que los lleva directamente hacia lo desconocido y por último a la muerte de uno de ellos.

El ambiente prostibulario de la novela también se matiza en relación con los personajes que lo integran, conformando un panorama de gran complejidad. A través de él pasan los protagonistas y toda la gama de personajes secundarios que, de alguna manera se contaminan y permean con las características del lugar. Las Niñas (Esmeralda, Brígida y Hortensia) bajo el mando de doña Remigia son las que llevan la voz cantante dentro del llamado “convento” o “santuario”. Dentro de este panorama González coloca a sus personajes femeninos frente a un espejo que refleja solamente una mercancía vendible que incluye invariablemente al cuerpo como mediador. Sin embargo, el autor no se conforma solo con esta idea picaresca de la tradición, la ubica en un antro de complejidad abrumadora que encierra una antítesis mayor: por un lado están encontradas sensualidad y sexualidad y por el otro la religiosidad con trasportes

---

<sup>103</sup> Ídem, p. 80

<sup>104</sup> Ídem, p. 88

místicos, dándose una dualidad constante entre cuerpo y alma, tierra y cielo, pecado y salvación.

El mejor ejemplo lo constituye la dueña del burdel, doña Remiga, poseedora de todo el arte de su oficio, haciéndola capaz de dar consejos a todas las Niñas; constituye la voz de la experiencia en las mañas y artes femeninas, y por tanto es el mejor ejemplo de *industria* en la novela: “A su modo es más piadosa que clérigos ante quienes se inclina, digo yo. Tiene seso para menesteres de mancebía porque enseñaba lo aprendido (...) Después, dice, le vino el sosiego de los rezos, pero la cruz no calma un fuego que va por dentro.”<sup>105</sup>

En este burdel hecho “convento” de manos de R. González, a través de doña Remigia, las Niñas putas, Aldonza Abuela y los Antonio, se debate implícitamente el tema del pecado. En ello se observa un antagonismo muy provocador mediante la dualidad *sinceridad-pecado* que cruzan muchos de los diálogos entre personajes, sobre todo en Abuela Aldonza y Esmeralda: “El oficio de alcahueta (...) no resulta despreciable, sino un bien público. Lo tengo en más estima que el del fraile, Dios me guarde, porque obsequiamos la caridad sin encarecerla con responsos.” (...) “...estos curas fornicarios buscan mujeres para casarlas con el que se amanceban y cubrir sus cochinadas”<sup>106</sup>. En esta última cita, fragmento del relato de Esmeralda, acaba por afianzar la fuerte alusión a las figuras del clero en la novela: Abundio Centellar. Este personaje constituye la ruptura con la configuración que por lo general, ha tenido dentro de la picaresca este sector de las clases sociales.

Los curas “bocaccianos” no podían representarse en las novelas tradicionales, por una cuestión ya analizada en el capítulo anterior. Sin embargo, Reynaldo González nutre el sustrato desacralizador de la obra con la puesta en escena del cura Abundio Centellar que “le sobaba la propiedad a un Juan Probo obediente”<sup>107</sup>. No en vano la crítica ha atendido de manera especial el asunto: “Estos personajes brotan en episodios que encierran cápsulas de acción amena y divertida, las cuales distribuye periódicamente,

---

<sup>105</sup> Ídem, p. 32

<sup>106</sup> Ídem, p. 68

<sup>107</sup> Ídem, p. 67

siempre obedeciendo a una ley de crescendos, cada pequeño clímax algo más peliagudo que el anterior, como los protagoniza el descacharrante Abundio Centellar...<sup>108</sup> Por eso en la escena que describe Esmeralda sobre la relación sexual del cura, le recuerda a los autores de la crítica a uno de las figuras literarias más admiradas por Reynaldo González: Lezama Lima y su novela *Paradiso*. En este sentido la investigadora Nara Araújo ha referido:

En *Paradiso* (el famoso capítulo VIII) hay una sexualidad perversa, no por ser homosexual, sino porque implica la abyección y la ignominia de un impulso libinal que no busca la exaltación de la vida con el apogeo del intercambio pletórico de los cuerpos, sino la sujeción degradante de un cuerpo por el otro, una pulsión de muerte que (...) se pone al servicio de la función sexual como pulsión (...) de apoderamiento y voluntad de poder sobre el otro y / o sobre el yo.<sup>109</sup>

De modo que, la configuración del clero (Centellar como eje del mismo en la novela) es la que sale peor plantada si se tiene en cuenta el carácter radical de la sátira antirreligiosa que defendía la picaresca tradicional. Decía Idelfonso Pereda Valdés sobre la visión crítica en los textos picarescos que; “se nota en la alusión velada la influencia todopoderosa de la Inquisición. Cuando existe una prohibición y una mordaza permanente, lo que no puede decirse con claridad, se disimula en las formas más variadas de la ironía”<sup>110</sup>. Reynaldo González reconoce entonces este rasgo casi vacío en las creaciones picarescas de antaño, por tal motivo decide configurar al clero en la cúspide de la depravación y la abyección, esta vez sin el látigo inquisidor del siglo XVI, sino bajo la mirada de los lectores del siglo XXI: “¡Más, más, Juan, mata mi culpa, redímeme en lo que Dios te ha dado!, reulaba el cura para tener la embestida que era su penitencia. Juan Probo le daba lo que, supe, era costumbre larga. ¡Mujer mía! Suspiró Juan Probo. ¡Marido mío!, aulló Abundio Centellar.”<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Beatriz Maggi: «Al cielo sometidos», extraído de

<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/10480.html>, Fuente: Cubarte, Fecha: 20-06-2003

<sup>109</sup> Nara Araújo: «Verdad, poder y resistencia en *Al cielo sometidos*» en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Universidad Autónoma Metropolitana, D.F. México, 2003, p. 191.

<sup>110</sup> Idelfonso Pereda Valdés: *La novela picaresca y el pícaro en España y América*, Organización Medina, Montevideo, Colonia 1800, s.f.p, p. 47.

<sup>111</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p. 67

Como se observa, el anticlericalismo como intertexto genérico en esta novela está mediado en buena medida a través de la práctica de los placeres carnales del sexo. El sexo que, precisamente constituye el centro mismo de la represión por parte de la Iglesia. En ello también está lo novedoso de la obra; en la suerte de subversión de los valores originales como ejemplo del sadismo y morbosidad, típicos de la civilización occidental y cristiana.

Además de pícaros que se retroalimentan, prostitutas que se redimen, y un clero que es capaz de realizar los actos más viles y depravados, el autor también ubica cercano a los roles principales a un noble devenido en proxeneta. Ese “oficio”, tan antiguo como la propia prostitución está representado en la novela de González en el personaje del Hidalgo. Cabe mencionar que, históricamente, los padres de este tipo de mancebía eran los caballeros de la clase noble inferior, que hacían de esta actividad un negocio que además de lucrativo, les permitían darse el lujo de tener su propio rango social.<sup>112</sup> Hay que tener presente también el papel del hidalgo como rango sociocultural visto desde el contexto español; por ejemplo, durante mucho tiempo, desde los inicios de la Reconquista española los hidalgos fueron catalogados fundamentalmente como nobles con escasos o nulos bienes, pero exentos del pago de determinadas obligaciones tributarias, debido a la prestación militar que les confería el derecho de portar armas, como las cargas y tributos que pagaban en cambio los plebeyos (pecheros), exentos de tal arriesgada obligación o privilegio.

“Con el paso del tiempo el título de hidalgo o infanzón surgió como un reconocimiento, pero luego su uso se fue extendiendo en forma descontrolada, y los monarcas, a cambio de algún beneficio económico personal, nombraban hidalgos a cuantos les resultaba conveniente”.<sup>113</sup> Presente desde el siglo XII en España, la hidalguía significó un fenómeno sociocultural que representaba un por ciento bastante alto de la población de la península hispánica en el diez por ciento.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> M.J. Villaverde: «De sexo, burdeles y prostitutas», *El País*, 4 de marzo de 2014, p. 10.

<sup>113</sup> Luis Suárez Fernández: *Historia de España: Edad media*. Madrid: Editorial Gredos, 1970, p. 214

<sup>114</sup> Ídem, p.203

En el caso de la novela picaresca tradicional, como se observó anteriormente, la nobleza se muestra como una clase en crisis, ya sin verdadera ubicación la sociedad española del siglo XVI. Igual que ocurre con Abundio Centellar, el Hidalgo también se afana al poder para no mostrar quién es en verdad; se aferra al prostíbulo como antro del poder de la depravación sexual para el logro de sus objetivos. Aun así, no está del todo clara su procedencia en el texto, si se observa que junto a su llegada al burdel, llegan unos marineros y al instante se autoproclama con el nombre de “Hidalgo”. El autoproclamarse es una muestra de su fracaso como sujeto social; denominarse así frente a todos sin dar más detalles es un rasgo que anuncia la poca fe que se tiene, el poco valor de sí mismo. Sin embargo, para él, así como el resto de su calaña perteneciente a la clase noble inferior, es muy importante mantener las apariencias sin dejar traslucir la propia miseria en la que se halla, aunque para ocultarla haya que ser un rufián o un proxeneta en el prostíbulo junto a Esmeralda. Como sucede con el escudero del *Lazarillo de Tormes*, este personaje se auxilia de otros más desvalidos que él para ocultar su miseria. Hasta qué punto llega a ser irracional el orgullo del Hidalgo en comparación con el escudero del *Lazarillo*, si se analiza que el primero no acepta trabajar y se escuda en las ganancias que le propina el burdel de Remigia. Este rasgo también significa la derrota de su feroz vanidad interna.

Por tanto, el autor posiciona en la novela otro intertexto que remite a la realidad social española desde un período anterior al que se aborda en la obra, y que visto en el personaje del Hidalgo encarna a la totalidad hidalga que posterior a la Reconquista, pierde su arraigo político y social. En definitiva, encarna a otro tipo de pícaro, también marginado pero menos perceptible, que se solapa a través de su orgullo interno. Posee el “don” de autopronunciarse con el objeto de no dejar ver su vida de pícaro desarraigado.

