

# LA NAVE DE LOS PÍCAROS

INVESTIGACIONES SOBRE LA NOVELA PICARESCA

Fernando Rodríguez Mansilla



Universidad Católica  
Sedes Sapientiae



Fondo  
Editorial  
UCSS

## ÍNDICE

LA NAVE DE LOS PÍCAROS  
Investigaciones sobre la novela picaresca

Diseño gráfico y arte final: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae  
Correo: feditorial@ucss.edu.pe

Corrección de estilo: Julissa Cruz  
Diseño gráfico: David Collazos  
Cuadro de portada: El Bosco, *La nave de los locos* (1490-1500), Museo Nacional del Louvre.

© 2005 Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Depósito Legal: 2005-5152  
ISBN: 9972-9929-3-4

Impreso en Perú-Printed in Peru  
Primera edición  
Septiembre de 2005

Prohibida la reproducción parcial o total de los textos e imágenes  
sin el permiso del editor y el autor.

Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae  
Esq. Constelaciones y Sol de Oro. Urbanización Sol de Oro. Los Olivos, Lima-Perú.  
Teléfonos: (51-1) 533-5744 / 533-6234 / 533-0008  
Web site: www.ucss.edu.pe

Presentación	9
I. Un género problemático	23
II. El pícaro y su señor	47
2.1. Lázaro y Vuestra Merced	51
2.2. El gracioso Guzmán y su público	58
2.3. Pablos y los caballeros	64
2.4. La parlera Justina	71
III. La justa de la picardía	83
IV. Los pícaros en su nave	107
V. Cervantes y la picaresca	141
VI. El fin de la contienda	171
Bibliografía	183

## PRESENTACIÓN

**L**a nave de los pícaros. Investigaciones sobre la novela picaresca de Fernando Rodríguez Mansilla es una inteligente reflexión sobre la narrativa picaresca, tanto de carácter estético-literario como desde una perspectiva historicista y culturalista que no olvida el contexto histórico que vio nacer estas obras, la «conflictiva» sociedad española, para utilizar un adjetivo de Américo Castro, ni las propias contradicciones, intrínsecas y sociales, que el género revela, sobre todo en oposición a las opciones literarias cervantinas que le sirven de contrapunto. En tal sentido, el rastreo de la forma picaresca abarca un análisis de sus más preclaros cultores: *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anónimo, y el célebre *Guzmán de Alfarache*, en sus dos partes (1599 y 1604), de Mateo Alemán, obras que configuran una primera etapa de consolidación del género. Frente a ellas se presenta otra pareja de obras picarescas, posteriores, que transitan insospechadas sendas: el *Buscón don Pablos* (fechado alrededor de 1604), de Francisco de Quevedo, y *La pícara Justina*, de López de Úbeda (1605).

A ello se le suma un estudio detallado de lo picaresco y su presencia (tanto sus elementos y personajes, como sus estrategias) en la ficción cervantina, y cómo esta, finalmente, termina por dismantelar las convenciones literarias de dicho género, como hará el ingenio alcalaíno con toda otra forma literaria existente.

Desde el inicio, «Un género problemático», se plantea los tres problemas que el autor identifica como aspectos básicos para describir las virtudes de la narrativa picaresca y plantear sus más íntimas contradicciones: la constitución de narrador y narratario; el narrador del relato, vuelto mediador, es decir, modelo que impone el deseo; y el significado de las novelas picarescas.

Con objeto del análisis y para guardar fidelidad histórica se plantea un contrapunto de épocas y autores en el que se establece un periodo inicial, comprendido entre 1599 y 1605, donde se publican las dos partes del *Guzmán de Alfarache*, hecho que permite la consolidación del género picaresco y la filiación inocultable con el anónimo *Lazarillo*, que se reedita con asiduidad durante esos años. Sin embargo, también se encuentra la respuesta cervantina con *Don Quijote de la Mancha*, cuya primera parte se publica en 1605. A una segunda generación de escritores pertenecen los libros de Quevedo y López de Úbeda, quienes finiquitan el género por contradicción de sus ideales, caso del *Buscón*, o por agotamiento de sus presupuestos, como ocurre con *La pícara Justina* al otorgársele el papel protagónico a una mujer parlera. Establecido el marco histórico literario por Fernando Rodríguez Mansilla, esquema según el que irá analizando cada una de las líneas de análisis planteadas, se puede observar claramente un manejo solvente de la bibliografía crítica, así como un manejo teórico profundo de distintas escuelas y opciones en su afán por dar respuestas coherentes a problemas de gran hondura y complejidad, tanto estética como histórica y social.

Así, en «El pícaro y su señor», se parte de los principales hallazgos de la narratología, segmento de la teoría literaria que tuvo un gran desarrollo gracias a los aportes del estructuralismo, para describir la importancia de la pareja constituida por narrador y narratario (productor y receptor, respectivamente, del discurso al interior de la ficción) en la novela picaresca. De esta manera, la relación entre narrador y narratario se establece de forma vertical: el pícaro y su señor, relación que plantearía de entrada un sometimiento, pues el pícaro debería buscar «agradar» y «servir» al señor, lo que serviría para explicar los recursos bufonescos a los que recurre Guzmán recordando su pasantía de bufón con el embajador de Francia en Roma. No obstante, nuestro narrador ostenta recursos de ataque y defensa frente a un público que encuentra incluido en el discurso del pícaro y, por tanto, manipulado por este. Es un narrador que terminará devorando a su narratario; una instancia que evidencia el horror del pícaro (narrador) a la *interrupción narrativa*,<sup>1</sup> estrategia de composición por contraste, tan cara a Cervantes.

En «La justa de la picardía» se plantea la tesis de René Girard, propuesta en *Mesonge romantique et verité romanesque*, que explica cómo se configura el deseo a través de la intervención de un tercero. Así, deseamos porque otro desea lo mismo y le otorga al objeto un valor. Ese otro es el mediador y es quien impone lo que debe desearse, y el sujeto obedece. De tal manera, Amadís es mediador del deseo de don Quijote, todo lo que el manchego quiere de debe a que Amadís lo quiso también. Sin embargo, la mediación de Amadís sobre don Quijote es externa, ya que aquel está fuera del mundo de *Don Quijote*. Mientras tanto, la mediación interna estaba reservada, como en el caso del *Guzmán de Alfarache*, a los mediadores que se encontraban en la misma esfera de acción de los sujetos que desean

<sup>1</sup>Remito a un trabajo mío donde analizo el fenómeno de la interrupción narrativa: «La interrupción narrativa y el dismantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*», incluido en la bibliografía de este libro.

mediante ellos. El ejemplo trágico de Guzmán y Sayavedra supone que este último es el sujeto mediatizado; su admiración por Guzmán lo lleva al grado de volverse su criado y, aun, a sucumbir por su culpa. Un ejemplo del pícaro-escritor vuelto mediador lo da Cervantes en el episodio de los galeotes: Ginés también ha entregado su vida a la imitación de Guzmán de Alfarache (capítulo XXII de la primera parte cervantina).

Fuera de las mediaciones antes planteadas, la más importante y la que parece regir la escritura picaresca y que se constituye en uno de los principales hallazgos de la presente investigación es llevar el modelo planteado por Girard hasta sus últimas consecuencias. Se trata de una mediación todavía más profunda y realmente interior, que es la que se produce entre protagonista y narrador. Es este último, el pícaro-escritor, utiliza al pícaro a su antojo: «[...] el verdadero Lázaro González Pérez ha muerto. Lo mató Lázaro, el pícaro-escritor. Lo que tenemos cuando leemos *Lazarillo de Tormes* es el pícaro literario, que nada tiene que ver con el pícaro histórico, aquel tiene vida a costa del último, ello por obra y gracia del pícaro-escritor, el auténtico mediador de la picaresca». En realidad, es el narrador quien «pare» al protagonista y no al revés: es al pícaro-escritor a quien le debemos el pícaro como personaje literario. Por ende, el pícaro no origina el relato, es el relato el que lo constituye a él. El artífice de todo el proceso descrito es el pícaro-escritor. Solo tienen sentido las fechorías si estas son relatadas y, finalmente, escritas.

En «Los pícaros en su nave», el autor aborda el tema del significado de la picaresca. Lejos de abordar los contenidos particulares de las cuatro novelas que forman parte del corpus, establece complejas relaciones entre las obras y sus autores a través de un detallado análisis de los paratextos de las obras, es decir, los preliminares de las obras, tales como prólogos y dedicatorias, así como el abiertamente falso escudo de armas de Mateo Alemán incorporado en la primera parte del *Guzmán*, y también el ilustrativo y revelador grabado titulado «La nave de la vida

picaresca», incluido en la novela de López de Úbeda. En su calidad de textos autoriales, estos deberían corresponder a las aspiraciones de sus autores, pero mediante el anonimato del *Lazarillo*, su autor protege a su criatura. Asimismo, es desde los preliminares del autor que se pone en entredicho el episodio crucial de la conversión de Guzmán el pícaro en Guzmán el escritor moralista: «Halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo de antes», nos dirá el pícaro-escritor, pero las alusiones a tal hecho en los preliminares de la segunda parte permiten observar de qué manera Guzmán, como todo pícaro, hace literatura con su vida y, así, intenta reinsertarse a la sociedad que lo margina por sus crímenes. De esta manera, la diferencia entre Guzmán y Guzmanillo es metodológica, pero no real. Por ende, el protagonista le quita prestigio al narrador, característica presente en el *Guzmán de Alfarache* y en el *Lazarillo de Tormes*.

En el caso del *Buscón* se lee en la dedicatoria a don fray Agustín de Funes que el libro busca ser «émulo de *Guzmán de Alfarache* y tan agudo y gracioso como *Don Quijote*». Así, Quevedo está conciliando dos posturas que la crítica considera contradictorias: la cervantina y la picaresca. La deuda con Alemán es evidente; la relación con Cervantes parece hoy menos evidente. *Don Quijote* fue vista únicamente como obra maestra de la comicidad en los siglos XVII y XVIII; de esta manera, don Pablos es el don Quijote de la picaresca. Si *Don Quijote* es una invectiva contra los libros de caballería, la novela de Quevedo lo es contra los libros picarescos.

Interesa particularmente el análisis del grabado de «La nave de la vida picaresca», donde se reúnen los principales personajes de estos libros, una suerte de retrato de familia, un cuadro de honor de los pícaros, con la explicable ausencia de Pablos de Segovia, como pícaro no publicado. Es como si fuera una nave de los locos, perteneciente a la tradición medieval; por lo tanto, el grabado alude a una expulsión metafórica del pícaro, identificado con el loco de los siglos pasados.

Como reveladora conclusión del segmento, Rodríguez Mansilla advierte que López de Úbeda se disfraza de mujer pícara, mientras que Quevedo no vuelve a escribir un libro de ficción y se desentenderá de *Buscón don Pablos*. El autor, entonces, llega a la siguiente conclusión: el discurso del pícaro devora el de su mentor, así lo entendió el anónimo creador de *Lazarillo de Tormes*; los autores no volvieron a escribir ficciones de largo aliento porque ya no podían hacerlo, sus nombres quedaron sujetos al de sus creaciones. Finalmente, el problema del significado se sintetiza en no saber si fiarse de lo que el protagonista hace o de lo que el narrador dice. En el transcurso del análisis se ha establecido una tercera instancia, la del pícaro-escritor, que armoniza ambas posturas contradictorias. El libro picaresco muestra el proceso que va del pícaro-vulgar al pícaro-escritor; con el triunfo de este último se nos presenta el lado perverso de la escritura: el pícaro-escritor goza mediante la degradación, pero mucho más quien lo lee, beneficiario de aquel autosacrificio.

A través de las páginas dedicadas a la reflexión del fenómeno picaresco se han abordado de manera exhaustiva los problemas planteados en las cuatro obras que le sirven como base del análisis. En contraste, «Cervantes y la picaresca» es una suerte de vuelta de tuerca al hacer ingresar en la discusión las opciones cervantinas frente al material picaresco, lo que contribuye a desmontar dichas opciones, aunque también ayuda a entenderlas mejor. En otros términos, el autor analiza cómo el ingrediente picaresco ingresa en las ficciones cervantinas (en *Don Quijote*, pero fundamentalmente en las *Novelas ejemplares*) a la luz de los hallazgos planteados en los primeros tres capítulos: no había aludido al carácter de la ficción autobiográfica únicamente, sino a la compleja relación que se establece en el texto entre el narrador que cuenta su vida, y su interlocutor (el narratario). Además, se ha enfatizado el carácter fundamentalmente vertical y autoritario de dicha relación, que quedará desmantelada en la ficción cervantina al preferirse un narrador en tercera persona y omnisciente

que ejerce control sobre sus personajes y que funge de intermediario entre el pícaro y el lector. Así, la mayoría de las veces, encontraremos en Cervantes a personajes picarescos observados desde fuera, como ocurre en los casos analizados de «La ilustre fregona» y «Rinconete y Cortadillo». De esa manera, el narrador cervantino es una instancia que deja actuar a sus personajes y los pone a dialogar, y acaba así con la peligrosa estrategia de ataque y defensa del pícaro dirigiéndose al lector y acorralándolo. Así, se aleja de la enunciación vertical típica de la picaresca; la picaresca cervantina presenta un movimiento horizontal en el que se halla un pícaro dialogando con otro pícaro. Estos son los casos donde Cervantes se ocupa de los pícaros en tanto personajes, pero interesa más el análisis de «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros», ya que en estos últimos relatos, que se encuentran engarzados, se ocupa de un pícaro, el alférez Campuzano, vuelto narrador. Recordemos los riesgos que corre el pícaro-escritor, obligado a manipular su propia vida de pícaro para volverla escritura. El cambio de Cervantes se da en «El casamiento engañoso», donde hallamos a un pícaro-escritor que no ha escrito su vida como otros pícaros-escritores, sino un diálogo, a todas luces inverosímil, entre dos perros, el que es leído por el licenciado Peralta, su amigo. Es una suerte de caja china donde «El casamiento engañoso» opera como un prólogo a «El coloquio de los perros»; así, se sigue la huella del prólogo de *Don Quijote*, ya que se compone de la conversación entre el autor y un amigo suyo. Hay en Cervantes una predilección por el diálogo, que se opone al monólogo picaresco. Otra diferencia clave es que mientras la picaresca exige el favor judicial o la merced de los señores, Campuzano espera, de la lectura de su amigo, una valoración más bien estética. Así, el desbordamiento del diálogo, la valoración estética y la interrupción narrativa tienen su reflejo en «El coloquio de los perros», donde la pareja Campuzano-Peralta proyecta a Berganza-Cipión. En «El coloquio de perros» se puede hablar propiamente

del diálogo como una forma literaria que ha venido evolucionando a lo largo del siglo XVI. La estructura del diálogo permite, en primera instancia, que se replique y cuestione el relato picaresco. El juez o señor que era el narratario picaresco, víctima del pícaro-escritor, se trueca por un *oyente activo* que es Cipión, perro letrado, «investido en papel de árbitro y conciencia moral del relato». De esta manera, Cervantes desmonta las convenciones del relato picaresco a través de esta categoría estudiada por Rodríguez Mansilla, *oyente activo*, que solo es posible por la novedad del diálogo como marco de la narración. Cipión supervisa el relato de Berganza; es un narratario al mismo nivel del narrador; así, el pícaro-narrador se vuelve dócil. En el diálogo, la respuesta de Peralta es abiertamente significativa: «Señor alférez, no volvamos más a esa disputa [de si los perros hablaron o no]. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta» (III, 322). Con esta afirmación, Peralta cierra la disputa de si los perros hablaron o no y asume «El coloquio de los perros» como una pieza literaria, es decir, como «invención» y no como verdad. El licenciado desplaza el debate hacia el terreno estrictamente literario. Al incluir esta segunda voz que sopesa la voz del pícaro en «El coloquio de los perros» se alcanzaría una consolidación armoniosa de dos verdades, con lo que se obtiene un discurso perfecto, en términos neoplatónicos.

Otro elemento proveniente de la estética cervantina que contribuye a desmontar las opciones picarescas es el modo teatral de presentar los hechos. En la teatralidad cervantina predomina, aparte del diálogo, la descripción externa, los cambios de escena y un tratamiento espectacular de los eventos. Asimismo, eliminada la mediación característica de la narrativa, la teatralidad desvanece la mediación picaresca: se pierde la autoridad narrativa y es sustituida por la dinámica teatral que contempla la interacción del pícaro con personajes que representan oposiciones, suerte de amortiguadores humanos. Así, Berganza tiene a Cipión como árbitro, mientras que Peralta es el discreto lector de Campuzano. De este modo,

la picaresca se vuelve dúctil y apta para ser tomada como un elemento más para alcanzar una nueva forma narrativa. La novela corta, sobre todo la cervantina, diluye el mensaje picaresco.

En síntesis, como he tratado de plantear aquí, *La nave de los pícaros. Investigaciones sobre la novela picaresca* me parece un trabajo inteligente, muy bien escrito. Fernando Rodríguez es un conocedor de sus fuentes principales, los textos literarios del periodo, y de la más importante bibliografía sobre el tema, la que ha sido cuidadosamente rastreada y leída, además, en diferentes idiomas. Considero este libro un aporte significativo en la crítica de la literatura del Siglo de Oro. Destaca, asimismo, un dominio de la teoría literaria más diversa: opciones formalistas como las del estructuralismo y pragmatismo de Gérard Genette; otras más filosóficas como las de Lubomír Doležal; posturas más acordes con el psicoanálisis como las de René Girard y, hasta cierto punto, el Foucault de la *Historia de la sexualidad*. Se percibe también un gran conocimiento de la obra fundamental de los hispanistas franceses, como Michel Cavillac y Maurice Molho, quienes manejan una postura más histórico-sociológica, aportes que le permiten rastrear, entre otras cosas, la naturaleza del auditorio al que estaba dirigida la picaresca fundamentalmente, la emergente burguesía de las ciudades españolas.

El contrapunto con Cervantes es ilustrativo y permite completar el panorama de la narrativa española de las primeras décadas del siglo XVII, pero cae, de alguna manera, en continuar la dicotomía, planteada de antiguo, entre la obra de Mateo Alemán, cuya obra es representante de la cumbre de la opción picaresca, y la de Miguel de Cervantes, orgulloso y conciente de sus hallazgos, a quien la crítica posterior y los lectores han favorecido: «[...] lo cierto es que la opción cervantina, que preconiza el entretenimiento sin negar la ética, es la más cercana al gusto moderno», señala Rodríguez Mansilla. Destacan, en el análisis de la obra cervantina, también los paratextos; así, el prólogo de *Don Quijote* trata sobre cómo

escribir un prólogo. La «mesa de trucos», mencionada en las *Novelas ejemplares*, alude al carácter lúdico de la escritura literaria: «Soy el primero que he novelado en lengua castellana»; Cervantes dice, más adelante, que el ingenio alcalaíno sabía lo que estaba haciendo. Este prólogo, considerado por Francisco Márquez Villanueva como de «los más osados del siglo», revela cuán concientes e intencionales eran sus innovaciones. El contraste entre ambos autores es señalado por Fernando Rodríguez, quien afirma que Alemán pretendía algo más que un «entretenimiento honesto» e incluía «avisos tan necesarios para la vida política y para la moral filosófica»; de este modo, Alemán combina lo serio y lo divertido. Cervantes, por su parte, estaba más inclinado a cuestiones de estética literaria, mientras que Alemán a las de teoría moral y política. Cervantes esperaba con el *Persiles*, su obra póstuma, sacudirse la fama de escritor divertido y sin mayores pretensiones, según sus contemporáneos. Lo interesante es que ocurrió todo lo contrario; el *Persiles* perdió en el juicio crítico frente al ingenioso manchego *Don Quijote*. Así, «aquello de mayor estima en su época fue perdiendo valor y, en cambio, los temas estrictamente literarios (la naturaleza de la ficción, la verosimilitud, el lenguaje y demás problemas de la poética), que en la obra cervantina son materia de reflexión, pasaron a primer plano y se volvieron un motivo serio por sí mismos».

En suma, se concluye que Miguel de Cervantes realiza una «desintegración de la picaresca y su mitología al convertir un género vivo en una materia dúctil, un elemento más para la composición de ficciones entretenidas y reflexivas en torno a la naturaleza misma de la literatura», y también una superación de dicho modelo. Cervantes «intuye el carácter conflictivo de la voz del pícaro y, por ello, intenta amortiguarla mediante el diálogo, la teatralización y el sueño como generador de la ficción», señala en otro momento del segmento final del libro, «El fin de la contienda», el autor de este magnífico libro. Concluyo, por otra parte,

con una pregunta, ¿sin pretenderlo, no se perpetúa aquí la oposición entre las opciones artísticas de la picaresca y la ficción cervantina cuando se había buscado, si no desmontarla, al menos cuestionarla?

Carmela Zanelli  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Lima, junio de 2005



Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem, fortuna ex aliis\*  
*Eneida*, XII, 435

---

\*«Aprende, niño, de mí la virtud y el verdadero esfuerzo; aprende de otros la buena suerte» (traducción de Julio Picasso).

# I

## UN GÉNERO PROBLEMÁTICO

Como la pastoral, la picaresca es una categoría en permanente discusión. Desde el ya clásico «Toward a Definition of Picaresque» de Claudio Guillén (1971), pasando por «Para una revisión del concepto *novela picaresca*» de Fernando Lázaro Carreter (1972) o «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach» de Ulrich Wicks (1974), han sido varios los intentos de delimitar el término «picaresca», que posee, al menos, cuatro empleos distintos (cfr. Guillén 1971: 71). Según Peter Dunn, en estos esfuerzos por definir la picaresca existen dos tendencias: «The first is the repression or devaluation of highly significant individual differences between these novels [picarescas]; the second is the distortion of the relation between them and the works not classified as picaresque» (1990: 2). La intención de Dunn a lo largo de su interesante artículo no es otra que discutir la validez de la imposición de la picaresca como un género cerrado, pues esto ha llevado a considerar, por ejemplo, que el *Guzmán de Alfarache* es la cúspide de la picaresca y que, al contrastar sus

virtudes con *La pícara Justina* o *el Buscón don Pablos*, estas queden opacadas, si no denigradas frente al modelo de Mateo Alemán. Habría que recuperar y estudiar todas las obras pertinentes, aunque se alejen de lo que se ha venido a considerar estrictamente picaresco (cfr. 1990: 12).

Por nuestra parte, coincidimos con este autor en el hecho de que las definiciones dadas hasta ahora son cuestionables, y no podría ser de otro modo: cambian los lectores y, por ende, las obras tienden a ser reinterpretadas. Señala Cesare Segre: «Pero no son las estructuras semióticas de la obra las que se transforman: es el observador el que llega a percibir nuevas relaciones, nuevas perspectivas, dentro de una serie de puntos de vista que se pueden considerar inagotables. La construcción de la crítica no es jamás, ni puede ser, definitiva; ni siquiera, finita» (2002: 91).

En el siglo XIX, por ejemplo, las novelas picarescas eran tenidas como novelas de costumbres y sátira social (cfr. Dunn 1990: 3). Sin embargo, conviene recordar también que lo picaresco, sin necesidad de definición, era moneda corriente dentro de las distintas narraciones del XVII en adelante y que Guzmán de Alfarache era el pícaro *par excellence*. Por ejemplo, elogiando las virtudes del joven Carriazo, personaje cervantino de «La ilustre fregon», el narrador afirma que «finalmente, él [Carriazo] salió tan bien en el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (III: 46).<sup>1</sup> En *La pícara Justina*, la protagonista, tras detallar sus virtudes en la misma materia, afirma ser, por último, y a manera de cifra de sus talentos en dicho arte, «la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahegar a su picardía para que dure los años de mi deseo» (I: 83-84).<sup>2</sup> Si Guzmán es modelo, no lo es tanto de mera imitación como de superación. A este propósito,

<sup>1</sup>Las citas de las *Novelas ejemplares* se realizan indicando el tomo en romanos y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

<sup>2</sup>Para las citas de *La pícara Justina* se indica el tomo en romanos y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

precisamente, conviene traer a cuento el grabado de la portada de *La pícara Justina*, en el que se representa *La nave de la vida picaresca*.<sup>3</sup> Dicho grabado es, a nuestro parecer, tan valioso como las palabras de Ginés de Pasamonte para conocer, a ciencia cierta, la recepción del género en sus lectores contemporáneos. Cuando el galeote de *Don Quijote de la Mancha* afirma, elogiando su libro, que «es tan bueno... que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, XXII: 227)<sup>4</sup> se comprende la *liaison* automática del *Lazarillo de Tormes* con el *Guzmán* (que no cita explícitamente, pero qué mejor alusión que el propio Ginés, galeote escritor) por el hecho de que ambas obras se imprimieron simultáneamente en los primeros años del siglo XVII, gracias al éxito de la primera parte del *Guzmán*: «Within four years, from 1599 to 1603, at least nine editions of *Lazarillo* will be published» (Guillén 1971: 144).

Volvamos al grabado que abre la primera edición de *La pícara Justina* (1605), un año después de que Alemán contraatacase con la segunda parte del *Guzmán* y el mismo en que Cervantes publica *Don Quijote*. En el navío aparecen: la madre Celestina, en cuya historia se encuentra el precedente más antiguo de la picaresca mediante los criados Pármeneo y Sempronio; Guzmán de Alfarache, quien se encuentra en la proa y lleva escrito en su morral «pobre y contento»; y, en el centro, la pícara Justina, su autoproclamada novia, coronada como una musa. La nave es remolcada por una canoa donde se encuentra Lazarillo, junto con el toro de Salamanca, que evoca uno de los episodios centrales del primer tratado

<sup>3</sup>Este grabado es reproducido por Alexander Parker en el libro citado en nuestra bibliografía y por Antonio Rey Hazas en su edición de *La pícara Justina*. Véase una reproducción del mismo en el capítulo IV, «Los pícaros en su nave», donde lo comentamos.

<sup>4</sup>Las citas de *Don Quijote de la Mancha* se realizan indicando la parte (I para 1605 y II para 1615) y el capítulo correspondientes en romanos, y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

del *Lazarillo*. La pregunta que nace inmediatamente es por qué Lazarillo está fuera. Alexander Parker quiso ver aquí una prueba más a favor de su argumentación en contra del *Lazarillo* como novela picaresca. El estudioso británico sostenía que el *Lazarillo* no produce una corriente de libros semejantes en los años siguientes, como sí ocurre con el *Guzmán de Alfarache*; Lázaro no comete actos propiamente delictivos; y, sobre todo, el que la novela picaresca fuera producto de la Reforma Católica o Contrarreforma determina que su ortodoxia y significado último queden sometidos a tales fines religiosos. En suma, «Esta [el *Lazarillo*]... no es una novela picaresca en el verdadero sentido de la palabra» (Parker 1975: 34). Sin embargo, no queda claro que después afirme que el *Lazarillo* proveyó la forma para el futuro género (cfr. 1975: 57). Lázaro Carreter zanjó esta cuestión cuando declaraba que «la novela picaresca surge como género literario, no con el *Lazarillo*, no con el *Guzmán*, sino cuando este incorpora deliberadamente rasgos visibles del primero» (1972: 205). Para sostenerlo, se apoya en el análisis del parlamento de Ginés de Pasamonte realizado por Guillén, quien considera que, para los lectores del XVII, el *Lazarillo* y el *Guzmán*, pese a sus diferencias, anotadas por Dunn (1990: 6-8), convergen en un género picaresco que no existe antes de 1599 (cfr. Guillén 1971: 142). Como se verá, este debate en torno al *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* asegura, ante todo, la preeminencia de ambas como modelos, tanto de forma narrativa como de diferentes *topoi*: la concepción confusa, los padres viles, la serie de amos, etc. Obviamente, nada más lejano que esto al acercamiento puramente sociológico o religioso que la crítica positivista quiso realizar. Sostiene Cesare Segre: «Así, esta antítesis del realismo que es la ficción nos revela la debilidad de las poéticas afectadas a la inmediatez de la representación, a la inevitabilidad de reacciones morales o de alabanzas. La narrativa no puede limitarse a describir, así como la pintura intenta no ser fotografía» (2002: 90).

Para terminar con *La nave de la vida picaresca*, veamos la leyenda que aparece en la parte inferior del grabado: «Los libros de la Pícaro Justina que son *la nata de todos los graciosos* pintando al vivo el engaño y desengaño de vida ociosa en un navío do, sin sentir, el tiempo lleba a los ociosos alegres por el Río del Olvido al Puerto del Desengaño. 1605» (el subrayado es nuestro). En las palabras subrayadas queremos destacar la idea de competencia, que es inherente al género, según nuestro parecer, y que será desarrollada más adelante con otros ejemplos. Dicha competencia de unos pícaros con otros evidencia hasta cierto punto una conciencia de los autores de insertarse en un género que si bien no tiene definición, pues «en cuanto proceso histórico que es, no puede definirse: un trozo de historia se describe (y se interpreta después), pero no se define» (Lázaro Carreter 1992: 99), sí es identificable en la praxis del lector. Existen un marco de enunciación y una narración picarescas: desde dónde y hacia quién se escribe, y cómo se escribe, respectivamente. De lo contrario, el famoso capítulo XXII del *Don Quijote* no guardaría el sentido que Claudio Guillén encontró en él: la decisión de Ginés de Pasamonte de contar su vida encierra un concepto de la picaresca que supone que un género es, ante todo, un reto para el autor (el cual, en la convención genérica, es el propio protagonista, ya que la narración se asume como autobiografía: Lázaro, Guzmán, Pablos, Justina, etc.) y como tal es una inspiración o una influencia (cfr. Guillén 1971: 150-151).

Por su parte, Lázaro Carreter quiso ver la picaresca como «un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética» (1972: 198-199). La puesta en práctica de esta idea puede, sin embargo, ser peligrosa. Tratando de ejemplificar su aseveración, el autor en mención presenta, entre otros, el siguiente caso: «Cuando el pícaro suele escribir en primera persona, bien podrá un autor disentir y adoptar la tercera» (1972: 199). Con esto niega que la narración en primera persona sea un rasgo

pertinente, propuesta contraria a la nuestra. Además, si se trata de contravenir a un cuerpo de reglas, casi cualquier texto, por mera oposición, podría ser picaresco y ser considerado, automáticamente, parte del ya mencionado proceso.

Por otro lado, un intento de delimitación de la picaresca que tome en cuenta estrictamente los contenidos corre el riesgo de confundir novelas con simples «anatomies of roguery» que aíslan al protagonista y no toman en cuenta la interacción de este con su medio (cfr. Guillén 1971: 77). He aquí una descripción de este tipo practicada sobre el *Guzmán de Alfarache*: «La experiencia de la delincuencia en todas sus gamas... dentro del contexto de la doctrina y la experiencia religiosas, el de la tentación, el pecado y el arrepentimiento» (Parker 1975: 70). La picaresca es más que la historia de un delincuente. Existen, ciertamente, unidades narrativas elementales picarescas («motifs»): el nacimiento o la infancia inusuales, las burlas, el disfraz, el incidente grotesco u horrible, el rechazo (cfr. Wicks 1974: 246-248); pero el quid del género, desde nuestro punto de vista, no es tanto su contenido como la forma en que se hilvanan ciertos motivos consolidados por la tradición canónica. De esta manera, si se dice que Cervantes no frecuentó la picaresca, no es porque no haya escrito sobre pícaros, sino porque no les permitió escribir. Hay una escritura propia del pícaro, impregnada de oralidad (cfr. Sobejano 1972, Delgado Gómez 1986 y Peale 1979), que corresponde a un narrador que hemos venido a llamar un pícaro-escritor. Esta categoría, de la que nos ocuparemos en su momento, permite hacer el deslinde entre el pícaro en su faceta de escritor, de autor de la historia de su vida, y el pícaro como personaje. Así, Rinconete y Cortadillo son pícaros, pues actúan como tales, pero no son pícaros-escritores, ya que no escribieron: otra instancia narrativa es la que cuenta su historia. En la única oportunidad en que Cervantes presenta a un pícaro que escribe, este último ya no escribirá su vida, sino un diálogo de raigambre filosófica entre dos animales.

La crítica, a partir de un trabajo clásico de Carlos Blanco Aguinaga, establece una dicotomía funcional cuando diferencia entre Lázaro y Lazarillo o Guzmán y Guzmanillo. Se sostiene que, puesto que la narración está a cargo del mismo protagonista, se produce un desdoblamiento: el pícaro que fue y el asceta (o desengañado) que es ahora; en otras palabras, la visión del pasado, la que da cuenta de las bellaquerías cometidas, y la visión del presente, la que sermonea respecto de la conducta errada. A Guzmanillo le toca la conseja; y a Guzmán, el consejo: «[En el *Guzmán*] aventura y sermón son así, aunque unidos en el centro de la experiencia necesaria y la libertad, los dos polos contrarios y últimos de esta novela de contrarios» (Blanco Aguinaga 1957: 322). Francisco Rico, por su parte, resalta «el deslinde entre dos fases en la trayectoria de Guzmán: un primer tiempo de acción, con un versátil Guzmanillo de protagonista; y un segundo tiempo de narración, en que el sesuso y penitente Alfarache levanta acta de sus pasadas trapacerías, entremetiéndolas de reflexiones morales» (1970: 65).

La unión de ambos se daría en el «trance de la conversión» (Rico 1970: 68) y le otorgaría a la novela, y a su protagonista, una coherencia plena. Dentro de la hispanística francesa, Michel Cavillac afirma: «Es erróneo disociar el mensaje diegético del didactismo teológico-moral, la coherencia del texto nace de su interferencia dialéctica. Lejos de constituir una digresión extrínseca, el moralismo funciona “en tanto dato novelesco” como ha señalado F. Rico» (1994: 66). Ciertamente, estas supuestas voces contrapuestas se justificarían por el carácter oral del relato de nuestro pícaro protagonista: «El discurso oral es el único que posibilita la mezcla “involuntaria” de autobiografía y sermón» (Delgado Gómez 1986: 90).

Guzmán/Guzmanillo y Lázaro/Lazarillo se corresponderían con sermón/aventura o *docere/delectare*, respectivamente.<sup>5</sup> No obstante,

<sup>5</sup>Se podría objetar la existencia de digresiones morales en el *Lazarillo de Tormes*. Aunque

esta dicotomía que difundió Blanco Aguinaga y que ha tenido tan buena fortuna en la tradición crítica empieza en el *Guzmán de Alfarache*, con palabras de Mateo Alemán en su prólogo al «discreto lector»: «Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo» (I, «Del mismo al discreto lector»: 111).<sup>6</sup> La interpretación que subyace a la susodicha dicotomía es que *Guzmán* no es Guzmanillo. Ello es cierto, pero no caigamos en el error de considerar que Guzmán es esencialmente moralista desengañado, que Guzmanillo es un chicuelo divertido y que, así, las fronteras entre ambos están claramente delimitadas. La crítica tradicional ha querido ver en el Guzmán, por ende, en toda la picaresca, simplemente la imposición del uno sobre el otro, del desengaño sobre la aventura. De esta manera, mediante una cruel *amplificatio* de esta escisión aparente se llegó a la dicotomía Alemán/Cervantes, donde el primero es un pesimista; y el segundo, un optimista. Ambos habrían producido dos tipos de realismo: un realismo dogmático, propio de la visión «pesimista» y «conservadora» de Alemán, frente al realismo objetivo de Cervantes, quien es «como un dios tal vez un poco escéptico de su capacidad de juicio, aunque con fe en la libertad de su creación y lleno de amor por ella» (Blanco Aguinaga 1957: 342). Aunque esta idea se remonta a Américo Castro, el cual consideraba a *Don Quijote de la Mancha* como una reacción ante el *Guzmán de Alfarache* y, prácticamente, satanizaba a este último hasta el punto de considerarlo aquel monstruo colosal que enfrenta el caballero idealista manchego: «Frente a este cerrado horizonte, Guzmán de Alfarache estructura su siniestra,

---

menos aparatosas a simple vista, estas existen en embrión y dan la pauta a Mateo Alemán para desarrollarlas muy por extenso en el *Guzmán de Alfarache*, como lo demostró Gonzalo Sobejano (cfr. 1967: 22-27).

<sup>6</sup>Las citas del *Guzmán de Alfarache* se realizan indicando la parte (I para la de 1599 y II para la de 1604), el libro (cada parte está dividida en tres libros) y el capítulo correspondientes en romanos, y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

infernol, discorde y grandiosa visión del mundo. Sin la cual —casi estoy por afirmarlo— no tendríamos el *Quijote*» (1971: 67). Como señala Dunn, es fácil caer seducido por este tipo de argumentos: «Who among us does not love Cervantes? And who has never yielded to the seductiveness of a dualistic system? The Manichean image of Cervantes as a champion of the light in history's ongoing struggle is an attractive one» (1990: 9). Además, Blanco Aguinaga peca de ingenuo al hablar de realismo en una época en la que, stricto sensu, este no existe. Cervantes, Mateo Alemán y cualquier otro escritor del siglo XVII practicaban la mimesis, de acuerdo con la teoría neoaristotélica vigente. Advierte bien Jan Bruck que «if “mimesis” is the general characteristic of all works of art and literature, then the concept can not denote a particular —“realistic”— mode of representation as distinct from other, non-realistic modes» (1957: 190).

La rivalidad entre Alemán y Cervantes podría resolverse creativamente si se considera, como postula Márquez Villanueva, una interacción entre los dos ingenios. En nuestro caso, nos interesa estudiar las narraciones picarescas canónicas en función de tres asuntos, que hemos venido a considerar *problemas*, los cuales nos permitirán observar el género en cuanto proceso histórico, como afirma Lázaro Carreter. Empezamos por la pareja del *Lazarillo* y el *Guzmán*, que juntas inventan los estatutos picarescos; y, luego, la pareja del *Buscón* y *La pícara Justina*, narraciones que se constituyen como picarescas en tanto ingresan en un diálogo más o menos explícito con la pareja inicial.

Finalmente, la dicotomía sermón/aventura, bien vista, podría entenderse como una clave de lectura aplicable al discurso de Guzmán, pero no para seccionarlo, sino para comprender su fino entramado. Este equilibrio de consejos y consejas fue irreplicable para los epígonos del *Guzmán de Alfarache*, lo cual no les quita carácter picaresco. Esta suerte de contracanto forma parte de la estrategia del pícaro-escritor para erigirse en autoridad gracias a su relato. Sin embargo, no olvidemos que está en

dificultades al momento de empezar a escribir, aunque esto, curiosamente, solo lo tendremos claro al final de nuestra lectura, pues si este narra su vida, es para explicar su situación actual (cfr. Lázaro Carreter 1972: 216). Al mismo tiempo, cuando lleguemos al término de su narración, sabremos que quien narra no es el mismo. Algo ha ocurrido: Lázaro de Tormes no es ya simplemente el pregonero de Toledo que ha sido favorecido por el arcipreste de San Salvador; Guzmán de Alfarache es un galeote en espera de ser liberado. El verdadero inicio del discurso narrativo no está en el nacimiento del protagonista, sino en su final, cuando decide escribir, es decir, en el tiempo presente. No olvidemos que una autobiografía es «la qualité original du style, en accentuant l'importance du *présent* de l'acte d'écrire, semble servir l'arbitraire de la narration plutôt que la fidélité de la réminiscence. C'est plus qu'un obstacle ou un écran, c'est un principe de déformation et de falsification» (Starobinski 1970: 258). Esto implica una selección y una disposición particular de los hechos que se presentan como la *vida* del protagonista, según lo enuncia el título que reciben sus historias: «El proceso de selección a que Lázaro somete su existencia nos muestra aquello que le importa manifestar: los rasgos fundamentales de su persona... La relación de Lázaro consiste, pues, en un ir desplegando o “desarrollando” aquello que él sabe forma parte de su vivir y su ser actuales» (Guillén cit. por Rico 1988: 22).

