



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Recepción contemporánea de la novela picaresca primigenia
en la primera década del siglo XVII“

verfasst von / submitted by

Lic. Fernando Sanz Lázaro

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

PD Mag. Dr. Wolfram Aichinger

PLAGIATSERKLÄRUNG

„Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.“

Wien, 13. März 2018

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer muy especialmente a mi *Lebenspartnerin* Martina todo el apoyo incondicional que me ha prestado: sin ti, esto nada hubiera sido posible. A nuestros hijos, Carlotta y Mateo, por hacer todo cuanto ha estado a su alcance para evitar que terminara este trabajo apresuradamente y, así, pudiera enfocarlo con sobrada perspectiva temporal. O así prefiero verlo. A mi director de tesina, Dr. Wolfram Aichinger: hoy en día, es un auténtico privilegio aprender de un profesor que transmite pasión por la literatura. A mis padres, Vidal y Sonia, por su apoyo logístico para obtener libros esquivos, y por escudriñar los borradores una y otra vez en busca de la penúltima errata rebelde. A mis suegros, Erika y Georg, por echar una mano siempre. A mi hermano Javi: ya te pagaré lo que te debo por el *Guzmán* apócrifo que te encargué... probablemente. Y, en definitiva, a todos los que de una forma u otra han contribuido a que esta nave llegara a buen puerto. Muchas gracias.

Avisón, que asan carne.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Hacia una definición de la novela picaresca española primigenia.....	3
2.1. Antecedentes.....	3
2.2. Sobre la necesidad de delimitar los géneros.....	6
3. Consideraciones metodológicas.....	9
3.1. Las dificultades de la clasificación.....	9
3.2. Aproximaciones críticas al género picaresco.....	10
3.3. Acotación temporal.....	12
3.4. Criterios de selección de los objetos de estudio.....	13
3.5. Objetos de estudio.....	14
3.6. Procedimiento propuesto.....	16
4. La picaresca como síntoma de su época.....	19
4.1. Sociedad y letras.....	19
4.2. Contexto histórico de la picaresca.....	20
4.2.1. <i>La picaresca en su tiempo</i>	20
4.2.2. <i>El éxodo rural</i>	20
4.2.3. <i>La situación religiosa</i>	24
4.2.4. <i>Reformismo</i>	24
4.2.5. <i>Conversos</i>	27
4.2.6. <i>Contrarreformismo</i>	29
4.2.7. <i>Otros conflictos políticos</i>	32
4.3. Contexto literario.....	33
4.3.1. <i>Antecedentes</i>	33
4.3.2. <i>Ficcionalidad, decoro y prescriptiva</i>	33
4.3.3. <i>Consecuencias de la recepción en el narratario</i>	37
4.4. Tipología social.....	40
4.4.1. <i>La galería de personajes picarescos</i>	40
4.4.2. <i>Mendigos</i>	42
4.4.3. <i>Hidalgos</i>	44
4.4.4. <i>Ciegos reales y ciegos metafóricos</i>	53
4.4.5. <i>Clérigos</i>	57
4.4.6. <i>Estudiantes</i>	61
4.4.7. <i>Mesoneros</i>	64
5. La picaresca vista por sus contemporáneos.....	67
5.1. ¿Desde cuándo existe el género picaresco?.....	67
5.2. La autobiografía.....	71
5.2.1. <i>Historia de una vida</i>	71
5.2.2. <i>La forma autodiegética</i>	75
5.2.3. <i>Consecuencias formales de la autobiografía</i>	80

5.3. Una vida disipada.....	80
5.3.1. <i>La ociosidad</i>	80
5.3.2 <i>La gula</i>	86
5.3.3. <i>El vino</i>	89
5.3.4. <i>La lujuria</i>	93
5.4. El pícaro.....	96
5.4.1. <i>Problemas asociados al término</i>	96
5.4.2. <i>El término pícaro en su contexto</i>	97
5.4.3. <i>El pícaro preliterario: Etimología del término</i>	98
5.4.4. <i>Desarrollo semántico del pícaro literario</i>	101
5.5. Madre Celestina, madre nutricia.....	102
5.6. El Lazarillo como protopícaro.....	106
5.7. El paradigma de Guzmán y su <i>alter-ego</i> femenino.....	108
6. Conclusión.....	113
7. Bibliografía.....	119
7.1. Fuentes primarias.....	119
7.2. Fuentes secundarias.....	121
7.3. Diccionarios.....	125
8. Índice onomástico y toponímico.....	127
9. Anexo.....	131
I. Imágenes.....	133
II. Resúmenes.....	153
<i>Abstract in English</i>	153
<i>Resumen en español</i>	154
<i>Zusammenfassung auf Deutsch</i>	155

INTRODUCCIÓN

El estudio de la novela picaresca española se ha abordado tradicionalmente considerando un horizonte de expectativas determinado por los estudios filológicos modernos. Sin embargo, existen pruebas de que la *novela picaresca* como constructo crítico estructurado y reconocible en el sentido moderno precede a su denominación. El presente trabajo aborda la cuestión de qué elementos constituyen el género picaresco tal y como se entiende en su etapa de nacimiento y consolidación a comienzos del siglo XVII.

En las siguientes páginas examinaremos las obras producidas entre los años 1553 y 1605 mediante dos estrategias partiendo de la premisa de que el concepto de género picaresco en su sentido filológico actual no es un constructo de la crítica, sino que existe desde principios del siglo XVII. En primer lugar, emplearemos un análisis inductivo del corpus en busca de elementos individuales recurrentes que evidencien un patrón en el conjunto. Su presencia revelaría una noción de género picaresco dentro del horizonte de expectativas contemporáneo. En segundo lugar, recurriremos a un examen deductivo de los textos partiendo discursos metagenéricos. La satisfacción de los presupuestos elaborados explícitamente en estos discursos confirmaría la validez de sus premisas. La síntesis de los elementos implícitos constitutivos de patrones y los presupuestos explícitos válidos constituiría rasgos de semejanza familiar¹ (*cf.* Wittgenstein 2003: 57 y ss.) propios de la novela picaresca para el lector aurisecular.

Esta aproximación a la recepción temprana de la picaresca tiene valor por partida doble. Primero, por su valor intrínseco estudio sincrónico de un género tan controvertido como la novela picaresca. En segundo lugar, los resultados aportarían valiosa información para un ulterior estudio de la producción en tanto que el conocimiento de cómo entendía el público barroco la novela picaresca brinda la clave para desentrañar algunos de los procesos de la producción. No olvidemos que el autor, antes de autor, es lector.

A pesar de que abunda la literatura sobre la novela picaresca española, he encontrado que la crítica presenta dos posturas mayoritarias. Por un lado, parte de la premisa de que el

1 *Familienähnlichkeiten*, en el original.

género está determinado por un número limitado de novelas, siendo el resto obras menores que se limitan a seguir la estela de éstas. Por otra parte, otros estudiosos consideran que el género es un proceso en evolución, siendo el mayor exponente de esta postura Lázaro Carreter² (cf. 1983: 199). Sea como fuere, salvo casos anecdóticos, todos los enfoques parten de las premisas establecidas por la crítica moderna, remitiéndose sólo a las fuentes secundarias del Siglo de Oro en busca de justificación para constructos teóricos establecidos bien *a posteriori*. En este trabajo seguiremos el camino opuesto: partiremos de los presupuestos teóricos formulados hasta 1605, recurriendo a la crítica moderna para cotejarlos si fuere menester.

En cualquier caso, dado que nos ocupamos de la literatura y no de otros campos, el criterio último a seguir debe de ser el propio de esta arte. Oscar Wilde, siempre certero, lo resume de forma tan breve como expresiva: «Art never expresses anything but itself» (Wilde 2007: 942). Por ello, en la medida de lo posible, trataré de concentrarme en el propio texto tal y como lo recibieron los primeros lectores, ignorantes de su posición en la historia respecto a lo que habría de venir después, y, en muchos casos, no ya sólo de las circunstancias del autor, sino incluso de su misma identidad, empezando por el propio *Lazarillo*.

2 Demasiada laxitud en la interpretación de que «son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o polisistema que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas» (Lázaro Carreter 1983: 199), podría llevarnos a conclusiones sorprendentes. Así, se ha llegado a polemizar sobre la pertenencia al género de *Felix Krull* de Thomas Mann (cf. Sawoff 1995: 87), *Die Blechtrommel* de Günter Grass (cf. Knapp 2002: 109-113), o, incluso que Grass ha sido el autor alemán que mejor ha entendido y aplicado el concepto picaresco, y que *Die Blechtrommel* es la mejor novela picaresca de su tiempo (cf. Sawoff 1995: 93).