Para seguir refiriendo la conformación del cuadro casi pictórico de los caracteres de los sectores marginados de *Al cielo sometidos* no puede faltar el lugar que merece el personaje de la alcahueta. Este “oficio” venido de la tradición celestinesca consiste

precisamente en mediar amoríos. Aldonza Abuela recuerda a Celestina poniéndola como estandarte de su propia vida: “Doña Celestina: santa matrona.”<sup>115</sup>

Dicho “oficio” también posee un trasfondo histórico cultural que ubica a España como uno de sus principales referentes:

...era muy difícil que una mujer manifestara su deseo de casarse, su exposición podía desmerecerla como mujer ante la sociedad, por lo que las casamenteras eran las encargadas de encontrarle pareja. Los seres humanos tienden a encontrar su pareja, en algunas ocasiones se recurre a personas que interesadamente o no, pueden oficiar de intermediarios para alcanzar el logro anhelado.<sup>116</sup>

De Aldonza Abuela se dice además que es bruja y virguera, vieja con verrugas, que tiene piernas torcidas, piel rugosa y renguea. En ella, el escritor consolida una auténtica filosofía de la vida, sintiendo un profundo orgullo hacia lo que profesa: “De haber justicia en este mundo, sería fuerza que cada familia de renombre diera acomodo a una vieja puta cuando se inclina a la sepultura...”<sup>117</sup> El autor se apoya, más que en todas las demás figuras femeninas del burdel, en dejar salir un lenguaje desatado, con verbo encendido y de retozo que remite al lenguaje de las clases más bajas (con un grotesco latente) y con un marcado carácter oral, mediante los refranes y proverbios e incluso otras sentencias que se hacen pasar como tales, por ejemplo: “Es menester mucha resignación para echarse a un lado si una ha sido puta de oficio (...) Doncellas he tenido en quienes el hedor ofende, el coño traen como cochiguera, bien les hacen la luz, el jabón, taponearse con vinagrillos que compongo...”<sup>118</sup> o en otros de los tipos metatextuales: “No ha de preñarse la que se ocupa en mancebía, les repito, vale más un mal rato que un mal destino, para ángeles torcidos con Lucifer basta.”<sup>119</sup>

Esta alcahueta representa tanto en su configuración externa como en su lenguaje la exaltación de los sentidos, mayormente el gusto, el olfato y el tacto. Cualidades que

---

<sup>115</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p.33.

<sup>116</sup> Tomado del sitio <http://ogaraycochea.wordpress.com/2011/01/29/celestinas-chaperonas-y-casamenteras/> (consultado el 21 de junio de 2016)

<sup>117</sup> Ídem, p. 31

<sup>118</sup> Ídem, p.31

<sup>119</sup> Ídem, p. 32

están en consonancia con el carácter de la brujería presente en la realidad sociocultural presente en la Edad Media.

Durante el período comprendido entre 1480 y 1520 es cuando impera mayoritariamente el rechazo social hacia estas mujeres:<sup>120</sup>

La mayoría (...) eran de todas las edades y condiciones, y de diversas confesiones religiosas, con frecuencia parteras o curanderas, pues los remedios de estas últimas se basaban en una farmacopea tradicional, consistente en brebajes y también en infusiones o decocciones de raíces y de hierbas, o sea lo que se conoce como «fitoterapia». La población de entonces, esencialmente rural, no tenía otro recurso para intentar tratar algún mal que recurrir a estos procedimientos ancestrales, los que claro, a la consideración de personas más cultas daban que pensar en la magia y en la brujería.<sup>121</sup>

Aldonza Abuela, además de poseer conocimientos sobre brebajes y pociones, ungüentos (visión que encierra el conocimiento de lo popular), conforma también un sistema binario junto a doña Remigia a raíz de su gran experiencia en antros prostibularios. Ambas mujeres, semejante a lo experimentado por los Antonio, se retroalimentan, se protegen y defienden de los demás: “es un cancerbero de los designios del ama, no para de ponerla en los cuernos de la luna. Es los ojos de doña Remigia cuando duerme, sus oídos si está ausente.”<sup>122</sup> Es uno de los personajes más importantes en materia de intertextualidad, pues da pie a la vinculación con uno de los caracteres tomados de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado que se analizará con posterioridad.

Ahora bien, en detrimento de la realidad tipológica de los sectores marginados mostrados hasta el momento, se presentan en la novela relatos que remiten a la corte castellana. Es válido señalar que dichos relatos se intercalan en boca del Hidalgo y están dirigidos al auditorio del prostíbulo; apareciendo en él los personajes históricos ya señalados, como parte del gran intertexto histórico de la Conquista. Tanto el fray Juan

---

<sup>120</sup> Julio Caro Baroja: *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1961, p.190

<sup>121</sup> Idem, p.191

<sup>122</sup> Ídem, p. 33

Pérez, Antonio de Marchena, los hermanos Pinzón y fray Hernando de Talavera aparecen en la Iglesia de San Jorge Mártir, en Palos, durante la lectura de la Real Provisión otorgada a Colón por parte de los Reyes. También se muestran otros de especial relevancia para la época como el astrónomo y matemático Abraham Zacuto, Luis de Santángel y Martín Alonso con la pretensión de dar crédito y solidez al viaje del Almirante genovés.

En este ambiente cortesano está además, dentro del relato del Hidalgo, la vertiente de lo testimonial en la novela. Cabe destacar aquí los juicios del teórico Tzvetan Todorov en este sentido, acotando que el “género es código o norma, o sea, como estructura establecida, lo que inscribe en la relatividad de la historia.”<sup>123</sup> El testimonio como género cumple la función de rescate de la memoria colectiva. En este sentido, se interrelaciona con la épica y la oralidad. Es un género de esencia documental en el que la inmediatez tiene su representatividad en esta novela, por ejemplo, a través de las reflexiones de la propia reina Isabel de Castilla, inmersa en los atavíos de sus campañas militares, de modo que es referida la rendición de Granada como otro referente histórico aludido en varios momentos:

Habrà de explicarme Talavera cómo meter en saco a estos moros que calaron en la carroña aldeana y hasta en los nobles. No me placen sus cánticos en los templos, las mezquitas a puertas anchas (...) metí los territorios bajo vigilancia cristiana, di orden de arrasarles si advertía peligro de que cayeran en manos del adversario.<sup>124</sup>

En este sentido, el testimonio se realiza mediante un enunciado en que la ficción y la historia se imbrican.

Ocurre semejante con otro personaje histórico que tiene lugar en la Corte plenaria, se trata de Antonio de Nebrija (como intertexto lingüístico-cultural que tiene relevancia para Reynaldo González), el más importante gramático de la lengua castellana que abre el siglo XVI en España. Constituye una de las figuras claves en el impulso del Renacimiento español gracias a varias de las obras que publicó, dentro de las cuales

---

<sup>123</sup>Tzvetan Todorov: «L'Origine des genres» en *La notion de littérature*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.36

<sup>124</sup>Ídem, pp. 135-136

se hallan las *Introducciones latinas* (1481) y la *Gramática Castellana* del propio año en que se desarrolla la obra. Así pues, González no pierde la oportunidad de colocarlo allí en el lugar que merece para sopesar los sentidos y enunciados: si bien la Monarquía de los Católicos logra tamañas victorias en las campañas y guerras, el fomento de la lengua también puede hacer lo suyo, encumbrando mucho más esos logros y honores. Para el autor de la novela las victorias en las esferas políticas y militares dentro y fuera de España, dependieron mayoritariamente del impulso y desarrollo de la lengua materna, mediado por los escritores y otros artistas. Así lo valora el personaje de Nebrija en su discurso frente a Isabel:

Después que vuestra alteza meta bajo su yugo a pueblos, llevada por autoridades que rigen los pasos del hombre en la Tierra (...) calará (la lengua) el ánimo de muchos con la elocuencia de los poetas, a quienes estimar es de sabios y tenerlos de su parte es obra de buen gobierno (...) Donde las armas conquistan la lengua sustenta.<sup>125</sup>

Como se observa en el enunciado del gramático, hay una relación allí “de comentario” y reflexión sobre las connotaciones de la lengua, si esta se entiende como texto. El “texto” de Nebrija enaltece al propio texto, que es en este caso la lengua materna.

Resulta de interés apreciar detenidamente que cada uno de estos diálogos y monólogos en los personajes de la corte están contados por boca de uno de los personajes marginados anteriores. Esto puede ser entendido como una metáfora, que crea una especie de “filtro invertido”; en el que se ponen en tela de juicio las propias reflexiones de Isabel de Castilla, a todas luces entendidas como “correctas” e irrefutables, por ejemplo, con respecto a la toma granadina o la expulsión judía en la península. Incluso los juicios del propio Nebrija en su esfuerzo por hacerle ver las buenas intenciones con la promoción del castellano a la Corte, son puestos a prueba, ya que como él mismo dice, el castellano será convertido en un “arma”: en ello está implícito el sometimiento y avasallamiento hacia otras lenguas. Asimismo pasan por

---

<sup>125</sup> Ídem, p.131

este “filtro” los juicios de Colón respecto a la empresa del viaje a las Indias, a raíz de los detractores que tuvo:

Debemos hallar salida al océano universal – decía Cristóbal Colón, empujado ante los reyes – Debemos apoderarnos de sus encrucijadas, impedir que la guerra adversa cierre el paso a quienes llevan como profecía la fe, como destino la salvación de los hombres. Solo la guerra castellana y la peste negra detuvieron el avance del contrario. ¡Coloco mi destino junto a España, en bien de su Corona y en servicio a la cristiandad.<sup>126</sup>

Como se observa en el discurso del genovés, también hay una relación de comentario y reflexión, esta vez sobre el proceso de la Conquista. Pero a pesar de su deliberación con palabras altisonantes, ese “filtro” invariable por el que pasa cada palabra de la corte, lo hace vacío y banal si se interpreta solo como discurso alabatorio de la empresa, con el objetivo de seducir a la Reina ante lo nuevo, y le otorgue las prebendas que necesita para ejecutarlo. La proclama de Colón es entendida entonces como una farsa, “comedia salida de corral, algarabía sin sentido (...), una corte de mentiras en un retablo donde la cruz sustituía a la media luna, simulación del intercambio entre la cristiandad y los bárbaros.”<sup>127</sup>

Por tanto, este es otro de los aciertos de la obra en materia de renovación; Reynaldo González pone en tela de juicio todos los acontecimientos de 1492. Deja lugar a las dudas en los discursos de figuras históricas sobre su consideración real o ficticia; la toma de Granada, el exilio forzado de los judíos y sobre todo, el proceso del Descubrimiento, subrayándolo no como un hecho grandilocuente producto de la curiosidad del hombre, sino más bien como el capricho de un marinero extranjero, en busca de aprobación frente a una Corte que le dio oídos sordos en anteriores conversatorios. Visto de esta manera, el origen de uno de los hitos que cambió la historia de España y del mundo palidece, tornándose incluso hasta frívolo.