Lo mismo podría decirse respecto del *Guzmán*. Existe un proceso de selección, ciertamente artístico, que va a producir al pícaro no como fue, sino como debía ser: un antihéroe que se eleva por encima del resto de los mortales y puede pontificar en su papel de *atalaya de la vida humana*. El pícaro, al salir en estampa, se vuelve literatura, y su destreza en la burla es tan cierta como las proezas caballerescas presentes en el *Amadís de Gaula* o los requiebros amorosos de los pastores de los *Siete libros de la Diana*. El «realismo» de la picaresca es engañoso. Maxime Chevalier ha demostrado la procedencia folclórica de varios de sus

personajes y situaciones: la vida de los estudiantes en el pupilaje, presente en el *Guzmán* y el *Buscón*, o las estafas cometidas por venteros. La impronta folclórica es insoslayable: «Por asociación mecánica el ventero será el que da gato por liebre, el pintor —en cuanto deja de ser émulo de Apeles— simple pintamonas, el ciego igualmente mezquino y sutil, el buldero un echacuervos, el arriero blasfemo, el médico matasanos, el estudiante capigorrón y tracista, la casada rebelde, golosa y gruñona» (1978: 143-144).

Por otro lado, y complementando lo anterior, el análisis de su retórica y su lenguaje lleva a afirmar lo siguiente:

Se caracterizan [las novelas picarescas], sobre todo, por una exposición no realista, que permite que trasluzca lo que se quiere decir propiamente. No ofrecen, en consecuencia, una representación de las clases bajas y de su lenguaje a partir de detalles auténticos, sino que las presentan como una perversión de lo correcto o bien como una reproducción de lo justo (de lo trascendental) invertido. No son un duplicado del mundo real, lo son de un mundo invertido y, por ello, irreal en su más profunda sustancia. (Krömer 1984: 138)

El realismo, como una corriente literaria aparecida en el siglo XIX, «is the result of a conglomerate of factors which have their roots in the economic, social, political and epistemological changes of the 18th. Century» (Bruck 1982: 196). Como tal, no es más que un método de representación que, bajo ciertos principios heredados del discurso científico que lo precede, intenta brindar la sensación de realidad: «Lo que sucede en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, *nada*; lo que pasa es solo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado» (Barthes y otros 1974: 43).

Recuérdese que los géneros, en cuanto modelos de escritura cuyo mecanismo puede ser aprehendido, pueden catalogarse como «máquinas»:

Cada uno de ellos [de los géneros] es una “máquina”, una pauta narrativa cerrada, que se enviaba al público recién salida de la imprenta aunque estuviese cruda... El hecho mismo de que el *Amadís*, la *Diana* y el *Guzmán* cuenten con una potencial calidad como de línea de ensamble le da a Cervantes la oportunidad de emplearlas y mejorarlas en su herencia narrativa. (Gilman 1993: 93)

He aquí el imposible advertido por el autor de *Don Quijote* a través de Ginés de Pasamonte: «¿Cómo va a estar acabado [el libro]... si todavía no está acabada mi vida?» señala este en el mencionado episodio (I, XXII: 227). Así, la narración picaresca sería falaz, pues no se puede relatar toda una vida, ya que esta es inabarcable. Sin embargo, allí radica una de las claves de la picaresca: la pseudoautobiografía. Nunca habremos conocido efectivamente al pícaro, sino la imagen que de él nos da el narrador, que en apariencia es él mismo, pero no lo es si recordamos que, al menos en la picaresca, en el final está el principio: «In this instance [al final de su vida narrada], as well as in others we shall shortly observe, the distinction between Guzmán the galley slave and Guzmanillo the pícaro has evaporated. There simply is no such distinction» (Johnson 1978: 21). Como señala Georges Gusdorf, respecto de la narración autobiográfica, «nadie se sirve mejor que uno mismo» (1991: 13), ya que «la tarea de la autobiografía consiste, en primer lugar, en una tarea de salvación personal» (1991: 14). Dicha salvación personal resulta mucho más conflictiva en el pícaro que en cualquier otra persona que narre su vida: recordemos que nos hallamos frente a un delincuente, un eterno sospechoso.

Sin embargo, el modelo narrador-protagonista aseguraría, moviéndonos dentro de la convención picaresca, la supuesta veracidad de lo narrado: «Lo que sé decir a voacé es que trata de verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen», dice Ginés alabando la bondad de su propia historia

(I, XXII: 227). No obstante, a su vez, recordemos que el protagonista y su mundo se caracterizan por el desajuste entre el ser y el parecer, lo cual le da la oportunidad de cometer sus bellaquerías; por lo tanto, «the picaresque novel is, quite simply, the confession of a liar» (Guillén 1971: 92). La visión parcial de las cosas que se extrae de la picaresca se encuentra en el *Guzmán de Alfarache*: No hablo lo que me dijeron, sino lo que mis ojos vieron», afirma Guzmán (I, II, V: 303-304). Y lo que sus ojos vieron no es otra cosa que caos:

Es cuento largo tratar desto. Todo anda revuelto, todo apriesa, todo marañado. No hallarás hombre con hombre, todos vivimos en asechanza los unos con los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que hallándola descuidada se deja colgar de un hilo y asiéndola de la cerviz, la aprieta fuertemente, no apartándose della hasta que su ponzoña la mata. (I, II, IV: 298)

La visión parcial en la picaresca se ofrece como absoluta, pero, obviamente, no lo es por las condiciones inherentes del narrador, quien no es omnisciente (no lo sabe todo) y solo puede contar lo que ha visto. Si bien cualquier narrador intenta lo mismo (arrogarse un conocimiento trascendental del mundo), el pícaro, en especial, tiene el deber de hacerlo y se esfuerza en colocar el tema en un primer plano. En un mundo caótico, Guzmán se presentaría como, aparentemente, uno más, pero capaz de brindar información de primera mano sobre la maldad y los peligros que le esperan al lector en una sociedad corrupta. La visión del narrador no cancela necesariamente las otras (ello es imposible), pero ese es su intento, su verdadero reto. ¿Para qué? Para exculparse, para presentarse ora como víctima de las circunstancias, ora como aquel que, sin ayuda de nadie, pudo salir del infortunio (de aquella «cima del monte de las miserias» de la que habla Guzmán) o bien ascender (situarse en la «cima



de toda buena fortuna», como dice Lázaro). A su vez, el narrador se presenta como un conservador y desengañado de la vida para quitarse la mala sombra de la sospecha.<sup>7</sup> Su pasado lo obsesiona porque lo condena: su vida escrita va en reemplazo de su vida real. Sin embargo, no va a negar su pasado, sino que lo va a maquillar, lo volverá valioso como experiencia (digno de ser escuchado) y, sobre todo, entretenido para el lector, a quien siempre tiene presente, pues es la instancia de aprobación, es quien va a juzgar «el caso» (en el *Lazarillo de Tormes*) o «mi mala vida» (en el *Guzmán de Alfarache*) y dar su veredicto. La presencia de un «señor» (casos *Lazarillo* y *Buscón*) o un público (casos *Guzmán* y *Justina*) a quienes se dirige el relato es muestra de ello.

Nunca podremos saber quién fue o cómo vivió realmente el pícaro sino a través del pícaro-escritor. ¿Cuál es la diferencia entre ambos? El pícaro ha hecho del engaño su medio de vida, pero tal recurso es ilícito y, por lo tanto, debe ser castigado. Sobre Lázaro pesa la acusación de prostituir a su mujer, y Guzmán está en galeras. En este momento crítico, ambos deciden escribir y, al volverse escritores, aplican en su narración todo lo aprendido en su vida delictiva: nace el pícaro-escritor. No han dejado de ser pícaros, ya que no han dejado de engañar, pero, al mismo tiempo, ya no lo son, pues sus mentiras ahora son, en apariencia, inofensivas y aceptables. Y decimos en apariencia porque la apropiación de la escritura conlleva, a su vez, un acto de acatamiento de la norma retórica, una liberación mediante la apropiación del código detentado por la autoridad, con lo cual el pícaro se legitima y se inserta en la sociedad

<sup>7</sup>Esto fue difícil de entender para la crítica tradicional, que, siguiendo a Castro, le achacaba a Mateo Alemán el conservadurismo y pesimismo de Guzmán, viendo en el pensamiento expreso del pícaro un reflejo de la angustia del autor por su origen converso. El primer capítulo del magnífico estudio de Michel Cavillac intenta, y lo logra, demostrar la distancia entre autor y narrador a través de la consulta de las otras obras de Alemán (cfr. 1994: 75-86).

que lo ha marginado (cfr. González Echevarría 2000: 110-112). Los pícaros han cambiado de modalidad: han pasado de contar embustes en la calle a contarlos en el papel:

The picaresque is made up of the past life of the pícaro and his present activity as writer. The picaresque is the novel of the writer... [En cambio, pero siempre en el circuito comunicativo literario] Don Quijote's adventures begin as a result not of life but of literature, not of writing, but of reading. Don Quijote is the novel of the reader. (González Echevarría: 1980: 25)

Conviene matizar sus ideas. Aquella vida pasada es reconstruida a partir de un objetivo claro: obtener la aprobación del lector. Por lo tanto, puede ser verosímil, pero difícilmente verdadera, aunque trate de presentarse como tal, dada la ya señalada perspectiva parcial del narrador, todo esto dentro de la convención del género. Por otro lado, la antítesis que representaría *Don Quijote de la Mancha* es sumamente útil en ese punto para anticipar nuestra consideración de la vía cervantina no como reacción, sino como desmantelamiento de convenciones cuya revisión cooperará finalmente en nuestra caracterización del proceso histórico que representa el género entre 1599 y 1605. Con ello, recogemos la aseveración de Peter Dunn: «Cervantes goes so much farther in the creative recycling and transformation of this whole repertory of devices and motifs which had only so recently been assembled and was just as rapidly being dismantled and recombined» (1982: 117).

Nos ocuparemos, por el momento, de desarrollar algunas de las ideas vertidas hasta aquí en lo que respecta al, en principio, inasible género de la picaresca. A nuestro parecer, y siguiendo aquí la huella de un célebre estudio de Francisco Rico, la picaresca presenta más problemas que soluciones. Los tres problemas a enunciar corresponden a aquellos

aspectos que consideramos esenciales en la picaresca y, como podrá deducirse, son nuestro intento personal por plantear una discusión sobre el género en los términos de Lázaro Carreter ya enunciados. El proceso que nos interesa investigar, a partir de los tres problemas que pasaremos a enunciar y que derivan de lo planteado en páginas anteriores, cubre un periodo de seis años: 1599-1605. Se trata, por ende, de una búsqueda histórico-literaria del género picaresco en el contexto que lo ve emerger.

En 1599 se publica la primera parte del *Guzmán de Alfarache* y se recupera el *Lazarillo de Tormes* para el gran público, pues si bien se imprime desde unos años antes en su versión «castigada», hay que esperar el fin del siglo XVI para que se vuelva un éxito editorial que acompaña y consolida el género al lado del *Guzmán*. En 1602 se publica la segunda parte apócrifa del *Guzmán* a nombre de Mateo Luján de Sayavedra, la cual habría influenciado, tal vez en mayor medida que el *Guzmán* original, en episodios y temas, mas no en propósitos, en la redacción del *Buscón* (cfr. Lázaro Carreter 1992: 87). Además, entre 1603 y 1604 se sitúa, de acuerdo con Lázaro Carreter, el mayor conocedor del texto de Quevedo, la redacción de la novela sobre Pablos de Segovia (cfr. 1992: 84). En 1604, Mateo Alemán publica la segunda parte de *Guzmán de Alfarache*, que encierra una réplica al apócrifo de dos años antes. En 1605, finalmente, sale a la luz *La pícara Justina*, libro que, entre otros elementos dignos de revisión, presenta el grabado de *La nave de la vida picaresca*, donde se encuentran, como en un retrato familiar, los miembros del género: Lázaro, Guzmán, Justina y la vieja Celestina, considerada madre de los pícaros. Por último, súmese a ello la realización de una mascarada «disfrazada a lo pícaro» llevada a cabo en la Corte ese mismo año de 1605 (cfr. Jones 1974: 188). A falta de mayores datos, bien puede darnos una idea de tal mascarada la descripción que realiza la protagonista de *La pícara Justina* de los estudiantes metidos a pícaros que conforman la camarada de la Bigornia:

Estos traían por capitán a un mozo alto y seco, a quien ellos llamaban el obispo Pero Grullo, y cuadrábale bien el nombre... Este venía en hábito de obispo de la Picarazona. Traía al lado a otro estudiante vestido a la picarona piltrafa a quien ellos llamaban la Boneta, y cuadraba el nombre con el traje, porque venía toda vestida de bonetes viejos, que parecía pelota de cuarterones. Los otros cinco venían disfrazados de canónigos y arcedianos, a lo picaral. El uno se llamaba el arcediano Mameluco, el otro el Alacrán, el otro el Birlo, otro Pulpo, el otro el Draque, y las posturas y talles decían bien con sus nombres. (I: 286)

El fenómeno es comentado por Jones: «Lo picaresco se transformó muy pronto en un entretenimiento en el que la gente respetable podía encontrar diversión contemplando la mala vida y hay que pensar que los simpáticos golfillos de Murillo fueron pintados con este espíritu» (1974: 188). Más allá, inclusive, esto representa un giro en los hábitos de la corte si tenemos en cuenta que el uso del disfraz estaba monopolizado por el género pastoril (cfr. López Estrada 1974: 487-494).

Por otro lado, este advertido auge de seis años, visto por Michel Cavillac, sería una comprobación de los viejos argumentos castristas en torno de la angustia conversa:

La cronología de la corriente derivada del *Lazarillo*, que podemos circunscribir al periodo 1554-1645, con dos puntos álgidos en 1599-1605 y 1620-1626, ¿no se amolda a la curva de persecuciones contra la comunidad judeocristiana, que conoce dos momentos de tregua, precisamente en torno a 1598-1604 (decreto papal de perdón) y a partir de 1621 bajo el gobierno de Olivares? ¿Aprovecharía la élite *conversa* estos años de pausa... y de incertidumbre político-económica para hacerse oír y participar, a través del proceso de los vagabundos, en la denuncia de estatutos que cerraban “la

puerta de las honras a los beneméritos de qualquier estado que sean”? (Cavillac 1994: 40)

Nos quedamos con el primer punto álgido, como lo llama el hispanista francés, por ser el que da pie a la constitución del mito picaresco, que se hace presente en la mascarada ya referida, el grabado de *La pícaro Justina* y el extenso poema anónimo llamado *La vida del pícaro*, escrito en tercetos y fechado hacia 1601:

¡Oh, pícaros cofadres!, ¡quién pudiese  
sentarse cual vosotros en la calle,  
sin que a menos valer se le tuviese!  
¡Quién pudiese vestir a vuestro talle,  
desabrochado el cuello y sin petrina,  
y el corto tiempo a mi sabor gozalle! (vv. 278-283)

Se trata de versos donde se elogia la vida picaresca en uno de sus aspectos claves: el antihonor, aquella infamia que, al mismo tiempo, atrae y repugna al lector. La creencia, o la esperanza, de que el pícaro vive mejor sin preocuparse en la honra, es decir, en la opinión de los demás, constituye parte del mito que los autores impulsan.

Bien visto, hasta el ejercicio cervantino de desmontar el edificio erigido por los libros picarescos a través de algunas de las *Novelas ejemplares* encierra un proyecto desmitificador de aquel sujeto pícaro que en tan pocos años, solo seis, ha desplazado a los pastores de la escena cortesana. Una diferencia básica entre Cervantes y los autores de novelas picarescas que podemos adelantar es el hecho de que el alcalaíno busca hacerse una carrera literaria que no excluye ningún género, aunque siempre muestre predilección por lo pastoril. En cambio, «la mayor parte de autores de relatos picarescos no son, en sentido estricto, novelistas usuales y, a

menudo, ni siquiera son creadores literarios habituales» (Rey Hazas 2003: 13). Esto se aplica perfectamente a los cuatro autores picarescos que estudiamos (Mateo Alemán, Francisco López de Úbeda, Francisco de Quevedo y el anónimo autor del *Lazarillo*). Una de las explicaciones posibles a este fenómeno puede ser el que la novela picaresca sea un género muy reciente, sin una tradición tan larga como los libros de caballerías o los de pastores; en ese sentido, menos exigente para autores noveles. Otra razón, quizá más profunda, pueda ser el que su significado, en tanto inestable, canalice las obsesiones particulares de cada autor de mejor manera que otros géneros narrativos ya consolidados por el tiempo. La escritura de un libro picaresco es tan proteica como su propio protagonista. Sería una suerte de cajón de sastre del que un humanista (el anónimo autor del *Lazarillo*), un reformador (Mateo Alemán), un joven cortesano (Quevedo) y hasta un médico truhán (López de Úbeda) pueden servirse para sus propios objetivos.

El reconocimiento de las diferencias y su análisis son, precisamente, la guía de nuestro estudio. La primera asunción es que, siguiendo a Lázaro Carreter y a Claudio Guillén, *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* son textos que «inventan» el género al converger en el contexto de 1599. De acuerdo con Rico, solo el *Lazarillo* y el *Guzmán* serían novelas picarescas propiamente dichas por su adecuación perfecta al criterio del punto de vista, mientras que el *Buscón* o *La pícaro Justina* serían defectuosas (cfr. 1970: 114-129). Por nuestra parte, consideraremos el *Lazarillo* y el *Guzmán* como pareja que se erige en picaresca canónica, frente a la cual, el *Buscón* *don Pablos* y *Justina* se presentan como libros epígonos o émulos que intentan superar esa tradición textual tan reciente.

Una prueba de esto último son las alusiones, tanto explícitas como implícitas, que se establecen en las obras de Quevedo y López de Úbeda a través de sus propios narradores. En ellos, en Pablos y en

Justina, se haya presente la idea fija de la competencia respecto de sus modelos, lo que, en su momento, también tuvo Guzmán respecto de Lázaro, aunque de forma más bien implícita. El encuentro de los pícaros en el grabado de *La pícaro Justina* (con excepción de Pablos, por motivos que discutiremos en su momento) constituye el cenit del género y, de acuerdo con Montauban, la constitución de la familia picaresca (cfr. 2003: 11-14). No obstante, esta familia es conflictiva: Guzmán de Alfarache es el modelo que todos admiran e imitan, pero que, a su vez, intentan desplazar. Justina se burla del sevillano y del propio Lázaro por depender de amos, aunque el final de su relato será una suerte de castigo ejemplar al respecto. Pablos llega al asesinato y «no de escarmentado —que no soy tan cuerdo—, sino de cansado, como obstinado pecador» (III, X: 280)<sup>8</sup> escapa a las Indias y su vida aspira también a superar, mediante la omisión o la exacerbación, varios de los rasgos de Guzmán. Los problemas planteados por *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* serán resueltos, según objetivos propios, por el *Buscón* y *Justina*, obras que revelarán factores sociales omnipresentes en el género.

El primer problema es la constitución de narrador y narratario. Ya dijimos que el pícaro-escritor compone su historia teniendo en cuenta siempre a su lector y desarrolla una relación conflictiva con este. Veremos cómo, en el *Lazarillo*, Lázaro juega a ser sirviente y autoridad, afirmar y negar, al mismo tiempo. En el *Guzmán de Alfarache*, el lector es imaginado como el público de un gracioso y también es desautorizado. Asimismo, traeremos a colación la gran capacidad digresiva de los pícaros y la función de esta en su discurso.

El segundo problema se refiere al narrador del relato, vuelto mediador, es decir, modelo que impone el deseo. Desarrollaremos la

<sup>8</sup>Las citas del *Buscón don Pablos* se realizan indicando el libro y el capítulo en romanos, y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

categoría de pícaro-escritor ya referida, pero no explicada a cabalidad, a partir de las investigaciones de René Girard sobre la novela. Demostraremos, también, que el pícaro, tal y como lo conocemos, es un invento del pícaro-escritor, que ha transformado su pasada y ruin vida en literatura para el deleite del público. En el *Lazarillo*, Lázaro justifica su silencio e intenta alcanzar honra mediante, paradójicamente, la exposición artística de su deshonor. En el *Guzmán de Alfarache*, Guzmán busca ganarse al lector convirtiéndose en gracioso y desprendiéndose de su mala fama, pero conservándola (otra paradoja) transformada mediante la conversión de sus mañas de ladrón en artes. Lamentablemente, todo esto tiene un costo: la pérdida de la identidad o, simplemente, ser aquello que los demás tengan a bien que él sea. Una de las lecciones finales del pícaro será el comprender que no se puede vivir al margen de la sociedad (un *outsider*), pero, en su caso, tampoco estará plenamente insertado en ella, sino que siempre estará en el limbo (un *half-outsider*, en palabras de Claudio Guillén). El estudio de la mediación aplicado a la narrativa picaresca ilumina el rasgo novelesco del género que lo distingue, por ejemplo, de los libros de caballerías o los pastoriles.

El tercer problema, que es resultado de los anteriores, es el significado de las novelas picarescas. El problema de un narrador no fidedigno produce un grado de ambigüedad que podría regularse mediante los umbrales que suponen los prólogos. En el caso de la vida de Lázaro de Tormes, sin embargo, como sostenía Américo Castro, «el autobiografismo del *Lazarillo* es solidario de su anonimato» (1967: 145), y la ausencia de aquella voz autorial identificable fuera del discurso de Lázaro complica, sobremanera, el asunto. En el *Guzmán*, en cambio, tenemos un autor y un aparato de textos preliminares que son verdaderas instancias de transacción que deberían orientar, en principio, hacia una lectura llana. La relevancia de los prólogos en la picaresca, por cierto, ha sido resaltada por Joseph Laurenti, quien encuentra en varios de ellos «una actitud de

*no yo* con los acontecimientos personales narrados por el pícaro en la obra. Aquí la asociación personal de prologuista no se compenetra en la materia narrada». El autor busca «evitar el peligro de ser sintéticamente asociado con la autoperpersonalización del pícaro en la novela y su mundo social» (Laurenti cit. por Epple 1987: 32). La pregunta es si, efectivamente, esto se alcanza y de qué forma repercute en la lectura que se realiza de la novela.

El orden de la exposición será el mismo que acabamos de plantear. El capítulo «El pícaro y su señor» se ocupa de la constitución de narrador y narratario; se plantea como una reflexión de índole narratológica para comprender los desplazamientos de la enunciación picaresca. El denominado «La justa de la picardía», en alusión a una reveladora frase de la pícara Justina, estudia el fenómeno de la mediación y la consecuente rivalidad que los pícaros proponen en sus libros; aquí nos guiamos de la teoría de la novela de René Girard. El capítulo «Los pícaros en su nave» aborda el problema del significado a través de una revisión de las posturas de la crítica frente a las cuatro obras y del análisis de los prólogos de las mismas partiendo de las reflexiones de Gérard Genette en su trabajo sobre los prefacios originales considerados como paratextos; y se cierra con una lectura del grabado inserto en la primera edición de *La pícara Justina*.

«Cervantes y la picaresca» se ocupa de cuatro de las *Novelas ejemplares* que se consideran experimentos cervantinos con la narrativa picaresca. El análisis de Cervantes y de sus recursos para desmontar el edificio erigido por el género nos lleva a postular su superación, pero no mediante la postura dicotómica propuesta por la crítica tradicional. Esta última encuentra en Cervantes a un feroz enemigo de la picaresca, cuando lo que ocurre es que no rivaliza con ella, sino que la asimila a su propuesta narrativa y, de esa forma, la anula. Cervantes, a través de sus narradores, jamás compite «a la picaresca». La rivalidad supone la aceptación

de que el oponente puede ser igual o mejor que nosotros. Cervantes es claro: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana» (I, «Prólogo al lector», 64). Así, él mismo, en sus términos, se propone sin rivales. Las cuatro piezas narrativas analizadas exponen esa seguridad del creador, del *inventor* obsesionado por la originalidad. Dicha originalidad, como propone Montauban, podría evidenciarse en aquel acto de socavar los pilares básicos de la picaresca (cfr. 2003: 138), que, al contrario de la manera cervantina, se produce a partir de la lucha entre los pícaros por ver quién goza de la mayor preeminencia.

## II EL PÍCARO Y SU SEÑOR

**E**n su modelo narratológico, Gérard Genette llama la atención sobre el hecho de que «el acto del narrador contando su propia historia pasada no debe ser confundido con el del autor escribiendo su novela» (Portugal 1985: 4). El narrador es ocasional y a cada historia le corresponde un narrador particular. En ese sentido, el narrador es el primer personaje que el autor inventa. La distinción entre autor y narrador es básica en el análisis de la narración: «[Las frases novelísticas] no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario» (Martínez Bonati 1978: 139). Es imprescindible, de igual forma, la idea de que «the ultimate source of everything in the narrative is the narrator» (Toolan 1988: 76).

El narrador como fuente o agente elaborador de mundos semióticos ha sido analizado por Lubomír Doležel, quien empieza su análisis considerando que los mundos narrativos ficticios se construyen a partir

de unidades narrativas elementales, «motifs», los cuales recibirán un tratamiento determinado según los actos de habla que componen el texto. No toda la información vertida en él proviene de un solo hablante identificable con el autor, sino que se trata de fuentes ficticias variadas. Para determinar la jerarquía de estas fuentes, Doležel identifica dos modelos. El primero es un modelo binario donde el *anonymous Er-form narrator* es el encargado de construir el mundo semiótico y goza de la autoridad de autenticación de los hechos narrados y de las voces de los personajes, es decir, determina la verdad o falsedad de sus enunciados. Se trata del tradicional narrador en tercera persona omnisciente.

Los modelos no binarios son los que captarán aquí nuestra atención. En estos no existe la autenticación dicotómica de verdadero o falso, sino que se establece un criterio de graduación. Se produce grados en una escala de autenticidad para cada «motif» narrativo. Doležel distingue dos tipos generales de narrador en este ámbito.

En primer lugar, *Subjectivized Er-form* (narrador en tercera persona subjetivado), donde en un nivel formal se adopta la narración en tercera persona; y en un nivel semántico, las características del discurso de personaje. Es el modo que adopta Gustave Flaubert en *Madame Bovary*.

Luego, *Icb-form* (narrador en primera persona), donde el discurso se localiza formal y semánticamente a la misma altura de cualquier discurso de los agentes narrativos (personajes). No obstante el narrador, en tanto es otro agente, adopta una posición privilegiada, pues es el encargado de construir el mundo narrativo. Sin embargo, el mundo que construya no será tan indudablemente auténtico como el del narrador en tercera persona, que se coloca por encima de los agentes narrativos, sino que será *relativamente* auténtico. Es por esta relatividad que el narrador en *Icb-form* ha de «ganarse» la autoridad de autenticación a partir del conocimiento que adquiera recogiendo información y rellenando los vacíos que su desconocimiento genere: «The authority of this narrator is the authority of an experiencer,

a witness, a mediator of information acquired from other sources» (Doležel 1980: 19). Esta característica es la que lo determina como narrador en *motivated Icb-form*. Cuando el narrador no se preocupa en justificar su conocimiento y usurpa la autoridad de autenticación convencional del narrador en *Er-form* se vuelve narrador en *unmotivated Icb-form*: «By producing a text which follows the rules of the Er-form narrative, the narrator usurps the authentication convention which is inherent to this text» (1980: 20).

Evidentemente, el narrador de la picaresca se inserta en el formato de *motivated Icb-form*, pues la historia del pícaro se presenta como una autobiografía. Esto lo observa Francisco Rico sin entrar en disquisiciones teóricas cuando señala lo siguiente sobre el *Lazarillo de Tormes*: «La novela debía ser fiel por entero a la ilusión autobiográfica, el mundo solo tenía cabida en sus páginas a través de los sentidos de Lázaro y Lazarillo» (1970: 38). Por otro lado, en el *Guzmán de Alfarache* se encuentra una afirmación de Guzmán ya evocada en páginas anteriores: «No hablo lo que me dijeron, sino lo que mis ojos vieron» (I, II, V: 303-304). Y en *La pícara Justina*, la narradora asevera: «Les quiero contar muy de espacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi, porque he dado en que me lean el alma, que, en fin, me he metido a escritora, y con menos que esto no cumplo con mi oficio» (II: 525).

Este tipo de narrador basa su autoridad de autenticación en su conocimiento privilegiado (cfr. Doležel 1980: 18), pero he aquí que se impone, en la picaresca, «su exclusiva mirada [de los pícaros] a la parcial realidad que enfocan, con la óptica selectiva de su pobre espíritu» (Lázaro Carreter 1972: 214). Recordemos, también, las enfáticas palabras de Claudio Guillén, quien considera la narración del pícaro como la confesión de un mentiroso o un hipócrita (cfr. 1971: 92). ¿Cómo creerle al pícaro? Si dudamos de él, dudamos del narrador y, por lo tanto, de todo lo narrado. El narrador de la picaresca es, por definición, no fidedigno, además de que su autoridad es precaria y relativa.

Ahora bien, ¿a quién se dirige el narrador? De manera análoga a la distinción entre autor y narrador, la teoría distingue entre lector y narratario. Mientras el lector es virtualmente cualquiera que maneje la lengua en que está escrito el texto, el narratario es a quien se dirige directamente el narrador (cfr. Toolan 1988: 79).<sup>9</sup> Así como el narrador, el narratario también es ocasional y particular. Ambos comparten, asimismo, la característica de ser ficticios. Respecto del narratario, ello se debe a que, a diferencia del discurso oral, el discurso escrito siempre se produce en ausencia del lector: «For the speaker, the audience is in front of him. For the writer, the audience is simply further away, in time or space and both» (Ong 1975: 10). Por ello, el escritor necesita imaginarse a su lector. Esto supone que el escritor le asigna a su lector ficticio un rol (caracterización del narratario) al que el posible lector debe ajustarse, dicho rol raramente coincide con el que cumple en la vida real (cfr. 1975: 12). Este rol de narratario a veces se encuentra actualizado, inscrito en el texto de forma explícita, como en la narrativa picaresca, pero en otras ocasiones es menos evidente. De todas formas, se puede concluir que la función del lector es dinámica, ya que a lo largo de su experiencia literaria ha de aceptar aquella proyección que establece sobre él el autor, quien, a su vez, se ha proyectado a sí

<sup>9</sup>No debe confundirse narratario con lector implícito. El narratario forma un binomio indestructible con el narrador, y ambos se deben a una estrategia narrativa. Por otra parte, el lector implícito forma pareja con el autor implícito. Este último sería la imagen (variable de obra a obra) que nos hacemos del autor real (lo que nos permite hablar de «el James Joyce de *Dublinese*» frente a «el James Joyce de *Ulise*»); el lector implícito sería «the inescapable *version* of a reader that we can assume an author to have in mind» (Toolan 1988: 80). Sin embargo, a diferencia de narrador/narratario, la pareja autor implícito/lector implícito no tiene presencia textual y, por lo tanto, no es pertinente para nuestro análisis, pues no se trata de entidades narrativas. El autor implícito no nos dice nada dentro de la narración, ya que quien habla es el narrador. No obstante, fuera de esta, el autor implícito puede hacerse presente en los umbrales del texto (los paratextos): prólogo del autor, dedicatoria, colofón, etc.

mismo en la figura del narrador. Las categorías de narrador y narratario obedecen al carácter no presencial de la contraparte en la lectura y la escritura: el autor está ausente cuando lo leen; el lector no está mientras le escriben.

En su valioso artículo «The Writer's Audience Is Always a Fiction», el cual empleamos para esta sección, Walter Ong considera el problema que pudo pasar el autor de los *Canterbury Tales* para constituir su narratario dado que no existía una tradición en la literatura inglesa para presentar el tipo de cuentos que contiene la obra (cfr. 1975: 16). La misma cuestión debió pasar por la cabeza del anónimo autor del *Lazarillo*. ¿Cómo contar la historia de un vulgar pregonero de Toledo? La narración del *Lazarillo de Tormes* no poseía precedente alguno en aquel panorama de libros de caballerías, novelas sentimentales y secuelas de *La Celestina* de la primera mitad del siglo XVI. La clave se la dio, probablemente, la moda de las «cartas mensajeras» que florecía por esa misma época (cfr. Rico 1988: 155). Sin embargo, cuando Mateo Alemán compuso el *Guzmán de Alfarache* contaba ya con la experiencia del *Lazarillo* y, así, al seguir su huella, aunque con la respectiva adaptación, consolidó el nuevo género picaresco. Lo mismo puede afirmarse sobre el *Buscón don Pablos* y *La pícara Justina*.

## 2.1. Lázaro y Vuestra Merced

El *Lazarillo de Tormes*, como primer ejemplo de la picaresca, impone un narrador que busca alcanzar una autoridad que en principio no posee y que arrebató sutilmente al narratario, que es caracterizado como «Vuestra Merced». De este personaje solo se sabe que es amigo del benefactor de Lázaro, el arcipreste de San Salvador. Vuestra Merced, asimismo, es a quien debemos, entre otras causas, la narración que emprende el pregonero de Toledo y quien ostenta la autoridad:



Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto. («Prólogo»: 11)<sup>10</sup>

Lázaro se dirige todo el tiempo a Vuestra Merced, misterioso destinatario que es, probablemente, un juez o un inquisidor. De ser así, el discurso de Lázaro sería de tipo jurídico. En las confesiones, sean orales o escritas, dirigidas a la Inquisición «se diseña un itinerario, sobre todo exterior, como explicación o justificación de una situación dada» (Gómez-Moriana 1980: 63). Este rol de autoridad en la sombra es imprescindible en la dinámica de la confesión. De acuerdo con Michel Foucault, «No se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor, sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse» (1977: 78).

Recordemos el caso que mueve el interés de Vuestra Merced: todo parece indicar, cuando lleguemos al final de la narración, que se trata del presunto *ménage à trois* al que ha tenido que sucumbir Lázaro para obtener un lugar en la sociedad gracias al apoyo del arcipreste. Una vez que este lo convence de casarse con su criada, le ofrece a Lázaro «todo favor y ayuda»: trigo, carne, zapatos usados, una casa alquilada junto a la suya y los invita a comer casi todos los domingos y días de fiesta (cfr. VII: 131-132).

<sup>10</sup>Las notas del *Lazarillo de Tormes* se realizan indicando el tratado en romanos y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí se qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer [al arcipreste de San Salvador]. Y mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad. Porque allende de no ser ella mujer que se pague destas burlas, mi señor me ha prometido lo que pienso cumpliré. (VII: 132)

De ser verdad el caso, la prostitución de su mujer, Lázaro sería condenado «a vergüenza pública y diez años en galeras» según las leyes de la época.<sup>11</sup> Se entiende por qué, entonces, se esfuerza en realizar los descargos respectivos y en querer creer, o hacer creer a Vuestra Merced que aún cree, en las palabras del arcipreste. Sin embargo, el prodigio de la, en apariencia, inocente narración del *Lazarillo* es, precisamente, dejar al narratorio con la convicción de que su *no* es un *sí* y que Vuestra Merced también es cómplice. Si Lázaro escribe una confesión forzada, como perseguido, logra pasar a perseguidor al usurpar la autoridad de Vuestra Merced y denunciarlo a media voz mediante las ambigüedades que genera al contar la historia dentro de su propio contexto (cfr. Carey 1979: 37).

Desarrollemos este planteamiento. La clave se encuentra en la decisión de Lázaro de no contar solamente el caso, sino toda su vida hasta ese punto. Esto ha permitido que lo conozcamos a fondo, que sepamos que aprendió muchas trampas de su primer amo, «este me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir» (I: 24); que fue víctima del cruel clérigo de Maqueda y que le hurtaba hábilmente el pan del arcas; que, con el escudero, aprendió que la honra no sirve de mucho, «¡Oh Señor, y cuántos de aquestos debéis Vos tener por el mundo derramados, que padecen por la negra que llaman honra lo que por Vos no sufrirán!» (III: 84). A partir del cuarto amo, el fraile mercedario, su suerte mejora: «Este

<sup>11</sup>Esto lo indica Francisco Rico en nota a pie de página en su edición del *Lazarillo* (VII: 130, nota 18).

me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida» (IV: 111); aunque algunos críticos han querido ver en este tratado, sin mucho respaldo textual, alusiones al pecado nefando (cfr. Brancaforte 1982: 566). El quinto, un buldero, también es un pillo, pero la perspectiva de Lázaro cambia, pues ahora es más bien un testigo y ya no víctima. Luego, el pintor de panderos, de quien poco se dice, pero que conduce al capellán, quien lo vuelve aguador y le permite verse «en hábito de hombre de bien» (VI: 127). De allí en adelante, todo es buena fortuna para Lázaro. ¿Pero qué ha ocurrido? Lázaro, en ese camino, ha aprendido a mentir, a escamotear datos y a guardar silencio. Y al contar las maldades de los otros, no hace sino excusarse: «In his attempt to convert what he interprets as a forced confession into an attack, Lázaro tries to demonstrate the culpability of the whole society of his day» (Carey 1979: 40). Sin embargo, tiene el cuidado de resaltar: «Confesando yo no ser más santo que mis vecinos» («Prólogo»: 8). Esta suerte de adagio, que repetirá Guzmán en su momento, sobre la igualdad de los hombres es otro truco del pícaro: todos son iguales, pero cuando él lo dice, está, implícitamente, tomando distancia del resto. En otras palabras, el pícaro deja de ser igual que todos en el momento mismo en que lo enuncia. Allí se revela su posición de *half-outsider*. Nadie le pidió hablar de los demás, Vuestra Merced solo quiere saber de qué trata el caso, no el resto. Como se ve, al contar su vida, Lázaro intenta escapar del castigo acusando a los otros (cfr. Carey 1979: 38).

La tónica de la confesión se encuentra al inicio del primer tratado, cuando Lázaro cuenta la historia de su padre:

Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada

contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue; y con su señor, como leal criado, feneció su vida. (I: 14-15)

Según Carey, en este fragmento está sintetizada la mecánica de la narración picaresca: aquello que el pícaro repite a lo largo de su vida (robar, ser descubierto, forzado a confesar, ser castigado, buscar nuevo amo, robarle y vuelta el ciclo), pero que, al momento de escribir, superará, ya que esta vez, bajo la apariencia de una confesión, en realidad, va a acusar a otros. Su acto de autodefensa se vuelve ataque. No olvidemos que quien narra tiene por oficio «acompañar a los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos; pregonero, hablando en buen romance» (VII: 129). Stephen Gilman también señala esta inversión y resalta su estrecho vínculo con el comportamiento del narrador:

The real point of the juxtaposition of the initial jest [“bienaventurados los que sufren persecución por justicia”] with the final occupation is that the style is specifically related to the narrator. The victim has become a victimizer; the persecuted, a persecutor; and the book as a whole, a man’s persecution of his own life by means of style. (1972: 259)

Lázaro aprende de su padre y ha seguido el ejemplo de su madre. Esta, viuda y desamparada, «determinó arrimarse a los buenos, por ser uno dellos» (I: 15). Y, más tarde, cuando surja el caso, Lázaro le dirá al arcipreste, dándole a entender, aparentemente, su buena fe: «Yo determiné de arrimarme a los buenos» (VII: 133). No obstante, luego de todo lo que sabemos de Lázaro, no podemos ya creerle.