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA PRIMIGENIA

2.1. ANTECEDENTES

En 1554 quedaba tan sólo un año para la Paz de Augsburgo que concedería a los príncipes alemanes el derecho a elegir la confesión de sus dominios. Entretanto, el emperador Carlos V hacía todo cuanto estaba en su mano para evitar que la herejía luterana alcanzara sus reinos de la Península Ibérica. Ese mismo año, varias imprentas de la Península y de los Países Bajos volvían a publicar una original novela que había visto la luz poco tiempo antes. Ésta novela imitaba un relato autobiográfico para dar cuenta de las andanzas que un joven truhán vivía al tiempo que iba sirviendo a diversos amos desde su infancia hasta su madurez. La obra a duras penas podía disimular la ácida crítica a la sociedad de la época y la acusación pública contra la corrupción de la todopoderosa Iglesia Católica y, en su segunda parte, de la misma Corona. Sea porque asumir la autoría de semejante libro hubiera supuesto correr un riesgo cierto y exponerse a la persecución del Tribunal del Santo Oficio, la temible Inquisición, o sea porque era costumbre común en la época incluso en obras pías, lo cierto es que su autor prefirió permanecer en el anonimato. Esta novela se tituló *El Lazarillo de Tormes* y tuvo el honor de inaugurar un nuevo género: la novela picaresca.

En este nuevo género, el entorno social en el que surge la novela picaresca influencia la vida del pícaro, pero el recorrido vital de éste es lo que determina la representación de la organización social que muestra el relato. En la novela, la extensión del mundo está limitada por la extensión de las posibles experiencias del héroe, y sus respectivas masas están organizadas por el sentido que toma su evolución para encontrar el sentido de la vida en su autodescubrimiento (*cf.* Lukács 1920: 76). Esto se hace más patente si cabe en la picaresca, en la que el lector no obtiene una visión fiel de la sociedad del pícaro, sino una versión fidedigna mediada por el narrador y que permanece circunscrita a las limitaciones propias de éste, y que se despliega según el pícaro evoluciona como persona a medida que sus actos lo conducen a nuevas tribulaciones.

El hecho de que el intermediario entre el lector y el autor sea un pícaro, una persona de baja condición, determina que la escala del mundo representado en la narración sea mucho menor que los mundos representados en otras obras históricamente verosímiles pero mediatisadas por un intermediario de condición más elevada o sin una condición social explícita, como sería un narrador noble, por ejemplo, o uno autorial. Consecuentemente, la picaresca no se ocupa de la Historia con mayúscula, ni de heroicas gestas en el campo de batalla, ni de las grandes políticas a mayor gloria de las grandes figuras del Barroco, sino de esa humilde *intra-historia* de la que hablaba Unamuno, la historia de

[...] millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido, sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar en el pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras. (Unamuno 2005: 144)

Recurriendo a una analogía pictórica, este nuevo género no pretende mostrar una panorámica de la sociedad observada desde un punto privilegiado en la lejanía, como en la *Vista de Sevilla* (fig. 1) de finales del siglo XVI atribuida a Claudio Sánchez Coello. Por el contrario, el género picaresco trata de acercarse a sus elementos hasta ahora ignorados, descendiendo hasta su altura, para retratarlos en la aparente insignificancia del desempeñando sus labores cotidianas. La picaresca sería como el recorrido por los cuadros costumbristas de Velázquez como *Las hilanderas*, *El almuerzo* (fig. 2) o *Tres músicos*, deteniéndose en cada uno de ellos para captar los pequeños detalles. No vemos el puerto en el que se agolpan las naves, ni la torre de la catedral sobresaliendo sobre la techumbre de las casas humildes, sino que vamos abriendo cada vez la puerta de cada una de esas casas para observar lo que acontece en su interior.

La picaresca, a pesar de todo, no se limita a posarse sobre el estrato de la gente común, sino que penetra hasta capas más profundas de la sociedad que no suelen mostrarse a simple vista al observador casual, como son las clases marginales. Desde el principio, este terreno demostró ser un fecundo lecho donde podía germinar y florecer la simiente picaresca. Y este descenso al inframundo terminaría no sólo propiciando la consolidación del género, sino que lo impregnará profundamente hasta el punto de que, junto al costumbrismo, el ambiente delictuoso será un rasgo consustancial al género (*cf.* Parker 1967: 6).

Sin embargo, la picaresca se demoró notablemente en dar frutos. Tras una continuación del *Lazarillo* que apareció inmediatamente después de la primera parte, cuyo primer capítulo era el único fragmento netamente picaresco, hubo que esperar casi medio siglo hasta tiempos

de Felipe III, nieto del emperador, para que en 1599 viera la luz un digno sucesor de la obra seminal. En ese año, en plena Contrarreforma, publicó Mateo Alemán su *Guzmán de Alfarache*. No sería ésta una *rara avis* en su época, como lo fue su antecesora, sino que la seguirían durante el próximo medio siglo una plétora de reinterpretaciones del modelo picaresco. Entre estas nuevas novelas, se encuentra *El Buscón* del simpar Quevedo, tardíamente publicada en 1626, que, junto a las dos anteriores, terminaría de conformar lo que habitualmente se ha entendido como el núcleo del canon picaresco español.

Este género, aun siendo tan genuinamente hispánico, tuvo una buena acogida en el resto de Europa, muy probablemente porque las condiciones de vida que se daban a lo largo y ancho de Europa eran muy semejantes (Parker 1967: 10-13), por lo que no tardaron en aparecer traducciones más o menos libres en varias lenguas, como la que hizo al alemán Aegidius Albertinus en 1615 de *Guzmán de Alfarache*. Poco después, aparecerían nuevas obras vernáculas originales, reinventando el género según la idiosincrasia local de cada país. Así, surgen obras como *Simplicissimus* (1669) del alemán Grimmelshausen, *Gil Blas* (1715-1735) del francés Lesage —que, asimismo, adaptaría en 1732 *Guzmán de Alfarache*—, o *Moll Flanders* (1722) del inglés Defoe, siguiendo el modelo de Justina (cf. Novak 1996: 57).

La influencia del género se extiende hasta la producción literaria moderna. Por mencionar unos pocos ejemplos, *Zalacaín el aventurero* (1909) de Pío Baroja resulta ser un remedo de pícaro adaptado a las Guerras Carlistas; Bertolt Brecht toma su *Madre Coraje* (1941) de la pícaro homónima de Grimmelshausen, quien a su vez, se inspira hasta cierto punto en *La pícaro Justina* (cf. Schweitzer 2003: 150); Camilo José Cela se acerca a los presupuestos genéricos con *La familia de Pascual Duarte* (1942); *El tambor de hojalata* (1959) de Günther Grass también ha sido llamado novela picaresca moderna; *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza, tiene un comienzo indudablemente picaresco (cf. Schwarzbürger 1998: 173).

Por la amalgama de causalidades y casualidades históricas y literarias que concurrieron en la gestación de la picaresca, ésta es la materia³ que más se ha querido identificar con el carácter español —con la excepción, quizás, del inmortal hidalgo manchego cervantino—. Por otra parte, de entre las formas que se han valido de esta materia, tal vez sea la novela la forma más notable: tanto por volúmenes publicados, como por su calidad literaria es difícil rivalizar con ella. Sin embargo, el nacimiento de la novela picaresca, lejos de responder al ideal romántico de la supuesta idiosincrasia intrínseca y sempiterna de un pueblo, atiende unas circunstancias históricas, políticas, religiosas, y literarias concretas. Éstas circunscriben

3 En el sentido de *Stoff* de la crítica del ámbito germanoparlante.

toda la picaresca *stricto sensu* a un periodo determinado de la historia de España, esto es — salvando el *Lazarillo*—, al siglo XVII.

Sin embargo, si no la picaresca, sí los principios que la sustentan, han sido usados, modificados y mil y una vez reinventados. A pesar de ello, lo esencial, aquello que permite identificar indubitadamente la novela picaresca, desde el *Lazarillo* hasta el guiño al género en una novela contemporánea, ha permanecido de alguna manera en todas las obras. Esta esencia ha trascendido incluso las fronteras propias de la literatura y ha impregnado otros medios en todas las épocas, desde la pintura como los *Niños jugando a los dados* de Murillo (fig. 3), a la televisión como la serie *El pícaro* de Fernando Fernán Gómez.