---

<sup>126</sup> Ídem, p. 140.

<sup>127</sup> Ídem, p. 252

Cada uno de los personajes principales está vinculado directamente con el desarrollo de los hechos históricos más relevantes del año 1492 en España. En ello la relación texto-realidad juega un papel importante, ya que en ella se contempla también lo histórico, lo testimonial, etc., creando con ello otro “texto enmarcado” dentro de la novela. Ya quedó comprobado anteriormente que Reynaldo González desea ver “la cara oculta” de los procesos históricos que se vivieron en aquel año, por eso los hace pasar por el “filtro invertido” sacando a la luz otros puntos de vista. Por ejemplo, en la relectura de la novela para la presente investigación, se hicieron posibles interpretaciones que pueden explicar por qué fue colocado allí y los nuevos significados que adquiere:

Entre los rasgos de mayor interés, está el hecho de poseer una relación intertextual no marcada con algunos de los aspectos anteriormente abordados acerca del estudio del héroe invertido de la picaresca: el proceso de la conquista es observado como una metáfora del logro utópico. El vencimiento de los temores del hombre hacia las tierras desconocidas, el lanzarse a enfrentar las dificultades en busca de lo inverosímil, del mito y que probar que existe, son motivos que pueden ser comparados con la voluntad primaria de los pícaros del siglo XVI, sobre todo en el intento de hallar la libertad y un mundo donde no sean juzgados y puedan ser independientes. Por eso el vencimiento de ese miedo es crucial en ellos, semejante seguramente a los temores del Almirante y su flota de 90 marineros ante la inminente posibilidad de no sobrevivir a tan descomunal viaje. En definitiva, con el hecho histórico en sí da pie al surgimiento del miedo a lo desconocido, pero también al incremento de la curiosidad del hombre, resaltando una de las principales características que definen al humanismo.

Sin embargo, a la par de la humanización del hombre a través del viaje, se fomentó también el encubrimiento, el despojo, la usurpación del hombre americano por el europeo. Por lo cual se transforma en una lucha de contrarios en la que tiene las de perder el más débil, el de menos recursos. Todas las acciones del hombre europeo en los nuevos territorios conquistados americanos fueron en contra de su identidad, contra sus culturas (sus religiones, sus mitos, etc.). Es válido recordar entonces el juicio de Pedro Salinas donde menciona el carácter definitorio del héroe picaresco a través de la

lucha de contrarios. En ello también está la esencia del hombre americano, ya que con la conquista de las Indias, estas se convierten en “el refugio común de los pobres generosos.”<sup>128</sup> La Indias se convirtieron en “el refugio y amparo de los desesperados, pala y cubierta de los jugadores de España, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores.”<sup>129</sup> Con el ejemplo del embarque de los Antonio como genuinos pícaros, *Al cielo sometidos* es más que una novela cubana, es una novela latinoamericana en la que se ahonda en las raíces y el origen social de sus hombres, haciendo idóneo el espacio de la Conquista para reflejar sus contradicciones y conflictos.

Es a partir de aquí que el sentimiento de identidad latinoamericana se comienza a fomentar; “los conquistadores mismos vienen a representar ya los primeros americanos, por ejemplo, al ponerle «Nuevo Mundo», ya están observando las diferencias entre este y el mundo europeo que conocen.”<sup>130</sup> En la preocupación por la diferencia radica el origen de la polémica de la identidad latinoamericana, pero que puede apreciarse desde diversas perspectivas. El misionero franciscano del siglo XVI así lo dejaba por escrito en una de sus obras más memorables: “los que son naturales españoles si no tienen mucho aviso a pocos años andando a su llegada a esta tierra, se hacen otros.”<sup>131</sup> Este elemento es particularmente importante al tener en cuenta los hechos que se suscitan al final de la novela. Los pícaros (el Antonio) quedan maravillados ante la grandeza de y la variedad de colores que observan al arribar a las Indias:

No atendieron cuando Cristóbal Colón llegó a la orilla y besó la tierra, agradecido a Dios por salvarles las vidas (...) Se dieron al delirio de los trinos de los pájaros multicolores, su aleteo incesante tras las cortinas vegetales y, desprendiéndose de

---

<sup>128</sup> Miguel de Cervantes: *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, Ed. Sopena, Buenos Aires, 1953.

<sup>129</sup> Ídem, p.5

<sup>130</sup> Fernando Aínsa: «Discurso identitario y discurso literario en América Latina», en *Revistas Amerika* no.1, 2010, 478.

<sup>131</sup> Bernardino de Sahagún: *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Ed. Porrúa, México, 1999, Vol. III, p.82

ellas, los naturales del lugar, admirados de la gente de otro mundo que los visitaba.<sup>132</sup>

Como se evidencia, desde el Descubrimiento a los españoles se les planteaban los problemas de cómo enfrentarse a la nueva realidad, por ejemplo, cuando los Antonio, en pleno deleite, se planteaban las nuevas soluciones, a vivir de una manera diferente, en una tierra diferente que les creaba un clima social en algunos aspectos parecidos, pero no idénticos a los de la vieja patria dejada atrás. Por tal razón niegan el retorno a Europa, respondiendo a la urgencia de sobrevivir a costa de los nuevos territorios: “No regresaré a la tiranía de amos que por leyes distribuyen desprecio.”<sup>133</sup>

En definitiva, estos personajes, desde el instante de su llegada al Nuevo Mundo “representan el sistema de pensamiento del sentir latinoamericano contemporáneo en la búsqueda por establecer sus propios signos y las marcas diferenciadoras de Europa.”<sup>134</sup>

Es por tanto, a modo de síntesis de lo expuesto hasta aquí, la construcción histórica y testimonial a partir de la intertextualidad texto-realidad, texto-género en *Al cielo sometidos*, está centrada en el eje argumentativo de la oralidad marginal proveniente del referente picaresco, y que trasciende a una metatextualidad cuestionadora de la realidad de la Conquista española.

### **2.3. Intertextualidad texto-texto. Los referentes picarescos y otros.**

Como se ha abordado en el epígrafe anterior, la realidad representada intertextualmente en los personajes de Reynaldo González, sus enunciados, sus descripciones, muchas de sus actitudes, sus pensamientos, etc., están en su esencia, también con variaciones, relacionados y muy bien definidos con los parámetros de los textos de la picaresca española que fueron abordados en el primer capítulo de la investigación.

---

<sup>132</sup> Reynaldo González: *ob.cit.*, p. 273

<sup>133</sup> Ídem, p. 277

<sup>134</sup> Fernando Aínsa: *ob. cit.*, pp. 3-4

La cuestión de los intertextos en forma de citas constantes desde el plano religioso es de gran interés en este punto. El autor se vale de la cita textual como transcripción completa de ciertos enunciados que tienen este carácter.

En primer lugar, el título de la novela es uno de los elementos del texto que sirve como armazón simbólica del mundo en el que se mueven todos sus personajes. En él, también existe un intertexto, relacionado ante todo con la mística española que más adelante seguirá siendo analizada.

Durante la entrevista concedida a Filippo la Porta para el diario *Il Manifesto* afirma el autor de la obra respecto a los personajes picarescos: “De cierta manera el pecado les resulta un atenuante frente a la furia del llamado bien ofrecido –«el cielo que me tienes sometido», reza el soneto clásico–, impuesto por la sociedad que conocen.”<sup>135</sup>

Lo cierto es que, el título de la novela está extraído, como dice González, de un soneto clásico considerado una de las joyas de la poesía mística en lengua española de la segunda mitad del siglo XVI. El poema anónimo se denomina *Soneto a Cristo crucificado* en el que se expresa básicamente el amor de Dios a través del propio Dios:

*No me mueve, mi Dios, para quererte*

***El Cielo que me tienes prometido***

*Ni me mueve el Infierno tan temido*

*Para dejar por eso de ofenderte.*<sup>136</sup>

En él se aprecia a simple vista el cambio que ha realizado Reynaldo González para dar título a la novela: “prometido” por “sometido” adquiere un nuevo y singular significado: se reelabora el discurso místico del verso que sirve de hipotexto; el título de la obra se reafirma como un índice que denuncia la imposición y los mecanismos e instrumentos de dominación que han imperado a lo largo de la historia a través de la religión.

---

<sup>135</sup> Filippo La Porta: «La picaresca barroca de Reynaldo González» en [www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo\\_gonzález/html/entrevista12c.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzález/html/entrevista12c.html) (encontrado el 20-03-2015)

<sup>136</sup> Obtenido de [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Soneto\\_a\\_Cristo\\_crucificado&oldid=91339133](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Soneto_a_Cristo_crucificado&oldid=91339133) (encontrado el 10-06-2016)

Estando “sometidos” a ese cielo, se evidencia la red de poder impuesta por el discurso religioso, entrecruzada con el poder político, la religión (el Cielo) se manifiesta como tortura y como negación de la alteridad.