Este *bueno* a quien se arrima Lázaro es un *bueno* profesional, un clérigo; pero un clérigo que tiene por manceba a la mujer que ha sido unida sacramentalmente a Lázaro por acción de la Iglesia a quien ese clérigo sirve. La relación adúltera debería forzosamente calificarse de *mala*. La acción se desenvuelve así dentro de un marco constituido por un precepto moral cuyo sentido ha sido vuelto al revés. (Wardropper 1961: 442)

Esta inversión se ha logrado gracias a la confusión del protagonista y el narrador: el desajuste entre el ser y el parecer, la imposibilidad de saber cuál es cuál. Sabemos de las aventuras de Lazarillo, pero no lo escuchamos a él, escuchamos a Lázaro. Este último no es simplemente la negación de Lazarillo, sino su transformación. «Lazarillo tries to avoid confession; Lázaro tells more than the authorities want to hear» (Carey 1979: 41). La voz de Lazarillo se haya transpuesta en la de Lázaro: el pícaro es hablador, ciertamente, pero escuchamos la voz del pícaro a través de la del pícaro-escritor. Sin esta transposición, el pícaro ya estaría condenado, pues solamente mediante la escritura de su propia historia puede desatarse la lengua cómodamente. Al respecto, Gonzalo Sobejano sostiene lo siguiente:

El sentido de la locuacidad crítica [del pícaro] es, fundamentalmente, un desahogo sin trabas, la libertad de expresar aquello que las normas y buenos usos vedan, al modo de Diógenes cínico. Confesión autobiográfica, crítica de la sociedad, y explicación del deshonor, encuentran apoyo en esa “libertad del decir”. (1972: 470)

Conviene ampliarlo: solo es posible esta libertad sujeta a la escritura: un espacio regido por códigos, normado, donde se encuentra un simulacro de libertad. Solamente se salva, solamente puede ser libre, dentro de la escritura. Y la crítica a la sociedad es una manera de exculparse. En la parte de su narración correspondiente a los primeros tres tratados,

Lázaro se coloca en el centro de la escena y, comparado con aquellos amos, es superior moralmente, a ojos del narratario, pues se ha encargado de resaltar todo su sufrimiento y bondad hasta el punto de ser abandonado por el escudero a quien él mismo mantiene. Luego, la precipitación y brevedad de los tratados siguientes se origina en un cambio de orientación de parte del narrador: ya no pretende ser víctima, sino cómplice (cfr. Mancing 1975: 429). Empieza el éxito: cuando se hace aguador, el paso previo a pregonero, lo que ahora es, afirma que «este [el de aguador] fue el primer escalón que yo subí para alcanzar buena vida» (VI: 126). *La buena vida* que alcanza la obtiene declarando a voz en cuello los delitos de otros, ya que es un oficio real y «no hay nadie que medre, sino los que le tienen» (VII: 128), y guardando silencio sobre el suyo. Tal es el comportamiento del narrador, fiel a su visión parcial de los hechos y presentándolos convenientemente según sus intereses.

El narratario, por su parte, no deja de estar implicado en la denuncia. Vuestra Merced, a quien Lázaro pretende servir, es señalado cuando, aceptando los juramentos del arcipreste de que nada pecaminoso ocurre con su mujer, afirma: «Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo deso [del amancebamiento], y aun por más de tres veces me han certificado que antes que conmigo casase había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella adelante» (VII: 133). ¿Quién está adelante? ¿Su mujer o Vuestra Merced? La inclusión de la autoridad a quien se dirige la narración al final de la misma, así como aquel «no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella [la narración] algún gusto hallaren y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades» («Prólogo»: 9) llaman a mezclar el ámbito de lo privado con lo público y a considerar, finalmente, que la carta de Lázaro dirigida a Vuestra Merced es un diálogo entre el individuo y la sociedad (cfr. Carey 1979: 41). Asimismo, al considerarla una confesión generada en el contexto judicial, surge el miramiento de la anécdota central

como «caso», con todo el matiz legal que la palabra encierra. Tales son las virtudes que encontró Mateo Alemán en el narrador y el narratario utilizados por el autor anónimo del *Lazarillo*.

## 2.2. El gracioso Guzmán y su público

El narrador del *Guzmán de Alfarache*, aunque comparte características con el del *Lazarillo*, se diferencia, primero que nada, en el hecho de que Guzmán no precisa a quién se dirige y considera su historia al empezar el libro de 1604: «Aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento» (II, I, I: 42). En el libro de 1599, cinco años antes, empezaba diciendo: «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida...» (I, I, I: 125). Tanto «alarde público» como «curioso lector» llevan a pensar que se dirige a un gran auditorio, a todo aquel que quiera oírlo. El *Guzmán* se presenta mucho más ambicioso que el *Lazarillo*, basta comparar el volumen de páginas. El narrador del *Guzmán* amplía las digresiones que ya se encontraban en ciernes en el *Lazarillo*, interpola novelas (característica que seguirá el *Don Quijote* de 1605) y una infinidad de cuentecillos folclóricos y saber enciclopédico que llevó a Edmond Cros a interpretar el *Guzmán* «como una miscelánea, un libro paraescolástico proveniente de las silvas, florestas, jardines y diálogos tan populares en el siglo XVI. Aquellas narraciones enciclopédicas, que también se llaman hoy anatomía, o sátira menipea, se caracterizaban por su gran variedad de temas y su interés muy fuerte por las ideas» (Peale 1979: 53).

Sin embargo, a nivel formal, ocurre lo mismo, un desajuste entre el protagonista y el narrador: el primero (Guzmanillo el travieso) parece desautorizar al segundo (Guzmán el sermoneador). En la picaresca, la relación entre protagonista y narrador llama a la ironía: la calidad de lo que se cuenta, su bajeza, no armoniza, en principio, con el presuntuoso acto del pícaro cuando cuenta su vida (cfr. Wicks 1974: 244). En realidad,

esta confusión es conveniente y buscada por el narrador en el *Guzmán*, pues es lo único que le asegura la atención del público. Este narrador reconoce la posible pesadez de sus moralizaciones para el lector desde las primeras páginas: «¡Oh, qué gentil disparate! ¡Qué fundado en Teología! ¿No veis el salto que he dado del banco a la popa? ¡Qué vida de Juan de Dios la mía para dar esta doctrina!» (I, I, II: 156). Sobre el narratario del *Guzmán*, Carrol Johnson se pregunta: «He [Guzmán] is apparently trying to convince someone of the authenticity of the conversion, but whom?» (1978: 47). Tras analizarlo según sus presupuestos (el no arrepentimiento del pícaro) sostiene que, ciertamente, a diferencia de Vuestra Merced del *Lazarillo*, Guzmán no dirige su discurso a alguien fuera de sí, con lo cual incide en una especie de proceso introspectivo que supondría la novela. Los reproches a la historia, aquellas quejas del interlocutor imaginario, por lo tanto, le corresponden únicamente a él: «In fact, he is defending himself against himself» (1978: 49).

Esta idea de Johnson proviene de su visión de antemano pesimista respecto de Guzmán, quien, ciertamente, incluye los reproches que este lector imaginario pueda darle, pero esto se debe, quizá, al interés de Guzmán de no caer mal y agradar a como dé lugar. De esto se percata el estudioso americano, sin embargo, es una idea que no desarrolla por no convenir a su tesis la inauténtica conversión: «It would seem that Guzmán finds himself caught on the horns of a dilemma: he has something he wants to tell us, but he is afraid of our reaction both to the content of the thought and to him for introducing it at all or at an inappropriate time» (1978: 50).

Recordemos que la narración marcadamente oralizada del *Guzmán* es la que hace posible la amalgama de temas y estilos que descubría Edmond Cros. Considérese, además, que «lo escrito siempre puede rectificarse y reescribirse. En la literatura escrita no valdrían las disculpas por haberse salido del camino, ya que todo lo que un autor necesita hacer en este caso es reorganizar su material, suprimiendo lo que no considere apropiado»

(Delgado Gómez 1986: 90). Por lo tanto, el libro que compone Guzmán pasa por ser un discurso oral, juega a serlo. El narratario, por consiguiente, es configurado como un espectador, aquel individuo que forma parte del público que, sea en la plaza o en el ámbito privado, se complace con las gracias del cómico o gracioso. El libro de 1604 se abre con una invocación al buen ánimo del lector. Observemos cómo es representado: «Comido y reposado has en la venta. Levántate amigo, si en esta jornada gustas de que te sirva yendo en tu compañía; que, aunque nos queda otra para cuyo dichoso fin voy caminando por estos pedregales y malezas, bien creo que se hará fácil el viaje con la cierta promesa de llevarte a tu deseo» (II, I, I: 39).

El narratario es, entonces, alguien que camina junto a nuestro pícaro, quien le habla como su amigo y ofrece como criado («que te sirva»). El narratario es servido con una buena historia, la del propio Guzmán; así, se le hace placentero el camino. ¿Cuál es aquel «dichoso fin» al que se refiere el narrador? Acaso la libertad, si tenemos en cuenta el capítulo postrero: cuando Guzmán escribe está en espera de quedar libre. Esta actitud del narrador con el narratario sería análoga a la de Sayavedra con nuestro pícaro cuando este lo toma por criado. Por otra parte, recordemos el marco de las novelas interpoladas del *Guzmán*, para ver la misma constante. La historia de Ozmín y Daraja es contada «para olvidar algo de lo pasado y entretener el camino con algún alivio», según palabras de un clérigo (I, I, VII: 213). La historia de Dorido y Clorinia se presenta en medio de la sobremesa de un gran banquete en casa del embajador de Francia en Roma (I, III, X: 469-483). Lo mismo ocurre con la historia de don Álvaro de Luna, ofrecida para dar gusto a los asistentes de otro banquete (II, I, IV: 88-96). El criado Sayavedra cuenta su vida camino de Milán como un alivio, y el fin de la jornada coincide con el de su relato y, a su vez, el del capítulo respectivo: «Esto me venía diciendo, cuando llegamos a el fin de la jornada. Quedóse así la plática, entrándonos en la hostería» (II, II, IV: 227).

Podría decirse que, como ocurre con el del *Lazarillo de Tormes*, el narrador del *Guzmán de Alfarache* aplica su experiencia de vida en la narración de sus hechos. Guzmán incorpora a su discurso sus conocimientos de paje y gracioso del embajador de Francia:

Porque para decir gracias, donaires y chistes, conviene que muchas cosas concurren juntas. Un don de naturaleza, que se acredite juntamente con el rostro, talle y movimiento de cuerpo y ojos, de tal manera, que unas prendas favorezcan a otras y cada una por sí tengan un donaire particular, para que juntas muevan el gusto ajeno. (II, I, II: 52-53)

Sin embargo, Guzmán aclara, a continuación, que el gracioso, más que de estas aptitudes ya dichas, requiere la crítica inmisericorde: «Porque ni los visajes del rostro, libre lengua, disposición de ánimo del cuerpo, alegres ojos, varias medallas de matachines ni toda la ciencia del mundo será poderosa para mover el ánimo de un vano, si faltare la salsa de la murmuración» (II, I, II: 53). Así, muchas de las digresiones obedecen a este afán de brindar entretenimiento hablando mal de los demás, aunque con arte: «A través de la narración, podemos imaginar a Guzmán andar “solícito” buscando qué criticar y a quién. En otras palabras, Guzmán el escritor asume ante el acto narrativo una actitud semejante a la del gracioso» (Rodríguez 1984: 404-405). En la fase final de su narración, que pretende ser también el final de su vida, Guzmán llega a la conclusión de que son sus gracias las que le permitirían ganarse la confianza, ahora perdida, de los otros. Tras la falsa denuncia y el castigo de azotes, que le quitan de golpe todos los privilegios que poseía como favorito del cómitre, al que alegraba y servía como fiel criado, afirma: «Entonces conocí qué cosa era ser forzado y cómo el amor y rostro alegre que unos y otros me hacían, era por mis gracias y chistes, empero que no me lo tenían» (II, III, IX: 517). Guzmán

entiende que a estas alturas de su vida, con todas sus experiencias, solo vale por sus gracias y así lo aceptarán los demás (cfr. Rodríguez 1984: 406). Finalmente, «El propósito de Guzmán [como narrador] es convencer al narratario de que él, el galeote escritor, es digno de regresar, libre, a la sociedad. Intenta conmoverlo como mártir, rendirlo como predicador, aniquilarlo como murmurador, demostrándole que si el protagonista es malo el prójimo es peor, y en todo caso, admirarlo como escritor-narrador de gran ingenio» (1984: 408).

Como en el *Lazarillo*, el narrador del *Guzmán* usurpa la autoridad del narratario, pues si en principio se presenta como su criado, aquel que le va a alegrar y servir, introduce tal cantidad de críticas y censuras a casi todo el género humano, lo que le dificulta a su lector imaginado culparlo de nada. Guzmán, como Lázaro, no pretende ser más santo que sus vecinos, pero eso no le impide (más bien le autoriza) ridiculizarlos y, de paso, ridiculizar a su público. Guzmán también pasa de perseguido a perseguidor. La alternancia de sus aventuras con la crítica a los demás «es su modo de vengarse y de incapacitar al prójimo para juzgar al Pícaro» (1984: 410).

La elocuencia y la exclamación, afines también a Lázaro, las aplica Guzmán desde mucho tiempo atrás. Esto se observa en la burla al platero con el *agnusdei* del capitán, en cuya narración «Guzmán galley slave fairly revels in his own virtuoso performance of so many years before» (Johnson 1978: 34), todo ello antes de embarcarse a Italia: nuestro pícaro se sale con la suya apabullando a su víctima en el momento de la disputa con su extrema facilidad de palabra: «Y porque quien dé más voces tiene más justicia y vence las más de las veces con ellas, yo daba tantas, que no le dejaba hablar, y si hablaba, que no le oyesen, haciéndole el juego maña» (I, II, IX: 369). Surge nuevamente la palabra clave de la narración picaresca: justicia. Guzmán aplica el recurso que le sirvió en aquella ocasión, pero ya no con el platero, sino con su narratario: no le deja hablar. Este horror a

la voz del otro, del que puede juzgar, se debe al riesgo de la interrupción narrativa,<sup>12</sup> que resulta ser mayor peligro para el pícaro:

Interrumpir la narración no es otra cosa que introducir en ella una perspectiva distinta de la del narrador, abrir los hechos a la posibilidad de una interpretación diferente y, por consiguiente, dejar al descubierto el carácter puramente formal de la subjetividad del narrador. La interrupción disuelve, por así decir, la objetividad de los acontecimientos narrados, desposeyendo así de toda apoyatura externa al sujeto que se define a través de ellos, colocándolo en una situación de absoluta vulnerabilidad, de indefensión total. (Bandera 1975: 86)

Así, la inclusión de una réplica en medio de su discurso provocaría una crisis, pues el pícaro es lo que él quiere que sepamos de él (recuérdese el proceso de selección que presenta algunos hechos como absolutamente toda su existencia). Atentar contra su discurso es atentar contra su propia vida: no olvidemos que al pasar su experiencia real, plenamente objetiva, al papel la está modificando, la está adornando. Recordemos que «la objetividad de lo real se desintegra en la misma medida en que se convierte en literatura» (Bandera 1975: 87). De manera similar, G. Gusdorf sostiene que «Toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación; no nos presenta al personaje visto desde fuera, en su comportamiento visible, sino la persona en su intimidad, no tal como fue, o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido» (1991: 16).

<sup>12</sup>La interrupción narrativa es, recordemos, una estrategia de composición en Cervantes, quien en *Don Quijote de la Mancha* la emplea para resaltar el convencionalismo de los géneros narrativos vigentes mediante el cuestionamiento al marco enunciativo, como en el episodio en que Sancho Panza cuenta la historia de la Pastora Torralba (cfr. Zanelli 2002: 1519-1527). Así, este tema ya se erige como una diferencia trascendental, de la que nos ocuparemos en el cuarto capítulo, entre «Cervantes y la picaresca».

Cuando el narratorio habla, en aquellos reproches ya señalados, Guzmán «hace el juego maña», es decir, lo distrae: cuando no le está contando sucesos graciosos de su vida, ofrece otros, pero siempre con el afán de agrandar. Y cuando no es así, como en los sermones, estos sirven para ponerse al mismo nivel, para proclamar la tan blandida igualdad: «Mira hermano, que se acaba la farsa y eres lo que yo y todos somos unos» (I, II, X: 364-365). Es su manera de exigir que no lo juzguen por lo que hace, sino por lo que dice. Este también es el juego de Lázaro: hago lo que mis vecinos, pero ellos no dicen lo que yo te digo. Los pícaros buscan reivindicarse mediante la escritura, punto que trataremos con detenimiento en el capítulo siguiente.

### 2.3. Pablos y los caballeros

El caso del *Buscón don Pablos* también es digno de mencionarse por presentar una opción personal respecto de los estatutos del género. Domingo Ynduráin advierte que el ejercicio de la escritura picaresca en Quevedo se debe a un afán de competencia: «Se trata de superar lo hecho por otros dejando la marca personal en determinados planteamientos, tipos y figuras de manera que no solo incluya —y neutralice— los antecedentes, sino que cualquier reelaboración posterior resulte imposible o caiga en la imitación directa de su *Buscón*» (1986: 78).

De esta manera, en su loca carrera por superar al pícaro Guzmán, Pablos es «obstinado pecador» y no se detiene hasta embarcarse a las Indias, con la promesa de continuar con su historia y dejando al lector en vilo. Es precisamente esta obstinación en el crimen, tal vez, la que vuelve al *Buscón*, según la tradición crítica, poco verosímil y defectuosa. ¿Por qué? Francisco Rico anota lo siguiente:

[Quevedo] no comprendió que el pregonero y el galeote cuentan lo pasado para aclarar lo presente (y, por ahí, el mismo hecho de contar). No comprendió la magistral ambigüedad con que Lázaro ofrece su libro como pliego de descargo... A Quevedo no le desazonó la radical incongruencia de que Pablos escribiera unas memorias como las de marras, donde traiciona sistemáticamente su credibilidad en tanto protagonista y narrador. (1970: 127)

Esta incongruencia formal revelada por Rico, la falta de motivación que legitime la escritura, así como el desinterés del narrador por defenderse (no olvidemos que tal es una sana costumbre de Lázaro y de Guzmán) llevan a considerar, en suma, que «il s'agit [el *Buscón*] de la vie d'un individu irrémédiablement abject, contée par lui-même» (Cavillac 1973: 126). Pablos no busca ponerse por encima del bien y del mal, ni siquiera pontifica. Esta decisión de no moralizar de vez en cuando, que quizá el joven Quevedo tomó para distinguirse de la prédica de Alemán, es uno de los factores que ha provocado la opinión negativa de una parte de la tradición exegética. Sin embargo, como lo ha hecho otro sector de la crítica, es posible indagar sobre Pablos en tanto narrador de su propia historia, aspecto que encerraría uno de los motivos del autor del *Buscón*: desprestigiar a la dupla del *Lazarillo* y el *Guzmán*, que constituyen la picaresca canónica. «La discrepancia más radical entre Quevedo y la picaresca es su negativa a darle al pícaro una voz independiente. Cuando Pablos intenta explicarse, Quevedo pone en su boca palabras que revelen su bajeza y falsedad» (Ife 1992: 143).

Todos los críticos han resaltado el lenguaje conceptista como elemento primordial de la novela. El problema pasa por la atribución de aquel «ingenio» puesto de manifiesto. Un sector se lo atribuye exclusivamente a Quevedo, con lo que el *Buscón* no pasa de ser «un fascinante muestrario de rasgos ingeniosos, en todos los planos de lo burlesco» (Lida 1972: 290)

o, en todo caso, «una novela estetizante» (Lázaro Carreter 1992: 97). Para Rico, «Es rasgo uniforme del libro, en efecto, forzar al Buscón a delatarse a sí mismo, inexplicablemente, para dar pie al chiste... de Quevedo» (1970: 127). La idea fija en estos argumentos es la incongruencia entre Pablos y la manera en que se narra, pues el ingenio exhibido se atribuye a Quevedo, el autor, y no al narrador, el mismo Pablos.

Sin embargo, la atribución de los chistes que hilvana Pablos a Quevedo es tautológica. Quevedo habla a través de Pablos, ciertamente, pero eso no quiere decir que las palabras empleadas en el relato sean ajenas al pícaro, pues tales palabras le pertenecen en tanto narrador. Pablos es aquel «hablante imaginario», como decía Martínez Bonati, o narrador, aquella instancia que constituye el relato. Cierta crítica ha olvidado estos principios narratológicos o ha pasado por encima de ellos por considerar que Quevedo no era cuidadoso con aquellos estatutos de la narración. No obstante, es posible explicar y justificar que el ingenio es atributo de Pablos y que obedece a intenciones profundas.

Desde la primera línea, el *Buscón* asume a su narratario como un «señor», personaje tan misterioso como el Vuestra Merced del *Lazarillo*. Nada sabemos del «señor», salvo que sería un noble frente al cual el pícaro declara sentirse avergonzado en algunos episodios claves de su relato. Tras escuchar que su madre ha sido prostituta, no quiere volver a la escuela, pues «tanto pudo conmigo la vergüenza» (I, II: 24). Más tarde, cuando es víctima de los estudiantes de Alcalá por ser nuevo, «¡Quién dirá lo que yo pasaba entre mí, lo uno con la vergüenza, descoyuntado un dedo, y a peligro de que me diesen garrote» (I, V: 72). Luego, de vuelta a Segovia, cuando se le acerca y abraza su tío el verdugo en público: «Penséme morir de vergüenza; no volví a despedirme de aquel con quien estaba» (II, III: 133). Su tío lo invita a una cena con delincuentes, y Pablos afirma: «Yo que vi cuán honrada gente era la que hablaba mi tío, confieso que me puse colorado, de suerte que no pude disimular la vergüenza» (II, IV: 138).

Finalmente, cuando una de sus tretas para ser tomado por noble falla, «no se ha visto en tanta vergüenza [como la de Pablos] ningún azotado» (III, VII: 235). La vergüenza por estos sucesos deshonorosos solo se explica por la presencia del «señor», pero, a su vez, ¿no son vergonzosos también otros episodios en los que Pablos aparece en falta grave como los robos, las estafas y hasta el asesinato que comete en Sevilla? La vergüenza, entonces, no se debe a razones morales, sino principalmente a sus orígenes y a los fracasos en sus acciones picarescas. Es una forma de llamar la atención del «señor» sobre esos aspectos de su vida, pero con ironía, pues esa vergüenza no es coherente con su conducta. En otras palabras, Pablos es tan abyecto que su supuesta vergüenza debería ser un alerta para que el narratario goce más de su autosacrificio. El segoviano es más motivo de mofa que de admiración, a diferencia de Guzmán de Alfarache, quien adoba sus fracasos (que también los tiene) con su erudición, decíamos, por ello, que tendía a invertir su rol de sirviente y a desautorizar a su narratario.

La ausencia de interés en Pablos por introducir sermones o reflexiones y, por otro lado, el afán de inundar de comicidad su relato lo vuelven en apariencia menos complejo como narrador; pero también obedecen, ambos movimientos, a una estrategia:

Regarding his past disgraces as affronts to an exaggerated sense of importance, he [Pablos] can disregard their true significance by transforming them into jokes. Because he hopes to be judged, not as a morally responsible individual, but as a witty entertainer, he is even willing to place great emphasis upon his own dishonorable actions. He never seems to realize that by revealing them he is actually condemning himself. (Bjornson cit. por Iffland 1979: 241)

Nótese que la argumentación de Bjornson no contradice en esencia aquella idea consensual de la crítica: Quevedo se propone desestimar



el discurso del pícaro-escritor, ese impertinente y, en principio, sojuzgado que logra invertir las jerarquías, de forma que vuelve a su criatura un sujeto servil que, perseguido por la justicia, no logra salvarse mediante la escritura. Pablos intentaría, simplemente y sin mayores pretensiones, divertir con sus desventuras picarescas al «señor» a quien se dirige. Recordemos su principal oficio en Alcalá, que no es otro que entretener con sus bellaquerías a los estudiantes nobles: «Con estas y otras cosas, comencé a cobrar fama de travieso y agudo entre todos. Favorecíanme los caballeros, y apenas me dejaban servir a don Diego» (I, VI: 89). La estadía en Alcalá será recordada, precisamente, como «la mejor vida que hallo haber pasado» (II, I: 97). Este episodio, pero sobre todo su recuerdo, llevan a pensar que, efectivamente, lo que mueve la narración es el deseo de recuperar el favor perdido de aquellos que lo pueden solventar representados por el «señor» a quien se dirige.

Es más, sería tal el interés de mostrar ingenio mediante la exhibición de defectos y la deformación de caracteres que la narración caería en lo inverosímil o lo absurdo, esto último ya denunciado por Rico (cfr. 1970: 127-128). Según Domingo Ynduráin, a diferencia de Lázaro y Guzmán, a quienes «no les sucede nada que no sea posible y aún probable», en el *Buscón*, «quien lea lo del rey de Gallos o el pupilaje de Cabra (por citar dos casos situados al principio) verá inmediatamente que ahí predomina la desmesura, el absurdo..., en una palabra que el sistema no es “realista” o si se prefiere, no es coherentemente realista» (1986: 112). No obstante, cabría objetar que ni el *Lazarillo* ni el *Guzmán* pretenden ser realistas. Tal sensación se experimenta, en contraste con el *Buscón*, debido a que esta última acentúa lo grotesco, que constituye un rasgo del género (cfr. Wicks 1974: 247). No es «coherentemente realista» la ingenuidad de Lázaro cuando cree que van a llevar a un muerto a la casa de su amo (III: 97); tampoco lo es el que Guzmán coma los huevos que le ofrecen en la primera venta a la que llega y que nos diga que «sentía

crujir entre los dientes los tiernecitos huesos de los sin ventura pollos» (I, I, III: 168) ni mucho menos lo es que confunda a una borrica con una mujer en la oscuridad (I, II, VIII: 353).

Todos los pícaros experimentan o participan de hechos grotescos. El *Buscón don Pablos*, en comparación, incide más en tal aspecto que el *Lazarillo de Tormes* o el *Guzmán de Alfarache*. Rico e Ynduráin afirman que ello se explica por la preeminencia de la voz de Quevedo por encima de la de Pablos, pero también es cierto lo siguiente, teniendo en cuenta la orientación del relato:

It is perfectly possible that the grown Pablos is putting these jokes into the mouth of his younger self as part of the general impulse toward displaying “ingenio”. Is he, in sum, a completely reliable narrator, describing things precisely as they happened? Distinctly not, as evidenced in the tendency toward hiperbole so prominent in the text... It would not be the first time that an author of an autobiography embellished the incidents narrated with plainly unrealistic details, especially if his work is of a comic cast. (Iffland 1979: 242)

Pablos es un exagerado, ciertamente; y, en ese aspecto, no difiere demasiado de los otros pícaros. Asimismo, las palabras de Iffland pueden aplicarse a los casos ya visto de Lázaro y Guzmán. La deformación artística de los hechos vividos es una verdadera convención autobiográfica. A la hora de la escritura, como buen autor de su propia vida pícaro, Pablos ha afeitado sus sucesos, pero ya no para denunciar ambiguamente a su benefactor, como Lázaro, o para obtener justicia y sentar prianza, como Guzmán, sino para agradecer a toda costa al «señor» a quien se dirige y, tal vez, ganárselo como a aquellos caballeros de Alcalá que lo beneficiaban; de allí que su actitud frente a los nobles sea bastante complaciente: durante el tiempo en que es su criado, guarda fidelidad absoluta a don Diego y hasta

lo exonera de cualquier tipo de contagio picaresco: «Era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mí tan travieso, que el uno exageraba al otro o la virtud y el vicio» (I, VI: 76). Este pícaro-escritor que es Pablos no cuestiona ni siquiera su situación final de desgracia: ha escapado a Indias. ¿Dónde está la salvación personal acusando a otros?: «Pablos is not ingenious enough to believe that satire, notably that written by a person of such a little moral weight as he, is sufficiently effective to change society. The most he can hope for is to lure the readers into feeling disdain toward that which he himself despises» (Iffland 1979: 233).

Pablos no busca desautorizar a nadie; tampoco pretende defenderse, pues ha optado por buscar clemencia a través de su ingenio verbal. El final de su vida encierra el fracaso absoluto, a diferencia de Lázaro y Guzmán, quienes obtienen algún fruto en tanto experimentan un proceso. A Pablos le falta, aparentemente, el cambio que experimentan Lázaro y Guzmán, aquel hito que les permite tomar conciencia de su vida y decidirse a escribir: en Lázaro la acusación que pesa sobre él de prostituir a su esposa; y en Guzmán, el ingreso a las galeras. En Pablos, a diferencia de los otros dos, no queda resquicio de duda: «Il est a priori condamné au cynisme et au mépris de soi par soi» (Cavillac 1973: 126). Pablos es un *outsider* que se embarca a las Indias porque tiene que huir de la justicia. Lázaro y Guzmán son *half-outsiders*, como designa Guillén al pícaro canónico, porque han resuelto sus problemas judiciales, aunque a costa de su dignidad. Pero ¿cuándo se volvió un *outsider*? Probablemente en Sevilla, donde se introduce a la jácara y toma a una prostituta: «Súpome bien y mejor que todas esta vida; y así, propuse de navegar en ansias con la Grajal hasta morir. Estudié la jacarandina y, en pocos días, era rabí de los otros rufianes» (III, X: 279). Pareciera que lo toma como un oficio más, pero en realidad está renunciando a uno de sus móviles: «By doing so, he has relinquished in a *de facto* manner any proyect to become a member of a upper class» (Iffland 1979: 241). Al renunciar a su pretensión de ascender, Pablos marca distancia respecto

de su sociedad y se comprende que no la critique en los términos en que lo hacen Lázaro y Guzmán. En ese sentido, su narración deja de ser problemática: no supone un desacato, una trampa para su lector, sino el absoluto acto de sumisión de un perseguido. Lo que manifiesta Pablos en su narración es el afán por regresar a esa etapa gloriosa para él, cuando lo favorecían los caballeros, en Alcalá. Y esto solo a través de la palabra escrita, en la memoria como refugio.

#### 2.4. La parlera Justina

En el cotejo de *La pícaro Justina* frente al *Guzmán de Alfarache* se ha visto, en primera instancia, una parodia de la primera respecto del segundo (cfr. Campbell 1992: 387) o, simplemente, la pretensión de convertir a la picaresca en un género cómico (cfr. Parker 1975: 96). Francisco Rico, por su parte, encuentra el empleo de varios recursos del género establecido por el *Lazarillo* y el *Guzmán*, pero las mismas carencias que percibe en el *Buscón*: «Ni la manera estilística ni la perspectiva —ni la una en el papel de la otra— tienen la menor relación con Justina: son propiedad exclusiva de López de Úbeda» (1970: 119). Lo cierto es que *La pícaro* no soporta una comparación estricta con los hallazgos del *Lazarillo* y el *Guzmán*, pues lo que pretende su autor, médico chocarrero de la corte, es superar, como Quevedo (y, a su vez, como Alemán frente al anónimo de 1554) dichos modelos.

¿Cuál es el rasgo más destacado de Justina como narradora? Su facilidad de palabra, característica compartida con Lázaro y Guzmán, pero exacerbada en ella. Precisamente, la elección de una mujer como protagonista y generadora del relato destaca aquel talento eminentemente picaresco de la locuacidad, que no es tan falta de crítica, como Sobejano ha querido ver (1972: 476). Para empezar, ya en el *Corbacho* o *Libro del Arcipreste de Talavera* (parte II, capítulo XII: «De cómo la mujer parlera

siempre habla de hechos ajenos»), de Alfonso Martínez de Toledo, se advierte:

Siempre están hablando [las mujeres], librando cosas ajenas: aquella cómo byve, qué tyene, cómo anda, cómo casó e cómo la quiere su marido mal, cómo ella se lo merece, cómo en la yglesia oyó dezir tal cosa; e la otra responde otra cosa. E así pasan su tiempo despendiéndolo en locuras e cosas vanas, que aquí especificarlas será ynposyble. Por ende, general regla es que dondequier que ay mugeres ay de muchas nuevas. (1970 [1483]: 169)

Esta tradición de la mujer parlera se engarza, admitida la impronta del *Elogio de la locura* en el género picaresco (cfr. Cavillac 1994: 43), con el discurso misógino que ofrece la siguiente caracterización ejecutada por Erasmo mediante Necedad:

Es la mujer un animal inepto y necio; pero, por lo demás, complaciente y gracioso. De modo que su compañía en el hogar suaviza y endulza con su necedad la melancolía y aspereza de la índole varonil. Y así Platón, al vacilar entre incluir a la mujer en la categoría de los animales racionales o en la de los irracionales, no se propuso más que señalarnos la insigne necedad de este sexo. (1949 [1509]: 101-102)

Esta doble necedad de Justina, por pícara y por ser mujer, justifica su carácter de pésima escritora en comparación con los modelos del *Lazarillo* y el *Guzmán*, como sostiene Rico. Es una advertencia que a lo largo de su discurso se hace patente:

¿Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré: es porque lo que se

habla es de repente, son agudas y sutiles, por esto es su voz apacible, sutil y delgada. Mas porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado. (I: 326)

Justina escribe «gordo, tarde y malo» por su propia naturaleza femenina. Desde la introducción general que abre el libro de la pícara, titulada «La melindrosa escribana», se transmite al lector la dificultad y riesgo que tiene la escritura ejecutada por Justina. La mujer posee la agudeza de lenguaje que caracteriza los parlamentos picarescos, pero falla a la hora de estructurar su propia historia (requisito sine qua non de la picaresca canónica: la esmerada *dispositio* que el pícaro narrador realiza de los episodios de su vida). Si la propia Justina se presenta como una «melindrosa» a la hora de tomar la pluma y ser autora de su propia historia, ¿no está justificando precisamente los defectos de su libro? Así lo entiende también Antonio Rey Hazas: «Todo el carácter inorgánico de la novela se explica y justifica por un hecho básico que forma parte axial de ella: la misoginia. Y es que Justina carece de orden y guía en su caminar porque, como mujer, es (así reza el tópico) mudable, inconstante y vana» (1983: 92).

Por otro lado, siguiendo la investigación de Jannine Montauban sobre la metáfora que equipara la procreación humana con la creación literaria durante el Siglo de Oro (de donde aflora el llamar a los libros «hijos» o «partos»), podríamos calificar *La pícara Justina* como un libro picaresco «monstruoso» adrede, en tanto el relato se presenta al lector como engendrado por una mujer y sin la participación del hombre. La monstruosidad, en la tradición aristotélica, se establece en relación con un modelo preferentemente masculino. La generación de un embrión femenino es ya un primer grado de monstruosidad debido al alejamiento del ideal masculino (cfr. Montauban 29-30).

Justina es consciente de tal obstáculo y, precisamente, es ella la primera en tenernos advertidos al respecto. Acusa al pelo de pato que encuentra en su pluma de ser mal agüero, lo que la lleva a declararse bubosa y ya vieja. El deterioro de la enfermedad, también llamada mal francés, es lo que le brinda su manera característica de contar:

Ni es injusto ni indecente que permitan el cielo y el suelo el que sea pregonera de sus males la misma que los labró por sus manos, y que con el mismo estilo con que hablaba, cuando sin sentir nada (o por sentir demasiado), se le pegó esta roña, diga ahora, a lo pícaro y libre, lo que cuesta haberlo sido. Así que, para con este artículo de retarme en España lo que pequé en Francia, ya he cumplido. (I: 99)

Esta mujer que se llama a sí misma «pregonera de sus males» sufre un segundo mal presagio: se le derrama la tinta en el papel, la mano y el vestido. Esta mancha sobre el papel que cobijará su historia y sobre su cuerpo alude al espinoso tema de la limpieza de sangre, el que más obsesiona a López de Úbeda, quien lleva a cabo en esta obra una «sátira bastante feroz de la obsesión genealógica» (Bataillon cit. por Soberano 1972: 476). La mancha de tinta es para Justina el anuncio de las murmuraciones que sufrirá al embarcarse en su empresa de escritora, la cual es sumamente pretenciosa:

Y el haberseme manchado la saya con que yo me adorno es indicio de que no solo en la substancia de esta historia pondrán los murmuradores falta y dolo, pero aun en el modo del decir y en el ornato della, conviene a saber: en los cuentos accesorios, fábulas, jiroglíficos, humanidades y erudición retórica pondrán más faltas que hay en el juego de la pelota. (I: 114-115)

La presencia de aquellos elementos «accesorios» es primordial en el relato de Justina, pues a menudo la clave para comprender lo que quiere decir la pícaro se encuentra oculta en los emblemas, cuentecillos o refranes que ensarta con una facilidad sorprendente. El relato, precisamente, gira en torno a estos elementos, de acuerdo con la poética narrativa de Justina basada en lo secundario: «Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della cuanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono con que se saca y adorna la sustancia de la historia, que ya hoy día lo que más se gasta son salsas, y aun lo que más se paga» (II: 612).

Justina adopta el modelo digresivo del *Guzmán de Alfarache* y se devora a su narratario imaginando sus objeciones y justificándose a sí misma a través del «gusto» (pretendido también por Guzmán y por Pablos) que le brinda: «Ya te cansará el leer los arrabales de mi leyenda; pues, ¿por qué no me lo decías antes, lector amigo? Quédese aquí, norabuena, y, en estando de aután, avísame, que me verás ciudadana y en el mesón, que es mi centro, y quizá te dará más gusto» (II: 518). De esa forma, nuestra narradora se presenta como una mujer parlera que, como Guzmán, quiere hacer pasar su monólogo por diálogo a través de las objeciones de su lector imaginario, a quien mantiene a raya con su locuacidad y su miedo implícito a la interrupción:

Unos me dirán:

—Buena está la picarada, señor licenciado.

Otro dirá:

—Gentil picardía.

Otro:

—¡Oh, qué pícaro libro!

Otro dirá:

—Buena está la justinada.

Otros:

—Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a Celestina y al Pícaro. (I: 128)

Sin embargo, Justina (o, bien visto, el propio López de Úbeda, que se deja ver tras las faldas de su pícara) está en guardia, pues ante estos elogios afirma: «¡Dolor de mí, si yo no supiera que hay mordiladas insertas en unción de casco y pullas envueltas en lisonjas y aun envidias enroscadas en alabanzas! Hermanitos, a otro perro» (I: 128-129). Con esto, nos inserta en la dinámica del ser y el parecer, donde no puede distinguirse lo uno de lo otro; así, se trasciende la mera parodia del *Lazarillo* y del *Guzmán*:

En efecto, la retórica, la densidad idiomática y simbólica del libro [*La pícara Justina*], es una espada de dos filos, de defensa y ataque... [como en el *Lazarillo* y el *Guzmán*, agregaríamos nosotros] Y esta preparación retórica se convierte muy fácilmente en arma lingüística para confundir, divertir o embestir como y cuando quiera, sin tener ella que preocuparse demasiado por sus críticos. (Francis 1978: 73-74)

¿Quiénes son esos críticos? En primer lugar, los lectores varones, especialmente el «villano y terrestre vulgo» (terror también de Lázaro y Guzmán) que «hará alas de la envidia y veneno de la murmuración» y querrá destruir los «polluelos de su entendimiento» que son:

Mis conceptos y discursos ingeniosos, que creo son particulares, por haber sido engendrados de un ingenio razonablejonazo, crecidos en lección varia, aumentados con la experiencia, acompañados y bañados en dulces facetias que, demás de ser sin perjuicio de nadie, van en un estilo muy aparejado para dar bohemio a los principotes cansados de cansar y estar cansados. (I: 123)

Esos principotes están cansados de agobiar con su aburrimiento («cansados de cansar»), pero también están agobiados consigo mismos por «estar cansados». No obstante, recordemos que el empleo de «cansados» como calificativo para los nobles podría encerrar un ataque velado (cfr. Castro1961: 227). Dicho sea de paso, la adopción de enigmas y conceptos oscuros en *La pícara Justina* es parte de una intensificación de esta tendencia, que gozaba de demanda popular (cfr. Lázaro Carreter 1992: 19), aunque en este caso se pone al servicio de un interés particular: captar la atención del lector con las menudencias y las adivinanzas o «cosi cosi» (así las llama Justina), como las que propone a sus parientes en una de sus salidas de Mansilla. Sin embargo, sabe que este no es su público ideal: «Bien sé que no he errado cosa tanto en mi vida, porque las gracias no son para villanos, y menos para entre parientes» (I: 271). Las gracias de Justina son para los «principotes», a los que aturde y entretiene con sus agudezas, que no dejan de encerrar algunas verdades. Su identificación con la culebra, en el número segundo de su introducción general o prólogo, se orienta a ello, a declarar su condición bifronte, pues la culebra es parte de los animales venenosos que «con lo mismo que dañan, aprovechan a los heridos; luego no es de creer que haya animal el cual no tenga algunas buenas cualidades que no sean pronóstico de un buen suceso» (I: 123). Por todo ello, Justina adopta la culebra como «arma y blasón y sus escritos» y declara sus propósitos:

Yo, en el discurso mi libro, no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Circe o Medea, ni deslumbrar como Silvia, que si esto pretendiera no pusiera las redes en la plaza del mundo ni las marañas por escrito y de molde. Quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar [a] los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado. (I: 125)

Este servicio que nos brinda Justina no es gratuito. Al final de su libro nos pedirá una contribución económica: «Dios nos dé salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen; y a mí para que cobre, y no en cobre, aunque si trae cruces y es de mano de christianos, lo estimaré en lo que es y pondré donde no lo coman ratones» (II: 740). De esta forma, la pícara espera un beneficio de parte de quien pueda dárselo: uno de los «principotes» y no un simple villano (grupo al que aborrece como «vulgo terrestre»). Asimismo, cuando nos ha hablado sobre linajes, a propósito de la nobleza, Justina ha declarado que «no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener y el otro no tener» (II: 165-166). Súmese a ello que la condición de «pagano» sea ser no cristiano. Así, la pícara no deja de ser atrevida.