2.2. SOBRE LA NECESIDAD DE DELIMITAR LOS GÉNEROS

Esta maleabilidad de la materia picaresca la hace especialmente susceptible a interpretaciones abusivas. Si bien éstas pueden servir para guiar la pluma del literato en su producción de nuevos experimentos creativos, la crítica debe conformarse con la labor más modesta de referir el trabajo del primero. Así, cuando Fernando de Rojas compuso su celebre precursora de la novela picaresca *La Celestina*, el autor transgredió los límites genéricos para librar a su obra del estrecho corsé literario de la prescriptiva. Esto da una idea de lo difusas que ya entonces podían ser las lindes de los géneros (*cf.* Severin 1994: 12). Sin embargo, ¿resulta lícito que el estudioso de la obra estire artificialmente el concepto de tragedia para encajar en el género la obra de Rojas con todas sus partes cómicas, y viceversa? Tal vez por esa razón, la versión aumentada de la *Celestina* se renombró significativamente como *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La existencia de subgéneros concretos e híbridos facilita la sistematización del objeto de interés y, por lo tanto, su estudio.

Así pues, en la literatura se hace necesario establecer ciertos límites que permitan su estudio dentro de unas posibilidades aceptables, por una parte, y con unos resultados no triviales, por otra. Esto no es, empero, prerrogativa de la picaresca, pues ya desde la antigüedad se han establecido divisiones en los géneros literarios, tanto por razones prácticas, como atendiendo a disquisiciones puramente teóricas. De esta manera, Aristóteles ya hacía notar que los géneros «se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo» (2014: 127), y distinguía seis tipos de poesía. Esto ha sido una constante desde entonces, y los tres géneros mayores de la antigüedad —lirica, épica y drama— han permanecido a lo largo de la

historia de la literatura. Más tarde, cobraron especial importancia durante el Romanticismo, cuando Hegel los aplicó su modelo de tesis, antítesis y síntesis (cf. Hegel 2016: III:321-324).

Sin embargo, esto no ha prevenido el intento deliberado y sistemático de tratar de abordar el estudio de los géneros literarios como *totum revolutum* en tiempos recientes, las menos de las veces para liberar a los autores de unas prescripciones ya desaparecidas, o las más, perdiéndose en la falacia determinista de no querer encontrar un marco de referencia para la crítica literaria en la propia literatura, sino pretender anexionar la literatura a uno de la miscelánea de marcos referenciales ajenos a ella (cf. Frye 1971: 6). Esto es, aplicar a la creación artística la ideología propia en lugar de estudiar aquélla por sí misma. La labor taxonómica, de cualquier modo, no constriñe nada que no lo esté ya *per se*, pues se limita a referir objetivamente aquello que observa. La clasificación descriptiva es fundamental, pues ésta es consustancial a la labor científica, por lo que resulta muy recomendable afrontar el problema del género para embarcarse en el estudio de una obra individual o de su significado (cf. García Berrio y Huerta Calvo 1992: 143).

La clasificación aristotélica sigue vigente a pesar del paso del tiempo, como se colige de la sencillez de aplicación a la novela picaresca: el medio sería el formato, esto es, la narración ficcional extensa, o lo que es lo mismo: la novela; el objeto es el propio pícaro en torno al cual se desarrolla la narración; y el modo de imitación la autobiografía ficcional. Sin ser otra cosa que una adaptación del modelo aristotélico a los nuevos tiempos, Claudio Guillén toma cuatro conceptos, a saber: *cauces de presentación, géneros, modalidades y formas* (cf. 1988: 163-167). En el caso picaresco que nos ocupa, el cauce de presentación sería la narración, el género la novela picaresca, la modalidad la sátira y la forma principal sería la narración extensa autobiográfica episódica, recurriendo a otras formas dentro de este marco, como el diálogo, el monólogo, etc.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

3.1. LAS DIFICULTADES DE LA CLASIFICACIÓN

Cuando uno emprende la tarea de caracterizar un grupo diferenciado dentro de una población mayor, suele terminar en las procelosas aguas de los juicios de valor subjetivos tan pronto como abandona el suelo firme de las relaciones binarias. Allí, la bien definida frontera de la dualidad deja de ser tal. En su lugar, se extiende una borrosa tierra de nadie de bordes indefinidos, en la que campan elementos que no terminan de posicionarse claramente a ninguno de los lados. Para complicarlo aun más, en no pocas ocasiones, la posición de esos elementos depende del punto de vista del observador y, lo que algunos ven fuera, apenas unos pasos más allá parece indiscutiblemente dentro.

A estos elementos que no se ciñen por completo al paradigma pero que cumplen ciertos criterios mínimos, hay que añadir otros que, cumpliendo las características del género, superan a éste al sumar unas particularidades adicionales que les otorgan una entidad propia. El género en el que se pretendía circunscribirlos no es capaz de definirlos de una manera precisa y completa, por lo que pierde su sentido. En este caso, se hace necesario considerar un subgénero o un género diferenciado si las particularidades que diferencian a este nuevo elemento hacen las similitudes irrelevantes.

Dependiendo del grado en que estas peculiaridades limiten el género, la empresa clasificatoria puede oscilar desde la aceptación de cualquier elemento excepto aquellos explícitamente descartados, hasta el rechazo *a priori* de cualquier candidato mientras no pruebe fehacientemente su pertenencia al grupo. Así, el primer enfoque se demuestra útil en casos como los de los géneros clásicos: en principio, un texto escrito en hexámetros heroicos es, por defecto, una epopeya (*cf.* Aristóteles 2014: 220). El segundo caso, sería el de un género de características muy determinadas, como el drama documental, por ejemplo, cuyas características van más allá de los aspectos meramente formales y narrativos.

Independientemente del enfoque tomado, el objetivo de la labor taxonómica es doble: por un lado debe ser comprehensiva y no dejar obras fuera injustamente, pero, por otro lado, debe delimitar el conjunto de tal manera que no acepte cualquier elemento indiscriminada-

mente. La utilidad del género como herramienta de análisis depende de que se mantenga el delicado equilibrio entre estos dos objetivos, ya que un género excesivamente restrictivo sería, o bien irrelevante, por no representar más que a un escaso número de obras⁴, o bien inútil, por ser un contenedor que no tiene espacio para albergar apenas nada; mientras que un género de criterios excesivamente laxos, resultaría igualmente inane por el motivo contrario: cuanto más general es el género, menos puede inferirse de los aspectos concretos de sus elementos en relación con elementos ajenos por su tendencia a abarcarlo todo. En el caso más extremo, un subconjunto equivalente al conjunto universal resulta superfluo, en tanto que éste ya desarrolla todas las posibles funciones que se requieren de aquél. Por lo tanto, la clasificación debe establecer un límite inferior lo suficientemente alto para franquear el paso tan sólo a aquellos elementos relevantes, pero no tan alto que impida el paso a aquellos elementos más excéntricos respecto al núcleo del paradigma.

3.2. APROXIMACIONES CRÍTICAS AL GÉNERO PICAresco

Existen varias formas de encarar el estudio de la novela picaresca. Una de las corrientes con más predicamento considera tres. La aproximación referencial «dirige su atención a rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio-racial del escritor» (Cabo Aseginolaza 1992: 16). La aproximación formalista se orienta «hacia un estudio inmanente de la serie literaria y de las obras que la componen» (*ibid.*). Finalmente, la aproximación comparatista trascendería las fronteras espacio-temporales de la España aurisecular para contextualizar las obras picaresca en un marco más amplio (*ibid.*).

La aproximación referencial debe evitar, no obstante basarse en la biografía, circunstancias o supuesta intención del autor. Si tomamos como ejemplo la picaresca, observamos que buena parte de las asunciones que hace la crítica sobre la vida de sus autores no pasan de ser meras conjeturas. Por lo tanto, resulta cuanto menos arriesgado poner todo el peso de una hipótesis sobre ellas. Sirva para ilustrarlo el caso de la novela picaresca alemana *Simplicissimus* (*cf.* Grimmshausen 1985). Ésta fue considerada por la crítica más erudita una obra de marcado contenido autobiográfico durante mucho tiempo, y como tal fue estudiada. Para sorpresa de propios y extraños, las investigaciones posteriores desvelaron que su autor había vivido apaciblemente como bibliotecario alejado de los avatares de la Guerra de los Treinta

4 Salvo, naturalmente, que una improbable confluencia de genios supliera la escasez cuantitativa con talento, y el género cobrara importancia a partir de la grandeza de sus elementos singulares.