Como analiza José Martínez Fernández en su estudio: “El paratexto de carácter intertextual se presta al juego, al guiño, a la complicidad.”<sup>137</sup> No obstante, si bien Gonzáles es cómplice en el tratamiento de lo divino, ciertamente, desde el propio título hay un mundo invertido desde la perspectiva anticlerical: la religión no salva sino condena, y las creencias enmascaran el dinero y la corrupción. En conclusión, el sometimiento al cielo en el texto no es conducirse según los principios trascendentes, sino atarse al poder de la Iglesia.

Otra de las intertextualidades con la mística española está insertada en el personaje de Esmeralda cuando se narra la introducción a una escena sexual con su padrastro Diego Ibarra: “**Una noche, estando ya la casa sosegada**, Diego Ibarra me sentó en sus muslos: Ven acá, putilla, me dijo con una mirada de gato, hoy te toca corresponderme como a éstos que del barranco que les aflojas la propiedad y las piernas.”<sup>138</sup> El intertexto está concebido a partir de uno de los tres poemas mayores de San Juan de la Cruz, *Noche oscura*, en el que se canta el placer de llegar al alto estado de la perfección junto a Dios, a través de la negación espiritual. González toma el misticismo de San Juan, que si bien en su texto original es “un misticismo depurado, absoluto, producto de una larga evolución representada por sus antecesores (...) amor, poesía y metafísica, llegan a una tensión casi incomprensible ya; a la máxima pureza”<sup>139</sup>, en el texto del escritor cubano, mediante la parodia, adquiere un nuevo sentido que vuelve a estar bajo la contraposición sexo-divinidad:

---

<sup>137</sup> José Martínez Fernández: *ob. cit.*, p. 140

<sup>138</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* pp. 48-49

<sup>139</sup> Ángel del Río: *Historia de la Literatura Española, Ed. Revolucionaria*, La Habana, 1968, p.197

*En una noche oscura*

*Con ansias en amores inflamada*

*¡oh dichosa ventura!*

*Salí sin ser notada*

***Estando ya mi casa sosegada***<sup>140</sup>

Se aprecia la parodia al poema de San Juan, trastocándose el acto original de “*Amado con amada/ Amada en el amado transformada!*”<sup>141</sup> en una escena carnal y realista de sexo explícito, en la que Dios es Ibarra y la amada, Esmeralda. En otro enunciado, González vuelve a recurrir a la *Noche oscura* cuando alude a la última estrofa del poema en la que se dice:

*Quedéme y olvidéme*

*el rostro recliné sobre el Amado;*

*cessó todo y dexéme*

*dexando mi cuidado*

***entre las açucenas olvidado.***<sup>142</sup>

En boca de Esmeralda, el verso queda reelaborado de una forma mucho más terrenal, subvirtiendo la idea edénica de la consumación del primer acto sexual bajo los árboles: “**El virgo dejé entre las azucenas olvidado**, junto a unas moreras a las que volví con Carlos Roca y dos amigos que convidaba.”<sup>143</sup>

Sin embargo, es en el personaje doña Remigia, la proxeneta del burdel (al igual que Celstina), regida por inspiraciones religiosas, donde se aprecian los intertextos principales y bien marcados, señalados incluso con una grafía diferente en la novela. Sobre ella, menciona el personaje de Aldonza Abuela: “Después, dice, le vino el

---

<sup>140</sup> Juan de la Cruz: «Noche oscura» en *Poesías*, Selección de poemas, extraído de [www.cervantesvirtual.com/servlet/](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/) (encontrado el 25-01-2016)

<sup>141</sup> *Ibidem*

<sup>142</sup> *Ibidem*

<sup>143</sup> Reynaldo González: ob. cit. p.48

sosiego de los rezos, pero la cruz no calma un fuego que va por dentro.”<sup>144</sup> A pesar de esas inspiraciones, resulta un inútil esfuerzo frente al control de la Inquisición aunque el burdel se disfrace como convento de redención de doncellas y su propia dueña actúe como beata y luego se sienta como una iluminada. Aquí es donde González también propone el acercamiento de la mística española observado sobre todo en otra figura importante, Santa Tresa de Jesús.

Como refiere el crítico Ángel del Río sobre los estudios de la mística en Santa Teresa, “la embriaguez de lo divino va a coincidir con un estado social hasta cierto punto abyecto de pícaros, rufianes y vagabundos que dejan importante huella en la literatura.”<sup>145</sup> En este sentido, se torna antagónica la imagen al poner en boca de Remigia algunos intertextos bíblicos del *Cantar de los Cantares*, en los que se subvierte el significado original del texto bíblico, bajo un fuerte sentido sexual que se imbrica con lo divino: “*He cogido la hermosa y dulce fruta que Él me ha dado, mío es y soy suya.*”<sup>146</sup> Esta plena sesión mística refiere necesariamente al texto bíblico cuando se expone: “Venga mi amado a su huerto y coma de su dulce fruta”<sup>147</sup> o “Yo soy de mi amado y mi amado es mío.”<sup>148</sup>

En lo sucesivo continúa Remigia en pleno éxtasis: “*el cielo atento al instrumento sabiamente meneado, en ti se ocupará todo sentido, de ti, por ti y en ti nos gozaremos, que lo que está dentro es cosa preciosa*”<sup>149</sup>, afirmación que se disfraza y subvierte el texto del *Cantar* cuando Remigia se pronuncia; “Atráeme, en pos de ti correremos. El rey me ha metido en tus cámaras; nos gozaremos y alegraremos en ti; nos acordaremos de tus amores más que del vino.”<sup>150</sup>

De ese modo, en Remigia está contenida el ansia espiritual de fusión con lo divino y que al igual que sucedía en la mística española, era un deseo “tan fuerte que

---

<sup>144</sup> Ídem, p. 32

<sup>145</sup> Ángel del Río: *ob. cit.*, p. 182.

<sup>146</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p. 215

<sup>147</sup> *Cantar de los Cantares de Salomón*, Canto 5:1, en *Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas en América Latina, 2000, p. 818.

<sup>148</sup> Ídem, Canto 6:3, p. 819

<sup>149</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p. 215

<sup>150</sup> *Ibidem*, Canto 1:1, p. 815

materializa el anhelo, y lo traduce en imágenes concretas. Lo supremamente espiritual se apresura por medio de la sensorialidad más intensa”.<sup>151</sup>

Cabría preguntarse por qué Reynaldo González coloca en boca de Remigia estos intertextos bíblicos como si fuese una mística. Como posible respuesta, son importantes los juicios de Ángel del Río cuando menciona: “La mística no es algo aislado o especial, sino la expresión cimera de un estado colectivo. Traduce un complejo estado del alma nacional con (...) sensibilidad artística”.<sup>152</sup> Tal vez Remigia está encarnado ese estado del que habla Ángel del Río, pues como se ha visto, en ella están concentradas las mayores fuerzas contradictorias en la novela, y en esa paradoja queda concebida la reflexión aguda que Reynaldo González pone a merced de los lectores, con el objetivo de revelar la complejidad de la realidad enmarcada, donde la imagen de los sectores marginados está opuesta radicalmente al poder de la Iglesia y del Estado.

Esa es la metáfora que González consigue con ella; en un ser antitético se vislumbra la esencia del sentir religioso español.

La relectura de la obra ha llevado a la asociación de este personaje, de acuerdo con una visión más profunda, con la *mater* España. En ella confluyen todos los elementos de la existencia de una España diversa y contradictoria; masona, judía y cristiana, pero también pagana y morisca, blasfema y sacramental: todo un torbellino de cualidades que se funden en un solo ser.

Para poder examinar que un producto (una obra) es legítimo en cuanto a su pertenencia o relación con otro elemento, debe ser un producto “auténtico, genuino y verdadero o por lo menos que posea ese carácter, cualidad o condición respecto al otro.”<sup>153</sup> Para lograr este propósito en la novela *Al cielo sometidos* teniendo en cuenta sus referentes principales, es necesario conocer acerca de una obra en particular: *La lozana andaluza* de Francisco Delicado. En el posible análisis comparativo de ambos

---

<sup>151</sup> Mirta Aguirre: *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, Tomo II, Ed. Letras Cubanas, 1985, p. 113

<sup>152</sup> Ángel del Río: *ob. cit.* p. 181

<sup>153</sup> Diccionario de uso del español de América y de España, Cátedra de Lengua Española, Universidad Pompeu-Fabra, Barcelona, 1ra Ed. Sept. 2003. (Concepto de *legitimidad*)

textos es imprescindible tener en cuenta los elementos intertextuales más perceptibles, es decir, las alusiones y citas textuales que aparecen.

Primeramente, resulta adecuado señalar qué es lo que se conoce de *La lozana andaluza* y de su autor a grandes rasgos. Dicha obra tiene la peculiaridad de ser anterior a la publicación del *Lazarillo de Tormes* (1554), ya que fue editada en el año de 1528 y fuera de España, en Venecia, Italia, donde radicaba su autor en esos momentos. Sin embargo no solo serán sus fechas las únicas diferencias entre ambas, ya que muchos autores la pasan por alto y la desdeñan de los estudios picarescos por no considerarla como tal, entre ellos el importante investigador español Marcelino Menéndez y Pelayo: “No es comedia, ni novela tampoco, sino un retablo más bien cinematográfico de figurillas obscenas, que pasan haciendo muecas y cabriolas, en diálogos incoherentes. En rigor, puede decirse que *La Lozana* no está escrita, sino hablada...”<sup>154</sup>

No obstante, otros autores la defienden, como Albert Ian Bagby comparando al personaje principal de Aldonza y algunos personajes universalmente aceptados como genuinos pícaros, llevándolo a señalar el influjo de Francisco Delicado en las novelas picarescas posteriores: “como es natural, esta influencia debemos verla más acentuada en las novelas de pícaras que de los pícaros.”<sup>155</sup>

Otros juicios, más cercanos en el tiempo los ofrecen otros autores como Ángel Valbuena Prat y Bruno M. Damiani al considerarla como una obra de transición entre *La Celestina* y la picaresca, afirmando también que, “aunque es posible que *La Lozana* no pueda considerarse propiamente picaresca, muchas de sus características la identifican como un antecedente dentro del género.”<sup>156</sup>

Algunas de las características principales de esta obra son los múltiples y distintos personajes representativos de diversas clases sociales, o la sátira que hace su autor de

---

<sup>154</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2008, p. 483

<sup>155</sup> Albert I. Bagby: «La primera novela picaresca española», En *La torre*, XVIII, San Juan de Puerto Rico, 1970, pp. 84-86

<sup>156</sup> Bruno M. Damiani: *La Lozana andaluza as Precursor to the Spanish Picaresque*, University of Delaware, Press-Associated University Press, 1994, pp. 57-58.

los individuos corruptos, de sus comportamientos y costumbres, con una clara finalidad didáctica.