Un presunto defecto de nuestra narradora serían sus promesas incumplidas, pues siempre nos está adelantando futuras aventuras que jamás llega a contarnos. Esto se debería a la mala memoria de Justina, quien afirma que «ya es común que los que decimos de repente no tenemos buena retentiva, a causa de no ser húmedas de cerebro» (II: 609). De esta manera, ella empezó su relato hablando de su boda con Guzmán de Alfarache, quien se supone la desposaría en el último capítulo, con lo que se cumpliría el pacto autobiográfico: el inicio se encuentra en el final. No obstante, el matrimonio con el pícaro queda como otra promesa incumplida de esta mujer hablantina y olvidadiza. El final de su relato, sin embargo, no deja de ser un dato a tener en cuenta: su matrimonio con Lozano, un hidalgo pobre, es buscado por sobre todas las cosas para ascender socialmente: «Pues casada con hijo de algo, había de salir de la nada en que me crié» (II: 725). Es la única vía que le queda a nuestra protagonista. Sin embargo, su marido es un jugador, y su hidalguía nada vale acompañada de la pobreza (su linaje es no tener), según nos lo ha dicho la propia Justina, ya experimentada y con el mal francés a cuestas.

Es más, Justina considera necesario justificar su yerro, provocado por interés, presunción e importunidad (cfr. II: 725). Hasta en su boda le cantan el romance de la Bella Malmaridada, con lo que se asegura muchas desgracias (cfr. II: 737). Como buena habladora no deja de prometer las historias con sus otros maridos hasta llegar a

don Pícaro Guzmán de Alfarache, mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna, en trazas, en entretenimientos, sin ofensa de nadie, en ejercicios, en maestrías, composturas, invenciones de trajes, galas y atavíos, entremeses, cantares, dichos y otras cosas de gusto. (II: 739)

No obstante, ¿qué confianza tenerle a las promesas de una parlera? El casamiento con Guzmán de Alfarache opera, en las primeras páginas del libro, como el «caso» del *Lazarillo*: es aquel resorte que impulsa la narración, pero, finalmente, es otra de las promesas incumplidas de Justina. Lo único que sabemos de la pícara es que era muy aguda y graciosa, pero se casó mal por pretender hidalguía y por buscar quien la «amparase de justicia» (II: 682) debido al pleito que tiene con sus hermanos. Además, es vieja y víctima de las bubas al empezar su libro. Los males venéreos eran transmitidos, generalmente, por las prostitutas. Justina, pese a pregonar que es doncella y casta, pues es requisito indispensable para desposarse honestamente, sugiere todo lo contrario: su gusto por el baile, la risa a flor de boca, su vagabundeo y su oficio de mesonera la delatan como meretriz (cfr. Rey Hazas 1983: 100-104).<sup>13</sup> Existe un desajuste aquí, habitual en los pícaros, entre lo que se dice y lo que se sugiere.

<sup>13</sup>Como bien apunta Rey Hazas, un refrán registrado por Gonzalo de Correas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* le viene como anillo al dedo a Justina: «La ramera, gran parlera, y la parlera, ramera» (1992 [1626]: 432).

Súmese a ello la condición de mujer parlera, nada digna de crédito, y se podrá concluir que la boda con Guzmán es un invento (o una promesa incumplida, que en boca de Justina es lo mismo), una traza más de la escritora desatada e incoherente que nos ha enredado con su relato armado de elementos accesorios y que no cumple con lo que promete contarnos. El lector cae en su trampa y es llamado a pagar por su servicio, el cual no deja de contener un ataque velado contra la nobleza que no se sustenta en la sangre (como quisieran ser reconocidos los nobles), sino en el dinero. Este último es, precisamente, móvil del amor, según Justina. «Amor, reducido a dinero», reza una de las notas marginales que anteceden el siguiente discurso de la pícaro:

En resolución, el arancel con que hoy se miden las cualidades y partes humanas es el dinero. ¿Quiéreslo ver? El dinero, para ser hermoso, tiene blanco y amarillo; para galán, tiene claridad y refulgencia; para enamorado, tiene saetas como el Dios Cupido; para avasallar las gentes, tiene yugo y coyundas; para defensor, castillos; para noble, león; para fuerte, columnas; para grave, coronas, y, en fin, para honra y provecho, es dinero, que quien esto dijo lo dijo todo. (II: 714)

En su figuración junto a Guzmán de Alfarache, Justina se representa como «la más célebre mujer que hay en corte alguna». Esta alusión al mundo cortesano, donde seguramente pueda ser enriquecida por los señores, nos recuerda el afán similar del propio Guzmán con el embajador de Francia. El presunto matrimonio con el sevillano también estaría sustentado en el afán de medrar (puesto en evidencia en el parlamento anterior de Justina), aunque lo que se propone ya no es casarse con un hidalgo, sino con un individuo que se presenta como la encarnación del antihonor. Sin embargo, «el interés es la primera y principal cosa que

acarrea nuestro amor» (II: 723), nos diría la pícaro. Como el obispo Pero Grullo, capitán de la Bigornia, a quien Justina promete entregarse y acaba burlado por ella, el lector también cae en la burla al creer en las vanas palabras de una prostituta que se finge casta, una parlera que escribe (lo cual se considera paradójico) o, simplemente, una villana que pretende dejar de serlo y no lo logra:

Desde allí [su matrimonio con Lozano] comencé a cobrar bríos de hidalga, mas no por eso mis hermanos me tenían más respeto. ¡Mal haya el nacer villana y montañesa, que nunca sale la persona de capotes! Es lo que dijo el otro carnicero que no quiso adorar la imagen de Venus, porque supo que se había hecho de un tajón en que él cortaba carne, y dijo:  
—Como la conocí tajón, no la puedo tener respeto.  
Así que, como me habían conocido tajona, nunca me guardan el debido acatamiento. (II: 728)

A manera de conclusión de las relaciones de narrador y narratario en la picaresca, con excepción del *Buscón*: el narrador se presenta siempre como un servidor, y el narratario ostenta, aparentemente, la autoridad frente a él. Sin embargo, su narración, que intenta disfrazarse de discurso oral (aunque no lo es, pues el pícaro escribe, y su destinatario, quien quiera que sea, está ausente), permite introducir digresiones que le sirven tanto para ganarse mucho más el buen ánimo del narratario, quien se da por bien servido, como para aludirlo a través de la crítica a los demás. Mediante esta alusión indirecta o ambigua, el narrador le impide al narratario un juicio objetivo sobre el pícaro, ya que ha logrado envolverlo en la narración, pero anulando su participación, pues teme la interrupción narrativa. Si, como sostiene Michel Foucault, el rol del confesor o juez, antes que condenar o absolver, es interpretar, cumpliendo, así, una función hermenéutica

(cfr. 1977: 84), los pícaros subvierten tal función. En suma: antes de servir a su narratario, el narrador se sirve de él. Ello implica una manipulación, una trampa que acerca al narratario a la figura del lector implícito en tanto ideal (una persona digna a la que se puede burlar aparentando respetarla) para el discurso del narrador: el pícaro-escritor.

### III LA JUSTA DE LA PICARDÍA

Conviene detenernos, visto ya su comportamiento, en las motivaciones del narrador. En este movimiento del cómo al porqué nos interesa desentrañar un aspecto que nos parece esencial en el género: el pícaro considerado como autor de su propia vida. Si en el capítulo anterior vimos los recursos a los que apela la voz que constituye el relato, ahora indagaremos los estímulos a los que responde dicha voz.

El germen del acercamiento que intentamos se encuentra en el análisis de la narración del *Lazarillo* que realiza Douglas Carey cuando sostiene que «Writing itself serves as a form of mediation» (1979: 40). A continuación, el autor declara extraer el término «mediación» de *Mensonge romantique et verité romanesque* de René Girard. Es útil ampliar y precisar la aplicación de la teoría del «deseo triangular» en la picaresca, pues revela, en primer lugar, el aporte del género a la novela moderna (el autor francés solo se ocupó, dentro de las letras castellanas, de *Don Quijote*). Asimismo, ayudará a comprender, más adelante, la atracción que ejerce el pícaro como mito literario.



En primer lugar, Girard sostiene que lo que nos motiva en la elección del objeto del deseo no son tanto las virtudes de este como sí el prestigio que posee al ser deseado, a su vez, por otra persona. Así, el deseo se configura a través de un tercero. Deseamos porque otro desea lo mismo y le otorga al objeto un valor que, sin su intervención, perdería su encanto. Por ello, por debajo del deseo hacia el objeto, se encuentra el deseo de ser el otro, de portarse y sentirse como él. El ejemplo de don Quijote, con sus elogios constantes a Amadís de Gaula y su penitencia a la manera de la Peña Pobre en Sierra Morena, es elocuente: «La existencia caballerescas es la *imitación* de Amadís en el sentido en que la existencia del cristiano es la imitación de Jesucristo» (Girard 1985: 10). Los deseos de honra y fama de don Quijote se deben a Amadís, nacen de este y se le rinden como tributo. Este modelo de conducta recibe el nombre de mediador. Amadís es mediador del deseo de don Quijote: todo lo que el manchego quiere es así porque Amadís lo quiso también. Si Amadís aborrece a los malos, don Quijote igual; si Amadís es fiel a Oriana, don Quijote lo es con Dulcinea. El mediador impone lo que debe desearse y el sujeto obedece.

Vale la pena apuntar que este carácter de modelo que tiene Amadís en *Don Quijote*, con todas sus implicancias en el episodio de Sierra Morena, también fue detectado por Edward Riley, aunque el estudioso británico acentuó, más que nada, la aplicación de una doctrina artística, la de la imitación de modelos, que realiza don Quijote para cumplir más adecuadamente su papel de caballero andante. Finalmente, la conciencia artística de don Quijote sería un reflejo de la preocupación cervantina por revisar los estatutos sobre los que se afirma la literatura de su época, con especial énfasis en el tema de la verosimilitud (cfr. Riley 1954: 16). Sin embargo, la imitación de don Quijote guarda repercusiones más profundas. Recuérdese el reclamo que se le hace a su paso por Barcelona: «Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura,

fuera menos mal; pero tienes la propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican» (II, LXII: 1057). Esta propiedad de contagiar la locura a los demás excede los límites de la imitación puramente artística de raigambre clásica.

René Girard consideraba el tipo de mediación de don Quijote-Amadís como externa, en tanto Amadís no estaba al nivel de don Quijote y, en ese sentido, está fuera de su mundo, como en un altar y sin posibilidad de intervenir. La mediación interna, por otro lado, estaba reservada a los mediadores que se encontraban en la misma esfera de acción de los sujetos que desean a través de ellos. En la mediación interna ocurre que «el mediador ya no puede interpretar su papel de modelo sin interpretar igualmente, o aparentar que interpreta, el papel de obstáculo» (Girard 1985: 14). Así, el mediador interno es, al mismo tiempo, el obstáculo y el estímulo para alcanzar el objeto. Esto genera una relación conflictiva y sadomasoquista (marcada por la violencia) en la que unos hombres son ídolos o amos de otros, que son sus fieles o esclavos. Posteriormente, René Girard, en su obra *La violence et le sacré*, desestimó la diferencia radical entre ambos tipos de mediador y consideró que el mediador interno era el único relevante, y todo el conflicto que encierra se encuentra en el horror que provocaría la igualdad entre mediador y sujeto mediatizado: «La causa de la violencia que históricamente corroe los cimientos de toda cultura y de todo sistema institucional, y aquello de lo cual se alimenta, a su vez, la violencia, no serán las diferencias entre los individuos de esa cultura o ese sistema, sino la profunda igualdad entre todos ellos» (Bandera 1975: 80)

Presentada la teoría del deseo triangular, afinemos la idea de Carey. Más que la escritura, podría afirmarse que es el pícaro el mediador que se representa en esta. Sin embargo, este pícaro que conocemos (Lázaro violando el arcaz del clérigo del Maqueda; Guzmán robándole a sus pseudo parientes de Génova: Pablos vuelto galán de monjas, etc.) es la invención

del pícaro-escritor. Quien emite la narración no es el muchacho tahúr, primero estafado y luego estafador: es el pícaro que ha dejado de burlar a los viandantes para mentir lícitamente a los lectores.

En un nivel, efectivamente, el pícaro no quiere ser sino él mismo, pero transformado por la literatura, convertido en un mito (recuérdese el grabado de *La nave de la vida picaresca*). Sin embargo, quien impone este deseo es el pícaro-escritor, el delincuente retirado que ha encontrado en sus hechos pasados el mejor capital para sobrevivir en la sociedad. ¿Cómo? Afeitándolo, pintándose no como fue, sino como debía ser. «Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo», escribe el propio Mateo Alemán en uno de los preliminares al *Guzmán de Alfarache* («Declaración»: 113). Lázaro, en las primeras páginas del *Lazarillo de Tormes*, llama a todos a que «vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades» («Prólogo»: 9). El pícaro-escritor vende su vida como extraordinaria, fascinante. El narrador resalta los valores de su narración todo el tiempo. Guzmán elogia su ser picaresco: «No trocara esta vida de pícaro por la mejor que tuvieron mis antepasados» (I, II, II: 276). La vida picaresca es, según él, «gloriosa libertad» (I, II, II: 277). Esta deificación del pícaro lo erige como mediador dentro de la narración, es decir, en el nivel de lo narrado. Así, Sayavedra es el sujeto mediatizado, su admiración por Guzmán lo lleva al grado de volverse su criado. El ídolo Guzmán necesita disfrazarse de noble y, entonces, Sayavedra afirma: «Páreceme muy bien... y digo que quiero heredar el [nombre] tuyo verdadero, con que poderte imitar y servir. Desde hoy me llamo Guzmán de Alfarache» (II, II, VI: 258). Pero Guzmán deja constancia de sentirse superior a Sayavedra:

Que con parecerme a mí, como era verdad, que con cuanto me había contado Sayavedra era desventurada sardina y yo en su

respeto ballena, con dificultad y pena osara entrar en examen de licencia ni pretender la borla. Y él y su hermano pensaban ya que con solo hurtar a secas, mal sazonado, sin sabor ni gusto, que podrían leer cátedra de prima. (II, II, V: 230)

Esto lo demuestra en el gran hurto de Milán que Johnson considera «a splendid demonstration of his craft [de Guzmán] and not so sullen art both in and for itself and as a lesson in high level criminal operations for the benefit of the inferior Sayavedra» (1978: 37). Sobre la tensión entre mediador y sujeto mediatizado, René Girard señala que «Este [el mediatizado] está persuadido de que su modelo se considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues, el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso» (1985: 17).

El final no puede dejar de ser violento: el mediatizado Sayavedra acaba muerto por un rapto de locura en el viaje de vuelta a España, profiriendo palabras que manifiestan aquel desgarro interior: «¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo!» (II, II, IX: 307). El deseo provocado por el otro, la presión del modelo, culmina con la entrega de la propia vida, pues es insoportable vivirla así: odiando al mediador por ser obstáculo y amándolo por ser lo que vuelve fascinante el ser pícaro. Sayavedra no quiere ser cualquier delincuente, quiere ser el gran Guzmán de Alfarache, ladrón famosísimo: proyecto, a todas luces, imposible.

Reparemos en que la narración es emitida por el propio pícaro muchos años después y que todos sus recuerdos están filtrados con el objetivo de agrandar y cumplir esa suerte de salvación personal en la que se convierte la autobiografía. Téngase en cuenta que el pícaro ha tenido problemas con la justicia y solo desea exculparse. Así, la fascinación no

se haya tanto en los delitos, sino en la presentación de los mismos, en la voz del pícaro hablador que usurpa la autoridad de su audiencia encandilada. El mediador absoluto de la picaresca es, finalmente, Guzmán el galeote, que entretiene y mueve a la risa con el relato de su vida para obtener la libertad. El mediador es el Lázaro humanista que cita a Plinio y a Cicerón y trasciende la esfera de los burdos crímenes a los que está acostumbrado. «In the movement between the last sentence of Chapter VII and the first sentence of the Prologue, Lázaro has in fact metamorphosed into a humanist author, as he attempts to take possession of his world by means of verbal force» (Carey 1979: 42). La mayor burla que cometen Lázaro y Guzmán la ejecutan sobre sus propios lectores, vueltos víctimas inconscientes. Los pícaros han adobado su historia personal y la han vuelto, convertida en relato mañosamente dispuesto, digna de aplauso.

Veamos qué ocurre en el *Buscón*. La narración de Pablos no involucra cambio alguno a la manera de Lázaro o Guzmán. No experimenta aquel proceso de mediación que lo lleva de mediatizado a mediador. No triunfa en la escritura. ¿Quién es el mediador de Pablos? Don Diego Coronel. Desde el momento de su encuentro, Pablos se le ofrece más como un lisonjero que como un verdadero amigo, con lo que la relación entre ambos se vuelve más vertical que horizontal, pero con don Diego encima de Pablos: «Yo trocaba con él los peones si eran mejores los míos, dábale lo que almorzaba y no le pedía de lo que él comía, comprábale estampas, enseñábale a luchar, jugaba con él al toro, y entreteníale siempre» (I, II: 24). Recuérdese que la burla a Poncio de Aguirre le fue propuesta por don Diego y ejecutada «por darle gusto a mi amigo» (I, II: 25). Bien podría afirmarse que los latigazos que recibe Pablos los recibe por (y en honor a) don Diego, pues la idea fue de este. ¿Cuál es el atractivo de don Diego Coronel? Es un «caballerito» (I, II: 24), y Pablos, en el primer capítulo, ya nos ha advertido de tener «pensamientos de caballero desde chiquito» (I, I: 18). De acuerdo con Ife, «Pablos queda hipnotizado por

la imagen que tiene de don Diego, y sus “pensamientos de caballero” son atribuibles en última instancia a su amistad de los años de colegio» (1992: 158). La servidumbre de Pablos, entonces, se explica por la veneración que le tiene a su modelo, a quien obedece sin objeciones. El punto crítico de la mediación que ejerce don Diego sobre él se encuentra en el capítulo VII del libro II, cuando ambos tienen que separarse. El amo le propone a su criado acomodarlo con otro caballero, pues ya no pueden seguir juntos. Veamos la respuesta de Pablos: «Yo, en esto, *riéndome*, le dije: —Señor, *ya soy otro*, y otros mis pensamientos; más alto pico, y *más autoridad* me importa tener» (II, VII: 94; el subrayado es nuestro). Muerto el barbero ladrón que es su padre, Pablos se siente libre y, aparentemente, se propondría desprenderse de su mediador don Diego.

Sin embargo, la vida que se propone y llega a practicar en Madrid no es otra que la de caballero chanflón, es decir, un falso noble que intenta mezclarse con los verdaderos para beneficiarse de la amistad con estos últimos o del matrimonio con damas. A esto último, precisamente, es a lo que aspira Pablos y lo está a punto de concretar hasta que reaparece don Diego, quien se presenta como primo de la moza cortejada. Cuando este le manifiesta a don Felipe Tristán (tal es el nombre que adopta Pablos) que se parece mucho a un criado que había tenido en Segovia, Pablos disimula, naturalmente; pero también lo hacen las mujeres que están interesadas en pactar la boda, comiéndose también ellas el pleito:

Entonces las viejas, tía y madre, dijeron que cómo era posible que a un caballero tan principal se pareciese un pícaro tan bajo como aquel. Y porque no sospechase nada dellas, dijo la una: —“Yo le conozco bien al señor don Felipe, que es el que nos hospedó por orden de mi marido, que fue gran amigo suyo en Ocaña”. Yo entendí la letra, y dije que mi voluntad era y sería de servir las con mi poca posibilidad en todas partes. (III, VII: 230)

¿Por qué mentirían las mujeres? ¿Por qué aparece de repente don Diego y las trata como primas? «Toda esta gente —damas y caballeros— está protagonizando una farsa, proyectando, igual que Pablos, una apariencia que no corresponde con la verdad. Lo más irónico es que Pablos parece que no se da cuenta de ello. El lector sí...», de forma que «D. Diego revela por su comportamiento ser tan pícaro como Pablos» (Johnson cit. por Ynduráin 1986: 124). No cabría sino pensar que don Diego y sus parientes juegan al mismo juego que Pablos y su cofradía de chanflones (cfr. 1986: 126). Súmese a ello el hecho de que los Coronel eran conocidos conversos en Segovia. Entonces, tendríamos dos pícaros en el *Buscón*: don Diego y Pablos, pareja que evoca a Guzmán y a Sayavedra. Guzmán y don Diego serían mediadores (amos) de Pablos y Sayavedra, sus mediatizados (criados). El conflicto se desata: Sayavedra muere por no soportar la mediación; Pablos sufre una golpiza y un corte en el rostro a manos de quienes lo confunden con don Diego por llevar la capa de este, y le exclaman: «¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos!» (III, VII: 241).

Tras el suceso, Pablos tiene que marcharse de la corte y olvidarse de sus pretensiones de ser caballero, con lo que don Diego triunfa sobre él. El resto de la vida que pasa Pablos no es más que un descenso hacia la nada: se dedica a representante, poeta y galán de monjas, actividades que también realiza el Guzmán de Alfarache apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra, como lo ha advertido Lázaro Carreter (cfr. 1992: 87-88). De esta manera, el buscón imita a un imitador, el falso Guzmán, que, a su vez, quería superar al Guzmán primigenio (la mediación también existe fuera de la ficción: Mateo Alemán es el mediador de Mateo Luján de Sayavedra en la medida en la que este último quiere alcanzar el éxito del sevillano usurpándole a su criatura). Así, la derrota está asegurada.

Vencido por su modelo don Diego (cuyas ínfulas en Madrid evocan las de Guzmán en Italia), cortadas las alas de su vana pretensión,

Pablos acaba por fugar a las Indias (lo más cercano a la muerte), acto que sería su último esfuerzo por zafarse por completo de la sombra de don Diego. Este último marca a Pablos de principio a fin. Don Diego es quien le impone el deseo de ser caballero, se erige como mediador y cuando el mediatizado intenta desplazarlo lo elimina. Si Pablos fracasa como narrador de su propia historia, ello también puede explicarse por su fracaso como víctima de la mediación. Al no poder superar su condición de mediatizado, le es imposible convertirse en un pícaro-escritor de la misma forma en que Lázaro y Guzmán, quienes sí (se) han vencido, pues han caído en el autosacrificio para salvarse de la justicia. Pablos, tras el crimen en Sevilla y su autoexpulsión a las Indias, solo puede representarse como un objeto de mofa de otros, pero ello no le vale ya de nada, ya que está fuera de aquel mundo donde rigen las picardías de don Diego.

La pícaro Justina Díez, por su parte, cifra en su propio nombre la competencia frente a los demás pícaros: «Pero llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía, y Díez, porque soy la décima esencia de todos ellos, cuanto y más la quinta» (I: 173). En ese sentido, aflora la voluntad de nuestra pícaro de vencer a los hombres que tratan de aprovecharse de ella o, al menos, hacerla objeto de burla. Para empezar, denigra a los pícaros varones por depender de amos y, aun así, ser fanfarrones, a lo que se orienta el verso y frase proverbial que cita: «Vean [todos] que sois pícaro de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de *quién te me enojó Isabel*, que al menor repiquete de broquel, se meten a ganapanes. Una gente que en no hallando a quien servir, cátales pícaro, y, puesto en el oficio, vive forzado y anda triste contra todo orden de picardía» (I: 170-171).

La crítica se orienta al tópico del «mozo de muchos amos» que Justina no adoptará, pues se caracterizará por su independencia. Asimismo, niega que la tristeza forme parte de la picaresca, con lo que censura la actitud contrita, aunque hipócrita, de Guzmán de Alfarache. La pícaro

se propone encarnar el gusto (la alegría que puede provocar) y la libertad, tan elogiada por el pícaro de Alemán e ingrediente esencial del mito picaresco: «Que cuando el gusto me considera tan bailona y la libertad tan soltera y tan tronera, se contentan uno y otro con tener por armas y divisa a sola Justina, única amada suya y propia mina de todos los deleites suyos, confusión mía, escarmiento tuyo» (I: 251). El escarmiento para el lector se lograría mediante aquella «enseñanza por el contrario» que también se esgrimía en el *Guzmán de Alfarache*, con lo que Justina se propone superarlo a costa de sus hazañas. Estas se reducen, por lo general, a burlar a hombres que quieren, a su vez, burlarla a ella. En su victoria sobre ellos, Justina aprovecha para demostrar su superioridad. Tras deshacerse del bobo doctor Bertol, realiza el siguiente comentario:

¿Has oído mi traza? ¿No has atendido cómo en ella acudí a todo? ¿Qué portillo dejé por cerrar? ¿Qué razón sobró ni faltó? Y después dirán que las mujeres somos indiscretas e incapaces, y que por eso no nos dan estudio. Engañanse y crean que si nos niegan el estudio es porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose. Es nuestra ciencia natural, y por tanto las ciencias de acarreo son de sobra. (II: 581)

La alusión a los estudiantes se debe a los que ella misma ha burlado previamente: los pícaros estudiantes de la Bigornia, a los que deja desnudos, borrachos y azotados en una carreta a la entrada del pueblo. Esta «ciencia natural» de las mujeres la lleva a afirmar que estas son verdaderamente sabias y que su saber se distingue del que pueden ostentar los hombres porque es repentino (oral) y no pensado (escrito):

Los hombres trazan de tarde en tarde y con tinta y pluma, nosotras en el aire, y por eso, para que se conserven las ciencias

repentinas, no es justo nos ocupen en las de asientos. ¿Qué predicador ni qué Apolo pudiera con más presteza remediar un peligro como el que yo remedí en solo cuatro palabras? Acaba, pues, de creer que hay sophías, y que son mujeres. (II: 581)

De esta forma, confirma el carácter idóneo que posee su facilidad de palabra para con su propio relato: la parlería que también es improvisada a trazas repentinas obedece, pero ambas son excelentes, como ella se esfuerza en demostrar: «El discreto hace gracias *del aire*, y de que el otro escupió recio o paso saca facetas gracias, dichos donosos y entretenimientos suaves» (II: 510; el subrayado es nuestro). La defensa de la parlería frente al silencio por ignorancia es otro elemento recurrente en Justina: «Lo que vitupero es que se tenga por grandeza y blasón decir que uno no hace lo que no sabe y que sepa callar quien no sabe hablar. Si el que no habla es porque no conviene, santo y bendito; ese tal es digno del lauro de un Hipócrates y Agenore; pero que ese se dé a un callón de por fuerza, es necedad, y por tal la declaro por estos mis escritos» (II: 591).

Esto contraviene las normas de prudencia de la época. Así, en el *Oráculo manual o arte de prudencia* de Baltasar Gracián, «Hase de hablar como en testamento, que a menos palabras, menos pleitos. En lo que no importa se ha de ensayar uno para lo que importare. La arcanidad tiene visos de divinidad. El fácil a hablar cerca está de ser vencido y convencido» (2000 [1647]: 190). Pero nótese la contradicción implícita en el libro de Justina: en sus «escritos» se declara la validez de la parlería, inherente a las mujeres, pero esta las desautoriza como escritoras. Por ello, también se podía sostener que el libro es «monstruoso», ya que se propone como escrito por alguien que, en principio, no sabe escribir adecuadamente y se propone vencer a los que ya han escrito su vida (Lázaro y Guzmán). Lo cierto es que en el mundo al revés que propone el género picaresco, Justina convence con sus argumentos, aunque se produzcan en medio

de la contradicción que encierra su discurso. No se haya en su relato varón que se le equipare, pues hasta Perlícaro, su principal crítico, es vencido.

Este personaje irrumpe en el primer capítulo del libro y posee «nombre de perla por su hermosura, y el Ícaro por la alteza de su redomada sabiondez» (I: 136). Debido a su sabiondez, es quien objeta largamente el libro que está escribiendo la pícaro. La tradición crítica ha querido encontrar detrás de Perlícaro una presencia real. Marcel Bataillon, por ejemplo, consideraba que en la figura de este aparece Quevedo (cfr. Ife 1992: 131). Márquez Villanueva, por el contrario, considera que «López de Úbeda ridiculizaba allí [en Perlícaro] a Mateo Alemán por sus pretensiones de erigirse como maestro de una generación, no menos que en guardián de la ortodoxia canónica de la novela autobiográfica» (1995: 248-249). Ora Alemán, ora Quevedo, puede desprenderse de esto el reproche a los rivales (el *Guzmán* o el *Buscón*) que ejecuta el autor.

Que Justina no sea objeto de burlas a lo largo del relato de su vida lo justifica ella misma mediante la exposición de su abolengo pícaro, que cubre todo el segundo capítulo, y el aprendizaje que ella tiene en el mesón de sus padres, en el tercero. En suma: «Yo demostraré cómo soy pícaro de labinición (como dicen los de las gallaruzas), soy pícaro de a macha martillo» (I: 171). Sus orígenes y su oficio de moza de mesón le aseguran una astucia superior. Rey Hazas, en la introducción a su edición de *La pícaro Justina*, lo resume estupendamente:

Si Guzmán engaña a un judío con un *agnusdei*, Justina trocará su *agnusdei* de plata por un Cristo de oro, si Guzmanillo come una tortilla cuyos huevos, en estado embrionario, tienen huesecillos de pollo, Justina, como mesonera, ofrece grajo empanado por pichón; si uno es ganapán, la otra repudia esta actitud, si el pícaro es mendigo, la pícaro también lo será... López de Úbeda intentó burlarse y, simultáneamente, superar las aventuras de Guzmán con las de su pícaro. (I: 28)

Esta superioridad debida a sus orígenes es también la que le permite volverse mediadora dentro de su relato, no obstante su final (el acabar «malmaridada»), que operaría como una suerte de justicia poética. No puede descartarse, en tanto la picaresca se presenta como una reacción frente a las ficciones caballerescas y pastoriles (cfr. Wicks 1974: 245), una alusión —obviamente paródica— a la protagonista de *Los siete libros de la Diana*, quien «motivo de quejas, fuente de lágrimas, es solo una bella ausencia» (López Estrada 1954: LXXI) y también es una bella malmaridada. Así como Diana es mediadora del deseo en el mundo pastoril (es la más bella, la más amada, la más casta), Justina es la mediadora en el mundo picaresco (es la más astuta, la más parlera y la más liviana, hasta el punto de acabar bubosa). Las mujeres no pueden ser, según el discurso misógino, más que los hombres, salvo en el mundo al revés que propone la locura. Recordemos a Erasmo: la mujer encarna la necedad. Justina acaba malmaridada, pero pretende compensarlo con el relato de su vida picaresca, cuyo cenit es el matrimonio que tendrá con Guzmán de Alfarache, que ella presenta como un hecho. Esa fisura (¿es Justina una malmaridada por su boda con Lozano o, en efecto, está felizmente casada con Guzmán?) forma parte esencial de la autobiografía fallida, plenamente justificada por ser una mujer quien la produce, que nos propone *La pícaro Justina*. López de Úbeda comprendió, mejor que nadie, la contradicción inherente al pícaro: ser un «loco sabio»; así como Lázaro se honra de ser pregonero y quiere silenciar su condición de cornudo, nuestra Justina quiere que creamos que no es malmaridada, sino que se casó con Guzmán de Alfarache y lo ha logrado a través de la escritura de su vida. Todas las trazas que nos ha contado son su propio currículum vitae que la vuelve digna de un marido como el pícaro sevillano. La aparición de ambos en el grabado que ilustra la primera edición de *La pícaro* los equipara, con lo que Justina legitima su discurso picaresco al «casarse» con un pícaro tan ilustre, pero también los pone en competencia, y en esta ha ganado la pícaro: ella ocupa la

posición central del grabado. Así, se nos quiere dar a entender que Justina desplaza a Guzmán y se erige como mediadora de toda la picaresca. La ausencia de émulas o «hijas textuales» de *La pícaro Justina*, además de obedecer a la condición imperfecta de la mujer, que no le permite engendrar tanto hijos como obras literarias normales (cfr. Montauban 2003: 88), también demostraría la victoria de Justina como mediadora: nadie ha podido desplazarla.<sup>14</sup> En un género donde lo grotesco, lo abyecto y lo denigrante son prendas valiosas que el protagonista ha de exhibir (uno ha de ser «lo peor», diríase, para ser «lo mejor»), Justina ocupa un lugar privilegiado, pues su carácter femenino, dentro de la misoginia que sustenta el libro, la vuelve invencible: ningún pícaro puede ser más necio, más locuaz ni más astuto que ella. Justina como pícaro-escritora es inimitable y, en ese sentido, mediadora absoluta.

Quizá, el ejemplo más ilustrativo del pícaro-escritor vuelto mediador lo da Cervantes en el episodio de los galeotes. Ginés de Pasamonte también ha entregado su vida a la imitación de Guzmán de Alfarache y es de suponer que el principal aliento para cometer sus delitos no es otra cosa que ser él también «ladrón famosísimo». Ginés marcha cargado de más cadenas que todos los demás galeotes porque «tenía aquel solo más delitos que todos los otros juntos, y que era tan atrevido y tan grande bellaco, que, aunque le llevaban de aquella manera, no iban seguros dél, sino que temían que se les había de huir» (I, XXII: 226).

<sup>14</sup>La única novela picaresca que volverá a contar con una narradora-protagonista es *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) de Alonso de Castillo Solórzano, escritor prolífico de novelas cortas y eximio poeta de academia. Cabe señalar que el margen de casi treinta años entre ambas obras, la compostura miscelánea de la novela (que contiene poemas satírico-burlescos, un interludio de novela corta y dos entremeses) y, sobre todo, el perfil literario de Castillo, un escritor «profesional», convierten a *Teresa de Manzanares* en un libro sumamente complejo, compuesto siguiendo el molde picaresco, que para entonces ya está sumamente desgastado, pero con ingredientes propios de la poética de novela corta y, especialmente, de la sensibilidad académica que poseía su autor.

Sin embargo, este es el primer grado de la mediación, el cometer grandes crímenes, pues la mayor, la mediación propiamente dicha, que incluye a aquella, es la de ser pícaro-escritor. Con esto se confirma la intuición de Carey: la mediación reside no en la vida criminal, sino en la escritura de la misma.

Es tan fuerte este sentido de competencia respecto del mediador que Ginés se propone, sin más, superar a sus rivales largamente: «Mal año para *Lazarillo de Tormes* y cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen» (I, XXII: 227). La obsesión que está por encima de las fechorías que pueda realizar es la de acabar el libro, cuya escritura se prolonga por querer contar más y vencer a los rivales, Lázaro y Guzmán. En ese sentido, más que recordarnos a Guzmán de Alfarache, Ginés de Pasamonte busca que nos olvidemos de él, pues está dispuesto a opacarlos.

No obstante, Ginés es ingenuo y no ha entendido el carácter artístico («mentiroso», nos diría él) de la narración picaresca. La autobiografía del pícaro (el *Lazarillo* y el *Guzmán*) presenta al protagonista con una identidad completa y consistente debido al propósito de salvación personal inherente a su discurso. Esto solo ha sido posible cuando el pícaro se vuelve pícaro-escritor, es decir, al final de su vida *real*, cuando empieza a escribir y plasma su vida *literaria*. Este desdoblamiento es requisito imprescindible para agrandar y burlar, en fin, a su narratario: habla Lázaro (el pregonero), no Lazarillo; habla Guzmán (el galeote), no Guzmanillo. «In contrast to Guzmán, who is the real butt of Pasamonte's criticism [y no tanto el blandido *Lazarillo*], Ginés really is a criminal and an author at the same time; he is a delinquent whose *Vida* remains fragmented and incomplete» (Spadaccini 1978: 214). El fracaso está asegurado debido a una mala lectura de sus maestros.

La picaresca canónica evidencia la transformación que experimenta el pícaro al volverse pícaro-escritor y cómo este último es un mediador para todo pícaro que quiera reinsertarse en la sociedad. Sin embargo, volviendo a la clásica dicotomía de Guzmán y Guzmanillo, y Lázaro y Lazarillo (aventura y moralización, respectivamente), existe algo más. Carrol Johnson descubría que en el *Guzmán de Alfarache*, «the work now becomes organized as a contest, not a balance, between entertainment and instruction, that is, between the adventures and the sermons» (1978: 32). Esta competencia, que tiene por ganador absoluto al Guzmán experimentado y nada ingenuo, representa aquel proceso que va desde el vulgar pícaro que hurta hacia el pícaro-escritor que muestra orgulloso su vida hecha a retazos, maquillados con cuentecillos y la salsa de la murmuración. En otros términos, en lo narrado se escenifica la mediación que padecieron los sujetos Guzmán y Lázaro durante su carrera picaresca: el narrador con todo su arte nos ofrece la lenta desintegración de aquella primera identidad (la de pícaro vulgar, materia que edifica su nueva identidad de pícaro-escritor) en su camino hacia su modelo, el pícaro-escritor. En ese sentido, somos testigos de cómo un chico de una aldea de Salamanca pierde su voluntad por entregarse a lo que le conviene: aparentar ser un «hombre de bien», pues tal es la diferencia entre el pícaro, a secas, y el pícaro-escritor. Lo mismo ocurre con aquel muchacho engreído de su madre que escapa de su hogar en Sevilla y pasa por un sinnúmero de avatares, que, al final, escribe y maquilla para volverlos dignos de ser escuchados y gozados: se hace todo para obtener la libertad en ese espacio, aunque regido, que es la escritura. Se trata de un elemento inherente a la narración autobiográfica: «C'est parce que le moi révolu est *différent* du je actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un *autre* temps, mais surtout comment, *d'autre* qu'il était, il est devenu lui-même» (Starobinski 1970: 261).

Para el caso particular del *Guzmán*, según Longhurst,

Guzmán's criminal activities become a source of vicarious enjoyment, not just for himself but also to the reader. Having become a "ladrón famosísimo", he now discovers how to exploit his notoriety, in exactly the same way that Ginés de Pasamonte, quite conceivably inspired in Cervantes's imagination by Alemán's pícaro, was hoping to make capital out of his. (1987: 104-105)

Los pícaros se han adecuado a su medio a costa de volverse pícaros-escritores y haber renunciado a sí mismos. Sayavedra ha padecido la muerte física, pero si llegaba a escribir su historia (solo entonces hubiera alcanzado la plena imitación de Guzmán) moría espiritualmente. No importa si Lázaro era bueno o malo realmente, lo que haya sido ya no lo es, ya que del pícaro-escritor podemos esperar cualquier cosa, pues asume muchas máscaras. El pícaro es todos los hombres que él quiera ser y, por ello, ninguno; el desajuste entre lo que hace y lo que dice, además de provocar la ironía, lo vuelve un antihéroe: «The very ability of the picaro to perform in as many jobs as he does and to play as many tricks as he can resides in this large repertoire of many masks. He is not only the "servant of many masters", but the master of many masks» (Wicks 1974: 247).

El pícaro-escritor no es ni bueno ni malo, él se presenta por encima de ese debate: reconoce la maldad del mundo y nos advierte de ella, pero no podemos saber si nos está hablando en serio, pues cambia de registro fácilmente. Su única virtud es el engaño: se hace pasar por predicador, por humanista, por gracioso, por murmurador. Su elocuencia, a la vez que su mayor virtud, es su mayor defecto. La figura de pícaro-escritor se obtiene mediante la renuncia a sí mismo. Si Lázaro fuese bueno, no necesitaría escribirle a Vuestra Merced; si fuese malo, habría sido castigado: no es ni lo uno ni lo otro. Pretende situarse más allá del bien y del mal.