Años (*cf.* Garland y Garland 1976: 5-6). Cualquier hipótesis sobre el texto sustentada en la experiencia bélica personal del autor quedó en entredicho en ese momento, a pesar de que ni una coma había cambiado en éste. Por lo tanto, antes de asumir las razones del autor, deberíamos plantearnos, como hicieron Wimsatt y Beardsley, quién es el crítico para vaticinar la intención del autor. Si el texto está bien compuesto, no hay necesidad de interpretación, pues la intención debería ser evidente para el lector al que va dirigido. Por el contrario, si el autor no logró componer su texto satisfactoriamente, éste es una evidencia inadecuada, por lo que la intención autorial sólo puede ser buscada fuera del texto (*cf.* Wimsatt y Beardsley 1954: 4). Así pues, en las partes que requieran una orientación referencial, optaremos por pisar el terreno más sólido que nos brinda el propio texto.

La aproximación formalista, tampoco está exenta de riesgo. Para definir el género de forma sincrónica podríamos optar por la solución fácil de evitar constructos críticos modernos. Sin embargo, esto sería una trampa, pues si bien cabe pensar que en el Siglo de Oro estos constructos no estaban sistematizados o que, incluso, carecían aún de nombre, que ya existía una noción de ellos está fuera de toda duda. Así lo demuestra el hecho de que éstos fueran profusamente repetidos en las obras inmediatamente posteriores.

El enfoque comparatista no está falto de razón, en cuanto que la picaresca es un fenómeno europeo, a pesar de que cada manifestación particular presente unas particularidades específicas. Esto es, según Rötzer, partimos de la premisa de que esta reinterpretación de la estructura narrativa desde el final y esta selección de los episodios al servicio de la argumentación superpuesta se encuentra también en la picaresca extranjera.

En las *historias justificatorias* cualquiera que sea su tipo, el pícaro es el punto de partida y de llegada de la *historia*: es el *actor* y el *autor*. El objeto de la justificación varía de una nación a otra, extendiéndose desde la exégesis teológica-moral, hasta la moral cotidiana. La genuina novela picaresca surgió de una situación excepcional de justificación, que no puede ser trasladada a otras literaturas. Por eso puede hablarse de una tradición europea picaresca común a ambos lados de los Pirineos en el sentido de que se reproducen las mismas técnicas narrativas, como la narración en primera persona, o la situación marginal del protagonista. Con todo, no deben pasarse por alto las metamorfosis nacionales del pícaro, que redefinen desde el trasfondo social del pícaro, pasando por su integración en la sociedad, hasta su domesticación (*cf.* Rötzer 2009: 121).

En este trabajo nos centraremos principalmente en la orientación referencial y en la formalista basándonos en la evidencia textual, paratextual y metatextual contemporánea. Sólo

nos valdremos del enfoque comparatista para ilustrar los resultados de los anteriores si las circunstancias se presten a ello.

3.3. ACOTACIÓN TEMPORAL

La cuestión de la periodización presenta tantas dificultades como la del género. En el campo de la historia, resulta difícil establecer dónde acaba un periodo y dónde empieza el siguiente. Por ello, se termina estableciendo una frontera caprichosa las más de las veces, no tanto basada en una separación efectiva y real de dos épocas, sino en criterios subjetivos. La crítica literaria se enfrenta las mismas dificultades que la historiografía para establecer las divisiones de los periodos de los que se ocupa pero, de la misma manera, en ocasiones puede valerse de las mismas artimañas que ésta para salvar los obstáculos.

El presente trabajo se centra en el intervalo entre 1554 y 1605. La elección del límite inferior es trivial, en tanto que viene determinada por la fecha de publicación de la obra seminal *El Lazarillo de Tormes*. El límite superior se basa en una estimación de cuándo terminó de formarse una conciencia elaborada del género en la recepción contemporánea. Para esta estimación se han tenido en cuenta diferentes factores.

Entre 1599 y 1605 se publicaron novelas picarescas casi cada año. Después se detuvo la producción súbitamente y hubo que esperar hasta 1612 para que Salas Barbadillo publicara *La hija de la Celestina*, a partir de lo cual volverá a publicarse este tipo de novela con cierta regularidad hasta mediados de siglo. Si bien podría alegarse que el lapso que separa el *Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache* es mucho mayor, dos cuestiones hacen esta diferencia cualitativamente despreciable.

En primer lugar, Jauß (cf. 1970: 173-174) defiende que la experiencia de los lectores surge de la preconcepción del género a partir de la forma y temática de obras ya conocidas y del contraste del lenguaje poético y el lenguaje práctico. La probabilidad de que esta concepción del género se establezca firmemente tras la publicación de una serie de obras de éxito que de una sola es mucho mayor. Esto redundaría en la producción, pues las expectativas de los autores responden a la experiencia.

En segundo lugar, aunque hay documentos que confirman el asentamiento incremental del género y podría, no sin razón, argumentarse que éste ya estaba latente desde la misma publicación del *Guzmán*, su existencia histórica está señalada por el discurso sobre el género

(cf. Todorov 1990: 17). Así, pues, debemos esperar a obras posteriores al Guzmán para observar cierta *sistematización* metatextual.

Asimismo, más allá de lo propiamente picaresco, en 1605 ocurrió un hecho trascendental en la historia de la literatura universal: ese año vio la luz en una imprenta sevillana la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Esta obra, que resultó en la invención de la novela moderna (cf. Bloom 1995: 132), cambiaría la concepción de la narrativa en toda la literatura universal y por lo tanto, la recepción de 1612 podría estar *contaminada* por este hecho. Resultaría, pues, arriesgado equipararla a los primeros lectores que se encontraron con Lázaro, Guzmán, y demás.

3.4. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS OBJETOS DE ESTUDIO

Si bien puede establecerse una serie de *condiciones sine quibus non* de carácter lingüístico, textual, u otros cualesquiera, para que una obra sea considerada parte de un género, en el caso de tomar el *Lazarillo* individualmente, por ser una obra seminal, éstas han de ser o bien arbitrarias o bien autoreferenciales. Esto es, si se opta por la autoreferencialidad, el baremo para considerar el *Lazarillo* como novela picaresca es que sigue los principios de la novela picaresca el *Lazarillo*. Aun aceptando este argumento circular, el *Lazarillo*, por su separación temporal, presenta peculiaridades ajenas a sus continuadoras, mientras que éstas introducen novedades de importancia que no deben ser ignoradas. Para no *oler el poste*, renunciaremos a que sea el *Lazarillo* quien guíe nuestros pasos. Para este propósito resulta más conveniente extraer las precondiciones, si las hubiere, a partir de criterios extratextuales. Esto es, considerando la desviación y similitud de la obra de los presupuestos históricos y temáticos de los géneros conocidos a los que la obra podría optar a ser parte.

Por otra parte, dado que en esta época creativa inicial, la sistematización de los rasgos genéricos está en proceso de consolidación, por lo que los criterios de pertenencia al género contruidos *a posteriori* por la crítica supondrían, en muchos casos, un anacronismo. Para evitar esto, resulta de gran ayuda el concepto de semejanzas familiares. Si bien este concepto fue propuesto pensando en el lenguaje, no es ajeno a la teoría de los géneros literarios (cf. v.g. Fishelov 1991), aunque su aplicación práctica no es profusa.

Tomemos, por ejemplo, un caso extremo en el que ninguna característica es compartida por todos los elementos del conjunto. Esto, es, supongamos cuatro elementos A, B, C y D con las características {a,b,c}, {b,c,d}, {c,d,e} y {d,e,f}, respectivamente. A, B, C y D serían

miembros de la misma familia, aun cuando A y B no tienen características en común. En el caso de la novela picaresca, ciertamente, hay elementos comunes a todas, por lo que el uso de las semejanzas familiares permite, en primer lugar, inferir las características determinantes del género a partir de las propias obras. En segundo lugar, facilita reconocer la cohesión de los elementos del grupo según la frecuencia con que se dé una característica concreta. Asimismo, este método presenta la ventaja añadida de indicar si una obra es fundacional o no. Por ejemplo, sea una obra A_1 y otra posterior A_2 , si ambas tienen unas características {a,b,c}, las semejanzas familiares permiten, en principio, descartar A_2 como obra fundacional, en tanto que en ella se reproduce una característica familiar y no aporta al género novedad alguna respecto a A_1 . Finalmente, esta técnica concuerda plenamente con el modelo picaresco como proceso en evolución propuesto por Lázaro Carreter frente al modelo estático (*cf.* 1983: 199).