Desde un punto de vista más formal, se considera además que la protagonista y el mundo que la rodea, se describe en una sucesión de escenas que recuerdan el argumento episódico de la picaresca. Ambos protagónicos, Lozana y Rampín, tienen semejanza con la figura del antihéroe: “si bien es cierto que son ingeniosos y astutos, se mueven en las proximidades de la delincuencia e intentan ascender en la escala social.”<sup>157</sup> Engañando a unos, satisfaciendo y sacando dinero a otros, Lozana acabará cansándose de la vida que lleva y termina retirándose con su criado a la isla italiana de Lipari. De modo que argumentalmente, Lozana prospera poco a poco durante su estancia en Roma ejerciendo de saludadora y alcahueta, de comadrona y cortesana independiente y va acumulando riquezas que guarda en su casa custodiada por su criado Rampín.

Sintéticamente, en esta obra está contenido el gracejo y retrato del medio popular hispano-romano, constituye asimismo un imprescindible texto que refleja el habla popular, enfocado sobre todo en los barrios prostibularios de Roma. En este sentido se descubren todas las trampas, truhanerías y obscenidades de la prostitución en la realidad de esa ciudad italiana. Está presente también la sabiduría popular, folklore y refranero tradicionales, dotando a la obra de un carácter marcadamente oral. Por tales motivos, “la obra posee una gran vitalidad que se manifiesta en el espíritu del Renacimiento en su medio populachero.”<sup>158</sup>

Ahora bien, de todo lo anterior ¿qué es lo que le interesa a Reynaldo González en esta novela considerada una obra “pre-picaresca”<sup>159</sup> y casi olvidada en los trabajos y estudios sobre el género? Al parecer, el autor quiere reivindicarla como tal, pero además, a González le interesa otros aspectos: la realidad prostibularia y cómo los personajes femeninos son insertados en ella.

---

<sup>157</sup> Ídem, p. 58

<sup>158</sup> Albert I. Bagby: *ob. cit.*, p.86

<sup>159</sup> José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus Ediciones, Alfaguara, 1986, p.673

Por este rumbo, en *Al cielo sometidos* se presenta la alusión y la cita en diferentes rangos, hallándose similitudes literarias en los diálogos de ambas novelas. El escritor, a través del intertexto marcado, toma y reelabora lo que ha recibido y lo entrega renovado, recontextualizado.

De acuerdo con lo anterior, en la novela de R. González se ubica desde las primeras páginas un intertexto importante, Aldonza Abuela. Esta vieja alcahueta es extraída del Mamotreto II <sup>160</sup> (es así como se titulan los capítulos o pequeños episodios de *La Lozana*) cuando la protagonista responde a su tía:

LOZANA.- ¿Yo, señora? Pues más parezco a mi abuela que a mi señora madre, y por amor a mi abuela me llamaron a mí Aldonza, y si esta mi abuela vivía, sabía yo más que no sé...

Por tanto, el novelista toma ese motivo y lo construye como uno de los personajes centrales de su obra. Curioso resulta el hecho de que Delicado cambie el nombre de la protagonista por Lozana y se le conozca más por esa denominación que remite a su juventud y frescura, que por su nombre de origen, el cual es casi desconocido por completo en el texto. Así pues, es plausible la labor de González en reelaborar a partir de un detalle pequeño del texto de Delicado, uno de los personajes más pintorescos de su novela: “- El nombre debo a una hija de una hija, corrida por puertos, a quien hallaron en Roma apañándose en embustes de traición. Porque a gritos demandé su paradero, los marinos dieron en llamarme Aldonza y como procuraba a la nieta, me apellidaron Abuela.”<sup>161</sup>

Por supuesto que, luego, Aldonza Abuela establece una relación moral entre los “oficios” que ejercen ambas: “!Aldonza ella, Aldonza yo y putas las dos, como la más reputada de todas, la madre Celestina, a quien Dios tenga en perdón para que el Diablo no la use de tizón calderero.”<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Francisco Delicado: *La Lozana andaluza*, Biblioteca Virtual Cervantes, 2010, p.2, en [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

<sup>161</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p.27

<sup>162</sup> Ídem, p.27

El tema del clero nuevamente le sigue interesando a González y lo pone de manifiesto en otra alusión directa de Aldonza Abuela al personaje de la Lozana, reelaborando la embozada crítica social hacia las costumbres malsanas de los integrantes de la Iglesia, sobre las que existió en su momento indulgencia plenaria. Entre los relatos de carácter didáctico expresados a los Antonios, refiere sobre su nieta: “A las santidades les pule hábitos y cuanto les cuelgue que no sea rosario.”<sup>163</sup> Este es un intertexto que remite al Mamotreto XXIII en el que Lozana anda en cercanías carnales con un canónigo. Con ello, su autor pretende seguir con la línea anticlerical, criticando los vicios de la Roma renacentista del Papa regente Clemente VII. En él se crea un ambiente de mancebía en el que no va a desentonar la presencia de la figura de un obispo mujeriego, por ejemplo. Sumado a la intensa aventura que se vive en ese Mamotreto, no faltarán otras semejantes en sus andanzas por las calles romanas: “Lozana la Andaluza le llaman por aquellos pagos, donde derrocha artes que son orgullo de nuestra casa, pues también hay blasón de putas.”<sup>164</sup> Afianzan el juicio de Aldonza Abuela los Mamotretos XXVI y XXVII respectivamente:

GERMÁN.- ¿Señora Lozana, pues cuándo seréis mía todo un día?

LOZANA.- Mañana; que no lo sepa la señora (...) si no fuera a buscar a casa de un señor un pulpo (...) me quedara con vuestra señoría todo hoy.

.....

PORTUGUÉS.- Señora, sí. ¡Rapá la gracia de Deus, soy vuestro!

LOZANA.- ¿De eso comeremos? Paga si queréis, que no hay coño de balde.<sup>165</sup>

En estos dos Mamotretos, como en muchos otros, se remite a la “lozanía” de la protagonista, es por tal razón que en Roma, todos los pillos y rufianes la observan pasar vivaz y fresca, sin faltarle las proposiciones sexuales por parte de los hombres.

---

<sup>163</sup> Ídem, p. 28

<sup>164</sup> Ídem, p.28

<sup>165</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.*, p. 43

Otra de las alusiones marcadas que se reflejan ahora en sentido inverso; Aldonza-Lozana, Lozana-Aldonza, son las características que la protagonista menciona de su abuela en el primer Mamotreto, reafirmando sus virtudes culinarias en la cocina, su inventiva en pociones y brebajes de sanación:

LOZANA.- (...) en su poder aprendí hacer fideos, empanadillas, alcuzcuz, con garbanzos, arroz entero, seco, graso, albondiguillas redondas, y apretados con culantro verde....Sabía hacer hojuelas, hojaldres, hormigos torcidos, con aceite (...) nabos sin tocino y con comino (...) Y ¡qué miel! Pensá, señora, que la teníamos de Adamuz, y zafrán de Peñafiel y lo mejor del Andalucía venía en casa de esta mi abuela.<sup>166</sup>

Reynaldo González no deshecha estas cualidades que enriquecen al texto en cuanto a la percepción de los sentidos, especialmente le otorga cabida al gusto y a los olores. En los primeros momentos del texto, el narrador en tercera persona refiere de Aldonza: “Mientras hablaba, la vieja molía hojas y raíces en un mortero, los polvos diluían en aceites (...) El recinto se descolgaba en sartenes y badiles de cobre, en el humero sudaban las morcillas, longanizas, horcas de cebollas, ristras de ajos, manojos de hierbas de olor, proverbiales para sus caldos.”<sup>167</sup>

También se puede apreciar en el Mamotreto II algunos de los axiomas de la Abuela Aldonza en este sentido, incluso estableciéndose paralelismos en cuanto a sus significados, por ejemplo; se percibe cuando menciona Lozana: “...y decía esta madre de mi madre: «Hija Aldonza, la olla sin cebolla es boda sin tamborín».”<sup>168</sup> Y por otra parte, dice Aldonza Abuela a los Antonio: “Coman ahora que hay, hijos, «donde la comida falta no hay bien que llegue ni mal que sobre».”<sup>169</sup> De igual manera son introducidos otros intertextos que están relacionados con las costumbres fisiológicas, que también son expresión de la misma filosofía femenina: “...a toda puta conviene no tener el coño huérfano ni desamparar las vergas que se acerquen pedigüeñas.”<sup>170</sup> La

---

<sup>166</sup> Ídem, p.3

<sup>167</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* pp. 28-29

<sup>168</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.* p.3

<sup>169</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p.29

<sup>170</sup> Ídem, p.27

idea del sexo por placer y por amor a ese “arte” prevalece, pero en la Lozana es más abarcador en su enunciado cuando afirma: “Cuatro cosas no valen nada, si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural.”<sup>171</sup>

Las similitudes semánticas están en ambos enunciados, que además, resuenan como refraneros en bocas de estas dos “artistas” de las procacidades; sin perder tampoco el tono didáctico que caracteriza la multitud de sentencias en cada una de ellas, que se justifican expresándolos con los aprendices que tienen ambas, tanto los Antonio como a Rampín respectivamente.