El pícaro cuya vida leemos es lo que el pícaro-escritor ha querido que fuese, no lo que fue. Al escribir lo encumbró, pero al hacerlo ya estaba negando su realidad. Lazarillo es un invento de Lázaro, como Guzmanillo lo es de Guzmán. Al volcar los hechos al papel, la escritura los modifica inevitablemente: «Desde el punto de vista de los recorridos formales, no hay texto que no constituya una ficción; porque el autor “inventa” el modo de unir las palabras y los argumentos que quiere comunicar, a menudo queriendo conseguir efectos de sorpresa o pensando en la catarsis final de la solución intelectual» (Segre 1981: 90).

En ese sentido, el verdadero Lázaro González Pérez ha muerto; lo mató Lázaro, el pícaro-escritor. Lo que tenemos en las manos cuando leemos el *Lazarillo de Tormes* es el pícaro literario, que nada tiene que ver con el pícaro histórico: aquel tiene vida a costa del último, ello por obra y gracia del pícaro-escritor, el auténtico mediador de la picaresca: «The composition of the *Lazarillo* for Lázaro (if not for the anonymus author who may well be saved in the process) is an act of stylistic self-destruction» (Gilman 1966: 154). De igual forma opina Longhurst acerca de Guzmán: «His death..., a civil death, that is, gives him the chance to be re-born, that is, to be reconciled to the society that has rejected him» (1987: 104).

Parece una contradicción, pues si antes decíamos que el pícaro-escritor quiere negar al pícaro común y corriente, ¿por qué mostrar las huellas del crimen? ¿Cuál es el sentido de esas fisuras en la narración? Un motivo podría ser el orgullo del mediador que se solaza con el autosacrificio que le gana la buena disposición del lector, el cual es seducido, fascinado por aquella vida amañada por escrito. Esto revelaría, además, la abyección última del narrador, que aparece como el único fruto que obtiene el pícaro al final de la epopeya del hambre que es toda su carrera. Sobre dicha abyección, Brancaforte señala lo siguiente:

[...] es una de las principales motivaciones de la literatura picaresca, tanto clásica como contemporánea. Al fin y al cabo, lo que se proponen lograr los protagonistas narradores del *Lazarillo*, del *Guzmán de Alfarache*, del *Estebanillo González*, etc., es servirse de la literatura como medio para trascender su abyección. La literatura resulta ser, pues, una forma de sublimación o compensación de su estado abyecto. (1982: 551)

Sin embargo, acaba siendo al revés. Brancaforte asume que la narración se origina en el protagonista, cuando en realidad, como se ha insistido a lo largo de nuestra exposición, es el narrador el que «pare» al protagonista: es al pícaro-escritor a quien le debemos el pícaro como personaje literario. El protagonista se vuelve abyecto a merced del narrador, pues sin este no existiría. Guzmán es Guzmán, tal y como lo conocemos en el libro, en el momento en el que empieza a escribir, o sea, transformado en pícaro-escritor, con todas las estrategias que ya sabemos posee el narrador de la picaresca. El pícaro no origina el relato, es el relato el que lo constituye a él. El artífice de todo el proceso descrito es, en conclusión, el pícaro-escritor.

Solo tienen sentido las fechorías si son escritas, pues, como ha podido comprobar Ginés de Pasamonte, los pícaros han alcanzado un mejor estado al volverse escritores, han salido del hoyo. Lázaro consigue escapar de la justicia que representa el pedido de Vuestra Merced, y Guzmán sale de galeras. Sin embargo, además de servir de defensa, pues sana el pasado, el libro también tiene un empleo con miras al futuro del pícaro. Esto solo es posible si tenemos en cuenta los vínculos que el pícaro guarda con el gracioso. Guzmán ejerció el oficio de truhán chocarrero con el embajador de Francia, y Lázaro también tiene pretensiones cómicas. Al adoptar la poética del gracioso, los pícaros-escritores se aferran al privilegio bufonesco de expresarse libremente, con lo que actualizan

también el tópico carnavalesco del «mundo al revés». De esa manera, «los soberanos pueden oír de sus labios, a veces sobre su propia persona, verdades que ningún cortesano se atrevería a decir» (Bataillon 1977: 338). La misma opinión es compartida por R. O. Jones: «Los bufones eran con frecuencia moralistas disfrazados, y solían tolerarse en boca del loco críticas que no serían aceptadas procediendo de hombres normales» (1974: 266). He aquí la definición de la voz «truhán» que da Sebastián de Covarrubias:

El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de decir lo que se le antojare, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar con que le maltratan de cien mil maneras, y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados y uando le parece se retira con mucha hacienda. (1943: 981)

¿No se asemeja a la trayectoria del pícaro? En el capítulo I del *Guzmán de Alfarache* de 1604, que bien puede considerarse el prólogo del pícaro a su libro (cfr. Zanelli 1995: 346-347), Guzmán, en medio de su retórica llena de paradojas, declara su intención de servir para el «aprovechamiento» de su lector aun a costa de su propio daño: «Yo aquí recibo los palos y tú los consejos en ellos. Mía es el hambre y para ti la industria como no le padezcas. Yo sufro las afrentas de que nacen tus honras» (II, I, I: 41). Además, recuérdese otra vez la estadia de Guzmán con el embajador de Francia: entonces se convirtió en «perro de muestra» que señala las «flaquezas ajenas» (II, I, II: 54); pero no solo lo divierte, también le guarda los secretos, así, el embajador, su señor, «habíame vendido su libertad» (II, I, II: 55). El pícaro se hace famoso en Roma como

murmurador, lisonjero y, aun, alcahuete (oficio heredado de la «madre» Celestina). Esta labor no deja de provocarle ascos, pues, obviamente, no goza del afecto general, pero he aquí su justificación:

Malo es lo malo; que nunca pudo ser bueno ser yo alcahuete de mi amo. Mas tuve disculpa con que *me descubrió la necesidad aquel camino* por donde saliese a buscar mi vida. ¿Pero qué descargo darán los que así enajenan las prendas de mayor estimación que tienen? Si yo lo hacía, *era por asentar con mi amo la privanza* y no con fin de alborotar su flaqueza; y lo condeno. (II, I, II: 66; el subrayado es nuestro)

La necesidad lleva al pícaro al infame oficio de truhán y, en este, todos sus actos están orientados a obtener el favor del amo: tal es la figura de la privanza, que tantos males acarreó a la Corona por los mismos años de publicación del *Guzmán*. Si esta experiencia de Guzmán explicaba los recursos de su narración, ¿no puede explicar también sus motivos? El pícaro y el gracioso están unidos desde la aparición del *Lazarillo de Tormes*, ya que «se halla allí [en *Lazarillo*] presente la máxima ambigüedad del cuerno carnavalesco, a la vez signo de infamia y de poderío. Paralelamente, *Lázaro* es vencedor lo mismo que vencido y su irónico prólogo es también viable como expresión de un orgullo legítimo» (Márquez Villanueva 1985-1986: 522). La forma epistolar que emplea el *Lazarillo* encierra una intertextualidad con las contemporáneas *nuevas de corte*, un tipo de epístolas en las que se ejercía la burla de ciertos personajes cortesanos para entretenimiento de otros, especialmente con las de Francisco López de Villalobos (cfr. Rico 1970: 20), quien, médico y bufón, es el antecedente de Francisco López de Úbeda, autor de *La pícara Justina*. Sin embargo, el bufón no solo mueve a la risa, también desarrolla un discurso moral. Fray Antonio de Guevara en su *Relox de Príncipes* ya advertía sobre los peligros que los

chocarreros podían causar a la república si no eran regulados. Tanto Guzmán de Alfarache como Guevara coinciden en que el problema reside no en los bufones vulgares, sino en los que los sustentan, ya que también hay bufones discretos con dotes de estadistas o políticos que, además de entretener, aconsejen a su amo. Es así como «en el *Guzmán de Alfarache* se rinde tributo a la figura del “loco” de corte, en cuanto rara confluencia de naturaleza y estudio» (Márquez Villanueva 1985-1986: 525).

Sin embargo, el truhán no solo enseñó al pícaro el arte de agradar, también le enseñó a escribir. Con esto rescatamos del olvido la figura de Francesillo de Zuñiga, el bufón imperial, quien tuvo a bien escribir una crónica de su señor, la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, que incluye, además, unas *nuevas de corte*. Esta obra marca un hito en la literatura del truhán en Europa por ser él mismo quien escribe y no un compilador, como era costumbre en la composición de los *jestbooks* (cfr. Márquez Villanueva 1985-1986: 516). Don Francés, como gustaba ser llamado, era un converso que mediante el oficio de chocarrero logró, al final de su vida, cierta fortuna, con lo cual es digno representante del *homo novus* que pregonaban los humanistas. Francisco de Monzón, en su obra *Espejo del Príncipe Christiano*, refiere su historia ejemplar en pocas líneas: «[Carlos V] tenía un truhán llamado Francés, gran privado y amigo suyo, a quien por sus gracias había enriquecido» (cit. por Sánchez Paso 1985-1986: 852). No obstante, he aquí el precio de su prosperidad económica: ser tan malquistado de algunos nobles, varios de ellos víctimas de su pluma, que murió acuchillado en una emboscada, a manera de venganza, acaso, de algún pretendiente caído en desgracia por su culpa.

Más allá de este final trágico, la lección de don Francés es el tan ansiado ascenso social mediante la práctica de la bufonería, la que, reiteramos, no pasa solo por lo cómico, sino también por lo grave, pues la relación del chocarrero y su señor podía calificarse de *privanza*: «Si decrece la [función] de entretenimiento (que por supuesto, sigue siendo

fundamental), en cambio atrae otras que llenan vacíos estructurales en torno al rey: se convierte en su mejor y más leal amigo, en canal de información, espía o propagandista» (Sánchez Paso 1985-1986: 863).

Todo esto sería mera historia social si no contásemos con la manifestación literaria de este *parvenu* que anticipa, en su forma de combinar la moralidad y la burla, al pícaro. La función del libro de don Francés es, básicamente, de acuerdo con Sánchez Paso, un motivo curricular:

Creo que queda claro... cuál fue el no declarado motivo que llevó a Don Francés a escribir la *Crónica*: medrar... Toda su vida fue una continua lucha por el ascenso social, por la superación de la adversa fortuna de sus ínfimos orígenes. La *Crónica* no pretendía otra cosa que ser un argumento más, un instrumento que bien manejado le ayudaría, visto desde el sentido más material, a medrar. (1985-1986: 859)

El libro del truhán sería, entonces, el antecedente más próximo al libro del pícaro, sin negar, por supuesto, sus diferencias. El contexto del pícaro es otro (lo veremos al final del capítulo siguiente); este personaje carga consigo la infamia que representa el origen ruin, y el pasado criminal. Sin embargo, nos parece válido emparentarlos para comprender mejor el carácter de trepador social del pícaro y, sobre todo, el segundo uso de la autobiografía: además de servirle como defensa, también le sirve para su futuro. Cuando el pícaro alemán se reintegre a la sociedad, esta, en su conjunto, incluido el Rey, será «potencialmente el próximo público de las gracias de Guzmán: tanto las escritas en su libro como las que podría decir en persona si lo liberaran» (Rodríguez 1984: 406). La carta de Lázaro de Tormes también proviene del mundo de la bufonería: podría considerarse «una epístola festiva, escrita por un paradigma de infamia para entretenimiento

de cierto poderoso reconocido como “Vuestra merced”.... Lazarillo añade a su larga de lista de oficios el de hombre de placer de dicho señor, a la vez que de infinitos lectores» (Márquez Villanueva 1985-1986: 520).

El pícaro comparte con el bufón el deseo de ascender socialmente, pero cada uno de ellos obedece a contextos diferentes. En el caso de los bufones del siglo XVI, con don Francés a la cabeza, se trata de los primeros conversos criados bajo la persecución inquisitorial; por ello, «han de buscar estos hombres formas de vivir física e intelectualmente bajo tales condiciones y la bufonería literaria se ha ofrecido como una de las respuestas más creadoras» (Márquez Villanueva 1985-1986: 513). El pícaro obedece a un contexto de crisis económica y a la aparición de una nueva clase social que en otros países ya era catalogada como *burguesía*, pero que en España aún carecía de nombre propio (cfr. Cavillac 1973: 131). El pícaro ha adaptado de acuerdo con sus necesidades, tanto económicas como de justicia, las habilidades del truhán a su pauta narrativa. El gracioso Guzmán tiene en don Francés a su antepasado más ilustre. Las palabras que abren el «Proemio» del bufón a la *Crónica burlesca del emperador Carlos V* pueden explicar el motivo, también curricular, de la narración picaresca: «Necesario y cosa razonable es a los hombres buscar manera de vivir» (Zúñiga 1989 [1529]: 67). Asimismo, la situación liminal del bufón, quien está en la corte sin pertenecer de derecho a ella, encuentra su reflejo en la del pícaro reinsertado socialmente, pero aún con el estigma de la sospecha encima. Bufón y pícaro son *half-outsiders* en sus respectivos mundos. El rol del bufón en la corte lo realiza el pícaro en la sociedad: escudado en su ruindad, pues «como soy malo, nada juzgo por bueno: tal es mi desventura y de semejantes» (II, I, I: 40), dice las verdades que de otra forma no podría manifestar. Entonces, es factible pensar que cuando Alemán decía que de consejas y consejos se componía la narración de Guzmán se refiriese con seguridad a esta función propia del chocarrero que el pícaro hizo suya.

## IV LOS PÍCAROS EN SU NAVE

La crítica tradicional hasta mediados de los sesenta quiso ver en el *Lazarillo de Tormes* un libro fruto del humanismo y no tan pesimista ni conservador como, a sus ojos, era el *Guzmán de Alfarache*. Marcel Bataillon consideraba el *Lazarillo* «Un petit livre satirique et plaisant... un tour de force artistique... un livre pour rire, de burlas» (cit. por Mancing 1975: 426). Asimismo, pensaba que su crítica al clero era de raigambre medieval y que bebía de la tradición folclórica de las *fabliaux* francesas (cfr. Bataillon 1966: 610). Frente a esta visión, la del *Guzmán* se formó teniendo en cuenta el periodo en el que aparece (debacle española de inicios del siglo XVII) y poniendo sobre sus espaldas varios de los tópicos barrocos: desengaño, pesimismo y contrarreformismo. Sobre este último, por lo menos, conviene traer a cuento que «sería difícil decir [o, más bien, definir] cuál fue el efecto general de la Contrarreforma en la literatura española» (Jones 1974: 125).

En los últimos cuarenta años se ha modificado en gran parte estas posturas mediante nuevos acercamientos críticos. El aporte teórico

de la narratología permitió establecer el carácter no fidedigno del narrador, como ya referimos, y establecer, a partir de ese hallazgo, una crisis ideológica en el discurso del pícaro. Ya que a menudo se quiso encontrar en las opiniones de los protagonistas la opinión particular del autor, se tendía a considerar que las moralizaciones de Guzmán reflejaban el pensamiento de Mateo Alemán. Afortunadamente, la semiótica y la narratología han demostrado la diferencia entre voz autorial y voz narrativa.

Dado que la narración se da a cargo de un narrador no fidedigno, el tema de las moralizaciones no es tan sencillo. Guillén lo advierte cuando sostiene que la picaresca es la autobiografía de un mentiroso, esto afecta, indudablemente, el significado edificante que los autores expresaban en sus prólogos. Sin embargo, una vez que cruzamos aquellos umbrales que son los textos preliminares e ingresamos a la narración del pícaro, no dejamos de sentirnos perturbados. ¿Lázaro dice la verdad? ¿Guzmán nos estará tomando el pelo? Como dijimos en el apartado anterior, esta sensación de «no saber qué pensar» o que del pícaro «podemos esperar lo que sea» se origina en el perfil del pícaro-escritor y sus estrategias narrativas. Esta perplejidad en torno a la voz del pícaro que cuenta su vida la expresa muy bien Molho: «Le gueux parle en gueux: c'est un mystificateur qui démystifie. Il pose sous nos regards un univers négatif, dont il affirme la négativité, mais son affirmation s'infirmes par la négation même qu'il porte en lui. Il rapelle par là la sophisme dont s'amusaient tant les Anciens: "Tous les Crétois sont menteurs. C'est un Crétois qui le dit"» (cit. por Rey 1979: 57-58).

El *Lazarillo*, como primera muestra del género, es el emblema de este principio expuesto por el hispanista francés. Esto llevó a Francisco Rico a postular que el mensaje final de la carta del pregonero de Toledo era que «no hay valores: no hay vidas, y lo que sirve para una tal vez es inútil para otra. Esa parece ser la lección de Lázaro» (1970: 50). Ante la crisis que supone el posible significado transmitido por un narrador no

fidedigno solo caben las afirmaciones expresadas negativamente (sabemos lo que no es, pero nunca lo que sí es) y los matices que ofrecen expresiones como «parece» o «puede que». Nosotros mismos nos hemos expresado así varias veces a lo largo de este trabajo. Metafóricamente, las afirmaciones de Lázaro se comen la cola: la autenticación que lleva a cargo el narrador se ve cuestionada por nuestro conocimiento del protagonista y su mundo; pero no sabemos del protagonista sino lo que nos cuenta el narrador, ¿quién, entonces, miente sobre quién?

Hemos tratado de romper aquel nudo gordiano introduciendo la categoría del mediador propuesta por René Girard. Dicha categoría, al menos, parece funcionar en el *Lazarillo de Tormes*, gracias al apoyo de estudios precedentes como los de Stephen Gilman o Benito Brancaforte. Sin embargo, en este sentido, la ventaja de la obra de 1554 es su anonimato: el autor, sea quien fuere, guardó silencio de su persona en beneficio de la perfección del libro,<sup>15</sup> si consideramos que esta reside en la inestabilidad del significado. Saber quién efectivamente escribió el *Lazarillo* implicaría un giro necesario en su lectura. Así, Rico reflexiona en su edición del libro:

Cuando Lázaro pondera “cuán poco se les debe” a “los que heredaron nobles estados” o anuncia que “ya la caridad se subió al cielo”, nuestra valoración de esas frases y, por ahí, el significado de la obra toda habrá de ser una si descubrimos que el anónimo era un gran señor o un erasmista apasionado y otra si resulta que fue un modesto gramático de pueblo o un catedrático de nominales en Alcalá. (1988: 33\*)

<sup>15</sup>Recientemente, Rosa Navarro Durán ha resucitado la añeja atribución del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés, aunque con argumentos cuestionables. Al respecto, véase nuestra reseña crítica, «La lectura como acto de fe», incluida en la bibliografía del libro *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo* de Tormes.

Si contásemos con un texto dentro del *Lazarillo* que no se pudiera atribuir al narrador, en el que el verdadero autor dejase fluir su pluma, contaríamos, sin duda, con una pista, mínima siquiera, de la orientación que debía tener el libro. Gérard Genette considera que tales textos que no forman parte del discurso narrativo y que se atribuyen al autor o a sus amigos, los paratextos, posibilitan, mediante los comentarios introducidos en ellos, una mejor acogida del texto y una lectura más pertinente. Dicha pertinencia correspondería, claro está, al interés del autor sobre la recepción que él considere más adecuada de su obra (cfr. Genette 1987: 8). Dentro de los paratextos, es el prefacio o prólogo original (el que acompaña al texto desde su primera edición) el que cumple más específicamente dicha función básica de asegurar una buena lectura (cfr. 1987: 183). Sin embargo, en el *Lazarillo*, el prólogo con el que contamos pertenece a Lázaro,<sup>16</sup> y cualquier intento de leer «entre líneas» al autor queda en el terreno de la especulación. De cualquier modo, si consideramos el prólogo de Lázaro, este cae en la categoría de prefacio ficticio. En este caso,

rien n'interdit à l'auteur (réel) de la préface d'y dire ou d'y faire dire à propos du texte dont il est également l'auteur réel diverses choses qu'il pense sérieusement... ou même (ou mieux) diverses choses qu'il ne pense pas, mais qu'il veut, cette fois sérieusement, faire croire au lecteur (car le mensonge est aussi sérieux que la vérité, ou l'erreur sincère). (1987: 257)

Lázaro incurre en equívocos desde el principio. Su arrogancia al presentar su historia, la pomposidad que exhala, llevan al lector a leer

<sup>16</sup>Inclusive, según las investigaciones de Francisco Rico, dicho prólogo sería postizo, así como la titulación y la separación en tratados: la voluntad del autor habría sido que el texto completo siguiera la forma epistolar, es decir, una narración en una sola tirada (cfr. 1988: 136-137).

su prólogo como una parodia (cfr. Gilman 1966: 149). ¿Cuál es la lectura que propone Lázaro? Esta se encuentra, presumiblemente, al final del prólogo:

Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también *porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto.* («Prólogo»: 11; el subrayado es nuestro)

Nos encontramos frente a la función más importante del prefacio original: una declaración abierta de la intención del autor (cfr. Genette 1987: 205). No obstante, el propósito no puede zafarse de la ironía, ¿es, acaso, «buen puerto» el que alcanza Lázaro al final del relato de su vida? A este respecto, Stephen Gilman se pregunta y se responde:

Does he [Lázaro] knowingly propose to gull (or perhaps merely to amuse) the noble friend of his protector by presenting his life and its clearly dishonorable outcome as a “caso” of Fortune overcome by resolution and “virtue”? Or has he come to believe it himself? I would be inclined towards the first of these possibilities, if the speaker were the sharp-tongued Lázaro we know through the narrative. But in the context of the prologue the second seems more likely. (1966: 153)

El conocimiento del pícaro en tanto personaje nuevamente perjudica la condición del narrador, que se revela no fidedigno al final del libro. El prólogo no se libra de este problema y ello acaba por perjudicar, por ende, su función primordial de guiar hacia una lectura unívoca.

Ante ese panorama, el *Guzmán de Alfarache* no debería, en principio, ofrecer tales dificultades. En dicho texto, el narrador y el autor se encuentran claramente separados mediante textos preliminares que conforman la «zona de transacción» de la obra, como los catalogaría Genette (cfr. 1987: 8). En su elogio a Mateo Alemán, Alonso de Barros es enfático: Guzmán de Alfarache es un hijo del ocio, pero su autor no, pues «habiéndose criado [Alemán] desde pequeño al estudio de las letras humanas, no le podrán pedir residencia del ocio ni menos de que en esta historia se ha entremetido en ajena profesión» (I, «Elogio de Alonso de Barros»: 117). Encontramos esa actitud de *no yo* anotada por Laurenti y ya referida, común a otros prólogos picarescos, en este caso, en boca de un amigo del autor a quien no se le podría procesar (el temido «juicio de residencia» de las autoridades peninsulares) por un crimen que no cometió, como sí su criatura.

Sin embargo, Mateo Alemán asume dos posturas, parecidas a las de Guzmán con su público. En su prólogo «Al vulgo» se presenta agresivo, nada complaciente: «No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en disfamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte» (I: 108); mientras que en «Del mismo al discreto lector» adopta un tono más cálido, asimismo, se incluye una frase clave ya citada: «Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo. Haz como leas lo que leyeres, y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe lo que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los echas como barreduras al muladar del olvido» (I: 111).

Esta escisión podría identificarse con la del pícaro protagonista que intenta, a la par de agradar, criticar. Benito Brancaforte encuentra en estos preliminares un «tono resentido, de pesadilla» (cit. por Zanelli 1995: 345). Más bien, pareciera que el autor, como el pícaro, es receloso de las

opiniones adversas y padeciese aquel horror a la interrupción. El presunto miedo a la opinión se debería, según los seguidores de Castro, a su condición de converso, factor a tener en cuenta, sin duda.

Las ediciones de 1599 y 1604, las *princeps* de las respectivas partes del *Guzmán*, incluían un grabado con el retrato de Mateo Alemán que consideramos tan revelante y significativo como el de *La pícaro Justina*. El autor aparece flanqueado por un escudo nobiliario (a la izquierda) y una empresa (a la diestra), hacia la cual señala su índice derecho, cuyo mote reza: «Ab insidiis non est prudentia». <sup>17</sup> Basta conocer el origen judío de Alemán para afirmar la falsedad del escudo. Entonces, ¿qué nos quiere decir Alemán? ¿Que nos prevengamos, acaso, de su propia obra? ¿De las palabras del pícaro? ¿De las suyas? Joseph Silverman quiso encontrar en el retrato, siguiendo las ideas castristas, un «retrato de la España *dualmente conflictiva* de los siglos XVI y XVII» (1969: 37). A nosotros nos interesa resaltar el grado de ambigüedad que sugiere y el significado inestable que, ya fuera del discurso del narrador Guzmán (aunque este también hace referencia a la empresa en su discurso), el propio autor pareciera intentar postular. En conclusión, según Joan Arias, «In the *Guzmán*, no amount of discussion can really solve the problem of narrative intention, and perhaps the ultimate unwary victim has been the reader himself, victim of a predatory narrator» (1981: 18).

Otro componente que podría darnos una nueva pista de la crisis del significado, que, pudiendo evitarse, se reitera, es el subtítulo que recibe el capítulo final de la obra: «Prosigue Guzmán lo que le sucedió en las galeras y el medio que tuvo para salir libre dellas» (II, III, IX: 508). Con

<sup>17</sup>El mismo Mateo Alemán lo romancea: «Todos y cada uno por sus fines quieren usar del engaño, contra el seguro dél, como lo declara una empresa, significada por una culebra dormida y una araña, que baja secretamente para morderla en la cerviz y matarla, cuya letra dice: “No hay prudencia que resista al engaño”. Es disparate pensar que pueda el prudente prevenir a quien le acecha» (II, I, VIII: 135).



Grabado de la primera edición de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599)

esto entramos al peliagudo tema de la supuesta conversión de Guzmán. Si hubiese sido la voluntad del autor dejar plenamente expresa dicha conversión, bastaba con detallarlo de forma explícita. Por el contrario, deja abierta la posibilidad de interpretar aquel «medio que tuvo» como la delación a Soto, el galeote que lo perjudicó. Entonces, Guzmán es vengativo y toda lectura edificante se viene abajo automáticamente.

Fuera de este subtítulo de complicada lectura, Carrol Johnson presenta algunas ideas sobre la postura del autor respecto de la presunta conversión del pícaro:

Two hypotheses come to mind, the first begin that when Alemán wrote the preliminaries to Part I in 1598, had not yet decided to have Guzmán repent at the end of Part II... Or perhaps Alemán knew all the time that he was about, that Guzmán's final conversion is either less than sincere or less than complete, and that the difference between the ethical perceptions of the pícaro as protagonist and as repentant narrator may not be as great as implied. (1978: 12)

La primera es sumamente verosímil, pero la segunda incide, a nuestro parecer, más en cierto prejuicio de Johnson respecto del pícaro: este no puede ser juzgado como poco sincero o, simplemente, no arrepentido, pues el juego que nos impone es el de la ambigüedad que su faceta de bufón le permite. Adoptar el discurso de la locura es dar paso a la ironía, como la que encierra aquella situación que, según Lázaro, es «la cumbre de toda buena fortuna» (VII: 135): ser cornudo y contento (cfr. Bataillon 1977: 333). Gran parte del problema con la susodicha conversión o el arrepentimiento de Guzmán es la radicalización, como lo observa Longhurst. Por un lado, existe la postura tradicional que considera a Guzmán arrepentido y convertido, un hombre nuevo:



The entire narration, then, has been from the perspective of the repentant sinner, the *pícaro arrepentido*. This explains the spirit of the sermons and moralistic commentaries upon the action, just as the “Declaración para el entendimiento...” explains their erudite character. They are the meditations of a man who is literally not the same person he was before, who if he is truly contrite abhors his former life and his former self». (Johnson 1978: 12)

Sin embargo, esto será pronto cuestionado por el propio Johnson a partir de una idea que compartimos con él: la diferencia entre Guzmán y Guzmanillo es metodológica, pero no real. No debe comprenderse tanto como una dicotomía, sino como una síntesis. Existe una sola voz que se identifica como la del narrador, el galeote. «There should be a radical difference between the ethical perspective of the narrator and that of the protagonist. Our search for such a difference, for data that might support the initial hypothesis, has ended in failure» (Johnson 1978: 45). Para que la conversión se tome como cierta debe existir esta diferencia formal que no se presenta. En la narración del *Guzmán de Alfarache* está ocurriendo lo mismo que en el *Lazarillo*: nuestro protagonista le quita el prestigio al narrador. La única manera de resolver el sofisma lo debería ofrecer el autor mediante los prólogos, pero tampoco lo realiza coherentemente: siguiendo al pícaro, se dirige al vulgo y al discreto (paradigmas de la murmuración y de la prudencia, respectivamente), con lo que la valoración final del *Guzmán* depende, más que de la buena o la mala fe, de la habilidad y agudeza del lector. El precedente de esta actitud, como siempre, estaría en el *Lazarillo* cuando Lázaro dice: «Pues podría ser que alguno que las lea [sus fortunas y adversidades] halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» («Prólogo»: 4). A su manera, el pregonero también distingue dos tipos de lectores (lo

que conduce a dos lecturas distintas): aquellos que lo lean superficialmente y los que capten todo su sentido, sea este el que fuere.

El error en el planteamiento de Johnson sería asumir que como Mateo Alemán no habla de arrepentimiento ni de conversión, entonces, ocurre lo contrario. Cae en la afirmación mediante la negativa: Guzmán no se ha arrepentido porque deja de decir que sí lo está. Lo que ocurre, quizá, es que «there is in this novel [el *Guzmán*] no specific notion of conversion, whether authentic or faked, that one can ascribe to a conscious plan of the author» (Longhurst 1987: 102).

Ni auténtica ni fingida, simplemente no existe conversión propiamente dicha. El análisis de Longhurst coincide con varias ideas presentadas en virtud de la teoría de la mediación aplicada a la picaresca en nuestro apartado anterior. Así, «Paradoxically, Guzmán’s failure as a person leads to his success as a storyteller» (1987: 105). La paradoja se explica teniendo en cuenta el afán y el gusto del pícaro al contar los sucesos de su vida, varios de ellos vergonzosos. Al narrarla, como él solo sabe hacerlo, la infamia que lo persigue se vuelve divertida. De esta manera, su vida se dignifica a través de la mediación que implica la escritura picaresca, vuelta un verdadero artificio literario. Casi al final de libro, Guzmán afirma lo siguiente: «Halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo de antes» (II, III, VIII: 506). Estas palabras son efectivamente ciertas si consideramos que «the “otro hombre” that Guzmán claims to be is the very rôle that he has created for himself in order to give pleasure to his readers» (1987: 106). Guzmán, como Lázaro y todo pícaro, hace literatura con su vida y, así, se reinserta a la sociedad que lo margina por sus crímenes. No obstante, estos mismos delitos, vueltos gracias y adobados con la salsa de la murmuración, son su capital, su pasaje de retorno al espacio público.

Quien no ha podido regresar a dicho espacio es Pablos de Segovia, marginado por un pícaro mejor que él: don Diego Coronel. Quevedo se

aparta de la picaresca canónica proponiendo a un pícaro-escritor mediatizado y no mediador; por ello, la escritura de su pasado picaresco es defectuosa en comparación con las de Lázaro y Guzmán. ¿Qué intentaba transmitir su autor? Asumiendo su deseo de competir y superar a sus precedentes, la narración picaresca ejecutada por Quevedo tendría por finalidad desvirtuar el carácter conflictivo de esta. Pablos es un pícaro sumiso para el deleite del público objetivo del *Buscón don Pablos*: la corte vallisoletana de Felipe III. La transmisión manuscrita del *Buscón* en tan estrecho círculo supone la adaptación y el reajuste de varios principios de la picaresca que recibe Quevedo. ¿Cómo criticar el honor (materia favorita del pícaro canónico) frente a quienes lo ostentan? A diferencia del *Lazarillo* y el *Guzmán*, donde el rol de narratario como autoridad no tiene que ver necesariamente con el del lector (pues este no es Vuestra Merced), en la recepción del *Buscón* sí ocurría que el lector concreto se identificaba plenamente con el narratario. Quien leía la narración de Pablos era, en efecto, un «señor», un noble, a quien el manuscrito le había sido cedido; el resto del público (pensemos, sobre todo, en la burguesía emergente) está excluido del circuito de transmisión del *Buscón*: «Quevedo no escribió para ellos [los que están fuera del círculo de la corte], y, de haberlo hecho, lo hubiera publicado [el *Buscón*]» (Ife 1992: 132). Por ello, cabe suponer que en este caso la picaresca se pone al servicio de los intereses del sector social al que pertenece el autor: los nobles de sangre, mas no los de privilegio, cuyo representante en la novela sería don Diego. Ya señaló Lázaro Carreter, en el «Estudio preliminar» de su edición, que la tardía publicación de la obra, más de veinte años después de ser escrita, a manos de un librero ansioso de medrar como Roberto Dupont, se realiza sin la participación de Quevedo, quien no considera el *Buscón* dentro de sus obras completas (cfr. LXVII). El autor se desentiende del público objetivo del género.

De los tres testimonios manuscritos del *Buscón don Pablos*, dos incluyen una «Carta dedicatoria» que fungiría de prólogo para el relato

de Pablos. Sumamente escueta, solo permite inferir (y, así, confirmar) la pretensión cómica del narrador: «He querido enviarle [a Vuestra Merced] esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos libres» (11). En cambio, Roberto Dupont, librero que saca a la luz la primera edición impresa en 1626, en su dedicatoria a don Fray Juan Agustín de Funes, se refiere al libro del pícaro segoviano como «emulo de Guzman de Alfarache (y aun no se diga mayor) y tan agudo y gracioso como don Quixote, aplauso general de todas las naciones» (6). Esta identificación del *Buscón* con el *Guzmán* y *Don Quijote* puede orientarnos hacia una lectura más cercana a la que pretendería su autor. Quevedo estaría conciliando dos propuestas que la crítica tradicional considera contradictorias: la cervantina y la picaresca encarnada por Alemán. La influencia del *Guzmán* se encuentra a flor de piel en el *Buscón*; bien vale la pena recordar aquí motivos que ya han sido apuntados por Lázaro Carreter: aventura fallida con una moza de posada (Guzmán en Malagón y Pablos en Madrid); quejas de un capitán que no recibe mercedes en la corte (que merece la conmiseración de Guzmán y las pullas de Pablos); la comida repugnante que se ofrecen al pícaro (tortilla y muleto para Guzmán, y tortas de presunta carne humana para Pablos); inserción de «Órdenes mendicativas» en el *Guzmán*, y «Premática» en el *Buscón*, ambos textos paródicos y burlescos; compañía de mendigos organizados (en el *Guzmán*) y de falsos caballeros (en el *Buscón*), ambos bajo reglamento (1992: 85-86).

En cambio, la sombra de *Don Quijote de la Mancha* solo ha sido percibida por la tradición crítica tras la frase: «Yo iba caballero en el rucio de la Mancha» (II, V: 148), tras la que se ha querido encontrar una alusión a *Don Quijote*, y esto solo con el fin de fechar el texto del *Buscón*. ¿Qué parecido tendría el *Buscón* con *Don Quijote*? ¿Qué rasgo compartirían? Para empezar, veamos la imagen que se tiene de este último:

Todas las pruebas indican que en los siglos XVII y XVIII *Don Quijote* fue solo considerado como una obra maestra de la comicidad. Hasta los románticos, don Quijote mismo no fue visto como un personaje de noble patetismo; para sus contemporáneos —a quienes la expresión “triste figura” indicaba un objeto de ridículo— el Caballero de la Triste Figura era todo menos patético. (Jones 264)

Según Alonso López Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poetica*, la risa «tiene su asiento en fealdad y torpeza» (III: 33).<sup>18</sup> Ambos rasgos los poseen don Quijote, Sancho Panza y también Pablos de Segovia. Al fin y al cabo, además de ser «más roto que rico, pequeño de cuerpo, feo de cara y pobre» (III, V: 209), Pablos destaca, precisamente, por su torpeza. Dos veces se cae del caballo: en el episodio del rey de gallos (I, II) y frente a su dama para «hacer galantería» (III, VII). Es objeto de burla de los estudiantes de Alcalá, que lo llenan de escupitajos a su llegada (I, V). Agréguese las golpizas que recibe por don Diego: la del chiste de Poncio Pilato, en Segovia, y la del chirlo en la cara, en Madrid. Ciertamente, Guzmán también es burlado más de una vez, pero este se venga con éxito y tiene oportunidad de mostrarse más astuto que los demás (decíamos, por ello, que se constituía como mediador): piénsese en el episodio del *agnusdei* del capitán (I, II, X) o los robos en Milán (II, II, V-VI) y en Génova (II, II, VIII). Los pícaros pasan por unas de cal y otras de arena, pero Pablos solo conoce las de cal. Esta diferencia también la percibe Raimundo Lida: «Dentro del ingenioso muestrario, el *Buscón* despliega la más desafortunada crueldad, con ironías y retruécanos o sin ellos. Golpes incansables: adecuada respuesta de quien es, como Pablos —y en mucha menor medida que Lázaro y Guzmán—, “el que recibe las bofetadas”» (1972: 290).

<sup>18</sup> Las citas a la obra de López Pinciano se realizan indicando el volumen en romanos (son tres) y el número de página en arábigos, de acuerdo con la edición que figura en nuestra bibliografía.

Como don Quijote, cuyos intentos de emular a Amadís chocan con molinos, ejércitos de carneros, cueros de vino o ventas donde hay que pagar; los esfuerzos de Pablos por un ser pícaro excelente («émulo de Guzmán de Alfarache») tropiezan con don Diego o con las autoridades; cuando halla refugio en casa de una vieja hechicera, lo confunden con otro y no tiene más que echarle la culpa a «la desventura, que nunca me olvida, y el diablo» (III, VIII: 247). Este aspecto también llama la atención de Ife:

Quando se trata de convencer por escrito, Pablos es un fracaso total... incluso en una obra de ficción, en donde no hay una realidad objetiva que lo traicione tras su cortina de humo, Pablos es incapaz de conseguir pasar con éxito como caballero... En el *Buscón*, tenemos una obra de ficción en la que un personaje no solo no consigue convencernos, sino que hace todo lo posible para que no nos engañen sus ardidés. (1992: 139-140)

La razón de esto sería la impronta quijotesca en Pablos, como lo advierte Roberto Duport. Pablos sería el don Quijote de la picaresca (nótese que ambos reciben el trato de «don»), con lo que se consolida el significado estrictamente cómico y burlón que pretende Quevedo. Así como Cervantes ofrece *Don Quijote de la Mancha* como una «insectiva contra los libros de caballerías» (I, «Prólogo»: 17), el *Buscón don Pablos* sería una insectiva contra los libros picarescos, género donde los protagonistas se atreven y alcanzan a cuestionar los valores y las jerarquías de su sociedad. El *Buscón* es un «libro concebido para dar al grupo hegemónico, y en especial a la casta dominante, la conciencia de su dominación» (Molho 1977: 102). Dicha dominación es objetada, precisamente, en los libros que aspira superar. Más adelante veremos que los propósitos de Quevedo en el *Buscón* coincidirán, en parte, con los del Cervantes de las *Novelas ejemplares*.

Por otro lado, en *La pícaro Justina* contamos con un cuerpo de paratextos tan complejo como el del *Guzmán de Alfarache*. Empieza con un «Prólogo al lector» donde López de Úbeda reconoce que ha publicado su libro dejándose llevar por una moda *non sancta*:

Atendiendo a que no hay rincón que no esté lleno de romances impresos, inútiles, lascivos, picantes, audaces, improprios, mentirosos, ni pueblo donde no se represente amores en hábitos y trajes y con ademanes que incentivan el amor carnal; y, por otra parte, no hay quien arrastre a leer un libro de devoción, ni una historia de un sancto, me he determinado sacar a luz este juguete. (I: 73)

Sin embargo, se propone la enseñanza por la vía del contrario (no hacer lo que hace el protagonista) que ya postulaba Alemán: «Leyendo aquí consejos insertos en las mismas vanidades, de que tantos gustan, tornarán sobre sí y acabarán de conocer los enredos de la vida en que viven, los fines desastrados del vicio y los daños de sus desordenados gustos» (I: 76). El propósito de deleitar intenta ser refrenado por el supuesto interés de desengañar al lector: «Verás que no hay estado de hombre humano, ni enredo, ni maraña para lo cual no halles desengaño en esta letura» (I: 77). No obstante, las moralidades que ensarta realmente Justina son oscuras y cifradas en jeroglíficos, como el de la serpiente (que cifra lo bueno y lo malo: el veneno y el antídoto), bajo el cual buscaba protección para su libro.