De esta manera, es posible plantear los denominadores comunes que presentaban las obras picarescas para sus contemporáneos, y enfrentarlos individualmente a las características propias de cada novela. Por consiguiente, se explicita la aportación de cada novela de elementos novedosos al género y, consecuentemente, su originalidad.

3.5. OBJETOS DE ESTUDIO

A consecuencia de lo visto en los puntos anteriores, las obras que se consideran en este trabajo son aquellas comprendidas entre las príncipes de *Lazarillo de Tormes* y *La pícaro Justina*, ambas inclusive, respectivamente, la obra inaugural y la obra inmediatamente anterior al segundo gran paréntesis.

Así, pues tenemos al pionero con el *Lazarillo*. Las versiones más antiguas que se conservan son las impresas en Burgos por Juan de Junta, en Amberes por Martín Nucio, en Alcalá de Henares por Atanasio Salcedo. Esta última, que se proclama corregida y aumentada, vio la luz en febrero, lo que sugiere que la *princeps* pudiera haber sido impresa en 1553 (*cf.* Bataillon 1973: 71) u, otorgando más margen, entre 1552 y 1554 (*cf.* Rico 1990: 15). A ésta hay que añadir su continuación publicada un año más tarde por el impresor en Amberes también en la prensa de Martín Nucio (*cf.* Piñero 1988: 14).

A pesar de la temática satírica-fantástica de esta última, el capítulo de los tudescos une ambas novelas sin dejar entrever marca de la costura, hasta el punto de que se ha llegado a publicar como epílogo de la primera parte (*cf. ibid.*). Seguidamente, *Guzmán de Alfarache* que, aunque concluida en 1597 y con la aprobación concedida en enero del año siguiente, no fue

publicada hasta 1599 en la prensa madrileña de Várez de Castro (cf. Micó 2012: 66), a la que siguieron otras reediciones, no todas ellas con la venia de Alemán, lo que dio gran popularidad a la obra a falta de beneficios para su autor (cf. Micó 2012: 20). Junto a ésta, su segunda parte apócrifa publicada en Valencia por Pedro Patricio Mey en 1602 (cf. *ibid.*: 44) y la canónica de Lisboa de Pedro Crassbeeck 1504 (cf. *ibid.*: 79).

El Buscón, y *El guitón Onofre*⁵ presentan una cronología más difusa, en tanto que la crítica no se pone de acuerdo sobre la fecha de su composición. Así, la edición príncipe de *El Buscón* aparece en Zaragoza en la imprenta de Vergés a costa del librero Roberto Duport en 1626, posiblemente sin el consentimiento del autor (cf. Ynduráin 2014: 65). Por este motivo, la crítica plantea un marco temporal para ubicar el momento de su producción de casi dos décadas (cf. Cabo Aseguinolaza 1993: 1-15). Las hipótesis van desde que el *Buscón* es una novela de juventud compuesta alrededor de 1604 (cf. Lázaro Carreter 1993: xiv; Ynduráin 2014: 78), a una obra de madurez producida en fecha tan tardía como 1620 (cf. Parker 1967: 57). No obstante, la opinión de que se compuso no más tarde de la primera década del siglo es la más extendida entre la crítica (cf. Díaz-Migoyo 1980).

El caso del *Guitón*, por su parte, resulta más insólito si cabe, pues la primera edición impresa (cf. González 1973) data de una fecha tan tardía como 1973, editado por Hazel G. Carrasco (cf. Schlickers 2008a: 177). No obstante, hay constancia de que, a pesar de no contar con una edición impresa, la novela de Gregorio González tuvo cierta difusión en forma de manuscrito, pues Tomás Tamayo de Vargas la incluye en 1624 en su *Junta de libros* (cf. Cabo Aseguinolaza 1995a: 18). De esta manera, no cabe despreciar *a priori* la contribución del *Guitón* al establecimiento y consolidación de la novela picaresca.

Finalmente, el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, cuya edición príncipe salió de la imprenta de Cristóbal Laso Vaca en 1605 en Medina del Campo (cf. Mañero Lozano 2012: 13), vino a completar esta segunda oleada de novelas picarescas iniciada por el *Guzmán*, pese a las reticencias que algunos críticos han mantenido respecto a su pertenencia al género por su carácter deliberadamente satírico hacia sus predecesoras del propio género (cf. Niemeyer 2008a: 194-195). Esta obra, además, de la singularidad del sexo de su protagonista considerando los precedentes, ofrece un rico aparato paratextual muy útil para un estudio crítico del género desde una perspectiva sincrónica.

A esto debemos añadir tres novelas ejemplares cervantinas de la misma temática. Estas son *Rinconete y Cortadillo*, que, a pesar de que se publicó en 1613, debía de circular desde 1604 al menos, pues es precisamente esta novela lo que contienen los papeles que el ventero

5 En adelante, llamaremos a Onofre según la convención ortográfica moderna de Cabo Aseguinolaza.

le entrega al cura en la primera parte del Quijote (*cf.* Cervantes Saavedra 2016a: I:614), *La ilustre fregona*, cuyo manuscrito debía de estar compuesto en 1606 (*cf.* García-Martín 1980: 153), y El coloquio de los perros, que podemos situar entre 1606 y 1610 (*cf.* Ruta 2012: 46).

3.6. PROCEDIMIENTO PROPUESTO

El procedimiento propuesto para desarrollar los capítulos siguientes consiste en un análisis cruzado inductivo y deductivo. Para la primera aproximación, partiremos de la premisa de que ningún texto es una entidad aislada, sino que es el resultado de la absorción y transformación de otros textos (*cf.* Kristeva 1986: 34-62). Consecuentemente, si observamos detenidamente los textos, debería ser posible encontrar patrones en la recepción productiva (*cf.* Jauß 1991: 26) que reflejen transtextualmente aspectos del hipotexto (*cf.* Genette 1997: 1-9). Para la segunda aproximación, nos ceñiremos al concepto que la recepción contemporánea tenía de la picaresca y, para ello, tomaremos como punto de partida las referencias metagenéricas de la época y las contrastaremos con los textos para dirimir qué preconcepciones tienen validez en la práctica.

De esta manera, para la fase inductiva, tomaremos algunos rasgos distintivos de las novelas, y los cotejaremos entre sí. Una frecuencia alta de éstos apuntaría a un rasgo de semejanza familiar de las novelas. Si, además, esta alta frecuencia de aparición es particular de las novelas que analizamos y no una característica común a toda la producción de la época, o un rasgo heredado de la tradición literaria precedente, podemos asumir que nos encontramos ante un patrón propio de la picaresca. Nos concentraremos en rasgos propiamente textuales, dejando de lado los ejercicios exegéticos de las intenciones del autor. Los indicadores más evidentes son las formas poéticas y las referencias sociales.

Desde la perspectiva literaria, es innegable que la literatura del siglo XVII sigue las modas del momento. Esto puede ser identificado al observar la reproducción de modelos preexistentes. Si es posible reconocer elementos distintivos dentro del discurso, también lo es hacerlo en el modo en que se presenta dicho discurso. De esta manera, deberíamos poder encontrar cualidades formales heredadas que tendrán diferentes grados de acogida según se trate de una novela picaresca u otra. La presencia o ausencia de determinados atributos literarios y su importancia relativa resulta decisiva en la configuración del género, pues, más allá del carácter erudito o popular del resultado, pueden constituir una transgresión de las prescripciones poéticas aceptadas.

Asimismo, en la vertiente social, vemos que todas las novelas picarescas comparten una componente costumbrista. Así, las novelas picarescas deberían tender a abordar determinadas circunstancias reconocibles, y deberían hacerlo poniendo en escena tipos asimismo reconocibles para el lector de la época. Aun retratando al mismo modelo, cabe esperar que cada novela lo haga usando su propia perspectiva y bajo una luz diferente. Por lo tanto, lejos de la monotonía, no debería sorprendernos si cada novela ilumina su escena de forma particular, llegando incluso a invertir el juego de claroscuros. Sea este sesgo un síntoma de erasmismo, criptojudáismo u ortodoxia de cristiano viejo, lo cierto es que encuentra su reflejo textual, lo que permite una comparación objetiva.