El pensamiento que se manifiesta en Lozana anula la distinción entre el yo interior y el cuerpo, dejándola a merced de los arbitrios de su fisiología. Muestras de arbitrios físicos también muestra Aldonza Abuela en: “Ya ni recuerdo las virguerías, quedé enjuagando coños que rinden por anchos, no por estrechos (...) No solo les cobraba en dinero, que es divisible...”<sup>172</sup> De este modo es apropiado recordar que el dinero es la obsesión dominante de la inmensa mayoría de los pícaros, tanto españoles como italianos; aun cuando en la novela de Reynaldo González no se le haga mucho énfasis al tema monetario, en Aldonza Abuela, al igual que en Esmeralda se puede observar por momentos este sentimiento.

Si bien Aldonza Abuela posee una relación intertextual marcada de parentesco e ideología con Lozana, es una de las Niñas (Esmeralda), el principal punto de referencia dentro del burdel, después de Remigia, donde las alusiones son los tipos intertextuales principales para legitimar la presencia con creces de un texto en el otro.

De los aspectos claves para definir a Lozana está su memoria, ya señalada desde los primeros mamotretos; “ingenio y memoria y vivez grande”<sup>173</sup>, esta cualidad en especial le permite contar a los que le preguntan, por aquellos lugares, personas y sucesos que ha vivido detalladamente. Para cuando arriba a Roma, ya posee en su haber un extraordinario bagaje de experiencias y recuerdos, fruto de sus andanzas, que no duda

---

<sup>171</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.*, p.75

<sup>172</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p.31

<sup>173</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.*, p.2

en utilizar para entablar diálogos con los que la rodean. Esta y otras cualidades van a coincidir tanto en una como en la otra; si bien Lozana cuenta su vida entre los Mamotretos I – VI, Esmeralda también lo hace en la primera parte del libro, en pleno burdel y frente al auditorio de los Antonio, respectivamente:

1. Señora, aunque vengo vestida de ginovesa, soy española y de Córdoba<sup>174</sup>

2. Nací en Córdoba, de padre natural<sup>175</sup>

Si por un lado Esmeralda comenta que; “De niña me picó el coño y quise darle satisfacción a juegos con varones de mi edad, que mucho me atraían”<sup>176</sup>, por el otro Lozana: “Y yo era la mayor; fui festejada de cuantos hijos de caballeros hubo en Córdoba, que de aquellos me holgaba yo (...) desde chiquita me comía lo mío, y en ver hombre me desprecizaba y me quisiera ir con alguno...”<sup>177</sup>

Ambos personajes femeninos poseen la gracia de desenvolverse en un medio prevalentemente oral (hay que recordar que Lozana llega a Pozo Blanco y Esmeralda llega al “santuario” de Remigia, notándose la relación de copresencia entre espacios análogos) ambos lugares vienen a ser uno de los primeros contactos con una comunidad centrada (como un espacio en el que convergen otros sujetos semejantes a ellas) en la que las leyes externas o del estado no tienen cabida. Las dos se logran fundir en una confluencia vital que se manifiesta en un continuo intercambio dialógico con el resto de los personajes.

El saber de ambas está muy lejos de ser un hecho abstracto o una ciencia: es más un saber aprendido sobre la marcha, pragmático y reiterativo, aprendido de otras embaucadoras, y alcahuetas (aquí se observa lo didáctico en el texto picaresco). Ante un determinado estímulo, tanto Lozana como Esmeralda responden con el repertorio almacenado en su memoria en cuanto a trampas, engaños, en los llamados potingues, recetas, etc., (la *industria* picaresca) con un objetivo básico entre manos: el gozo y el

---

<sup>174</sup> Ídem, p. 6

<sup>175</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p. 48

<sup>176</sup> Ídem, p. 48

<sup>177</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.* p.7

deleite del cuerpo, por medio del cuidado, la salud y la belleza, pero también por la satisfacción de los placeres del cuerpo:

Salí a las calles, donde me codiciaron otros, cada uno distinto. Quería tenerlos contra mis muslos, sin el contén de un paño. Cambiar de vergas es ansiedad de las putas, nos viene la avaricia de traer a los hombres a comer en la mano, afán que nos pierde.<sup>178</sup>

LOZANA.- Ya sé que vuestra merced lo tiene grueso, que a su puta beata lo oí, que le metías las paredes adentro. Dámelo de argento.

ALCAIDE.- Ven acá traidora; sácame uno no más de la palma

LOZANA.- Soy yo suya toda.

ALCAIDE.- Y yo vuestro hasta las trencas.<sup>179</sup>(Mamotreto XXXVIII)

Sumado al pasaje anterior, además de contener los rasgos que expone Esmeralda en su enunciado, demuestran en Lozana que sus relaciones con estos “caballeros” van a tener también un trasfondo material. (Obsérvese también aquí la relación de copresencia entre sentidos y significados)

Por último, las alusiones implícitas de Esmeralda se refractan además en el desarrollo del relato de sus vidas y en sus psicologías: tanto una como otra demuestran un deseo inmenso por cambiar sus realidades. Por ejemplo, en el epílogo del libro de Delicado, la protagonista explica por qué desea cambiar de aires: “Ya estoy harta de meter barboquejos a putas, y poner jáquimas de mi casa, y pues he visto mi ventura y desgracia, y he tenido modo y manera y conversación para vivir y veo que mi trato y plática ya me dejan...”<sup>180</sup> Hasta ese punto la protagonista se ha percatado de que ya conoce los trucos y engaños indispensables para tener éxito y riqueza, de ese modo la ha conseguido.

---

<sup>178</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p. 53

<sup>179</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.* p.61

<sup>180</sup> Ídem, p. 98.

En el caso de Esmeralda, ha pasado por demasiados avatares para dejar escapar la oportunidad de conducir el burdel cuando Remigia está ausente. Mediante sus trucos y mañas también ha logrado agenciarse de la dirección del lugar y ganarse el respeto del resto de los integrantes del prostíbulo; de ese modo hace galas de su medro en una enunciado como este: “Más vale marcar las virtudes que ocultarlas en un oficio donde no es tanto ser como parecer. Los hombres no buscan aquí el torpe cumplimiento de sus casas, sino las artes de quienes al tejer den a la aguja la lana que solicita...”<sup>181</sup> En este juicio metafórico de Esmeralda, Reynaldo González vuelve a colocar otra de las ideas que ya aparecen en Francisco Delicado, por ejemplo:

GUARDIÁN.- ¡Oh cuerpo de mí, señora Lozana, que no sabéis de la palma y estás en tierra que los sacan de las nalgas con putarolo, y no sabéis vos sacarlos al sol con buena aguja!

LOZANA.- Sin aguja los saco yo, cuando son de oro o de plata, que de otras suertes o maneras no me entiendo.<sup>182</sup>

Por tanto, Esmeralda pone de manifiesto al igual que la Lozana, su espíritu de superación como personajes picarescos al fin y al cabo. Aun en el final de la novela cuando se ha dado por perdido el burdel ante el acoso de la Inquisición, acude al Hidalgo como principal vía de escape, pues sabe que este ha entrado en acuerdos con el marinero Ordóñez en materia de dinero y ganancias. Si bien el desenlace de *La Lozana* es bastante diferente a los finales de la mayoría de las obras picarescas tradicionales, en Esmeralda y Lozana pueden apreciarse dos caracteres que se mueven por la misma cuerda en cuanto a medro principalmente, sin desdeñar tampoco el elemento didáctico en ambas, en el uso de la *industria*.

Como se enunció al comienzo de capítulo, *La Lozana andaluza* no era el único referente en la conformación de nuevos motivos en *Al cielo sometidos*. Otra obra que está insertada allí es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* del escritor Fernando de Rojas. Con ella se verifica que Reynaldo González sí tiene un interés singular en

---

<sup>181</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p. 184

<sup>182</sup> Francisco Delicado: *ob. cit.* p.61

homenajear a las obras que contienen los primeros atisbos picarescos de la literatura española, y sobre todo, teniendo presente que son textos generadores de polémicas en cuanto a la calificación genérica. Tanto en una como en la otra; *La Lozana* y *La Celestina* “no sería posible, sin arriesgar la debida exactitud de una clasificación preceptiva, situarlas dentro de la producción novelesca o teatral.”<sup>183</sup> Sin embargo, no es menos cierto que “el carácter de la protagonista, Celestina, va a anunciar ya toda la novela picaresca española hasta enraizarse vitalmente en lo más hondo del cuerpo literario español.”<sup>184</sup>

El autor de *Al cielo...* conoce estos juicios, probando que posee la suficiente astucia y destreza para referenciar ficcionalmente a Celestina como personaje no ficcional dentro de su texto; cuando los Antonio preguntan a Aldonza Abuela si “¿Tiene a la Celestina en su progenie?”, y esta le responde “– ¿Qué puta no viene de tan santa matrona, en línea directa, si cabe en mujeres mal avenidas con la actitud?”<sup>185</sup> Incluso hay un intertexto de sumo interés en el que afirma; “En bodegones, en cruces de caminos y hasta en cofradías de misioneros ponderan las virtudes de doña Celestina, no dudo que algún monje escriba sus hazañas.”<sup>186</sup> Es muy importante señalar este elemento pues le otorga al texto de González tanto un anacronismo literario como otra relación metatextual que implica una dialogicidad entre lo que llama Genette como *hipertexto* (*Al cielo sometidos*) e *hipotexto* (*La Lozana*), que además de reflexionar, patentiza el espacio histórico fabular de *Al cielo...* como contemporáneo al de la obra de Rojas.

Otro referente, quizás menos perceptible, es la novela picaresca cervantina. De las doce Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes la que más viene a la mente cuando se lee *Al cielo sometidos* es *Rinconete y Cortadillo*, revelando su contacto a través de los protagonistas. A pesar de que, como afirma Alonso Zamora Vicente, “Cervantes tenía una visión del mundo mucho más compleja que la de pura narración picaresca”<sup>187</sup> ciertamente González lo toma como punto de referencia en la configuración de los dos Antonio.