A este texto le sigue un «Prólogo summario» donde el autor intenta realizar un retrato de su protagonista, resaltando, sobre todo, que «fue dada a leer libros en romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo» (I: 81), con lo que trata de dar un pizca de verosimilitud a la agudeza verbal de Justina. Sin embargo, dicho

intento se viene abajo cuando, a continuación, el autor incluye, a manera de sumario, «una breve descripción de quién es Justina y todo lo que en estos dos tomos se contiene» (I: 82) que resalta por ser profusa y excesiva. Esto último es comprensible por ser ella misma quien escribe (el autor aparece como un transcriptor: coloca el texto de Justina entre comillas). Así, se enuncian estados por los que la pícaro no pasa, o si los pasó, nunca alcanzó a contarlos. Con esta primera intervención de la protagonista, el médico chocarrero (el autor) empieza a ser opacado, acción que se consolida con la «Introducción general», escrita en su integridad por Justina y verdadero prólogo de la pícaro a su libro.

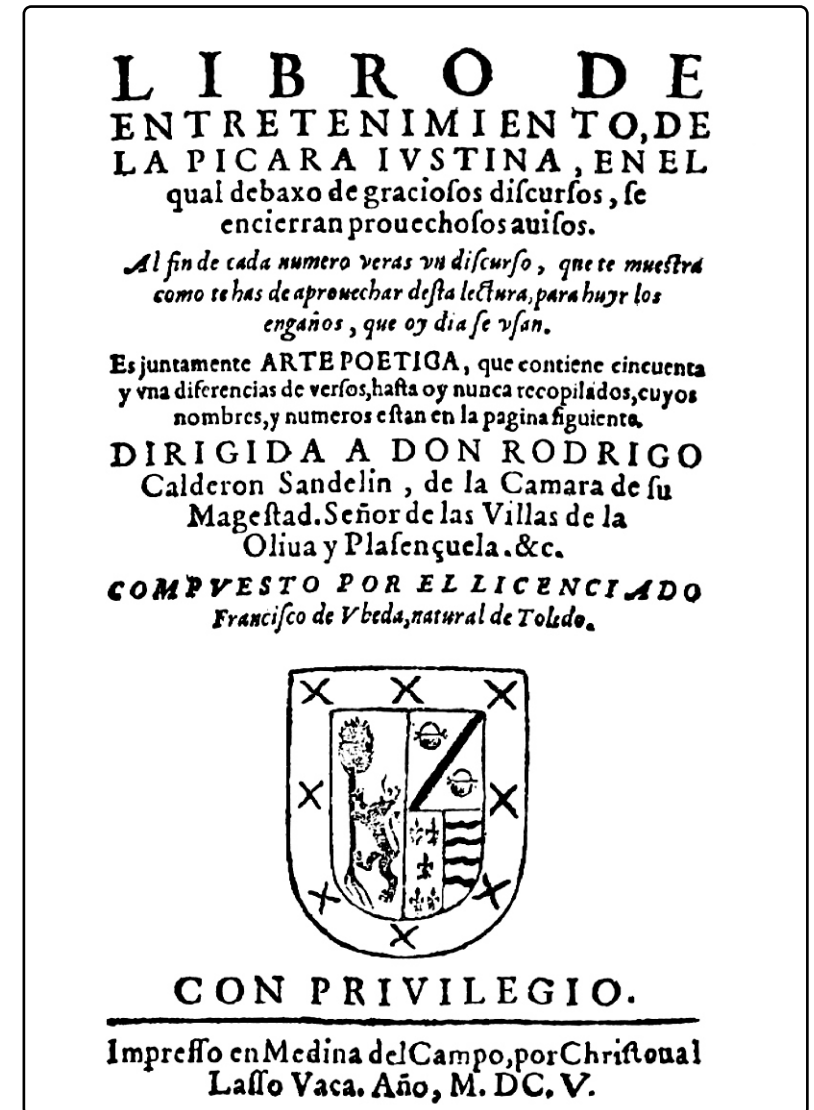
Divido en tres números, este último texto expone los melindres de quien no es apta, por su condición femenina, para la escritura. Agréguese a ello el consabido ataque al vulgo ignorante que «como no conoce ni sabe qué cosa es una discreción en hábito peregrino, a vulto ladra a la fama del autor, y aun si puede morder, se ceba asaz» (I: 130) y una docilidad notoria, rayana en servilismo, ante los nobles: «Solo os pido [al papel donde escribe] que si llegare un Pérez de Guzmán el Bueno, os rindáis a su grandeza, acompañada de su hidalga intención y noble proceder, que ni por Pérez tendrá pereza en haceros bien, ni por Guzmán le será nuevo el usar de cortesía» (I: 130). Si en el *Lazarillo* y en el *Guzmán* la división de lectores se hacía entre el vulgo y los discretos, en *La pícaro Justina* se resalta la condición de nobleza más que la virtud intelectual que «discreción» y «discreto» contienen. La obsesión genealógica surca el discurso de Justina de extremo a extremo (desde esta «Introducción general», la descripción de su linaje en el primer capítulo y hasta su boda con un hidalgo en el último) y se erige en el lado —bastante desatendido— del proyecto de López de Úbeda, quien si bien es cierto está ridiculizando la distancia entre el autor y su obra a través de todos estos textos reseñados (cfr. Campbell 1992: 383), también está alcanzando tal distanciamiento sin dejar de burlarse del mismo, con ello no se cancela la ambigüedad

picaresca necesaria para la crítica social que intenta plasmar. A ello también obedece la presencia y voz de la hija de los mesoneros:

La elección de una “pícaro” como protagonista no es sino una especie de cortina de humo que facilita al autor lo que es fundamentalmente un “desafío a la sociedad” de su época. No hay que tomar sus breves alusiones a la explotación de la mujer más en serio, tampoco, que el llamado “aprovechamiento”, o resumen pseudomoral, con que termina cada capítulo. (Francis 1978: 74-75)

Tales «aprovechamientos» que introduce Úbeda no son de la misma calidad de aquellos de Alemán. La doctrina del libro de Justina no está donde tanto lo proclama su autor, sino en los jeroglíficos o emblemas que la narradora ensarta, cuyo contenido no es ni ético ni cristiano, sino, más bien, de índole cortesana. La causa de López de Úbeda no era la reforma política y social, como la de Alemán y su círculo: se trata de un médico, léase un converso, que había obtenido un lugar dentro de la corte en una circunstancia histórica muy particular, como lo fue la del encumbramiento de Rodrigo Calderón y otros advenedizos, en la que tuvo cierto grado de participación.

Calderón, gracias a su condición de favorito de Lerma, llegó a ser secretario de la Cámara del Rey (cfr. Sieber 1995: 146). A él, específicamente, López de Úbeda le dedicó *La pícaro* con claro objetivo propagandístico, en opinión de Antonio Rey Hazas, como lo manifiesta en su edición, pues «ni por parte de su padre, Francisco Calderón, ni por parte de su madre, María de Aranda y Sandelín, hay vestigios de nobleza» (I, «Introducción»: 18). Sin embargo, llegó a ser Conde de Oliva y Marqués de Siete Iglesias, aunque lo más llamativo ocurrió ese mismo año de 1605: su hijo, que no contaba siquiera con un año de edad, ingresó a la Orden de Alcántara (cfr. Sieber 1995: 159). Es de suponer que Calderón solo



Portada de la primera edición de *La pícaro Justina* (1605)

pudo llegar donde llegó gracias al favor dispensado por los verdaderos nobles de origen (y no «de privilegio», como podía considerársele a él), y que para sentar *privanza* con Lerma y, luego, con el propio Felipe III hubo de desplegar, seguramente, varios de los recursos a los que se alude en los libros cortesanos y también en los picarescos. Uno de estos últimos, *La pícaro Justina*, curiosamente, le rinde pleitesía y lo ayuda a consolidar su posición en la corte. Así, la picaresca canaliza tanto el descontento como las aspiraciones de un sector de la población que cuenta con recursos, pero urge de reconocimiento. El pésimo estado económico de la Corona dará la oportunidad de ingresar a la *élite* mediante la compra de probanzas de hidalguía y de hábitos. Afirma Harry Sieber, aludiendo a un famoso poema de Quevedo que puede retratar bien el fenómeno: «The power of Don Dinero, then, has no limits, and it is the relationship between money and power that turns profit into honor, rustic into nobleman, *converso* into *caballero*» (1995: 158). La picaresca retrata y cuestiona en la voz e historia de su protagonista, un hijo de nadie, este panorama; es «a literary genre that questioned and sustained the arbitrary nature of identity, the power of money and courtly manners, family networks, and political favoritism» (1995: 160). Y, paradójicamente, legitimará, en su cenit, la carrera de un *parvenu*, un auténtico hijo suyo: Rodrigo Calderón, «cuyas conocidas virtudes y modestia han esmaltado la antigua nobleza de los Calderones y Arandas, sus antecesores, linajes tan antiguos como nobles y tan nobles como antiguos» (I, «A Don Rodrigo Calderón y Sandelín»: 69).

El servilismo frente a los nobles, el afán de medro y la astucia de Justina se ofrecen como prendas valiosísimas (y, al mismo tiempo, pueden ser censurables por provenir de una protagonista tan vil) para sobrevivir en el ambiente de aquella corte donde un joven Quevedo también intentaba ganarse favor de los que, como él, tenían por argumento para ascender, su limpieza de sangre. Si el *Buscón don Pablos* es un ataque a los libros picarescos, un «no pasarán» de parte de un sector hacia el

otro, *La pícaro Justina*, con sus críticas soterradas a la nobleza y su dedicatoria a Calderón, viene a ser una réplica. No obstante, también es posible, respecto de este último, entender la dedicatoria como un guiño poco decoroso, un gesto de complicidad entre el criado y su amo: el escudo de Calderón en la portada de *La pícaro* habría sido tan notoriamente falso y pretencioso para los primeros lectores como el que colocara el autor del *Guzmán de Alfarache* en su retrato grabado.

Así, la práctica de la escritura picaresca en manos de López de Úbeda evidencia el estrecho vínculo con su público de dentro y fuera de la corte. Además, confirma el estado de mito literario, aunque con claras repercusiones en la realidad, que caracteriza a sus protagonistas mediante el grabado de *La nave de la vida picaresca*, que merece ya que nos ocupemos más ampliamente de él. En primer lugar, constituye un retrato familiar enmarcado por una serie de figuras de objetos propios del arte del pícaro, en otros términos, el «ajuar de la vida picaresca»: dados, naipes, longanizas, uvas, instrumentos musicales, etc. Dicho ajuar «is made to enclose and delimit the space of representation» (Smith 1987: 91). Esta acción de poner límites es inherente al retrato familiar, pues solo están presentes los que pertenecen de hecho y derecho al género. Es una suerte de selección: nos hallamos ante el cuadro de honor de los pícaros.

En ese aspecto, la ausencia de Pablos de Segovia no es casual. Para empezar, es un pícaro no publicado, un desconocido para el público objetivo de la picaresca; y, en tanto inofensivo y quijotesco, como se ha visto, no es digno de figurar. Es un *outsider*, un pícaro fuera de este marco que cumple una doble función: por un lado, legitima y ennoblece a unos pocos; por otro, les impone a estos mismos un espacio exclusivo y excluyente. Los pícaros del grabado están encerrados en este, navegando por el Río del Olvido (el mítico Leteo del Hades griego) y en camino del Puerto de la Muerte, donde se encontrarán con el Desengaño. Por un momento, pues el grabado representa la fijación de un instante, los pícaros permanecen



Grabado incluido en la primera edición de *La pícaro Justina* (1605)

en una barca, que proviene, con seguridad, de la tradición medieval de la *stultifera navis*. Este motivo nació de un hecho real: la expulsión de los locos que se ejecutaba en ciudades alemanas (cfr. Foucault 1976: 21-22). El peligro que representa el pícaro (ese impertinente tan similar al loco y bufón) se ahuyenta metafóricamente al situarlo en aquella nave que decretaba, en épocas pasadas, la expulsión del espacio urbano. Sin embargo, la nave está en medio de su travesía: acaba de partir de tierra y aún no llega a su destino. Al respecto, Foucault sostiene lo siguiente:

La navegación del loco [y del pícaro, agregaríamos nosotros] es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto. En cierto sentido, no hace más que desplegar, a lo largo de la geografía mitad real y mitad imaginaria, la situación *liminar* del loco en el horizonte del cuidado del hombre medieval, situación simbolizada y también realizada por el privilegio que se otorga al loco de estar *encerrado* en las *puertas* de la ciudad. (1976: 25)

En el siglo XVII ya no se recurre a la expulsión real de los locos (pues se les encierra en las casas de trabajo, donde se les confunde con mendigos, epilépticos, enfermos venéreos y simples vagabundos), pero el grabado alude a una expulsión metafórica del pícaro, identificado con el loco de siglos pasados, hacia un lugar que es un no-lugar: el agua, cuya inconstancia, que es, paradójicamente, permanencia (recuérdese a este propósito a Heráclito: «Nadie se baña dos veces en el mismo río»), se identifica también con la tan blandida libertad picaresca que expresan el verso en el libro abierto que lleva Justina («¡Hola!, que me lleva la ola») y el mensaje del gallardete de la nave («El gusto me lleva»).

Si el pícaro se identifica con el loco, conviene precisar la naturaleza de su locura. Foucault distingue varias clases de locura presentes en la literatura de fines del siglo XVI y principios del XVII. La típicamente

quijotesca es la que denomina «locura por identificación novelesca» (cfr. 1976: 63). Sin embargo, la que nos parece más cercana a la del pícaro, considerando su faceta de mediador del deseo, es la «locura de la vana presunción». En esta última,

no es con un modelo literario con quien el loco se identifica; es consigo mismo, por medio de una adhesión imaginaria que le permite atribuirse todas las cualidades, todas las virtudes o poderes de que él está provisto. Es un heredero de la vieja Filautia de Erasmo. Pobre, es rico; feo, se mira hermoso; con grilletes en los pies, se cree Dios, sin embargo. (Foucault 1976: 64)

¿No es necesario un exagerado amor propio para pretender ser mediador? El pícaro que se ofrece a su público como magnífico en su arte carga a cuestas con esta locura que desautoriza y pretende autoridad, de allí su carácter de mediador. El pícaro-escritor ya no quiere imitar a nadie, quiere que lo imiten a él. Allí reside su locura, bastante peligrosa para una sociedad como la de la España del Siglo de Oro, donde «toda acción valiosa tenía que aparecer debiendo su existencia al hecho de “ser vos quien sois”, o al de “ser nos quien somos”» (Castro 1961: 80). El pícaro-escritor, en su libro, no es quien es, sino quien le conviene ser, ello es el factor desestabilizador de su persona y su discurso.

A merced del Tiempo, que tiene escrito en su remo «llebolos sin sentir», y con la Ociosidad durmiendo en el interior de la nave, los pícaros van por las aguas del Leteo, río que desemboca en el infierno. La compañía de Lázaro, quien va aparte en una canoa, obedece, probablemente, a la condición particularísima (ya evidenciada en el episodio de Ginés de Pasamonte en *Don Quijote*) del *Lazarillo de Tormes* frente al género: se le reconoce como parte de la familia a posteriori, cincuenta años después de su primera edición, de la mano del *Guzmán de Alfarache*. Además, esta

representación se adecua a lo expresado por Lázaro mismo en su prólogo: «Cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria [la diosa Fortuna], con fuerza y maña remando salieron a buen puerto» (11). El grabador comprende la ironía del «buen puerto» al que aludía el muchacho de Salamanca entonces: dicho puerto es la muerte, la autodestrucción por vía picaresca. La palabra escrita en el remo de Lázaro contiene una errata («siguoles») que puede resolverse de dos formas que producen lecturas distintas: si se corrige como «sígales», se confirma lo dicho líneas arriba: el *Lazarillo* es picaresco al lado del *Guzmán* y, ahora, *La pícara Justina* requiere de su presencia para identificarse con el género, por ello, marcha detrás de la nave; por otro lado, si se lee como «sígules», nos introducimos en la dinámica del pícaro como instancia de mediación del deseo del lector.

La introducción de la madre Celestina tampoco es gratuita. Una idea que hemos venido sustentando es el significado ambiguo, por ende, problemático, que proponen los libros picarescos a partir de la mediación que se propone el protagonista (simpatía y rechazo, locura y sabiduría, culpable e inocente). Este grado de ambigüedad ya lo manejaban los lectores contemporáneos de *La Celestina*, según lo ha demostrado Maxime Chevalier recogiendo testimonios como el de Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*:

¿Quién duda sino que ese libro de *Celestina* es de los más discretos y sentenciosos que hay escritos? Pero es una flor de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el malicioso; que, si le lee un hombre docto, nota las sentencias de todos los filósofos dichas por la boca de aquella vieja y sus consortes, y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes. Pero, si lo lee un ignorante, no entiende lo bueno, y solamente le queda en la memoria la traza que tuvo Calixto para entrar a hablar a Melibea, siendo el intento del libro bien diferente. (Ortiz cit. por Chevalier 1976: 162)



Así, la presencia de Celestina, a sabiendas de su recepción, refuerza el carácter ambiguo del significado en los representantes del género, que la reconoce, al mismo tiempo, como su antecedente más próximo. Celestina es la madre de los pícaros y los invoca mediante aquel «andad hijos» (que también puede estar dirigido a los lectores) escrito en la gran botella de vino que tiene entre las manos.

La alegoría es clara: el destino de los pícaros es la muerte, hacia donde los conduce su necedad e inconstancia, antivalores que son sus verdaderas virtudes exhibidas ante la audiencia, a la que, tal vez, Lázaro le propone «síguelos». Expulsados de la ciudad, donde tantas trazas hicieron en vida, su encierro es paradójico: la libertad que representa el navío sobre las aguas contrasta con el grueso marco, compuesto por su propio «ajuar», que de-limita su rango de acción. Los pícaros están bajo control ahora, puestos en un marco y sin atentar contra el orden social. Justina, colocada estratégicamente en medio del cuadro, representaría, según quiere el grabador, la cúspide del género. Celestina, Guzmán y Lázaro son adversarios vencidos, meras comparsas. El grabado propone una síntesis del proceso vertiginoso por el que ha pasado el género (el *Lazarillo*, el *Guzmán*, *La pícaro Justina*) y, a su vez, ofrece a su antecedente inmediato, *La Celestina*. Así, el gran ausente, el *Buscón don Pablos*, confirma su condición anómala. Finalmente, la representación de objetos (el morral de mendigo, la pandereta y el cayado en Guzmán; el toro de Salamanca y el «oliste» junto a Lázaro; y los elementos del «ajuar») también sintetiza lo picaresco en su faceta más llana: los *topoi*.

A todo esto, ¿dónde está López de Úbeda? El grabado pudo contener su retrato, pero le cede el espacio a su criatura. Por otro lado, hemos visto que, para sus prólogos, este y Mateo Alemán parecen haber aprendido aquella estrategia de Lázaro y Guzmán de satisfacer tanto a los que quieren diversión como a los que quieren moralidades. Los autores se mimetizan con sus personajes. Asimismo, el éxito alcanzado por Alemán

con el *Guzmán de Alfarache*, los poemas, elogios y el grabado con su retrato, ¿no son muestras tangibles de aquel *Honos alit artes* ciceroniano que recogía el pregonero de Toledo? Como se ve, la personalidad de los autores se desvanece al relacionarse tan fuertemente con aquellos elementos que conforman la picaresca: Alemán se deja llevar por la vanagloria que propugna Lázaro; López de Úbeda se disfraza de mujer pícaro; Quevedo no vuelve a escribir un libro de ficción y, por razones ya discutidas, es comprensible que haya querido zafarse del *Buscón*, hasta el punto de querer desentenderse de este: «Nunca —y no solo en vísperas de su muerte— reconoció Quevedo la paternidad del *Buscón*; lo vio triunfar, seguramente, con complacencia, pero sin vincularse a su suerte» (Lázaro Carreter 1992: 110). Conocido el afán de Quevedo de ostentar ingenio, Pablos de Segovia representaba un lastre, pues podía opacarlo, para el resto de su carrera literaria. Este fenómeno, que podríamos llamar el desvanecimiento del autor, parece ser otra característica genérica que entendió primero que todos el anónimo creador del *Lazarillo*. El discurso del pícaro devora el de su mentor: así como desautoriza a su narratario, desautoriza al autor, quien, como su nombre lo enuncia, debería, en principio, autorizarlo a él. López de Úbeda, Alemán, Quevedo y el autor anónimo no volvieron a escribir ficciones de largo aliento porque ya no podían. Sus nombres quedaron sujetos a sus creaciones.

Finalmente, todo el problema del significado se sintetiza, volviendo al terreno de la narración, en no saber si fiarse de lo que el protagonista hace o de lo que el narrador dice. Hemos intentado establecer una tercera instancia, la del pícaro-escritor, que armoniza ambas posturas contradictorias en una sola: la del mediador del deseo que victimiza al sujeto que en algún momento fue él mismo, y que ahora ya no es, a través de la deformación literaria de su pasado. En el libro se representa este proceso que va del pícaro vulgar al pícaro-escritor, con el triunfo de este último, que nos muestra el lado perverso de la escritura: el pícaro-escritor goza mediante

la degradación del sujeto, pero mucho más quien lo lee como beneficiario de aquel autosacrificio. Aparentemente, seríamos nosotros (los lectores) los victimarios, los auténticos asesinos de Lázaro González Pérez. Sin embargo, quizá, cabría recordar en este punto una reflexión que, a propósito de las burlas a las que someten los duques a don Quijote y Sancho Panza, encontramos en *Don Quijote de la Mancha*: «[Cide Hamete] tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II, LXX: 1110). Esta idea de que ser tan o más necios los burladores que los burlados provendría directamente del *Elogio de la locura*, donde la protagonista, Necedad, afirma que «no es raro observar que el [loco] que lo es más se burla con mayores ganas del que lo es menos» (Erasmus 1949 [1509]: 202). Así quedo consignada en el acervo refranístico: «Todos somos locos. Los unos de otros» (Correas 1992 [1626]: 483). Por ello, el victimario compartiría los vicios de su víctima: el lector no puede evitar involucrarse en esa tensión que genera el pícaro-escritor en tanto mediador. De esta forma, el burlador, el que goza de las «afrentas» que dice Guzmán, el destinatario de la degradación final del protagonista, está contagiándose, infectándose gracias al discurso de su supuesto sirviente.

En consecuencia, puede afirmarse que el lector de la picaresca también está mediatizado: la fascinación por el pícaro, por aquel personaje vuelto mito, se encuentra plasmada en el grabado que abre, en 1605, la primera edición de *La pícara Justina*. ¿Quiénes son estos lectores fascinados? «Its core [de la novela picaresca], in other words, would have been the discontented middle class» (Guillén 1971: 144). Lo mismo cree Cavillac (cfr. 1973: 131). Harry Sieber, por su parte, se atreve a describir a dicho sector de la población, bastante numeroso para inicios del XVII: «It seems evident that the readers Martínez had in mind were those literate courtiers, government bureaucrats, merchants, and hangers-on who followed the court and who, according to Madrid's city fathers, numbered in the

hundreds» (1995: 150). Según su sugestiva hipótesis, los libros picarescos se vinculan, a través del librero Miguel Martínez, con los libros cortesanos. La resurrección del *Lazarillo de Tormes* se dio cuando aparece en un solo volumen junto al *Galateo español* y el *Destierro de ignorancia*, obras, las dos últimas, en las que se incide en el aprendizaje de maneras cortesanas. Tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán de Alfarache* comparten el interés en desestimar la honra entendida como vanagloria exterior; a su vez, presentan modelos de conducta claramente arribista que provocan la censura o la queja del pícaro. En el *Lazarillo* encontramos el tratado tercero, conservado intacto y vuelto central en la versión castigada: «Dios es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito [del escudero] con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir» (III: 92). En el *Guzmán*, además de episodios ya aludidos en este estudio, recordemos aquí el del capitán que lo embarcará a Italia. Este le cuenta su ascenso y caída a Guzmán:

Manifestóme su necesidad y lo que pretendiendo había gastado, el prolijo tiempo y excesivo trabajo con que lo había alcanzado rogando, pechando, adulando, sirviendo, acompañando, haciendo reverencias postrada la cabeza por el suelo, el sombrero en la mano, el paso ligero, cursando los patios tardes y mañanas. Contóme que saliendo de Palacio con un privado, porque se cubrió la cabeza en cuanto se entró en su coche, le quiso con los ojos quitar la vida y se lo dio a entender dilatándole muchos días el despacho, haciéndole lastar y padecer. (I, II, X: 364)

El episodio no deja de guardar semejanza con algunos de los que narra el escudero a Lázaro (cfr. III: 99-102) y también motiva la ira inmediata del pícaro:

Librenos Dios, cuando se juntan poder y mala voluntad. Lastimosa cosa es que quiera un ídolo destos particular adoración, sin acordarse que es hombre representante, que sale con aquel oficio o con figura dél y que se volverá presto a entrar en el vestuario del sepulcro a ser ceniza, como hijo de la tierra. Mira, hermano, que se acaba la farsa y eres lo que yo y todos somos unos. (I, II, X: 364-365)

Nótese la diferencia, siempre operativa, del *Buscón* en un caso análogo. Pablos se encuentra a un soldado que le expone su fracaso en la corte, a lo que el pícaro segoviano, políticamente correcto, afirma: «A esto le dije yo que advirtiese que en la Corte había de todo, y que estimaban mucho a cualquier hombre de suerte» (II, III: 123). El soldado le muestra sus cicatrices de guerra, que Pablos las cree ganadas en pleitos de tabernas, ni siquiera cree en los documentos que el militar le muestra: «Comenzó a sacar cañones de hoja de lata y a enseñarme papeles, que le debían de ser de otro a quien había robado el nombre» (II, III: 125). Coincidimos con Lázaro Carreter en su comentario al respecto: «Mientras Alemán [igual que el autor del *Lazarillo*] profundiza en el problema, lo desarrolla y lo muestra a varias luces, nuestro escritor se limita a banalizarlo, a convertirlo en situación y caricatura» (1992: 89).

El tratamiento del tema en el *Guzmán* y el *Lazarillo*, con su respectivo contraste en el *Buscón*, es evidencia de lo que sostiene a continuación Harry Sieber:

The power of goodwill and favor to win and maintain a position at court with flattering words and proper dress and behavior, central to Gracián Dantisco's project in the *Galateo español*, is the target of Alemán's critique of what he perceived to be the arbitrary nature of honor and privilege at the end of the sixteenth century in Spain. (1995: 156)

Esa clase media que aspira a alcanzar un lugar en la corte conforma el público objetivo de la novela picaresca. No se trata de un público que sea consumidor habitual de libros de entretenimiento, asociados tradicionalmente con la aristocracia. He allí una de las diferencias esenciales de la picaresca frente a la pastoril y las caballerías, géneros orientados a la nobleza. Por esa razón, las moralidades inherentes al discurso picaresco no habrían sido una molestia para tales lectores, acostumbrados a consumir literatura piadosa y de contenido religioso o moral (cfr. Chevalier 1976: 27-28). Lo mismo sostiene Cavillac: «Publicado en el ápice de una crisis económica y social sin precedentes, en plena epidemia de peste y en una coyuntura de cambio de reinado particularmente crucial, podemos pensar que la verdadera comunicación entre autor y público se instituyó antes por intermedio de lo ético que de lo lúdico» (1994: 23).

Despreciados por la nobleza y por el campesinado (recuérdese el orgullo de Sancho Panza de ser «cristiano viejo rancioso» dada su condición de villano), los pretendientes son, por lo general, hijos de mercaderes, por ende, de origen converso,<sup>19</sup> y conforman «aquella notable categoría que no había conseguido consolidarse en ninguna clase social [de las existentes en la época]» (Del Monte cit. por Cavillac 1973: 127). Su única manera de ascender es ingresando a la corte, ganarse el favor de los poderosos y, entonces, comprar un hábito que los vuelva caballeros. Este último motivo es frecuente en la picaresca, pues tanto en el *Guzmán* como en el *Buscón* los protagonistas se hacen pasar por tales: en Italia, el pícaro sevillano es «don Juan de Guzmán»; y en Madrid, Pablos es, entre otros, «don Ramiro de Guzmán» (acaso un guiño del joven Quevedo a la obra de su mentor Alemán). Los pícaros fracasan, pero sus aventuras

<sup>19</sup>Tal es el caso del propio Mateo Alemán, quien contaba, además, con parentela genovesa, lo que para su tiempo también podía ser motivo de afrenta. No olvidemos que a los genoveses, según Guzmán de Alfarache, se les llamaba «amoros blancos» (I, III, V: 410), con toda la carga negativa que el apelativo podía contener.

encarnan las expectativas que los lectores poseen y, así, se produce una fuerte identificación. A este propósito, viene a cuento la percepción de Michel Cavillac respecto de Guzmán de Alfarache:

Guzmán, por cierto, no es “un revolucionario”: es un *burgués frustrado* que anhela integrarse en una sociedad dinamizada por la verdadera mercaduría. No en balde su testimonio configura la primera novela extensa de ámbito urbano... Con todo, en la España “ociosa y viciosa” de la época, aquel viraje hacia la modernidad estaba obstaculizado por demasiados prejuicios e intereses creados para poder realizarse. (2001: 84; el subrayado es nuestro)

La condición de «burgués frustrado» también es atribuible a Lázaro (quien fue aguador y vendedor de vinos) y a la propia Justina (que se introdujo en el negocio de las lanas y los hilos en Rioseco).<sup>20</sup> A estos personajes les es imposible medrar sin participar de las infamias y la lisonja de los círculos de poder en los que deben inscribirse a toda costa para sobrevivir. Lo mismo podría afirmarse de sus autores: López de Úbeda era un médico metido en el difícil negocio de bufón, y Mateo Alemán escapó a las Indias huyendo de la miseria, desengañado de la corte. En su carrera por ascender, Lázaro, Guzmán, Justina y Pablos se rebajan demasiado y, tras la caída en la abyección, viven para contarla (pues se vuelven narradores) y la cuentan para vivir (ya que, como narradores, intentan trocar su relato por su propia vida). Este factor, toda la experiencia acumulada que plasma en su libro, es aquello que vuelve al pícaro-escritor ejemplar y degradante, sabio y loco, seductor y repulsivo; en suma, mediador del deseo. No es gratuito, en ese sentido,

<sup>20</sup>La excepción —cómo no— la vuelve a producir Pablos de Segovia, a quien no se le reconoce en su carrera picaresca ningún devaneo con oficios vinculados con la burguesía emergente.

que el yo-poético de *La vida del pícaro*, tras enunciar las excelencias de dicha vida, llevado por la emoción, declare:

Dormís seguramente por rincones,  
vistiéndoos una vez en todo el año,  
ajenos de sufrir amos mandones.  
¡Oh, vida picaril, trato picaño!  
Confieso mi pecado: diera un dedo  
por ser de los sentados en tu escaño. (vv. 299-304)

Los pícaros son los héroes de un grupo marginal, pero numeroso, cuyos miembros luchaban palmo a palmo por las oportunidades de acceder a la corte en busca de mercedes. Este ambiente, de acuerdo con las ideas de Harry Sieber, genera y, a su vez, rechaza el mensaje de la picaresca, pues así como algunos pocos advenedizos alcanzan su deseo, son estos los primeros en negar sus orígenes y cerrar el paso a los que, como ellos, pretenden seguir su camino. No es casualidad que este periodo de efervescencia del género (1599-1605: desde la primera parte del *Guzmán* y la resurrección del *Lazarillo* hasta el grabado de *La pícara Justina*) coincida con el meteórico ascenso de Rodrigo Calderón y otros funcionarios sin pasado ni experiencia en la corte de Felipe III. Mito literario e historia social afloran en el momento cumbre del género, apenas seis años después del *Guzmán* y la recuperación del *Lazarillo*.

V  
CERVANTES Y LA PICARESCA

Cabe preguntarse ahora ¿qué tiene que ver Cervantes en todo este panorama de resentimientos, intrigas y privanzas en una corte corrupta? Sin pretensiones de caer en un biografismo vacío, es interesante comprobar que las vidas del autor de *Don Quijote de la Mancha* y de Mateo Alemán corrieron parejas, pues ambos nacen el mismo año de 1547; que frecuentaron los mismos círculos y gozaron de la amistad de Lope de Vega; que subsistieron como burócratas, padecieron cárcel y experimentaron el fracaso en la corte, si bien Alemán logró marchar a las Indias, pretensión compartida por Cervantes. Este último, hasta bien avanzada su vida, tuvo aspiraciones que fueron finalmente canceladas cuando Lupericio Leonardo de Argensola, secretario del conde de Lemos, lo excluyó del séquito que acompañaba a este a su virreinato en Nápoles. Las diferencias biográficas residen probablemente en la estadía juvenil de Cervantes en Italia, su carrera militar y sus años de cautiverio.

Sin embargo, más allá de estos datos, quizá se encuentren en sus trayectorias literarias las verdaderas distinciones del uno respecto del otro. Por ejemplo, Cervantes era un aficionado a la pastoral, testimonio de ello son *La Galatea*, las huellas del género en *Don Quijote*, y la promesa de una segunda parte de su primera novela hasta en su lecho de muerte. He aquí la caracterización, algo apasionada, que realiza Francisco Márquez Villanueva: «Formado en un humanismo garcilasista más propio de la primera mitad del XVI, vivía [Cervantes] protegido por su mismo retraso de los arrastres polémicos que a su alrededor se multiplicaban a partir del año 1599, fecha clave de la publicación de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*» (1995: 13-14).

De esta manera, se considera que la aparición del *Guzmán* sirve de motor para desatar la creatividad cervantina, no tanto como reacción, como quería verlo A. Castro, sino como una veta explotable para la escritura novelesca. Alejado de rencillas y modas literarias, el alcalaíno se habría volcado exclusivamente a sus proyectos personales (o más bien personalistas), conformando así «la maravillosa ínsula cervantina [que] será entonces, por necesidad, solitaria y robinsoniana» (Márquez Villanueva 1995: 14). Con ello, la imagen del autor de *Don Quijote*, prácticamente encerrada en una torre de marfil, pierde frente a la un Mateo Alemán cuya obra «da testimonio de un novelista hondamente *comprometido* con la sociedad de su tiempo» (Cavillac 1994: 7). Esto comprueba, no cabe duda, el aserto de Dunn: siempre serán atractivos los sistemas dualistas y la consecuente oposición construida entre ambas figuras literarias.

Lo cierto es que la opción cervantina, que preconiza el entretenimiento sin negar la ética, es la más cercana al gusto moderno. Esta victoria póstuma frente a Mateo Alemán, desconocido para el gran público actual, sería el mejor testimonio de la diferencia entre ambos. No cabe aquí indagar por las razones de la supremacía de la fórmula de Cervantes frente a la del autor del *Guzmán*, pero podría adelantarse,

tímidamente, el hecho de que la literatura en los siglos siguientes se especializó a tal grado que perdió todo atractivo el susodicho compromiso alemaniano y sus recursos narrativos: «The nineteenth-century novel developed under the sign of Cervantes and Fielding, not Alemán and Defoe» (Guillén 1971: 105). Tampoco viene al caso preguntarse en qué reside el éxito cervantino en la posteridad. Si hemos de creer, siguiendo a Genette, en el valor de los prólogos para entender los propósitos del autor, será útil detenernos en los cervantinos. Tales prólogos no son nunca gratuitos: el prólogo de *Don Quijote*, como en su momento señaló Martín de Riquer, es un prólogo sobre cómo escribir un prólogo; el prólogo de las *Novelas ejemplares* defiende el entretenimiento per se «sin daño de barras», es decir, de terceros, posible alusión a los ataques del pícaro Guzmán a casi todo el género humano; y el de *Ocho comedias y ocho entremeses* encierra una breve historia del teatro en España, un elogio que es, a la vez, censura de Lope de Vega y, nuevamente, la defensa de su obra: «Yo no ofendo a nadie», declara un enfático Cervantes (1986 [1615]: 104).<sup>21</sup> Sobre el de las *Novelas*, en especial, Márquez Villanueva señala lo siguiente: «Visto más de cerca, el prólogo de las *Novelas ejemplares* cuenta entre los textos más osados del siglo, con su defensa a cara descubierta de la legitimidad del deleite como objetivo integral y directo que la Poesía ha de asumir sin tapujos ni medias tintas» (1995: 15). En efecto, el propósito expreso es el siguiente: «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan» (I, «Prólogo al lector»: 64). La «mesa de trucos» era, por entonces, un pasatiempo muy parecido al billar y permite aludir al carácter lúdico de las

<sup>21</sup>La cita proviene de la edición de *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, que contiene dicho prólogo y que figura en nuestra bibliografía.

*Novelas*, que queda asegurado desde el inicio. Además, se revela la conciencia de artista e *inventor* de parte de Cervantes: «Y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa» (I, «Prólogo al lector»: 64-65).

Estas afirmaciones, que también se encuentran en los prólogos de *Don Quijote* y, aun, en las *Ocho comedias y ocho entremeses*, llevan a Stephen Gilman a sostener que «como inventor, Cervantes se interesaba sobre todo en afirmar que sabía lo que estaba haciendo: que sus innovaciones eran conscientes e intencionales» (1993: 92). Sin embargo, dichas innovaciones no deben llevarnos a plantear una oposición ideológica entre el sevillano y el alcalaíno, como pretendieron Castro y Blanco Aguinaga. Si, de acuerdo con Márquez Villanueva, Cervantes se aísla, favoreciendo su gran facultad creativa puesta ya de manifiesto en *Don Quijote de la Mancha*, entonces, conviene adoptar una mirada más conciliadora.

Mateo Alemán pretendía algo más que un «entretenimiento honesto» al estilo cervantino. Ya en uno de los preliminares se advertía que en el *Guzmán de Alfarache* se incluían «avisos tan necesarios para la vida política y para la moral filosofía» (I, «Elogio de Antonio de Barros»: 116). Y no es chocante, pues Guzmán, siguiendo la poética del gracioso, combina adecuadamente lo serio y lo divertido. En este aspecto, quizá, reside el prodigio de la novela y el mérito de su autor.

El caso de Cervantes es otro: «El autor del *Quijote* se hallaba, sin duda, mucho más inclinado a cuestiones de estética literaria, así como el otro [Mateo Alemán] a las de teoría moral y política, amén de otros muchos enciclopédicos saberes» (Márquez Villanueva 1995: 282). El público había detectado que el alcalaíno, en su obra, le daba la preeminencia a la diversión, si bien no dejaba de lado el mensaje moral. Esta concepción que

se tenía de sus libros no dejaría de molestarlo, ya que dejó testimonio de ello en su último prólogo, el de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En este, narra su encuentro con un estudiante, quien lo celebra: «¡Sí, sí, este, este es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las Musas!» (Cervantes 1997 [1617]: 111). A lo que recibe la siguiente respuesta: «Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho» (1997 [1617]: 112). El reclamo del autor por los nombres que le dan guarda sentido con el propósito de esta última obra suya: precisamente, con *Los trabajos de Persiles y Segismunda* esperaba ser tomado como algo más que un «escritor alegre», apelativo ganado, se entiende, por libros anteriores como *Don Quijote* y las *Novelas ejemplares*. Recuérdese que en el prólogo de este último anunciaba ya «los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro» (I, «Prólogo»: 65). Es evidente que la pretendida superación de un modelo tan prestigioso como el de la novela bizantina, que gozaba la indulgencia de los humanistas (cfr. Bataillon 1966: 620-622), debía redundar en un cambio de opinión que hasta ese momento tenía el público lector de su obra toda. Y esa fue, por lo visto, su última voluntad: sacudirse la fama de escritor divertido y sin mayores pretensiones, según sus contemporáneos. Sin embargo, ocurrió todo lo contrario: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, la obra que pensó le daría la gloria en la posteridad, pierde en el juicio crítico frente a *Don Quijote*. Aquello de mayor estima en su época fue perdiendo su valor; en cambio, los temas estrictamente literarios (la naturaleza de la ficción, la verosimilitud, el lenguaje y demás problemas de la poética), que en la obra cervantina son, sobre todo, materia de reflexión, pasaron a primer plano y se volvieron un motivo serio por sí mismos.