Para emprender el análisis deductivo necesitamos partir de una hipótesis que establezca qué elementos son reconocidos como picarescos. Para ello, nos limitaremos a emplear sólo aquellos que estuvieran debidamente codificados en el Siglo de Oro. Consecuentemente, en primer lugar, habremos de identificar aquellas referencias metagenéricas —literarias o no— surgidas en el marco temporal comprendido entre la publicación del *Lazarillo* y la publicación de *Justina*, momento en el cual existe un corpus suficiente para poder abordar este estudio con ciertas garantías. Una vez establecidos aquellos rasgos que la recepción aurisecular tenía por picarescos, podemos cotejarlos con las obras para confirmar el grado de validez de la apreciación del público contemporáneo. En el caso de apreciaciones acertadas, podríamos usar su presencia o ausencia en una determinada obra para determinar la centralidad de ésta en el campo literario de la novela picaresca.

De la síntesis de ambos enfoques sería posible adquirir una visión de conjunto del género, así como de la disposición de cada uno de sus elementos dentro de éste y con respecto a los otros elementos. Además, a partir de este esquema, podemos identificar los elementos más centrales como paradigmáticos. De estos, aquellos originales constituirían el canon. De manera inversa, aquellos elementos más excéntricos se alejarían del paradigma hasta que, pasado un punto, dejarían de poder ser considerados como novelas picarescas. Nótese, no obstante, que, dada la restricción temporal y del corpus considerado, este canon sería tan sólo de la novela picaresca *primigenia*, y no de la novela picaresca en su totalidad, que requeriría un estudio mucho más extenso que éste.

LA PICAESCA COMO SÍNTOMA DE SU ÉPOCA

4.1. SOCIEDAD Y LETRAS

La primera forma de abordar la picaresca sería según los elementos contextuales que se infiltran inadvertidamente en su producción. Resulta innegable que las novelas picarescas, como cualquier forma de expresión literaria, no surgen en el total aislamiento. Por lo tanto, sus páginas evidencian «rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto, hasta la situación socio-racial del escritor o, incluso, los tipos de discurso operantes en la sociedad contemporánea de posible parentesco con el de los pícaros» (Cabo Aseguinolaza 1992: 16). Sabemos, además, que, en el origen de la picaresca en concreto, concurren diferentes factores extraliterarios, como pudieran ser las circunstancias económicas de un imperio en decadencia, en el carácter nacional español, o las tensiones sociales y religiosas de los conversos (*cf.* Parker 1967: 13-14).

Hemos de advertir, no obstante, de que, en tiempos recientes, se ha abusado de la aproximación referencial —más que usado— incluso para negar la existencia misma de la picaresca como género literario. Se ha argüido para ello que ésta no es un género como tal, sino un fenómeno cultural presente en las obras que entendemos como picarescas, pero que puede darse desde en la obra de Michael Moore, hasta en la serie de televisión británica *Blackadder* (*cf.* Garrido Ardila 2009: 8). Estemos prevenidos, pues, frente al uso espurio de la referencialidad, pero sirvan también los bien traídos factores que propone Parker para no dejarla totalmente de lado.

Por otra parte, no resulta posible desligar la producción literaria de su recepción contemporánea, más concretamente, de la recepción productiva a la que alude Jauß (*vid. supra*), en tanto que el autor es, antes que nada, lector. De esta manera, todas las obras previas que contribuyeron a la formación de la idea genérica en el imaginario colectivo y, consecuentemente, en el del autor, deben ser consideradas como parte indisoluble del entorno que propicia la creación. Esto nos facilita el cuadro completo, pues la picaresca, antes que un disimulado ataque indirecto contra la sociedad por parte de los judíos conversos como indica

Rötzer (*cf.* 2009: 35), es una reinterpretación de la *mimesis* y la *poiesis* cuestionando las prescripciones retóricas neoplatonistas de la época.

Como todo género artístico, los géneros literarios también están regidos por una serie de prescripciones codificadas explícitamente. Además, empero, hay otras normas no menos importantes que, sin estar recogidas en ningún tratado ni ser discutidas, son asumidas tácitamente por la recepción y, consecuentemente, reproducidas por los autores que quieren participar de un género. En este capítulo nos ocuparemos de estas últimas, dejando para el siguiente aquellos otros rasgos que se abordan de manera explícita metatextualmente. Debemos, pues, buscar aquellos rasgos de semejanza familiar que, sin llegar a estar codificados de forma manifiesta, se reproducen consistentemente en las novelas picarescas.

4.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA PICARESCA

4.2.1. LA PICARESCA EN SU TIEMPO

El *Lazarillo* es un reflejo de su época. Una diferencia crucial con la literatura medieval, salvando los elementos formales, es el medio en que se desenvuelven los personajes. Si bien muchos de estos tipos no son novedosos, su entorno y sus circunstancias vitales sí lo son. En el siglo XVI, las viejas relaciones feudales habían quedado obsoletas. No obstante, la sociedad seguía dividida en estamentos heredados y que sobrevivirán durante toda la Edad Moderna. Nobleza y clero, por un lado, gozaban de privilegios, mientras que el tercer estado, compuesto por burguesía, artesanos y campesinos asumían todas las labores productivas y las cargas fiscales, de las que los dos primeros estados estaban exentos. Además, existían dos sistemas jurídicos paralelos que se aplicaban en función del estamento del infractor, siendo el del estado general mucho más severo que el aplicado a los plebeyos (*cf.* Romero Largo et al. 1987: 4:341-342). Las tensiones sociales a resultas de esta situación se reflejan en la picaresca. Por una parte, como un entorno que determina el destino de los personajes desde su nacimiento. Por otro, como un sistema plagado de contradicciones y fallos, que el pícaro sabe aprovechar en su propio beneficio.

4.2.2. EL ÉXODO RURAL

Una de las diferencias más notables con los escenarios medievales es el carácter urbano de la picaresca. Si el ciego lleva a Lázaro «a tierra de Toledo, porque decía ser la gente más rica,

aunque no muy limosnera» (Anón. 2014a: 35), no carecía de buenas razones. La ciudad es donde se concentra la población. Maravall (*cf.* 1986: 710) atribuye esto al régimen de primogenitura, pero lo cierto es que en esta concurren un gran número de factores. A nuestros pícaros, por ejemplo, no es el mayorazgo lo que los mueve. Sea como fuere, el éxodo rural es un tema que se aborda en la picaresca.

El ambiente urbano resulta, en efecto, una excelente argucia para disponer sobre el tapete narrativo una variedad de tipos que requerirían malabarismos argumentales en cualquier otro escenario. Estos personajes requieren de la concentración de población urbana para mantener su *modus vivendi*. Unos, porque sólo gracias a la economía de la ciudad pueden subsistir, como aquellos que se dedican al servicio de algún tipo. Otros, porque necesitan de la masa para ocultarse. Éstos estarían condenados a la vida nómada en el medio rural. Parece improbable, por ejemplo, que el buldero de el *Lazarillo* pudiera desempeñar su oficio por largo tiempo en una comarca rural sin que, tarde o temprano, se desvelaran sus artimañas. Téngase en cuenta que ni siquiera una ciudad mediana puede prestar el anonimato que el oficio picaresco requiere, como Onofre se lamenta.

De muy buena gana me quedara yo en Salamanca con los pavos y gallinas, porque piedra movediza no la cubre moho, demás que no hay mejor posada que la conocida. Pero si el teatino anduviera en mi busca, dijo que me conocía. ¡El ladrón que se le pusiera delante...! Malos años para el desdichado que cayera en sus manos. (González 1995: 181)

Así, nos encontramos que, siguiendo la estela del *Lazarillo*, el éxodo rural es un hecho recurrente en la primera novela picaresca. EL grueso de los antihéroes picarescos comienzan sus respectivas andaduras en un entorno rural. Guzmán, por ejemplo, se remonta a su concepción, que tiene lugar en un lugar que, fuera de contexto, podría relacionarse más con el género bucólico que con la picaresca. Guzmán fue engendrado en

el pago de Gelves y San Juan de Alfarache el más deleitoso de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una, y vecindad cercana que le hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Que con razón, si en la tierra se puede dar conocido paraíso, se debe a este sitio el nombre dél: tan adornado está de frondosas arboledas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas, donde los rayos de sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada. (Alemán 2012: I:147)

En este entorno, difícilmente podría pervertirse el carácter de Guzmán. En la ciudad, por el contrario, se vuelve «muchacho vicioso y regalado, criado en Sevilla» (*ibid.*: 163). Y si sus orígenes son sonados, la ruta que sigue no los desmerece. Guzmán no se conforma con la Corte, sino que llega a Roma y Génova, el nudo comercial del Mediterráneo.