---

<sup>183</sup> Juan Chabás: *Historia de la Literatura Española*, Ed. Pueblo y Educación, Habana, 1979, p. 129.

<sup>184</sup> Ídem, p. 130.

<sup>185</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p. 28

<sup>186</sup> Ídem, p. 28

<sup>187</sup> Alonso Zamora Vicente: *ob. cit.*, p.60.

Aun cuando en *Rinconete y Cortadillo* la miseria y la marginalidad no parecen ser ni los móviles ni las causas de su vagabundaje, ambos se lanzan al mundo con ansias de libertad e independencia. En efecto, tanto Antonio de Ávila como el de Extremadura se asemejan a Pedro del Rincón y a Diego Cortado, primeramente en cuanto a la amistad dada entre ambos; amistad que en texto de Cervantes es mucho más luminosa, juguetona y risueña que en González.

Si bien Cervantes configura a sus dos pillos, Pedro (Rinconete) y Diego (Cortadillo) con elementos como las destrezas en juegos de naipes y en arte de las tijeras respectivamente, los Antonio por su parte; están configurados de manera más cruda, bajo cualidades más realistas, en lo físico y en lo moral, con rasgos nuevos como por ejemplo, la ya mencionada atracción que hay entre ambos que roza en lo carnal. Sin embargo lo que prevalece en esta relación intertextual, es el espíritu cervantino humanista; basado en la búsqueda constante de triunfos, deseos y anhelos amparados por querer alcanzar la libertad plena del ser, que les lleva, por ejemplo a superar sus miedos y lanzarse al mar en busca de esa libertad que desconocen:

Se debatían entre ilusiones y temores por un viaje gritado entre codastes y rodas (...) Veían fantasmas en mástiles y arboladuras, en tenderetes de cambistas, en la taberna donde antes victimaron con trucos de barajas.<sup>188</sup>

Obsérvese este último elemento como alusión explícita entre unos y otros.

También bajo la línea cervantina, logra verse en la novela la intertextualidad genérica del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, sobre todo en lo referido al tema religioso. En el discurso de Remigia y el personaje de la Vinagra existen claras relaciones intertextuales con el *Quijote* cuando la Vinagra le comenta; “-Con la Iglesia ha topado, doña- le advirtió la Vinagra-. No esperará ganar el pleito sin acudir a las huestes infernales, que más saben porque más odian.”<sup>189</sup> Este intertexto, cuyo referente es el *Quijote*, se sustenta básicamente en la idea censora que la Iglesia promulgaba sobre la Inquisición; Vinagra sabe que una batalla contra esta institución

---

<sup>188</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p. 156

<sup>189</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p.182

religiosa acabaría en la muerte, aludiendo al Juicio Final con esas “huestes infernales” que persiguen a los malaventurados.

Malaventurados también se ven Don Quijote y Sancho en el Capítulo IX de la segunda parte del libro, cuando van de camino a encontrar a Dulcinea del Toboso con la dificultad de hacerlo totalmente a oscuras, casi sobre la base del tacto: “Con la iglesia hemos dado, Sancho. —Ya lo veo —respondió Sancho—. Y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura; que no es buena señal andar por los cementerios a tales horas, y más habiendo yo dicho a vuestra merced, si mal no me acuerdo, que la casa desta señora ha de estar en una callejuela sin salida.”<sup>190</sup>

La relación que se expresa está en la asociación de Sancho con el cementerio (la muerte) y la construcción religiosa. Es un detalle importante a tener en cuenta ya que se deja traslucir el enorme poder que llegó a tener la Iglesia como órgano asociado al poder político, adiestrado en someter y dar muerte a los paganos que se enfrentan a él. El sentido de “contraponerse” y “afrontarse” en el enunciado de la Vinagra queda manifestado con la utilización con el verbo “topar” que entre sus significados se hallan el de “chocar” o “tropezar” con un obstáculo.

Otro de los autores clásicos que también constituye un referente en el texto de forma argumental es *El Buscón* de Francisco de Quevedo, el cual se halla a la vez parodiado físicamente en el diálogo de Aldonza Abuela cuando se dirige a Antonio de Ávila: “-Buenas se te dan las sentencias abulense (...), aunque tras ellas suenan cantares escuchados a otro, tan feo como yo pero más versado, un tal Quevedo, narigudo y cegato y pícaro, con parla de cortesano y resabios de carretonero.”<sup>191</sup> Otras figuras son igualmente parodiadas, tal es el caso de Garcilaso de la Vega y uno de sus más importantes textos, las *Églogas*, en especial la primera de ellas. La presencia de este intertexto es relevante si se analiza a la figura de Garcilaso como escritor que idealiza la realidad con el uso frecuente de recursos como el epíteto, con la intención de crearse un mundo idealizado donde los objetos resultan arquetípicos y estilizados al modo del platonismo. En este sentido, nada más alejado de la intención de Reynaldo

---

<sup>190</sup> Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Santillana, Alfaguara, 2005, p. 195

<sup>191</sup> Reynaldo González: *ob. cit.*, p. 34

González en su novela, donde se aterrizan, por ejemplo, los temas divinos al plano más terrenal posible.

En *Al cielo...* los personajes Salicio y Nemoroso son fundidos en un solo personaje al que se le añade el apellido del escritor: Salicio Nemeroso de la Vega. Mediante este personaje Reynaldo González parodia la figura de Garcilaso diciendo de él; “tenía mal acento, tal vez por estadías en otras latitudes, o porque no era castellano.”<sup>192</sup> Claramente se está aludiendo a la procedencia del escritor, que era proveniente de Saboya, territorio del Imperio Germánico en la Edad Media, y a su poco contacto con la lengua castellana, por estar más familiarizado con otras lenguas como el italiano. Por tanto, ambas figuras de las letras son tomadas de maneras distintas en el texto, si de Garcilaso se declaran características internas, Quevedo es fisiológicamente aludido, al igual que el desenlace de su héroe, como se observará a continuación.

Los Antonio, según la tradición de la picaresca está conformados como sujetos marginales que se definen en la relación con el viaje, el camino y los espacios periféricos de la ciudad. El viaje a la Indias, como motivo recurrente, está de modo especial en *El Buscón* a través del personaje de Pablos, su copresencia en el texto de González se establece en el final de su viaje cuando expresa; “Y fuéme peor, porque nunca mejora sus estados quien muda solamente de lugar y no de vida y de costumbres”.<sup>193</sup> Es decir, que la voluntad de irse a buscar suerte y mudando mundo y tierra en Quevedo pasando a la Indias, que es anunciado en este final, se evidencia también como fallida experiencia en la conclusión de *Al cielo sometidos*, como se observa en las últimas páginas del libro, durante la captura de los pícaros: “-Los sorprendimos en sus lujurias. O están acostumbrados a esas perversiones o rodaron en el hechizo de diablos que adoran estos indios herejes – calificó un improvisado fiscal – Son la mácula de la empresa, enrolaron el pendón real, la fe en Dios, la moral de la tropa.”<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Ídem, p. 258

<sup>193</sup> Francisco de Quevedo: *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, RBA, Barcelona, 1994, p.114.

<sup>194</sup> Reynaldo González: *ob. cit.* p. 279.

Como se observa en el enunciado anterior, la desgracia de los dos Antonio, luego de este viaje, no depende solamente de la persistencia de una libertad sexual vivida como resistencia, sino fundamentalmente en la continuidad y extensión de un sistema de control que, como se observa en el fragmento, los alcanza. Por tanto, el mudar de espacio en *El Buscón* como en *Al cielo sometidos* no conlleva una transformación del hacer, sea de quienes tratan de imponer la resistencia o del centro que impone la norma. Los esquemas sociales, las tensiones, las contradicciones y los conflictos sociales se van a trasladar y a reproducir en el Nuevo Mundo, negándoles con ello la posibilidad de construir en ese nuevo espacio, una sociedad diferente, con los anhelos de hacer verosímil las ansias de libertad buscada por ambos pícaros.

Por tanto, a través de la tipología intertextual texto-texto en la novela, se puede concluir parcialmente que, Reynaldo González asimila los referentes literarios externos en la conformación de una realidad que en *Al cielo sometidos* se apoya en los criterios de la tradición literaria de la picaresca, y de la literatura del Renacimiento en sentido general, mediante la *industria*, las clases marginadas, la crítica a la religión a través de la parodia, etc., que inducen a una reflexión profunda acerca del período de esplendor y de más ambición de los Reyes Católicos, dejando traslucir los gérmenes del futuro agotamiento monárquico en su enajenación.

## CONCLUSIONES

Tras el examen de la novela *Al cielo sometidos*, se ha arribado a las siguientes conclusiones:

- La intertextualidad concebida como fenómeno transcultural forma parte de la naturaleza de todo texto. De este modo, dicho fenómeno tiene una fundamentación comunicativa en la que todo sujeto a la vez que enuncia, es receptor y contestatario de textos pasados y presentes.
- El escritor Reynaldo González, con el manejo de la intertextualidad, por medio de sus tipos y recursos en *Al cielo sometidos*, subvierte la posición tradicionalista del clero, las posiciones de la hidalguía, la visión de la mística, el escepticismo, el pesimismo generalizado en la narrativa picaresca del siglo XVII: reescribe la problemática de la represión de un modo singular, silenciada o tratada en elipsis por la literatura del Siglo de Oro.
- La intertextualidad en *Al cielo sometidos* se proyecta en la construcción de sentidos correspondientes a la defensa de la libertad, la identidad y la tolerancia en contraste con la condena y censura que promulga en la novela tanto el poder político como el clerical.
- La tradición literaria española y latinoamericana se presenta en la obra a partir de la determinación de las distintas relaciones intertextuales que permiten y favorecen la riqueza semántica y estilística de este nuevo texto. Dichas relaciones intertextuales (texto-texto, texto-género, texto-realidad), adquieren connotaciones metatextuales, sobre todo en sus dos protagonistas, cuestionando críticamente la censura del poder político y clerical.
- Los intertextos de referente picaresco, por tanto marginales, se construyen de una manera compleja, reivindicándose valores de estos personajes, sobre todo mediados por el pícaro Antonio el de Extremadura.