Este es el noble propósito cervantino en las *Novelas ejemplares*: la experimentación con los géneros recibidos, lo que supone la *invención*

que se arroga el autor, en tanto es el primero que se atreve a novelar en castellano, y la defensa del entretenimiento: «Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa» (I, «Prólogo al lector»: 64). A continuación, analizaremos qué ocurre en algunas novelas donde se halla presente la materia picaresca.

Helen Reed sostiene que los pícaros cervantinos se vuelven a menudo actores o mantienen cierto vínculo con el teatro y son conscientes de estar representando sus vidas en un el escenario del mundo de acuerdo con guiones que hallan en relatos picarescos canónicos (cfr. 1987: 72). Así, comparten con don Quijote la pretensión de aplicar lo leído en sus propias vidas y hacer de las mismas una imitación de modelos que extraen de los libros, en este caso, picarescos. Esta teatralidad que recorre la picaresca que practica nuestro autor es lo que le permite la exploración de posibilidades y recursos que lleva a la autora a considerar que sus textos son metapicarescos.

En primer lugar, consideremos «Rinconete y Cortadillo». Aquí, contamos con dos muchachos que se encuentran por casualidad en la venta del Molinillo. La primera escena es de reconocimiento: ambos se tratan con suma cortesía e intercambian mentiras respecto de su actual estado. Tras reconocerse pícaros, Rinconete afirma: «Y pues ya nos conocemos, no hay por qué aquesas grandezas ni altiveces: confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aún zapatos» (224). A lo que Cortadillo contesta: «Sea así...; y pues nuestra amistad, como vuestra merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loables ceremonias» (225). En este preciso momento, su condición de individuos que representan se revela y las mentiras dichas se vuelven parte del *performance* que ejecutaba el uno frente al otro. El paralelo de esta escena con una del *Guzmán de Alfarache* es interesante. Guzmán se encuentra con otro pícaro como él, y ambos hacen relación «de nuestros

viajes, de dónde y quiénes éramos. El me lo negó, yo no se lo confesé, que por mis mentiras conocí que me las decía: con eso nos pagamos» (I, II, VII: 388). Sin embargo, como ninguno de los dos acepta que está mintiendo, no puede haber amistad. Además, quien da cuenta del hecho es uno de los implicados, y el efecto de desconfianza frente al pícaro es inevitable. En cambio, tenemos en «Rinconete y Cortadillo» un narrador en tercera persona que funge de intermediario entre el pícaro y el lector. Este narrador que deja actuar a sus personajes y los pone a dialogar acaba con la peligrosa estrategia de ataque y defensa del pícaro dirigiéndose al lector. Si en la enunciación picaresca canónica tenemos un movimiento en sentido vertical, con el pícaro, desde abajo, dirigiéndose a la autoridad, que está lo alto, para luego trocar posiciones, la picaresca cervantina presenta un movimiento horizontal de pícaro dialogando con otro pícaro. El desborde del diálogo a mediados de la novela, cuando Rinconete y Cortadillo lleguen al patio de Monipodio, conlleva una suspensión del relato y nos enfrenta a la teatralidad: «Cervantes creates a self-contained illusory world in his fiction that excludes the reader. Other authors of the picaresque tell; Cervantes shows. The reader is distanced in that he is addressed by a narrator that makes him witness to a dialogue between two characters, rather than a participant in an implied dialogue between a pícaro-narrator and the reader» (Reed 1987: 75).

Cuando el pícaro refiera su historia ya no estará realizando conscientemente un acto de subordinación (que, como vimos antes, ocultaba la insubordinación) a la autoridad. Las voces de Rinconete y Cortadillo están exentas del tono confesional y, al mismo tiempo, jactancioso que los pícaros-escritores ostentan. Sin embargo, sus figuras se disipan en el patio que regenta Monipodio y se vuelven, como el lector, espectadores de las vidas de los criminales sevillanos. Si ellos han llegado aquí no ha sido tanto por su propia elección, sino porque están obligados, si quieren ejercer el oficio, a registrarse. Cervantes, entonces, se empeña en desbaratar todo sustrato real del mito picaresco que propugnaba Guzmán, el de la



supuesta libertad: la vida de los ladrones en Sevilla está regida por Monipodio e implica reuniones periódicas, inscripción, reparto de ganancias, impuestos, entre otros. Este tema ya se encuentra en algún pasaje del Guzmán (el de las leyes que rigen a los mendigos en Italia), pero con fin burlesco, pues las ordenanzas picarescas son paródicas del orden legalmente instituido. ¿Qué buscaría Cervantes? Oponer la realidad del criminal, agobiado también por deberes ante sus colegas, frente al sueño literario de la libertad del ladrón (cfr. Souiller 1985: 66). Cortadillo se lamenta: «Yo pensé... que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala, y que si se paga, es por junto, dando por fiadores a la garganta y a las espaldas» (I: 234). Por último, el final de la novela revelaría, por un lado, el desengaño de los muchachos frente a tan vulgares maestros, cuya ignorancia descubre fácilmente Rinconete, muy lejanos del saber y riqueza de estilo que ostenta Guzmán: estos pícaros sevillanos poco o nada se parecen a él. Además, la conclusión de la novela es obra y gracia del narrador, que no tiene problema en dejarla abierta a prolongaciones que, sin embargo, no le apetece escribir:

Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y poca experiencia, [Rinconete] pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lengua escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren. (272)

Contrasta la libertad inicial de los muchachos, plasmada por el narrador, cuando elige dejarlos hablar y que, a su vez, ellos escuchen a los delincuentes de la cofradía de Monipodio (he allí el mostrar y no decir, maniobra parateatral cervantina) con esta sólida declaración de su voluntad

de suspender el relato y guardar el resto «para otra ocasión». Nos encontramos, más que ante un final cerrado, ante una suspensión, similar a la de los finales de algunos capítulos de *Don Quijote de la Mancha* (el más famoso es el de don Quijote y el vizcaíno en I, VIII), los mismos que motivan la reflexión de Ruth El Saffar plasmada en su estudio *Distance and Control in Don Quixote*: «By ending a chapter in the middle of an episode or by referring the reader to the preceding or following chapter, the author intrudes on the story to remind the reader of his control and of the fact that the character is nothing more than words on the pages of a book» (1975: 24).

Aplicar este movimiento de control, característicamente cervantino, sobre la narración picaresca es atentar seriamente contra sus principios. Recordemos que el pícaro quiere sustituir su vida real por su vida escrita y que en su intento de subvertir la autoridad del narratorio también lesionaba gravemente, hasta su desvanecimiento, la del propio autor. En «Rinconete y Cortadillo», en cambio, tenemos a un narrador omnisciente al que le basta mostrar a sus personajes hablando y escuchando, con lo que guarda distancia de ellos, pero que luego decide suspender la historia y dejar en claro que, como Maese Pedro con su retablo, él es el dueño del relato y que ambos muchachos solo tienen voz gracias a su papel de intermediario.

En «La ilustre fregona» se cuentan las aventuras de dos niños ricos, Carriazo y Avendaño, que por no ir a la universidad abrazan la vida picaresca; tal motivo, por cierto, el del noble que se desarraiga para dedicarse al oficio de pícaro, provendría de una tradición de cuentos familiares al respecto (cfr. Chevalier 1978: 119). Sin embargo, en su camino hacia las almadrabas de Zahara, en Cádiz, especie de *locus amoenus* picaresco según Helen Reed, se quedan en Toledo atraídos por la noticia de que allí reside una fregona hermosísima. Se introduce entonces el tema del amor mediante la figura de Avendaño, quien fue arrastrado a la aventura por Carriazo. En realidad, este es el único que está efectivamente «llevado de una inclinación

picaresca» (III: 45), pues Avendaño, perdidamente enamorado de la fregona Costanza, sobresale por la pasividad en que lo sume su melancolía. La picaresca se diluirá cuando se produzcan la anagnórisis que convierte a Costanza en una dama noble, el reencuentro de Carriazo y Avendaño con sus padres y los arreglos de boda: un auténtico *happy end* que parece extraído de las comedias de enredo vigentes en la época. Dicho sea de paso, esta adopción de recursos propios del teatro ya había sido puesta en evidencia por Alonso Fernández de Avellaneda, quien en el *Don Quijote* apócrifo catalogaba a las novelas cervantinas como «comedias en prosa» (cfr. Reed 1987: 74).

Rinconete era hijo de un buldero; y Cortadillo, de un sastre: orígenes dignos de pícaros. ¿Pero quiénes son Carriazo y Avendaño? Hijos de hidalgos, caballeros principales y ricos de Burgos. Para Carriazo es muy sencillo dejarse llevar por el canto de sirena del mito picaresco: la libertad que supondría una vida despreocupada y despojada de los deberes impuestos por la honra. Una muestra del atractivo de este mito dentro de la nobleza es la mascarada «disfrazada a lo pícaro» que se realizó en la corte de Felipe III en 1605. Así, la picaresca se vuelve medio de entretenimiento de una clase ociosa; se vuelve un juego cortesano como ya lo era la pastoral. Carriazo representa su rol de pícaro como aquellas muchachas que se topan con don Quijote y Sancho representan ser pastoras:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres e hijas, vecinos, amigos y parientes, nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas como zagalas y los mancebos como pastores. (II, LVIII: 1023)

Siguiendo esta dinámica teatral en la constitución de Carriazo, Reed afirma:

Like Don Quijote, he [Carriazo] is a naive reader. He believes in an idealized version of picaresque life, discovers a picaresque locus *amoenus* in the *almadrabas* of Zahara in Cádiz, and literally doesn't notice the hardships inherent to that existence. He plays at being a pícaro, inspired by his own romantic notions, a fictional representation of the effect of literature on life. (1987: 76-77)

Así, Carriazo es un pícaro bastante singular debido a sus cualidades inusitadas: «Virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (III: 47). Como don Quijote, Carriazo pretende hacer de su vida una obra de arte mediante la imitación. «Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde es el *finibusterrae* de la picaresca» (III: 47). Las almadrabas son para Carriazo lo que la Sierra Morena es para don Quijote: el espacio propicio para llevar a cabo su representación. Sin embargo, en el camino de retorno a las idílicas almadrabas, encuentra un desvío que lo llevará al matrimonio, que significa, a fin de cuentas, la conclusión que se propone como definitiva. Se trata de una suerte de vuelta a la cordura, y el fin de sus locuras juveniles: cada quien vuelve a su lugar de origen; el orden se reestablece por completo. A ello se debe que el final de la narración incida en resaltar las felices consecuencias de su boda pactada: «Carriazo [vive] ni más ni menos, con tres hijos, que sin tomar el estilo del padre ni acordarse si hay almadrabas en el mundo, hoy están todos estudiando en Salamanca» (III: 120).

Bien vista, «La ilustre fregona» guarda paralelos con *Don Quijote* no solo porque Carriazo se imponga la vida como obra de arte o busque acompañante para su aventura (Avendaño tendría una función parecida

a la de Sancho Panza) y acabe cuerdo, sino también debido a que la historia ha sido recopilada y ello implica algunos vacíos inevitables. Una vez que Carriazo y Avendaño engañan al encargado de llevarlos a Salamanca, Pedro Alonso, este volvió a Burgos para contárselo a sus padres. El narrador afirma lo siguiente sobre lo que estos hicieron: «Pero de estas cosas no dice nada el autor de esta novela, porque así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo» (III: 55). El narrador, entonces, se identificaría con el «segundo autor» de *Don Quijote*, que recoge la historia del manuscrito arábigo de Cide Hamete. Se repite el movimiento de control ya referido en *Don Quijote* y en «Rinconete y Cortadillo»; por lo tanto, se refuerza la autoridad del narrador por encima de sus criaturas. Este «segundo autor», cuya fuente nada dice sobre el viaje de Pedro Alonso, se identifica con un «yo» que, tras referir las excelencias de la mala vida en las almadras de Zahara, juzga el otro lado del mito picaresco: «Pero toda esta dulzura que he pintado tiene un amargo acíbar que la amarga, y es no poder dormir sueño seguro sin el temor de que en un instante los trasladan de Zahara a Berbería» (III: 48).

Finalmente, el rol de la autoridad en estas novelas metapicarescas (en tanto proponen una discusión del género dentro del mismo) escritas por Cervantes es resaltado por Peter Dunn: «The place where Cervantes brilliantly outmaneuvers and thereby deconstructs the picaresque autobiography is in the location of authority. An author knows that his authority for writing fiction, however compelling he makes it appear, is but another fiction, a sham, though he conceals this from his readers» (1982: 130).

Esta autoridad que constituye la ficción, sin embargo, solo será abordada en toda su complejidad en «El casamiento engañoso» y el «Coloquio de los perros». La diferencia básica reside en que mientras Cervantes se ocupa de los pícaros en tanto personajes en «Rinconete y Cortadillo» y «La ilustre fregona», en «El casamiento engañoso» y el

«Coloquio de los perros» se ocupa de un pícaro, el alférez Campuzano, vuelto narrador. Recordemos que, muchas líneas arriba, al pícaro en función de narrador lo denominábamos pícaro-escritor y lo considerábamos aquella instancia suprema de la mediación en el género. Rincón, Cortado, Avendaño y Carriazo siguen la senda quijotesca (quieren vivir otras vidas) y, así, se mueven dentro del ámbito de lo narrado. Campuzano, en cambio, se relaciona directamente con los pícaros-escritores. Mientras que en «Rinconete y Cortadillo» y «La ilustre fregona» los personajes pretenden ser pícaros por la senda de la imitación quijotesca, en «El casamiento engañoso» nos hallamos frente a un pícaro-escritor que no ha escrito su vida como otros pícaros-escritores, sino un diálogo, a todas luces inverosímil, entre dos perros. Este diálogo será leído por el licenciado Peralta, su amigo, y el fin de la lectura coincide con el fin del «Coloquio de los perros» y el juicio de Peralta que nos devolvería a la narración de «El casamiento engañoso».

Esta caja china permite alcanzar la verosimilitud que permite el deleite y la narración fabulosa, que, según el tratado de poética del Pinciano, «enseña una pura verdad» (III: 247), aunque este tipo de relato, cuyo paradigma es la fábula de Esopo, descuida la verosimilitud por permitir la lectura edificante mediante la «alegoría»:

Así en ellas [en las fábulas de Esopo] se pone plática y lenguaje en animales y aun en plantas y piedras; mas en las épicas, que no solo atienden a la doctrina, sino, como Aristóteles quiere, al deleyte, es necesaria la verisimilitud, porque las acciones que carecen desta fueron odiosas a Horacio, y aun a todo el mundo lo deuen ser. (III: 250)

Recuérdese a este propósito la sorpresa del propio Peralta cuando es informado sobre la naturaleza del diálogo escrito por Campuzano:

«Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!» (III: 237). Sin embargo, lo que nunca se podrá determinar es, precisamente, si los perros hablaron o no, debido a la confusión entre sueño y realidad que ya había ensayado Cervantes en el episodio de la Cueva de Montesinos en *Don Quijote* (cfr. II, XXIII). Así, nuestro autor logra reunir las bondades de la fábula esópica y su doctrina con el relato verosímil y deleitoso; todo gracias al estado febril de Campuzano, cuya enfermedad venérea lo identifica, en la época, como un enajenado mental. De manera más precisa, la locura de Campuzano sería catalogada por Foucault como «la locura del justo castigo»: «Es ella [la locura del justo castigo] quien castiga, por medio de trastornos del espíritu, los trastornos del corazón; pero tiene también otros poderes: el castigo que inflige se desdobra por sí mismo, en la medida en que, castigándose, revela la verdad» (1976: 65).

Campuzano es un pícaro, pero su condición de pícaro-escritor, de narrador picaresco, se plasma no escribiendo su vida, sino escribiendo el «Coloquio de los perros», que sería fruto de la locura que adquiere como una forma de penitencia por pretender engañar a doña Estefanía, quien le transmite el mal francés. En su charla con Peralta, ciertamente, nos hemos enterado de este último episodio de su vida, pero esta nos ha sido contada con el objetivo de explicar las causas que producen el «Coloquio de los perros». Recibimos el relato de la vida de Campuzano como un medio para comprender otro texto (que no habla sobre él o que, en todo caso, lo alude indirectamente), no como un fin en sí mismo. Y el alferez no necesita maquillar o afeitar su pasado, pues hasta nos cuenta que lo burlaron pensando que él era el burlador: Campuzano ha salido del Hospital de la Resurrección, de forma que ya es otro (la connotación del nombre es clarísima); ha resucitado. Si el problema del pícaro era no poder deshacerse de su pasado, hasta el punto de tener que volverlo literatura, lo que tenemos en el narrador Campuzano es el aprovechamiento de esta experiencia de

burlador burlado: «No quiera vuesa merced saber más sino que son [los sucesos del Hospital de la Resurrección] de suerte que doy bien empleadas todas mis desgracias, por haber sido parte de haberme puesto en el hospital donde vi lo que ahora diré que es lo que ahora ni nunca vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea» (III: 235).

Bien visto, y teniendo en cuenta la cita precedente, «El casamiento engañoso» opera como un prólogo del «Coloquio de los perros». Asumir el coloquio de Campuzano y Peralta en «El casamiento engañoso» como un prefacio es, en cierto sentido, seguir la huella de Cervantes en su prólogo de *Don Quijote de la Mancha*, pues recuérdese que este último se compone, en buena parte, de la conversación entre el autor y un amigo suyo. Esta predilección por el diálogo, a la que se opone el monólogo picaresco, es vestigio de la distancia que separa ambas propuestas (la cervantina y la de los autores de libros de pícaros). Si en «Rinconete y Cortadillo» el diálogo se desbordaba a partir del ingreso al patio de Monipodio, en el «Coloquio de los perros» y «El casamiento engañoso» contamos con el coloquio de Campuzano con Peralta y el de Berganza con Cipión, donde el primero es el marco del segundo, con lo que volvemos, recordando a Helen Reed, a aquel espacio imaginario dentro de la ficción que excluye al lector.

«El casamiento engañoso», como prólogo, da cuenta del origen maravilloso del «Coloquio de los perros», cuya integridad ha sido aprehendida de memoria y transcrita por Campuzano, quien se atiene a la retórica al uso para la *captatio benevolentiae* de Peralta. Cual otro Lázaro de Tormes, pero para dar fe del coloquio que ha escrito, el «Coloquio de los perros», el alferez le advierte al licenciado de «mis sucesos, que son los más nuevos y peregrinos que vuesa merced habrá oído en todos los días de su vida» (III: 222), así como de la composición de una segunda parte (que contendría la historia de Cipión) «cuando viere, o que esta se crea [la historia de Berganza], o, a lo menos, no se desprecie» (III: 238); de manera que el veredicto requerido por Campuzano, la aprobación

del público, lo habrá de recibir del licenciado Peralta, a través de quien tenemos la oportunidad de leer el «Coloquio de los perros». Cabe resaltar que no nos encontramos ante una aprobación del mismo tipo que el exigido en la picaresca, pues mientras en esta se busca el favor judicial o la merced de los señores, Campuzano espera una valoración estética:

—Pero puesto el caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgara vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?

—Como vuesa merced —replicó el Licenciado— no se canse en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno. (III: 237)

Por otra parte, si el pícaro-escritor padece el horror a la interrupción, es notable que contemos aquí, en cambio, con una narración suspendida a la manera del cierre de «Rinconete y Cortadillo»: queda para una próxima oportunidad la escritura de la historia de Cipión contada por él mismo la noche siguiente al relato de Berganza. Este carácter incompleto del diálogo que sostienen los perros, del que contamos con la primera parte, puede ser visto como un rasgo compartido por la propia historia del alférez, pues «la historia de Campuzano no ha terminado del todo [al final de “El casamiento engañoso”]. El desarrollo de su historia moral se deja traslucir a través de la historia que le sirve de marco. Ya él no se parece mucho al aventurero que se casó con la viuda por codicia ha escarmentado. Esta importante conclusión se infiere; no se dice» (Riley 1992: 697).

Tal cambio (de *miles gloriosus* a sujeto escarmentado) es percibido solo tras la lectura del «Coloquio de los perros» realizada por Peralta, la misma que se produce durante el lapso en que Campuzano está dormido.

Asimismo, este nos ha contado que tras descubrir el engaño de su esposa doña Estefanía y entrar en iglesia de San Llorente le ocurrió lo siguiente: «Sentéme sobre un escaño, y con la pesadumbre me tomó un sueño tan pesado, que no despertara tan presto si no me despertaran» (III: 232). Probablemente, ha sido también en medio del sueño que Campuzano ha escuchado a los perros hablar. Así, «by having the colloquy occur in a dream, Cervantes permits us to see the different viewpoints within the mind of one individual, specifically the writer» (Weiger 1988: 156).

Estos rasgos que venimos anotando en «El casamiento engañoso» (el desbordamiento del diálogo, la valoración estética y la interrupción narrativa) tienen su reflejo en el «Coloquio de los perros», donde la pareja Campuzano-Peralta proyecta a Berganza-Cipión. En el «Coloquio de los perros» podemos hablar propiamente ya de diálogo como una forma literaria que ha venido evolucionando a lo largo del siglo XVI: «El escenario del diálogo se convierte en escenario novelesco, o la conversación se transforma en relato narrativo; la estructura dialéctica, constituida ya en dialéctica familiar, esboza personajes individualizados» (Murillo 1959: 60). A esto debe sumarse al hecho de que el diálogo se presenta en esta época «como un producto nuevo y moderno, al ser considerado vehículo de intercambio de opiniones (y la palabra “opinión” es clave) entre los individuos según la lógica “horizontal”, sintagmática, puesto que a una opinión puede oponerse otra» (Soría 1984: 52).

En el «Coloquio de los perros», particularmente, los roles son establecidos por Berganza desde el principio. Este contará su vida, pero su compañero Cipión va a controlar en cierta medida los hilos de su relato: «BERGANZA.- Pues si puedo hablar con este seguro, escucha; y si te cansare lo que te fuere diciendo, o me reprehende o manda que calle» (III: 245). Esta es la innovación de fondo en el «Coloquio de los perros»: frente al discurso autobiográfico picaresco que, pese a estar siendo escrito, pretende pasar por oral (de allí que habla Sobejano de «pícaro hablador»), la

situación creada en el «Coloquio de los perros» exhibe una improvisación eficiente de parte de Berganza con las acotaciones de Cipión. En efecto, el relato del primero podrá ser comentado, resumido, criticado, elogiado o hasta vituperado en medio de su ejecución (en «tiempo real», diríase) por el último. El diálogo, además de ofrecer una obvia naturalidad e intimidad en la expresión (cfr. Murillo 1959: 62), permite, en tanto mecanismo de construcción de la novela, evidenciar «la representación del complejísimo proceso articulario de los “pensamientos escondidos”, en su movimiento imprevisible, a menudo caótico e incontrolable por la conciencia ordenadora» (Zimic 1996: 330). Este fenómeno obedece a la ya aludida improvisación. Berganza ha vivido, posee la historia, pero solo Cipión sabe cómo contarla de forma correcta; por ello, se dan las digresiones que este mismo le condena. Tales digresiones obedecen a las grandes ganas de hablar (el «movimiento imprevisible» del que habla Zimic) y la infinidad de cosas que Berganza, como buen «pícaro hablador», quisiera contar en esa breve noche en que tiene el don del habla:

¿Consideras mis caminos y mis amos tantos? Pues todo lo que has oído es nada comparado a lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi de esta gente, su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas, unas para decirse al oído y otras para aclamarlas en público, y todas para hacer memoria de ellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y transformación. (III: 315)

Esta declaración de Berganza hace eco de las ínfulas del pícaro-escritor a causa de su gran conocimiento del mundo y, a su vez, refiere la función que este se arrogaba: el desengaño al lector. Cipión cumplirá frente a Berganza el rol del amigo de Cervantes en el prólogo a *Don*

*Quijote*, rol consistente en «hacer comentarios y reparos oportunos, para expresar dudas y escrúpulos, para puntualizar lo dicho, dar consejos y consultarse con el narrador, y simultáneamente con el lector implícito, a veces, con sutil ironía, mordaz sarcasmo o frío cinismo» (Zimic 1996: 328). De tal manera, la estructura del diálogo permite, en primera instancia, que se replique y cuestione el relato picaresco. El «juez» o «señor» que era el narratorio picaresco, víctima del «predatory narrador» que refería Joan Arias, se trueca por un activo oyente que es Cipión. La estructura del diálogo permite, provoca casi naturalmente la interrupción narrativa, que «cumple la función de exponer los mecanismos internos de la representación artística y las convenciones literarias» (Zanelli 2002: 1536).

Sobre el perro letrado que es Cipión, pues sabe griego, latín e incluso algo de teoría literaria, conviene advertir que su nombre evoca al personaje arquetípico del letrado en los diálogos de Cicerón; por ende, es «perfectamente adecuado a un personaje investido en papel de árbitro y conciencia moral del relato» (Márquez Villanueva 1995: 270-271). ¿Qué está haciendo Cervantes? Guiñarle el ojo al lector de libros picarescos e incluir algunas objeciones, siempre en la senda de la crítica que encierra el episodio de los galeotes y Ginés de Pasamonte en *Don Quijote*. El punto de vista parcial con pretensiones de totalidad que encierra la narración de Berganza es refutado por Cipión, quien le transmite una muy razonable objeción:

BERGANZA.- Pues escucha, que aun más adelante tiraban la barra, puesto que me pesa decir mal de alguaciles y de escribanos.

CIPIÓN.- Sí, que decir mal de uno no es decirlo de todos; sí, que muchos y muy muchos escribanos hay buenos, fieles y legales, y amigos de hacer placer sin daño a tercero... ni todos los alguaciles se conciertan con los vagabundos y fulleros, ni tienen todos las amigas de tu amo para sus embustes. (III: 279-280)

Así, Cervantes desmonta las convenciones del relato picaresco a través de un oyente activo, que solo es posible por la novedad del diálogo como marco de la narración (seudo) picaresca. Este oyente letrado y culto puede hacer las críticas que le parezcan in situ hasta el punto en que le manifiesta al perro pícaro: «Verdaderamente, Berganza, que eres simple» (III: 270). Esta simpleza de Berganza es puesta en evidencia por Cipión cuando se trata el peliagudo tema de la murmuración, que está a flor de piel en el relato del perro pícaro:

BERGANZA.- En estas materias nunca tropieza la lengua si no cae primero la intención, pero si acaso por descuido o por malicia murmurare, responderé a quien me reprendiere lo que respondió Mauleón, poeta tonto y académico de burla de la Academia de los Imitadores, a uno que le preguntó que qué quería decir *Deum de Deo*; y respondió que dé *donde diere*.

CIPIÓN.- Esa fue una respuesta de un simple; pero tú, si eres discreto o lo quieres ser, nunca has de decir cosa de que debas dar disculpa. Di adelante. (III: 253)

La simpleza que le achaca Cipión a Berganza se dirige, mediante alusión intertextual, a Guzmán de Alfarache, recordemos que este en su «prólogo» a la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* (1604) sostenía, a manera de defensa y advertencia, lo siguiente:

Hablando voy a ciegas y dirásme muy bien que estoy muy cerca de hablar a tontas, pues arronjo la piedra sin saber adónde podrá dar, y diréte a esto lo que decía un loco que arronjaba cantos. Cuando alguno tiraba, daba voces diciendo: “¡Guarda, hao!, ¡guarda, hao!, todos me la deben, dé *donde diere*”. (II, I, I: 39; el subrayado es nuestro)

De esta forma, la censura de Cipión a Berganza se dirige a la esencia de su narración, plagada de digresiones morales que no vienen al caso y cargadas de un afán exculpatorio. El «pícaro hablador» es refutado, tildado de «simple» y poco menos que aprendiz. La figura del discreto que se propone como un ideal («si eres discreto o lo que quieres ser») no se aplica ya al lector culto, sino al propio narrador, al que se le pide una destreza especial que no corresponde a su rol de pícaro: medirse la boca y no recurrir a la vieja estrategia de Guzmán de culpar a otros de los vicios que él mismo ha padecido. Cipión supervisa el discurso de Berganza, que no debe salirse de los límites impuestos por el decoro moral; y, sobre todo, busca evitar las digresiones.<sup>22</sup> Las siguientes acotaciones son más claras en el objetivo de centrarse en los hechos y rehuir de los sermones que pretende hilvanar el perro pícaro: «Basta, Berganza, vuelve a tu senda y camina» (III: 254); «Basta, adelante, Berganza, que ya estás entendido» (III: 260); «Quiero decir que la sigas [la historia de Berganza] de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas» (III: 268); «Y adelante y no hagas sogas, por no decir cola, de tu historia» (III: 270); «Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones; y así, por larga que sea, la acabarás presto» (III: 272); «No te diviertas, pasa adelante» (III: 272); «Si no fuera por no hacer ahora larga digresión, con mil ejemplos probara lo mucho que las dádivas pueden, mas quizá lo podré, si el cielo me concede tiempo, lugar y habla para contarte mi vida» (III: 273); «No más, Berganza, no volvamos a lo pasado; sigue, que se va la noche, y no querría que al salir el sol quedásemos a la sombra del silencio» (III: 287); «Bien se trasluce, Berganza, el largo camino que se te descubría para dilatar tu plática, y soy de parecer que la dejes para cuento particular y para sosiego de sobresaltado» (III: 315).

<sup>22</sup> La estrategia presenta notables paralelos con el episodio de Sancho Panza narrando la historia de la pastora Torralba (cfr. Zanelli 2002: 1519-1527).

Como se observa, las críticas se orientan, básicamente, a evitar la exculpación personal mediante la denuncia de los otros. De esa forma, según Maurice Molho, se evita el estilo paradójico, inaugurado por Lázaro, de aquel mitificador de sí mismo que desmitifica al resto. El aspirante a mitificador es puesto a raya, obligado a no hablar de más, tildado de «simple» y frustrado en su faceta de moralista. Con un narratario a su mismo nivel, en tanto no se identifica con una autoridad, y con un discurso autónomo (ya no devorado por el narrador), el pícaro se vuelve dócil. Este antipicarismo se percibe también en la actitud de *no yo* que asume el propio Berganza frente a los oficios propios de la gente de mal vivir: «Apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los pájaros y los diversos gestos y acciones de los animales y los hombres el hombre bajo que se hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad destas le puede dar crédito ni nombre honroso» (III: 260).

Los propósitos de Berganza no son de ascenso social tanto como de peregrinaje, ligado al proyecto de volverse discreto y no un «simple» a la manera picaresca: «Porque me parece a mí, y aun a ti te debe parecer lo mismo que dice el refrán: “Quien necio es en su villa, necio es en Castilla”, el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos» (III: 285).

A esto agrega su contraparte: «CIPIÓN.- Es eso tan verdad, que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuve de bonísimo ingenio que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por solo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones; y así, alabo la intención que tuviste de irte donde te llevasen» (III: 285).

Esta comparación con Ulises no deja de guardar relación con la que ofrece Apuleyo en *El asno de oro*, donde el protagonista Lucio también se identifica con el héroe griego durante su metamorfosis en asno:

Por donde yo conocí que no sin causa aquel divino autor de la primera poesía, deseando mostrar un varón de gran prudencia entre los griegos, celebró y alabó a Ulises haber alcanzado tan soberanas virtudes por haber andado muchas ciudades y conocido diversos pueblos; así que yo, recordándome de esto, hacía muchas gracias a mi asno, porque me traía encubierto con su figura, ejercitándome por muchos diversos casos y fortunas; por lo cual, si no fue prudente, al menos me hizo sabedor de muchas cosas. (1988 [1525]: 252)

El peregrinaje es visto como oportunidad para emular a Ulises, quien no es un pícaro, y alcanzar la prudencia. Por otro lado, el motivo del hombre metamorfoseado en animal (Berganza y hasta Cipión presuntamente lo son) proviene de la novela de Apuleyo, y la propia bruja Cañizares tiene a bien establecer el guiño cervantino: «El cual modo [de que Berganza vuelva a su forma de hombre] quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en solo comer una rosa» (III: 295). De tal modo, la relación entre el «Coloquio de los perros» y la susodicha novela latina puede ser útil para entender cómo Cervantes se ha acercado al tronco clásico de donde deriva la rama picaresca y cómo logra, de esa forma, tomar nuevamente distancia de ella (cfr. Márquez Villanueva 1995: 256). Despicarizado, Berganza acaba sus días en el hospital donde sirven Mahudes y Cipión:

Y así me acogí a lo sagrado, como hacen aquellos que dejan los vicios cuando no pueden ejercitallos, aunque más vale tarde que nunca. Digo, pues, que viéndote una noche llevar la linterna con el buen cristiano Mahudes, te consideré contento y justa y santamente ocupado; y lleno de buena envidia quise seguir tus pasos, y con esta loable intención me puse delante de Mahudes, que luego me eligió para tu compañero y me trajo a este hospital. (III: 315)



Reparemos en «acogerse a lo sagrado», expresión clave en el parlamento de Berganza. *Sagrado*, según el *Diccionario de Autoridades*, «metaphóricamente significa qualquiera recurso o sitio que assegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado». Asegurarse del peligro, para el perro pícaro, es escapar de la vida pública y dedicarse en adelante a las obras pías del Hospital de la Resurrección. Mejor que cualquier supuesta conversión, la de Berganza es una renuncia efectiva a lo mundano, una conversión (si viene al caso el término) *real*. Dicho hospital, donde los enfermos padecen el «justo castigo» de su concupiscencia, incluido entre ellos Campuzano, opera también como un marco: «Berganza amigo, dejemos esta noche el Hospital en guarda de la confianza, y retirémonos a esta soledad y entre estas esteras, donde podremos gozar sin ser sentidos de esta no vista merced que el cielo en un mismo punto nos ha hecho» (III: 241). Esta circunstancia del diálogo, íntima, nocturna y casi secreta, proviene de la tradición pastoril, hasta el punto de guardar semejanza con la invitación de Teolinda a Florisa en el primer libro de *La Galatea*: «—Apartémonos, pues —dijo la pastora—, de este lugar, y busquemos otro donde, sin ser vistas ni estorbadas, pueda deciros lo que me pesa de haberos prometido» (Cervantes 1995 [1585]: 214). ¿A qué vendría este eco de la pastoral?

Stephen Gilman sostiene que, en *Don Quijote de la Mancha*, el personaje de Sancho Panza y los recursos de la novela pastoril operan como amortiguadores frente a la picaresca, cuyo brutal cinismo llevaría a la derrota final a don Quijote (cfr. 1993: 98). Tendríamos un caso análogo en el «Coloquio de los perros»: se requiere de Cipión, quien cuestiona la autoridad a la que el pícaro aspira, y del apartamiento que implica el coloquio a la manera pastoril que se está sugiriendo para desautorizar mucho más el relato de Berganza, rodeado ya de varios elementos antipicarescos. Quizá el más relevante de ellos sea el elogio de la humildad hecho por el propio perro pícaro, lo que bien podría considerarse la lección que se infiere de toda su historia, considerando su final como perro limosnero de hospital:

Digo que ya tú sabes que la humildad es la base y fundamento de todas [las] virtudes, y que sin ella no hay alguna que lo sea. Ella allana inconvenientes, vence dificultades, y es un medio que siempre a gloriosos fines nos conduce; de los enemigos hace amigos, templa la cólera de los airados y menoscaba la arrogancia de los soberbios; es madre de la modestia y hermana de la templanza; en fin, con ella no pueden atravesar triunfo que les sea de provecho los vicios, porque en su blandura y mansedumbre se emboten y despuntan las flechas de los pecados. (III: 258)

Este es un notable contrapunto de la humildad para Berganza, cuya narración «se halla manipulada para halago de un ingenuo narcisismo» (Márquez Villanueva 1995: 265). Precisamente por ingenuo, el narcisismo de Berganza lo descarta desde el principio como mediador picaresco. Su retiro de la sociedad, su recusada ingenuidad puesta en evidencia por Cipión, el marco narrativo de reminiscencias pastoriles y hasta los ecos lejanos de *El asno de oro* conforman, esta vez, el repertorio de amortiguadores de la picaresca, orientados a un coloquio mayor, el que sostienen Peralta y Campuzano, en cuyo receso se ha insertado el «Coloquio de los perros». Dicho receso es la siesta tomada por Campuzano tras compartir la mesa de Peralta. El final de la lectura del «Coloquio de los perros» coincide con el despertar del alférez, el cual exige el prometido veredicto artístico al licenciado, quien responde: «Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa [de si los perros hablaron o no]. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta» (III: 322). Con esta afirmación, Peralta cierra la disputa de si los perros hablaron o no y asume el «Coloquio de los perros» como una pieza literaria, como «invención» y no como verdad. Advértase que hasta aquí el debate sobre el «Coloquio de los perros» podía producirse en función de su naturaleza (si fue un sueño o si, efectivamente, tal diálogo se sostuvo) o, mejor todavía, de la credibilidad de Campuzano.

¿No tendría Peralta justificadas dudas de la palabra del alférez tras escuchar su aventura con doña Estefanía? Sin embargo, al final de su lectura, el licenciado desplaza el debate hacia el terreno estrictamente literario. E invención es un valor estimado de sobremanera por el Pinciano: «Y así soy de parecer que el poeta sea en la inuención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en fábula, prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleyta, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa; y el que no tuuiere ingenio furioso harto y inuentivo, añade a lo inuentado, que la añadidura también tiene inuención en cierta forma» (II: 58).

La invención de Campuzano generada en los momentos más críticos de su enfermedad reemplaza al documento que un pícaro canónico hubiera producido: su autobiografía. ¿Cuál es el «caso» que genera el relato de Campuzano en «El casamiento engañoso»? No lo es, por cierto, la fuga de doña Estefanía ni la sensación de burlador burlado del alférez. El caso de «El casamiento engañoso» es el portento que implica la naturaleza del «Coloquio de los perros». Por ello, escribir el «Coloquio de los perros» implica un desprendimiento de Campuzano de su propio pasado. Si el pícaro canónico está obsesionado por la reconstrucción artística de su vida con el objeto de erigirse como mediador de otros pícaros, el alférez ya no necesita hablar de sí mismo, salvo para volver más subyugante su obra. Asimismo, no tenemos frente a nosotros a un perseguido, sino a un *inventor*. Campuzano no nos resulta sospechoso ni poco fidedigno, pues ha purgado su pena: ha padecido aquel «justo castigo» al que escaparon Lázaro y Guzmán mediante la «vana presunción» de hacernos creer que eran únicos en su arte delictiva. La renuncia de Campuzano a contar mañosamente y en extenso su vida es, por último, la renuncia a participar de la mediación picaresca. Como se ve, esta no soporta el diálogo, ya que entrar en él implica no solo que las afirmaciones de uno puedan ser matizadas por el otro, sino, en el fondo, que la cercanía entre un interlocutor y el otro dispone a equipararlos. Bien visto, al incluir

esta segunda voz que sopesa la voz del pícaro, en el «Coloquio de los perros» se alcanzaría una consolidación armoniosa de dos verdades, con la que se obtiene aquello que, como en el caso del Inca Garcilaso y los *Comentarios reales*, se considera, en términos neoplatónicos, un discurso perfecto (cfr. Schuessler 1992: 94).<sup>23</sup>

Por último, a manera de síntesis respecto de las novelas observadas, es propicio indagar un paso más allá en relación con la teatralidad cervantina, comprendida como «a dramatic mode of presentation» caracterizado por «the predominance of dialogue, external description, changes in scene and spectacular treatment of events» (Reed 1987: 73). ¿Cuál es el gran aporte de esta teatralidad puesta en marcha en las novelas? Cesare Segre, en su artículo «Narratology and Theater», se ha encargado de establecer la naturaleza de la enunciación teatral, en la que «any mediation of the I-narrator or character-narrator is eliminated. The text in its substance is made up of the statements of the various I-characters; these may embrace, in diegetic form (HE-narrator), the narration of events offstage» (1981: 96). Si bien Segre comprende *mediación* en su sentido general y no en el específico de la teoría de René Girard, las dos acciones están implicadas: eliminada la mediación característica de la narrativa, que requiere una voz que dé cuenta de los hechos, también se desvanece la mediación picaresca comprendida como aquel proceso en el que el sujeto pasa de mediatizado y mediador por obra de su propio, y a la vez único, discurso,

<sup>23</sup> «Perfecto» en el sentido latino de *acabado*, claro está. De acuerdo con la síntesis que expone Aurelio Miró Quesada, la doctrina neoplatónica propone que «el mundo todo es, en realidad, un individuo cuyas diversas partes deben armonizar y estar trabadas; y el lazo de unión es el amor, constituido precisamente por el deseo de la vinculación, la comunicación y la fusión. El sentimiento del amor penetra el mundo, vivifica las cosas y es una ligadura que ata lo vario y lo lejano» (1994: 138). Como se ve, la forma del diálogo, en su confrontación de opiniones y su síntesis, sería la más apropiada como medio de expresión de tal doctrina.

pues este ya no se erige por encima de los demás, perdida, así, su autoridad narrativa y sustituida por la dinámica teatral que contempla la interacción del pícaro (Carriazo, Rinconete, Cortadillo, Berganza, el alférez Campuzano) con personajes que representan oposiciones y, por ende, «amortiguadores humanos», como llama Gilman a Sancho Panza: Avendaño es un enamorado a la pastoril; Monipodio y compañía son vulgares ladrones carentes de erudición picaresca; Cipión es el árbitro de Berganza; y Peralta es un lector discreto que evalúa el texto de Campuzano, ya no en relación con su veracidad, que era el criterio que proponía Ginés de Pasamonte («Lo que sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y donosas, que no pueden haber mentiras que se le iguale»), sino teniendo en cuenta su artificio e invención, valores estrictamente literarios.