Onofre, por su parte, confiesa su procedencia rural diciendo que nació en «un lugar junto a la ciudad de Sigüenza que se llama Palazuelos, y por mal nombre engaño pobres» (González 1995: 72). Su llegada a la cercana ciudad reproduce el tópico del rústico que se maravilla al contemplar por primera vez la ciudad. Onofre nos dice: «Cuando llegué a Sigüenza [...] fuime a ver la ciudad; y andando por ella atónito como quien no había visto otra, llegué a la Travesaña⁶, que es el nombre de la calle más principal y adonde está la contratación de los mercaderes» (González 1995: 88). Nótese que por aquel tiempo, la ciudad del Doncel debía de estar en franca decadencia. Su cátedra episcopal, que acostumbraba a vestir el escarlata de los hábitos cardenalicios durante el siglo XV, se acostumbró al morado en el siglo XVI, hasta el punto de que, desde 1572, sólo en dos ocasiones ocupó la sede seguntina un ordinario con rango de cardenal (*cf.* Obispado Sigüenza-Guadalajara 2017). Aún así, deslumbró al rústico Onofre. Una vez curado de espanto, Onofre pasa una semana en Madrid sin pena ni gloria, hasta llegar a de Salamanca, donde continuará sus aventuras (*cf.* González 1995: 146), para terminar en la misma corte en Valladolid (*cf. ibid.*: 183).

Justina sigue una trayectoria similar. La pícaro parte de un inicio rupestre, pues sus padres «pusieron mesón en Mansilla, que después “se llamó de la Mulas” por una hazaña» de Justina, siendo éste «pueblo pasajero de gente llana del reino de León» (López de Úbeda 2012: 354). De ahí tras el episodio de Arenillas, a Justina se le «puso en la cabeza salir de aldeana y montañesa y dar de súbito en ciudadana» y se va a León, a tan solo tres leguas de su pueblo (*cf. ibid.*: 543), que es poco más o menos la distancia que media entre Sigüenza y el Palazuelos natal de Onofre. Finalmente, Justina va a pleitear a Rioseco, que numerosas alusiones topográficas poco veladas permiten vincular al escaso caudal del río Manzanares que riega Madrid (*cf.* Bataillon 1969: 137-150).

Rinconete y Cortadillo sigue fiel a la norma. De Rinconete, sabemos que nació en la venta que hay en el puerto de la Fuenfría⁷, pues dice «soy natural de la Fuenfrida, lugar conocido y famoso por los ilustres pasajeros que por él de continuo pasan» (Cervantes Saavedra 2010: I:194-195). Cortadillo, por su parte, evita concretar su lugar de nacimiento. «Yo nací en el piadoso lugar puesto entre Salamanca y Medina del Campo» (*ibid.*:197). Algunos estu-

6 En Sigüenza todavía existen dos calles paralelas en la parte medieval, a las faldas del castillo, conocidas como la Travesaña Alta y la Travesaña Baja. Gregorio González debe de referirse probablemente a la segunda. Incomprensiblemente, el editor de Cabo Aseguiñolaza la rebautiza *Travesera* en las notas (Cabo Aseguiñolaza 1995b: 234), cuando, tanto los callejeros histórico y actual de la ciudad, como la propia fuente citada por Cabo, contradicen esa nomenclatura (*cf.* Fernández-Galiano 1985: 203).

7 Era de obligado paso en el trayecto entre Madrid y Segovia hasta que se abrió el puerto de Navacerrada. Hoy, apenas quedan algunas piedras de la venta que hubo junto al camino. Una placa recuerda a los senderistas que frecuentan la zona que Cervantes hizo nacer allí a su pícaro.

diosos han visto en esta descripción la hoy desaparecida aldea de Mollorido, al noroeste de Cantalapiedra, como indica Sieber (*cf.* Cervantes Saavedra 2010: I:197).

El *Buscón* presenta una pequeña variación respecto a las otras novelas. Su protagonista es de la ciudad de Segovia, como el propio pícaro declara en el mismo comienzo del primer capítulo (*cf.* Quevedo 2014a: 95). Pablos no inicia, empero, un camino inverso al campo, sino que permanece en la ciudad, como requiere su condición. Si deja su ciudad natal para dirigir sus pasos a otras como Alcalá de Henares y, finalmente, a la populosa Madrid. Por lo tanto, esta peculiaridad de origen no afecta al resultado final. En *La ilustre fregona*, Carriazo y Avendaño, naturales de la ciudad de Burgos, emprenden un recorrido similar al de Pablos, y llegan a Toledo en busca de la posada del Sevillano.

El que sí emprende ese camino de vuelta al agro es Berganza, a quien, habiendo nacido en el Matadero de Sevilla, su primera escapada lo lleva al campo a servir al pastor Barcino. Sin embargo, pronto se cansa del trato que recibe y retorna a su ciudad natal a servir a un rico mercader hasta que se marcha con los soldados (*cf.* Cervantes Saavedra 2012: II:330 y ss.). Después irá a la villa de Mairena⁸, a Granada y a Valladolid.

A pesar de la variedad de localizaciones que ofrece la novela picaresca, todas ellas reflejan un fenómeno común. Toledo, Salamanca, Valladolid, Madrid o Sevilla, todas tienen algo que atrae nuevos habitantes. Sea la Corte, la universidad, o la actividad comercial de su puerto. Así, en 1554, Lázaro va a Toledo y no a Madrid, porque difícilmente podría haber encontrado en ésta una gran urbe, considerando que la cifra de sus habitantes no alcanzaba los cuatro millares en 1530. El incremento de población que elevó su censo hasta alrededor de cien mil almas no llegó hasta 1561, cuando el rey Felipe II comunicó su intención de trasladarse a Madrid con la corte. Onofre, por su parte, deja constancia de hacer lo propio cuando dice «piqué para Valladolid, que, como ya es Corte, es el paradero de los carros» (González 1995: 183).

No obstante, se intuye un patrón de movimiento atendiendo a la máxima «librete Dios de la enfermedad que baja de Castilla y de hambre que sube del Andalucía» (Alemán 2012: I:274-275). Esto es, los pícaros tienden a dirigirse a la Extremadura Castellana, donde se ubican Alcalá de Henares, Madrid y Toledo. Este territorio ubicado entre las riberas del Duero y del Tajo es donde convergerían los caminos de dos peregrinos que partieran de Castilla la Vieja y de Andalucía en sentidos opuestos. Por lo tanto, debemos concluir que, en efecto, el pícaro es un personaje urbanita, desde la ciudad de provincias, hasta el mismísimo centro de la Cristiandad.

8 Mairena de Alcor. Su censo contaba alrededor de 1.400 almas a finales del siglo XVI.

Parece tener razón Maravall (*cf.* 1986: 698) cuando asegura que el entorno urbano es un elemento indispensable para que surja el modo de vida picaresco. Como hemos visto, este escenario es una constante que se repite en todas las obras. Por el contrario, el origen rural del pícaro, aunque predominante, no ocurre en todos los casos.

4.2.3. LA SITUACIÓN RELIGIOSA

No han sido pocas las ocasiones en las que se ha querido atribuir la picaresca a los erasmistas, muchos de los cuales también eran judíos conversos, y por ello luchadores en dos frentes: por un lado contra las leyes de *limpieza de sangre*, por otro lado, a favor de una reforma dentro de la propia Iglesia Católica. Esta institución, por medio de una temprana prohibición del erasmismo, evitó que la corriente llegase a alcanzar España plenamente. Tras el uso de la primera persona ficticia se escondería la necesidad de enmascarar el discurso del autor con la ingenuidad del pícaro. De este modo, se podría alcanzar mayor libertad narrativa so pretexto de que la necesidad del narrador así lo requiere. El uso de la tercera persona, por el contrario, haría al autor responsable de la voz narrativa (*cf.* Rötzer 2009: 36). Sin embargo, este recurso para eludir problemas con las autoridades, a pesar de parecer tan efectivo, no se usó en otros géneros más polémicos, pero sí lo fue —y con cierta profusión— en obras libres de toda sospecha. Consecuentemente, este argumento no debería ser tenido por algo determinante, máxime considerando que el *Lazarillo* es una obra pretridentina. Por este motivo, dejaremos a un lado las cábalas autoriales, y nos ocuparemos en su lugar de los hechos documentados. Esto es, lo que aparece en el propio texto y lo que nos consta sobre su recepción.