- La obra se “abre” y se “cierra” por medio de modelos arquitectónicos que simbolizan el período histórico-cultural de los inicios del Renacimiento español y el proceso de la Conquista de América. Por tanto, Reynaldo González, desde una nueva perspectiva (donde se funden arquitectura y literatura), examina los orígenes de la historia americana, revalorando su pasado desde los hechos acontecidos en la España monárquica de finales del siglo XV, acercándose a su carácter diverso y complejo, desde la visión trascendental de la historia.

## **RECOMENDACIONES**

Teniendo en cuenta que en el presente trabajo de diploma no se hace un estudio del léxico, que en términos de intertextualidad, corresponde al tipo texto-realidad, es recomendable realizar un estudio del léxico representativo de la cultura popular, por medio de un trabajo de curso, con una óptica interdisciplinaria desde la lingüística.

También se propone el desarrollo de un trabajo de diploma que estudie la representación histórica en la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Mirta. *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, Tomo II, Ed. Letras Cubanas, 1985.
- Aínsa, Fernando. «Discurso identitario y discurso literario en América Latina», en *Revistas Amerika* no.1, 2010, pp. 472-480.
- Albaigés, José María. *Diccionarios de Nombres de Personas*, Ediciones Universitat, Barcelona, 1993.
- Araújo Nara. «Verdad, poder y Resistencia en *Al cielo sometidos*» en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Universidad Autónoma Metropolitana, D.F. México, 2003, pp.187-192.
- Bagby, Albert I. «La primera novela picaresca española», En *La Torre*, XVIII, San Juan de Puerto Rico, 1970, pp. 83-100.
- Bajtín, Mijaíl. «La palabra en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1998, pp. 233-245.
- . «La Celestina» en *Orígenes de la novela*, Tomo III, Aldos, S. A., Santander, MCMXLIII, pp. 432-487.
- . «Tareas inmediatas de los estudios literarios» en *Textos y contextos*, Tomo II, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp.123-132.
- Bobes, Marilyn. «Interrogar es mi manera de existir» en *El Tintero*, en *Juventud Rebelde*, 25 de octubre de 2015, pp. 03 – 04.
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa. «Cruces y encrucijadas en *Al cielo sometidos* de Reynaldo González» en *Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*, CONICET – INSOC. Argentina, s.f., pp. 1-8.
- Bueno, Salvador. «La picaresca novela del hambre», en *Bohemia*, La Habana, 1963,
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- Calvo Poyato, José. «Judíos en la España medieval» en la revista *Historia y Vida* # 541, Prisma Publicaciones 2002, Abril de 2013, pp. 36-49.
- Campuzano, Luisa. *Carpentier entonces y ahora*, Editorial Letras Cubanas, 1997.

- Cantar de los Cantares de Salomón, en *Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas en América Latina, 2000, pp. 817-823.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1961  
pp. 94 – 95.
- Cervantes, Miguel. *La española inglesa*, en *Novelas ejemplares*, Ed. Sopena, Buenos Aires, 1953.
- *Don Quijote de la Mancha*, Editorial Santillana, Alfaguara, 2005.
- Chabás, Juan. *Historia de la Literatura Española*, Ed. Pueblo y Educación, Habana, 1979.
- Colombres, Adolfo. *La emergencia civilizatoria de Nuestra América*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001.
- Correa, Gustavo. «El héroe de la picaresca», *THESAURUS*, Tomo XXXII, núm. 1, 1997,
- Cruz, San Juan de la. «Noche oscura» en *Poesías*, Selección de poemas, extraído de [www.cervantesvirtual.com/servlet/](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/) (encontrado el 25-01-2016)
- Delicado, Francisco. *La Lozana andaluza*, Biblioteca Virtual Universal Cervantes, 2010, en [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)
- Diccionario de Autoridades* en Real Academia Española (RAE), Conceptos de *industria* e *ingenio*, Gredos, Madrid, 1963.
- Diccionario de uso del Español de América y de España, Cátedra de Lengua Española, Universidad Pompeu-Fabra, Barcelona, 1ra Ed. Sept. 2003.
- Domínguez Fernández, Marlen. «Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...», México, D. F., enero–junio, 2006.
- Genette, Gérard. «La literatura en segundo grado», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* de Desiderio Navarro, UNEAC, Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 53–62.
- Gil Fernández, Luis. «Los Studia Humanitatis en España durante el reinado de los Reyes Católicos» en *Revista de Estudios Ibéricos*, N.2, 2005, pp. 45-56.
- González, Reynaldo. *Al cielo sometidos*, Editorial Letras Cubanas (3ra Ed), La Habana, 2009.
- Guerra Vilaboy, Sergio. *Historia Mínima de América*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004.
- Harshaw, Benjamín. «Ficcionalidad y campos de referencia» en *Teorías de la ficción literaria* de Antonio Garrido Domínguez, Arco/Libros, Madrid, 1997, 132-140.

- Infante, Alberto. «Al cielo sometidos-Reynaldo González» en [www.albertoinfante.es/libros-con-cuerpo-y-alma/al-cielo-sometidos/](http://www.albertoinfante.es/libros-con-cuerpo-y-alma/al-cielo-sometidos/) (consultado el 20-03-2015)
- La Porta, Filippo. «La picaresca barroca de Reynaldo González» en [www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo\\_gonzalez/html/entrevista12c.html](http://www.cubaliteraria.cu/autor/reynaldo_gonzalez/html/entrevista12c.html) (consultado el 20-03-2015)
- Lotman, Yuri. «El texto en el texto», en *Criterios* # 5-12, Casa de Las Américas, La Habana, enero 1983- dic. 1984, pp. 91–109.
- M. Damiani, Bruno. *La Lozana andaluza as Precursor to the Spanish Picaresque*, University of Delaware, Press-Associated University Press, 1994.
- Maggi, Beatriz. «Al cielo sometidos», extraído de <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/10480.html>, Fecha: 20-06-2003
- Magnarelli, Sharon. «*El camino de Santiago* de Alejo Carpentier y la Picaresca», en *Revista Iberoamericana*, año 40, núm. 86, enero-marzo de 1976, pp.65-86.
- Maravall, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus Ediciones, Alfaguara, 1986.
- Markiewicz, Henryk. «Las variedades de la intertextualidad», en *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas*, Colección Criterios, La Habana, 2010, pp. 75-115
- Martínez Fernández, José E. *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Martínez Molina, Julio. «Al cielo sometidos: dos pícaros nada celestiales» en *Cinco de Septiembre*, Ed. Digital, 2 de marzo de 2010.
- Martínez Riu, Antoni. *Diccionario de filosofía en CDROM*, 3ra Edición, Herder, 1996.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. «La Celestina» en *Orígenes de la novela*, Tomo III, Aldos S.A, Santander, MCMXLIII.
- Monte, Alberto del. *Itinerario de la novela picaresca española*, Ed. Lumen, Barcelona, 1971.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualität 1, la teoría de la intertextualidad en Alemania*, Casa de las Américas/UNEAC, 2004.
- Nieves, Dolores. *Literatura picaresca*, Cuadernos H-13, Humanidades, La Habana, 1973.
- Nycz, Ryszard. «La intertextualidad y sus esferas, textos, géneros y mundos», en *Criterios*, Casa de las Américas, 1993, s/n, pp. 95–162.

- Ortega, Julio. «Relato de la utopía. Notas sobre la narrativa de la Revolución», en [www.cubaliteraria.cu](http://www.cubaliteraria.cu) (consultado el 20-03-2015)
- Parker, Alexander A. *Los pícaros en la literatura*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1975.
- Pereda Valdés, Idelfonso. *La novela picaresca y el pícaro en España y América*, Organización Medina, Montevideo, 1950, pp. 75-94.
- Quevedo, Francisco. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, RBA, Barcelona, 1994.
- Ramírez Color, Roberto. *Intertextualidad del género picaresco en «La tumba» de José Agustín*, Morelia, Michoacán, 2009.
- Reyes, Graciela. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco/Libros, 1994.
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973.
- Riffaterre, Michael. «El intertexto desconocido», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Colección Criterios, Casa de Las Américas, 1997, pp. 170-172.
- Río, Ángel del. *Historia de la Literatura española*, Columbia University, Ed. Revolucionaria, La Habana, 1968.
- Riverón, Rogelio. «El cielo pecador. Una relectura de *Al cielo sometidos*», en <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=10521&idseccion=31> (10 - 4 - 2006)
- Sahagún, Bernardino. *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México D.F., 1999.
- Salinas, Pedro. «El héroe literario y la novela picaresca española» en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, enero-marzo, 1946, pp. 75-84.
- Sanz Cabrerizo, Amelia. «La noción de intertextualidad hoy» en *Revista de Literatura*, LVII, núm. 114, 1995, pp. 45-51.
- Senabre, Ricardo. «Del intertexto al plagio», en El Cultural de *El Mundo*, 9-15 de mayo, 2001, pp. 12-17.
- Suárez Fernández, Luis. *Historia de España: Edad media*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

- Taléns, Jenaro. *Novela picaresca y la práctica de la transgresión*, Ediciones Júcar, Madrid, 1975.
- Todorov, Tzvetan. «L'Origine des genres» en su *La notion de littérature*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 27-46.
- Valbuena Prat, Ángel. «Estudio preliminar. La novela picaresca» en *La novela picaresca española* (Antología), Madrid, Aguilar S.A. de ediciones, 1962, pp. 19-79.
- Villaverde, M. J. «De sexo, burdeles y prostitutas», en *El País*, 4 de marzo de 2014, pp. 42-46
- Wadleigh Chandler, Frank. *La novela picaresca en España*, López Hoyos 6, Madrid, La España Moderna, s.f.p
- Zamora Vicente, Alonso. *Qué es la novela picaresca*. Ed. Columba, Buenos Aires, 1962.