Eliminada la tensión mediadora, a causa de los amortiguadores que establece Cervantes, la picaresca se vuelve dúctil y apta para ser tomada como un elemento más para una nueva forma narrativa, amalgama de los diversos géneros ficcionales existentes hasta entonces: caballerías, pastoril, picaresca, diálogo, etc., que, pese a ser de origen italiano, es asentada por Cervantes en castellano a través de las *Novelas ejemplares*. La novela corta diluye el mensaje picaresco, dirigido a la burguesía, pues «enseña por los desenlaces que la moral y la conciencia del grupo [la aristocracia] están a salvo y que uno de los objetivos de la ejemplaridad es demostrar el camino de la virtud a través del ejemplo de personajes de alto rango y calidad» (Laspéras 1999: 316). Aunque se le reconoce el carácter innovador y experimentador a Cervantes, no puede negarse esta especificidad del género que él mismo consolidó y que, al menos en su siglo, le significó su mayor reconocimiento: se lanzaron veintidós ediciones de las *Novelas* hasta el año 1664 (cfr. López 1998: 498). El mismo gusto por la ficción pastoril, con su raigambre cortesana ya puesta de manifiesto en *La Galatea*, dice mucho de la inclinación de Cervantes hacia aquel otro público palaciego aludido en la segunda parte de *Don*

*Quijote* en boca de Sansón Carrasco: «Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*: unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquéllos le piden» (II, III: 602). Narrador de oficio, cortesano y soldado de fortuna en Italia, Cervantes no estaba en la orilla de los autores picarescos. Tampoco lo estaba Quevedo: el quijotismo de Pablos y su transmisión manuscrita dan fe de ello. Los auténticos creadores de la picaresca, provenientes de otros oficios menos expuestos (oscuros burócratas, médicos, humanistas), veían la ficción con un sentido más utilitario, lo que no niega su alta calidad literaria: sus obras (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La pícara Justina*) no pretenden ser «inectivas» ni, mucho menos, «mesas de trucos», sino «atriaca de venenos varios», según palabras de Mateo Alemán en uno de sus prólogos al *Guzmán* (II, «Letor»: 22). El libro picaresco es una «atriaca» o antídoto contra los males de la sociedad. Afirma Cavillac:

Así, en la *Atalaya*, la triaca [sic] viene a ser el instrumento para metamorfosear los valores degradados (el dinero estéril, el vagabundeo ocioso, el honor de las apariencias) en valores auténticos. De ahí esa ambivalencia de lo real en la que cada elemento se integra en un juego de oposiciones regido por la dicotomía de lo interior y lo exterior, de lo Nuevo y lo Viejo, de lo verdadero y lo falso. (1994: 178-179)

Esto solo es posible en un autor que viene de otro campo, no de la literatura. Detrás del pícaro está el moralista (López de Úbeda, en tanto chocarrero, era también otro moralista disfrazado, como pensaba Jones acerca de los bufones) o el reformador (Mateo Alemán y, seguramente, el anónimo autor del *Lazarillo*). Del otro lado, se encuentran Cervantes y Quevedo (no por nada amigos en Valladolid), escritores multifacéticos de largo aliento, más afectos a las academias literarias, y (conviene no

olvidarlo) narradores, en *Don Quijote* y en el *Buscón don Pablos*, de historias de mediatizados: don Quijote y don Pablos, individuos fracasados por imitar a sus modelos y víctimas de la «locura de índole novelesca» son entes inofensivos frente los pícaros-escritores, mediadores en sus propios relatos, aunque fracasados (y, por ende, censurados) por aquella «locura de la vana presunción», enajenación peligrosa y nada complaciente dentro de la sociedad que los ve nacer, la cual decreta su expulsión mediante el navío representado en el grabado de *La pícaro Justina*. La consolidación del mito picaresco expresado en el grueso marco de-limitador del «ajuar de la vida picaresca», la invectiva que supone el *Buscón* y la desmitificación del pícaro que traslucen algunas de las *Novelas ejemplares* vistas encierran el intento de acabar con el carácter problemático del género que inventan juntos Lázaro y Guzmán.

## VI EL FIN DE LA CONTIENDA

**E**n el primer capítulo de *Don Quijote de la Mancha* se resalta lo siguiente en la caracterización de Alonso Quijano, cuya febril lectura de libros de caballerías lo convertirá en don Quijote:

Tuvo [Quijano] muchas veces competencia con el cura de su lugar —que era hombre docto, graduado en Sigüenza—, sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; más maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo; que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba a la saga. (I, I: 35)

Esta clase de disputa entre lectores aficionados al género caballeresco nos pone en guardia sobre la estabilidad de este en tanto modelo de escritura: la

autoridad de los lectores se hace presente en la emisión de sus juicios. Recuérdese, además, que para el tiempo en que se publica *Don Quijote* la materia caballeresca ya estaba agotada y en franca decadencia: «Es bien sabido (al menos para los hispanistas) que por el año 1600 el romance de caballería estaba tan moribundo como el *western* lo está en la actualidad, y parece absurdo [de parte de Cervantes] perder tiempo y esfuerzo a fin de “poner[lo] en aborrecimiento de los hombres”» (Gilman 1993: 144).

Este hecho también lo da por sentado Félix Martínez Bonati: «La crítica moral y literaria de los libros de caballerías era ya asunto tradicional, y presumiblemente ajeno a las preocupaciones intelectuales más importantes, cuando Cervantes comenzó a escribir el *Quijote*. La popularidad máxima del género, así como el auge de los ataques de críticos y moralistas ortodoxos y heterodoxos [sic], ya habían pasado» (1977: 36).

El fin de siglo también supone un cambio en la ficción narrativa. Entran en crisis géneros tradicionales como las caballerías y la pastoril. La picaresca nace en este momento crítico y se vuelve un éxito editorial a partir del descubrimiento de un público nuevo, la *burguesía*, un sector marginado cuyas aspiraciones y angustias canalizan los personajes picarescos. Los problemas del género tratados aquí son un reflejo de esa tensión que produce el libro del pícaro en un lector competente.

En primer lugar, la relación entre narrador y narratario se establece de forma vertical: el pícaro y un señor. Pero, desde el inicial *Lazarillo de Tormes*, se percibe un proceso de desautorización de la jerarquía del señor (narratario) frente al pícaro (narrador), que se propone, aparentemente, brindar un «servicio» y «agradar» mediante su narración. Una ampliación de este fenómeno se encuentra en *Guzmán de Alfarache*, donde la pasantía de bufón con el embajador de Francia en Roma le permite a nuestro narrador ostentar recursos de ataque y defensa frente a un público que se encuentra incluido en el discurso del pícaro y, por lo tanto, es manipulado por él. Presenciamos en el *Lazarillo* y el *Guzmán* un

continuo desacato, que intenta ser refrenado por el narrador del *Buscón don Pablos*, quien renuncia a las digresiones morales y se abandona a la sumisión. Todos los pícaros se denigran, pero en Pablos no se descubre esa intromisión del narrador en la autoridad que ostenta su narratario. Por otra parte, en *La pícara Justina*, esta, como narradora, también se devora a su narratario, incluyendo sus probables objeciones al relato. De esto se extrae el horror del pícaro a la interrupción narrativa. El pícaro que conocemos *es* su narración; fuera de esta, es totalmente inconsistente: su punto de vista se viene abajo, así como su pretendida desautorización. La locuacidad picaresca motiva la crítica a la sociedad y, dentro de ella, al propio lector. El narrador picaresco, con la excepción del *Buscón*, pretende devorar y aprehender mediante el lenguaje aquella sociedad que lo ha marginado, así como someterla a su proyecto autobiográfico, orientado, como ya se ha visto, a su salvación personal. Ello se consigue, en mayor o menor medida, en el *Lazarillo*, el *Guzmán* y *La pícara Justina*: Lázaro se defiende de la denuncia que pesa sobre él; Guzmán escribe su vida en las galeras como un descargo; Justina escribe deteriorada por la enfermedad y espera obtener ganancias económicas por su relato. Se trata siempre de un alegato contra el *establishment* que pretende hacer escapar al pícaro de la dicotomía «dentro-fuera» o «inocente-culpable», que ha marcado toda su vida, y situarlo como un *half-outsider*, un individuo que intriga y obsesiona al lector por su facilidad para trocar identidades y voces: bufón, predicador, caballero, mercader, etc. El lugar del *Buscón don Pablos* es el de un marginal de los marginales: un *outsider* que ha escapado a las Indias y no ha logrado sacudirse del deseo de ser don Diego Coronel.

Este último factor enunciado, la condición de mediatizado de Pablos, lo sitúa como un pícaro bastante particular, pues el pícaro canónico no quiere sino ser él mismo, aunque convertido en modelo de pícaro excelente dentro de su propio relato: el pícaro-escritor, manipulador de su historia y sagaz biógrafo de sí mismo. El afán de erigirse como mediador

se deriva directamente de los recursos que ostenta el narrador, los que están al servicio de este objetivo. En el *Lazarillo*, la transformación de Lázaro de un simple mozo de ciego a un humanista es testimonio de este proceso que convierte a un perseguido en un perseguidor, a una víctima en un victimario. En el *Guzmán*, todos los robos, las estafas, la muerte de Sayavedra y hasta las vicisitudes de Guzmán en la galera (donde, según él, es víctima de la envidia de otros) son esas prendas que nos brinda el narrador como muestra de su condición privilegiada de gran pícaro, superior inclusive al *Lazarillo*, su influencia más cercana. En *La pícara Justina*, la mediación no se presenta como un proceso, sino como un atributo heredado por la sangre. Si bien peca de inverosímil, Justina se sale con la suya: dentro de su autobiografía fallida es coherente que nadie la supere, por su condición de moza de mesón y, sobre todo, su ser femenino. El *Buscón*, nuevamente, es la excepción que confirma el aserto común: el mediatizado Pablos no logra zafarse de su amo don Diego y escapa a las Indias, que es una forma de desaparecer, como la de Sayavedra en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*. La mediación del pícaro es la mediación propia del bufón, a quien se reconoce como su antepasado, de ello se desprende que el libro picaresco obedezca a un motivo curricular. El pícaro-escritor, en tanto descendiente del *fool*, padece una especie de locura inherente a su carácter de mediador: «la locura de la vana presunción». Este tipo de locura desestabiliza el orden en una sociedad como la española de esa época y se opone a la que ostenta don Quijote, que sigue más bien el camino de la locura por identificación libresca. Mientras el último provoca la risa por imitar a un modelo lejano e inclusive ya caduco (la orden de caballería), el pícaro es peligroso porque pretende ser más de lo que ya es, y su deseo atenta contra los deseos de otros: el pícaro quiere usurpar el espacio de su señor. Por ello, la vida del pícaro podría entenderse, simplemente, como el intento de ingresar a un pequeño círculo de poder, aun a costa de la dignidad.

Desde el célebre don Francés de Zúñiga, el hombre sin honor que solo busca medrar (que se identifica en la primera mitad del siglo XVI con el bufón y, más tarde, con el pícaro) llama al rechazo, pero también a la atracción. Covarrubias llama al truhán «Hombre sin vergüenza», pero en el poema anónimo *La vida del pícaro* se elogia el privilegio picaresco de ya no poder ser juzgado: «¡Oh, pícaros cofadres! ¡Quién pudiese/ sentarse cual vosotros en la calle/ sin que a menos valer se le tuviese!» (vv. 278-280).

A este carácter de mediador que pretende ostentar el pícaro-escritor también obedece el significado ambiguo de su libro. Tanto el *Lazarillo de Tormes* como el *Guzmán de Alfarache* y *La pícara Justina* proponen dos lecturas: una superficial, que simplemente propone una diversión pasajera a mediante las aventuras picarescas; y otra profunda, que encierra un mensaje serio, que se identifica con el desengaño al que debe llegar el lector. Esta ambivalencia del libro y la trascendental participación que tendría el receptor del mensaje (al ser él quien decide cómo leer) vinculan estrechamente a los representantes del género con *La Celestina* (hecho testimoniado en el grabado de *La pícara*), debido a la condición de lectura peligrosa que ya tenía el libro de Rojas según los lectores ilustrados de la época. El libro picaresco compromete a su lector mediante la esmerada construcción del narratario, lo que revela una gran conciencia de su público objetivo, identificado ya como la incipiente clase media de la época. Este volcarse del género hacia su público es ya una legitimación del mismo. Sin embargo, este último fenómeno convive con otro que lo complementa: el desvanecimiento del autor. Entre este y el lector se sitúa el pícaro-escritor, consciente de que su discurso es liminar y, por ende, conflictivo. No por nada los autores presentan la actitud de *no yo* frente a sus pícaros. Estos, al opacarlos, siguen ejerciendo su gran poder de mediación, aun en desmedro de sus propios creadores, que no pueden volver a escribir ficciones narrativas. Así, el rol de mediador que ostenta el pícaro-escritor condiciona también el significado de su libro.

Como se ve, la mediación es el elemento unificador de los problemas que presenta el género y, a su vez, el factor que le brinda consistencia a la narrativa picaresca hasta el punto de que ella se configura y adopta sus características más predominantes en relación con este fenómeno. La competencia entre sus protagonistas (Lázaro, Guzmán, Pablos, Justina) no se da, como en *Don Quijote de la Mancha*, a manos de los lectores, sino entre los mismos pícaros. La discusión del cura, el barbero y Alonso Quijano se produce por una lejana identificación que no alcanza a ser mediación: los caballeros ya no existen. En cambio, la «justa de la picardía», como la llamaría Justina, es muy actual: en los primeros años del siglo XVII se produce la irrupción de advenedizos en la corte de Felipe III, y ellos son el testimonio vivo de la estrategia del ascenso social que pasa por la lisonja, la murmuración y el disfraz, presentes en libros cortesanos como el *Galateo español* y también en los libros picarescos. La diferencia es que mientras unas obras enseñan a triunfar en la corte, por lo que se ofrecen como *manuales*, las historias de los pícaros son retratos de obstinación y fracaso de la aplicación de las mismas estrategias, pero con resultados adversos. La picaresca es un género que se opone: es antipastoril y anticortesana. Esta necesidad de marcar distancia y sobresalir es otra prueba de la locura de la vana presunción que se vincula íntimamente con el intento del pícaro de erigirse en mediador: mitificador de sí mismo que desmitifica a los demás.

La excepción que presenta el *Buscón* se debe al lugar de Quevedo en la corte, pues es el representante de la nobleza de sangre, que se ve acorralada por el congéneres de Rodrigo Calderón. El *Buscón don Pablos* es una reacción de tan noble cuño como *Don Quijote*, ya que mientras este último se ofrece como un ataque contra los libros de caballería, Quevedo pretendió un ataque contra los libros picarescos. La transmisión manuscrita de la obra confirma esta idea: el autor del *Buscón* no pensaba en el público de fuera, sino en un estrecho círculo de señores que podían disfrutar,

«sin daño de barras», como diría Cervantes, de las desventuras de un pícaro tan risible como don Quijote. Mientras el manchego imita a Amadís, Pablos imita a don Diego. La mediación picaresca se invierte en este caso, pues don Pablos no se mitifica, por el contrario, hace todo lo que está en sus manos para seguir como mediatizado. La última etapa de su vida, que sigue la senda impuesta por el *Guzmán de Alfarache* apócrifo, también es muestra del interés de Quevedo por volver al pícaro un representante de la locura de índole novelesca, por ende, menos conflictivo (en términos morales y sociales) que el pícaro canónico. Finalmente, la huida de Pablos a América, al tener que hacerse por mar, puede equipararse a la navegación que llevan a cabo los pícaros legitimados en el grabado de *La pícara Justina*. En él se escenifica la expulsión, de raigambre medieval, de los locos de las ciudades. Sin embargo, ya en esta época, el XVII, los locos son sustituidos por los pícaros criminales y vagabundos.

Si Quevedo quería acabar con el género picaresco, o al menos subordinarlo a la pauta quijotesca, no lo logró por sí solo. El vínculo entre el *Buscón* y *La pícara Justina* que percibimos a partir de la expulsión de los pícaros (en el primero por el fin del protagonista; en el segundo por el grabado) puede darnos una pista del rol que desempeñó el libro de López de Úbeda. En el cenit del género, *La pícara* representa no solo su cúspide, sino su consecuente autodestrucción. Si desde el *Lazarillo de Tormes* el discurso picaresco era polémico y devorador de otros discursos, pero sobre todo del suyo mismo (¿a quién creerle, a Lázaro o a Lazarillo?, ¿quién nos habla?), el libro de Justina lleva los problemas de la picaresca a sus últimas consecuencias. La esmerada autobiografía que había sostenido al género hasta entonces se merma en pro del lucimiento de las agudezas de la protagonista, la cual no necesita demostrar su aprendizaje picaresco. El doble mensaje (el entretenimiento y la enseñanza) entra en crisis al ser una mujer (encarnación de la necedad según el discurso misógino) quien lo transmite. El lado serio de la obra es oscuro y se encuentra detrás de los

jeroglíficos, donde, según la crítica, a veces se alude a personajes reales. Asimismo, por su condición femenina, la narradora no tiene competencia: los hombres son mozos de muchos años y no son tan libres como pretenden ser. Justina se representa como la mediadora mayor (burla a los hombres, nadie la engaña, no depende de nadie): a ello obedece su lugar en el centro del grabado de *La nave de la vida picaresca. La pícaro Justina*, en ese sentido, cierra la vía, pues anula posibles continuaciones. Nadie puede competir con la pícaro por una razón muy sencilla: lo que prima en el género a partir de *La pícaro* es la agudeza verbal y la necedad; al ser estos atributos inherentes a la mujer, ningún pícaro varón puede disputarle la primacía. Nadie más necio que Justina. El grabado también refleja esa subordinación de los varones: Guzmán y Lázaro rodean a la pícaro y a su madre Celestina. El final de malmaridada de Justina es el castigo que opera como justicia poética ante el público (eminentemente masculino) y una probable alusión a su contraparte pastoril, la bella Diana de Montemayor, que también se casa mal. Al extremar las condiciones problemáticas del género, López de Úbeda consigue, consciente o inconscientemente, llevarlo a la vía muerta. Esto lo complementa el grabado en su función de síntesis de la picaresca: el género se vuelve institución, se naturaliza y se vuelve un puñado de convenciones, de *topoi* que se percibe a través de los elementos del «ajuar de la vida picaresca». Una vez que los pícaros dejan de disputarse la primacía, el género se inmoviliza, se estanca y se diluye en la novela a la italiana como un ingrediente más de esta, como ya lo eran lo caballeresco y lo pastoril.

Por tal razón, se puede hablar de lo picaresco en algunas de las *Novelas ejemplares*. Cervantes se sirve de la picaresca para llevar a cabo su proyecto personal, el de novelar por primera vez en castellano y presentar una «mesa de trucos» al lector. El sentido utilitario de la adopción no le quita un ápice de creatividad ni de reflexión crítica. Cervantes intuye el carácter conflictivo de la voz del pícaro y, por ello, intenta amortiguarla

mediante el diálogo, la teatralización y el sueño como generador de la ficción. El diálogo se hace presente en «Rinconete y Cortadillo», donde incluso los protagonistas se esfuman en medio del diálogo de los criminales sevillanos; y en «El casamiento engañoso», donde el diálogo de Campuzano y Peralta tiene su reflejo en el diálogo de Cipión y Berganza en el «Coloquio de los perros». En «La ilustre fregona», en cambio, contamos con una reproducción en miniatura de *Don Quijote de la Mancha*: un lector ingenuo, Carriazo, que quiere abrazar la vida picaresca convence a su amigo, Lozano, de desviarse en su ruta hacia Salamanca y recalar en Toledo. El amortiguador específico aquí es la fregona Costanza, quien viene de la tradición del noble en traje de villano. La anagnórisis y el matrimonio de los aspirantes a pícaros proponen un retorno al orden que evoca los finales felices propios de la comedia.

Mención aparte merece la dupla de «El casamiento engañoso» y el «Coloquio de los perros», donde se observa la solución cervantina al género picaresco. Si en «El casamiento engañoso» se cuenta con un caso típicamente picaresco (una estafa), este ya no da espacio al pícaro (Campuzano) a contar su vida sino para explicar la composición del «Coloquio de los perros». El propósito de la narración se ha desplazado de la autobiografía a la exclusiva *invención*. Si se admite la conversación del alférez y el licenciado como un prólogo a la manera de *Don Quijote*, se comprenderá la dinámica del «Coloquio de los perros», que reproduce la misma situación comunicativa. Aquí, en primer lugar, la naturaleza del diálogo coopera en la desintegración de la autoridad que pretende ostentar el pícaro mediante la introducción de una contraparte que modula su voz, lo guía a través de los hechos de su vida y le impide aplicar el recurso picaresco de acusar a los otros para exculparse a sí mismo. Tal es el sentido de evitar las digresiones en el «Coloquio de los perros». Asimismo, la novela propone un pícaro que, puesto a la par de su oyente, se revela como un «simple» que reconoce un valor eminentemente antipicaresco (la humildad) que se armoniza



con su oficio final de limosnero de hospital. Hasta la opción de Berganza de acogerse a lo sagrado implica la automarginación de la competencia picaresca; así, su relato se justifica por haber sido durante su vida pública un «émulo de Ulises», según la glosa de Cipión. La suspensión de la narración, final similar al de «Rinconete y Cortadillo», devuelve el control sobre lo narrado a Campuzano, quien recibe el veredicto aprobatorio de Peralta, su lector. La presencia de este último en «El casamiento engañoso», así como la de Cipión en el «Coloquio de los perros» y la de Avendaño en «La ilustre fregona», se explica de acuerdo con el rol de «amortiguador humano» que se establecía respecto de Sancho Panza en *Don Quijote*. Hay que refrenar el conflicto y la ambigüedad inherentes a la picaresca para que sea asimilable al proyecto narrativo de la novela corta cervantina, cuyo público objetivo no es ya el de los congéneres de Guzmán. La aristocracia ve a la picaresca como un medio para el escapismo, siguiendo el curso de la pastoril a lo largo del siglo anterior, si tenemos en cuenta la introducción del género en la corte a través de la mascarada de 1605.

A nivel formal, la teatralidad cervantina salta a un primer plano, pues resulta ser el factor común en las cuatro novelas revisadas. En «Rinconete y Cortadillo» el patio de Monipodio se configura a partir de la mitad de la narración como un verdadero escenario. En «La ilustre fregona» la solución final es un préstamo de la comedia de enredo. En «El casamiento engañoso» y el «Coloquio de los perros» el diálogo nos recuerda la característica, inherente al teatro, de ofrecer una representación sin la necesidad de un intermediario, un narrador, que se sitúe por encima de los personajes. Este empleo de recursos provenientes del teatro contrarresta todo intento de mediación del pícaro. Cervantes logra, mediante esta desintegración de la picaresca y su mitología, convertir un género vivo en una materia dúctil, un elemento más para la composición de ficciones entretenidas y reflexivas en torno a la naturaleza misma de la literatura. El carácter metaliterario de la obra cervantina atestigua este afán de revelar que las

«máquinas» de contar, como diría Gilman, o las «regiones de la imaginación», como diría Martínez Bonati, no son más que convenciones o pactos entre los autores y el público. En el caso de la narrativa picaresca, trae abajo el edificio que el anónimo de 1554, Mateo Alemán y, a su manera, López de Úbeda levantaron. Cervantes diluye aquel debate sobre la tríada moral-dinero-honor, materia recurrente de los libros de pícaros, a través de la especialización de la literatura que estaba llevando a cabo. El estudio de un género literario en creación, el cual hemos abordado aquí, deja una lección que ya Fernando de Rojas había romanceado muchas décadas antes de la eclosión picaresca: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla». La polémica picaresca y su superación a manos de Cervantes dan fe de la transitoriedad de las propuestas narrativas y la intervención de inevitables pulsiones sociales en la construcción del canon literario.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Mateo

1994                    *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Edición de José María Micó.  
[1599 y 1604]        Madrid: Cátedra.

APULEYO

1988 [1525]        *El asno de oro*. Edición de Carlos García Gual. Traducción  
de Diego López de Cortegana. Madrid: Alianza Editorial.

ARIAS, Joan

1981                    «Metaphor and Meaning: Reflections on a Central  
Episode of the *Guzmán de Alfarache*». Mester, vol. 10,  
n.º 1-2, pp. 14-20.

BATAILLON, Marcel

1966                    *Erasmus y España*. Traducción de Antonio Alatorre.  
México: Fondo de Cultura Económica.  
1977                    «Un problema de influencia de *Erasmus en España*. *El  
Elogio de la locura*». En *Erasmus y el erasmismo*. Traducción  
de Carlos Pujol. Barcelona: Crítica, pp. 327-346.

BANDERA, Cesáreo

1975                    *Mímesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y  
Calderón*. Madrid: Gredos.

BARTHES, Roland y otros

1974                    *Análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz  
Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BLANCO AGUINAGA, Carlos  
1957 «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 11, n.º 3, pp. 313-342.

BRANCAFORTE, Benito  
1982 «La abyección en el *Lazarillo de Tormes*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 387, pp. 551-566.

BRUCK, Jan  
1982 «From Aristotelean Mimesis to “Bourgeois” Realism». *Poetics*, vol. 11, n.º 3, pp. 189-202.

CAMPBELL, Ysla  
1992 «López de Úbeda y la teoría picaresca». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, pp. 381-388.

CAREY, Douglas  
1979 «*Lazarillo de Tormes* and the Quest for Authority». *PMLA*, vol. 94, n.º 1, pp. 36-46.

CASTRO, Américo  
1961 *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.  
1967 *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.  
1971 *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza Editorial.

CAVILLAC, Michel  
1973 «A propos du Buscón et de *Guzmán de Alfarache*». *Bulletin Hispanique*, vol. 75, n.º 1-2, pp. 114-131.

1994 *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*. Traducción de Juan Azpitarte Almagro. Granada: Universidad de Granada.

2001 «La figura del “mercader” en el *Guzmán de Alfarache*». *Edad de Oro*, n.º 20, pp. 69-84.

CERVANTES, Miguel de  
1982 [1613] *Novelas ejemplares*. 3 vols. Edición de Juan Bautista Avall-Arce. Madrid: Castalia.  
1985 *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Edición de Martín de Riquer. Madrid: Planeta.  
1986 [1615] *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra.  
1995 [1585] *La Galatea*. Edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra.  
1997 [1617] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.

CORREAS, Gonzalo de  
1992 [1626] *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Edición de Víctor Infantes. Madrid: Visor.

COVARRUBIAS, Sebastián de  
1943 *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Horta.

CHEVALIER, Maxime  
1976 *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.

1978 *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*.  
Barcelona: Crítica.

DELGADO GÓMEZ, Ángel

1986 «La autobiografía y la segunda persona: el lector de  
*Guzmán de Alfarache*» *Revista Chilena de Literatura*, vols.  
27-28, pp. 77-81.

DOLEŽEL, Lubomír

1980 «Truth and Authenticity in Narrative». *Poetics Today*,  
vol. 1, n.º 3, pp. 7-25.

DUNN, Peter

1982 «Cervantes De/Reconstructs the Picaresque». *Cervantes:  
Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 2, n.º 2, pp.  
109-131.

1990 «Spanish Picaresque Fiction as a Problem of Genre».  
*Dispositio*, vol. 15, n.º 39, pp. 1-15.

EL SAFFAR, Ruth

1975 *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative  
Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina.

EPPLE, Juan Armando

1987 «El narrador y los lectores en el *Guzmán de Alfarache*».  
*Acta literaria*, n.º 12, pp. 21-43.

ERASMO

1949 [1509] *Elogio de la locura*. Traducción de A. Rodríguez Bachiller.  
Madrid: Aguilar.

FOUCAULT, Michel

1976 *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 1. Traducción  
de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura  
Económica.

1977 *Historia de la sexualidad*. Vol. 1. La voluntad de saber.  
Traducción de Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI  
Editores.

FRANCIS, Alán

1978 *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad  
histórico-literaria*. Madrid: Gredos.

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils*. París: Editions du Seuil.

GILMAN, Stephen

1966 «The Death of Lazarillo de Tormes». *PMLA*, vol. 81,  
n.º 3, pp. 149-166.

1972 «Matthew V: 10 in Castilian Jest and Earnest». En *Studia  
Hispanica in honorem Rafael Lapesa*. Vol. 1. Madrid: Gredos,  
pp. 257-265.

1993 *La novela según Cervantes*. Traducción de Carlos Ávila  
Flores. México: Fondo de Cultura Económica.

GIRARD, René

1985 *Mentira romántica y verdad novelesca*. Traducción de Joaquín  
Jordá. Barcelona: Anagrama.

GÓMEZ-MORIANA, Antonio

1980 «La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual

del *Lazarillo de Tormes*. *Imprévue*, n.º 1, pp. 63-89 (primera parte).

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

1980 «The Life and Adventures of Cipiión: Cervantes and the Picaresque». *Diacritics*, vol. 10, n.º 3, pp. 15-26.

2000 «La ley de la letra: los “Comentarios” de Garcilaso». En *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 74-137.

GRACIÁN, Baltasar

2000 [1647] *Oráculo manual y arte de prudencia*. 3.ª ed. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.

GUILLÉN, Claudio

1971 *Literature as System*. Princeton: Princeton University Press.

GUSDORF, Georges.

1991 «Condiciones y límites de la autobiografía». En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Documentos Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, pp. 9-18

IFE, B. W.

1992 *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica.

IFFLAND, James

1979 «Pablos's voice: his master's? A Freudian Approach

to Wit in El Buscón». *Romanische Forschungen*, vol. 91, n.º 3, pp. 215-243.

JOHNSON, Carrol

1978 *Inside Guzmán de Alfarache*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.

JONES, R. O.

1974 *Historia de la literatura española*. Vol. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía. Barcelona: Ariel.

KRÖMER, Wolfram

1984 «Lenguaje y retórica de los representantes de las clases sociales en la novela picaresca española». En *Estudios de literatura española y francesa: Siglos XVI y XVII: homenaje a Horst Baader*. Barcelona: Hogar del Libro, pp. 131-139.

LASPÉRAS, Jean-Michel

1999 «La novela corta: hacia una definición». En *La invención de la novela*. Edición de Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velásquez, pp. 307-317.

*La Vida Del Pícaro. Compuesta Por Gallardo Estilo En Tercia Rima*

1902 [1601] Edición de Adolfo Bonilla y San Martín. *Revue Hispanique*, n.º 9, pp. 295-330.

*Lazarillo de Tormes*

2000 [1554] Edición de Francisco Rico. 15.ª ed. Madrid: Cátedra.

- LÁZARO CARRETER, Fernando  
 1972 «Para una revisión del concepto *novela picaresca*». En *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel, pp. 195-229.  
 1992 [1966] *Estilo barroco y personalidad creadora*. 5.ª ed. Madrid: Cátedra.

- LIDA, Raimundo  
 1972 «Pablos de Segovia y su agudeza. Notas sobre la lengua del *Buscón*». En Pincus Sigle, Rizel y Gonzalo Sobejano (eds.). *Homenaje a Casaldueiro*. Madrid: Gredos, pp. 285-298.

- LONGHURST, C. A.  
 1987 «The Problem of Conversion and Repentance in *Guzmán de Alfarache*». En *A Face Not Turned to the Wall*. Leeds: University of Leeds, pp. 85-110.

- LÓPEZ, François  
 1998 «Las malas lecturas. Apuntes para una historia de lo novelesco». *Bulletin Hispanique*, vol. 100, n.º 2, pp. 475-514.

- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco  
 1977 [1605] *La Pícaro Justina*. 2 vols. Edición de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco  
 1954 «Prólogo». En *Los siete libros de la Diana*. Por Jorge de Montemayor. Prólogo, edición y notas de Francisco López Estrada. Madrid: Clásicos Castellanos-Espasa Calpe, pp. IX-CIII.

- 1974 *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos.

- LÓPEZ PINCIANO, Alonso  
 1973 [1596] *Philosophia Antigua Poetica*. 3 vols. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- MANCING, Howard  
 1975 «The Deceptiveness of *Lazarillo de Tormes*». *PMLA*, vol. 90, n.º 3, pp. 426-432.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco  
 1985-1986 «Literatura bufonesca o del *loco*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, n.º 2, pp. 501-528.  
 1995 *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- MARTÍNEZ BONATI, Félix  
 1977 «Cervantes y las regiones de la imaginación». *Dispositio*, vol. 2, n.º 4, pp. 28-53.  
 1978 «El acto de escribir ficciones». *Dispositio*, vol. 3, n.º 7-8, pp. 37-144.

- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso  
 1970 [1483] *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Edición de Joaquín González Muela. Madrid: Castalia.

MIRÓ QUESADA, Aurelio  
1994 *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MOLHO, Maurice  
1977 «Cinco lecciones sobre el *Buscón*». En *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica, pp. 89-131.

MONTAUBAN, Jannine  
2003 *El ajnar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*. Madrid: Visor Libros.

MURILLO, Luis Andrés  
1959 «Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, vol. 4, n.º 1, pp. 56-64.

ONG, Walter  
1975 «The Writer's Audience Is Always a Fiction». *PMLA*, vol. 90, n.º 1, pp. 9-21.

PARKER, Alexander  
1975 *Los pícaros en la literatura*. Traducción de Rodolfo Arévalo Mackry. Madrid: Gredos.

PEALE, George  
1979 «*Guzmán de Alfarache* como discurso oral». *Journal of Hispanic Philology*, vol. 4, n.º 1, pp. 25-57.

PORTUGAL, José Alberto  
1985 «El modelo de Genette». En *Autobiografía y autobiografía ficcional en Los ríos profundos de José María Arguedas*. Memoria de Bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1-44.

QUEVEDO, Francisco de  
1965 [c 1604] *La vida del buscón llamado don Pablos*. Edición de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca: Universidad de Salamanca.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
1984 [1739] *Diccionario de autoridades*. 3 vols. Edición facsimilar. Madrid: Gredos.

REED, Helen  
1987 «Theatricality in the Picaresque of Cervantes». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 7, n.º 2, pp. 71-84.

REY, Alfonso  
1979 «La picaresca y el narrador fidedigno». *Hispanic Review*, n.º 47, pp. 55-75.

REY HAZAS, Antonio  
1983 «La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de *La pícaro Justina*». *Revista de literatura*, vol. 45, n.º 90, pp. 87-109.  
2003 «Poética comprometida de la novela picaresca». En *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 11-35.

RICO, Francisco  
1970 *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.  
1988 *Problemas del Lazarillo*. Madrid: Cátedra.

RILEY, Edward  
1954 «Don Quixote and the Imitation of Models». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 31, n.º 1, pp. 3-16.  
1992 «Cómo se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, pp. 691-699.

RODRÍGUEZ, Carlos A.  
1984 «Guzmán de Alfarache, narrador: la poética del gracioso». *Romance Quarterly*, vol. 31, n.º 4, pp. 403-412.

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando  
2004 «La lectura como acto de fe». *Hueso Húmero*, n.º 45, pp. 167-174.

SÁNCHEZ PASO, José Antonio  
1985-1986 «La sociología literaria de don Francés de Zúñiga». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, n.º 2, pp. 848-865.

SEGRE, Cesare  
1981 «Narratology and Theater». *Poetics Today*, vol. 2, n.º 3, pp. 95-104.  
2002 «La ficción literaria». En Huamán, Miguel Ángel (comp.). *Lecturas de Teoría Literaria 1*. Lima: Fondo Editorial de

la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 79-94.

SIEBER, Harry  
1995 «Literary Continuity, Social Order and the Invention of the Picaresque». En Brownlee, Marina y Hans Ulrich Gumbrecht (eds.). *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 143-163.

SILVERMAN, Joseph  
1969 «Plinio, Pedro Mejía y Mateo Alemán: la enemistad entre las especies hecha símbolo visual». *Papeles de Son Armadans*, vol. 14, n.º 154, pp. 30-38.

SCHUESSLER, Michael Kart  
1992 «Garcilaso escribe “como indio”: el concepto y la función de la escritura incaica en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega». *Mester*, vol. 21, n.º 2, pp. 83-96.

SMITH, Paul Julian  
1987 «The Rethoric of Representation in Writers and Critics of Picaresque Narrative: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*». *Modern Language Review*, n.º 82, pp. 88-108.

SOBEJANO, Gonzalo  
1967 «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*». En *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, pp. 9-66.



1972 «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador». En *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*. Vol 3. Madrid: Gredos, pp. 467-485.

SORIA, Andrés

1984 «Los *Dialoghi d'Amore* como coloquio». En *Los Dialoghi d'Amore de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 47-96.

SOUILLER, Didier

1985 *La novela picaresca*. Traducción de Beatriz Pillado Salas. México: Fondo de Cultura Económica.

SPADACCINI, Nicholas

1978 «*Estebanillo González* and the Nature of Picaresque "Lives"» *Comparative Literature*, vol. 30, n.º 3, pp. 209-222.

STAROBINSKI, Jean

1970 «Le style de l'autobiographie». *Poétique*, n.º 3, pp. 257-265.

TOOLAN, Michael J.

1988 «Narrators and Narration». En *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London y New York: Routledge, pp. 76-84.

WARDROPPER, Bruce

1961 «El trastorno de la moral en el *Lazarillo*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 15, n.º 4, pp. 441-447.

WEIGER, John

1988 *In the Margins of Cervantes*. Hanover y London: University Press of New England.

WICKS, Ulrich

1974 «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach». *PMLA*, vol. 89, n.º 2, pp. 240-249.

YNDURÁIN, Domingo

1986 «El Quevedo del *Buscón*». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, n.º 62, pp. 77-136.

ZANELLI, Carmela

1995 «Los prólogos del *Guzmán de Alfarache* en tanto clave interpretativa de la totalidad de la obra». *Lexis*, vol. 19, n.º 2, pp. 339-351.

2002 «La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*». En Hopkins, Eduardo (ed.). *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Vol. 2. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1515-1537.

ZIMIC, Stanislav

1996 *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI Editores.

ZÚÑIGA, Francés de

1989 [1529] *Crónica burlesca del emperador Carlos V*. Edición de José Antonio Sánchez Paso. Salamanca: Universidad de Salamanca.