4.2.4. REFORMISMO

Cualquiera que sea su intención, el *Lazarillo* rezuma crítica social. Como es de suponer, esto tampoco se le escapó a la censura de la época. Las implicaciones de esto en la configuración de otros textos son profundas, en tanto que está censura determinó en gran medida el devenir posterior del género. En efecto, los ejemplares de la versión de 1554 desaparecieron de la Península, siendo el *Lazarillo castigado* el que circuló hasta 1844. Precisamente esta versión es la que les pudo llegar a Mateo Alemán y a Quevedo (*cf.* Coll Tellechea 2010: 18). De esta manera, no es la desviación doctrinal del texto la que marca el camino para las obras posteriores, sino la ausencia de ésta.

Llegados a este punto hay que hacer una aclaración sobre la naturaleza de la desviación doctrinal del *Lazarillo*. El grueso de ésta no era principalmente de carácter religioso, ni tenía lugar en su primera parte. Al contrario, el mayor problema con el que se enfrentó el *Lazarillo* fue ir acompañado de su segunda parte de 1555. Esta continuación satirizaba despiadadamente la corrupción imperante en la corte (cf. Coll Tellechea 2010: 21). Esto justificaría varios hechos notables. Por una parte, fue la continuación la que sufrió los embates más virulentos de la censura. Por otra parte, aunque la primera parte salió de la refriega sin los pasajes del buldero y el disoluto mercedario, conservó el del avariento clérigo de Maqueda y, más notablemente, el Arcipreste de San Salvador.

La expurga del pasaje del buldero era previsible, al someter al escrutinio crítico una de las prácticas católicas que motivaron la Reforma más que reproducir una anécdota bien establecida en el folclore. El supuesto precedente que indica Bataillon (cf. 1973: 75) en la historia XXXI de *Dil Ulenspiegel* requiere una buena dosis de voluntarismo para ser tenido como tal. En la historia, tenemos que Till no recurre a la trapacería del buldero de compincharse con la autoridad, sino que paga al clérigo para poder predicar, como era uso y costumbre.

Und wa dann etwan in einem dorff Kirchweihung waz oder Hochzeit, oder andere Versammlung der Landlüt, da macht sich Ulenspiegel hin zum Pfarrer, das er wolt predigen und den Buren daz Heilthumb verkünden, daz sie sich ließen bestreichen, vnd waz er für Opffer überkäm, daz wolt er ihm halber geben. So waz nun den unge- lerten Pfaffen wol darmit, daz sie nit mer dann gelt überkämen. (Anón. 1978: 93)

Asimismo, el truco que emplea Till para ganarse la confianza de la parroquia, típico de la facecia tardomedieval y renacentista, lo emparenta más con el *Retablo de las maravillas* cervantino (cf. Cervantes Saavedra 2016c: 227-249), que con el taimado buldero. «Und bei seinem Leben kein Opffer nemen solte von keiner Frauwen, die ein eebrecherin wär. Und welch solche Frauwen seind, die sollen stil ston» (ibíd). Efectivamente, tanto Till Eulenspiegel como Chirinos y Chanfalla se valen del ingenio para que las víctimas lo sean de su propia culpa. Diríase que son un instrumento del que se vale la Providencia para administrar el justo castigo a los hipócritas. En el caso del buldero, este elemento de justicia está ausente. Es más, son precisamente aquellos personajes moralmente reprobables, como el buldero y el alguacil, los que son recompensados.

El otro precedente que cita Bataillon es alguna de las versiones flamencas del *Liber vagatorum* (cf. v.g. Anón. 1563) con *imprimatur* de 1547 (cf. Bataillon *loc. cit.*). Aquí aparece un episodio que es una reproducción casi exacta de la artimaña del buldero. Sin embargo, es una adición contemporánea, pues no se encuentra en la edición renana ni en la bajoalemana. Esta argucia, como bien apunta la fuente de Bataillon, debía de formar parte del repertorio de

trucos de los estafadores de la época (cf. Gillet 1940: 133). Consecuentemente, no se trata de una revisión de una facecia de raigambre popular, sino de la identificación de la venta de bulas con un proceder criminal.

La censura del *Lazarillo* no fue sólo un trabajo de mutilación. El censor, Juan López de Velasco, secretario, cosmógrafo y cronista oficial de Felipe II a la sazón, hizo una notabilísima labor de edición que subvirtió la carga ideológica de la novela. El censor eliminó la opinión del narrador sobre la conducta de otros, de manera que en el *Censurado* tenemos que Lázaro es el acusado en lugar del acusador (cf. Coll Tellechea 2010: 31). El protagonista no se considera una víctima de las circunstancias, ni refiere un caso a Vuestra Merced para que sean considerados los eximentes. Por el contrario, el Lázaro castigado se autoinculpa para dejar constancia de su propia responsabilidad y confirmar la inamovilidad del orden social.

Cabe pensar, pues, que en la versión que llegó a los autores de sus continuadoras había desaparecido todo atisbo de potencial doctrina luterana. En efecto, López de Velasco se había empleado meticulosamente, de forma que no sólo eliminó pasajes íntegramente por su tendencia reformista evidente, como el capítulo del buldero, sino que llevó a cabo una expurga minuciosamente palabra por palabra, como anota Rico a «Jurare yo a Dios que has tú comido las uvas de tres en tres» (Anón. 2014a: 37), que pierde el «a Dios» en el *Castigado*.

Consecuentemente, no podemos considerar los subrepticios alegatos afines al reformismo de la edición de 1554 como parte de la herencia legada a otras obras, y, por lo tanto, de encontrarse en ellas, debe de ser un elemento original de éstas en lo que se refiere a la recepción contemporánea. En cualquier caso, los aspectos reformistas del *Lazarillo* sólo son rasgos genéricos desde la perspectiva crítica posterior a 1844, cuando se volvió a publicar la versión original, de modo que serían irreconocibles como un rasgo de semejanza familiar en la España del siglo XVII.

No podemos dejar de mencionar que, sin ser una obra propiamente reformista ni contener doctrina contraria a la ortodoxia, *Justina* contenía una fecunda semilla que germinaría gracias al luteranismo y florecería con la *Courasche* barroca (cf. Grimmshausen 2001). *Justina* llegó a Alemania en 1627 bajo el título *Die Landstörtzerin Justina Dietzin Picaragenandt* publicada anónimamente en Fráncfort por el reconocido protestante Johann Friedrich Weiss. Partía de la recreación —más que una traducción— italiana de Barezzi Barezzi *Vita della Picara Giustina Diez*, publicada en Venecia en dos volúmenes en 1624 y 1625⁹ (cf.

9 Hay sólidos indicios de una traducción italiana anterior, pues la Stiftung Preußischer Kulturbesitz cuenta con la signatura XL 3301 de una obra desaparecida, correspondiente a un primer volumen de 1620 de la edición alemana (Bodenmüller 2001: 215). Consecuentemente, la traducción italiana en la que se basó, debe precederla.

Mañero Lozano 2012: 21-22). Weiss consiguió burlar a la censura católica de la ciudad publicando una parodia de la Iglesia Católica y las vidas de santos. Sin embargo, no eran ya una selección de alegorías jeroglíficas para las élites, sino una colección de facecias que apelaban a la clase media protestante (cf. Bjornson 1977: 147). De acuerdo a Schweitzer, Grimelshausen conocía bien este material, lo que explicaría los sorprendentes paralelismos entre su pícaro y la de López de Úbeda (2003: 161).

4.2.5. *CONVERSOS*

Parte de la crítica busca respuestas a la picaresca en el origen converso del autor. El *Guzmán* sería el ejemplo paradigmático de esto, como un intento de los cristianos nuevos por alcanzar la aceptación social. Para Bjornson, cuando se entiende adecuadamente el *Guzmán*, toda la novela, desde su narrativa, hasta su doctrina religiosa, pasando por las anécdotas, cuentos, parodias y alegorías, constituye una elocuente petición del converso para que sea reconocida su humanidad y la legitimidad de sus aspiraciones a la igualdad religiosa y social (cf. Bjornson 1977: 46). Si bien esto podría ser verdad en el caso del *Guzmán*, resulta arriesgado extrapolarlo al resto de la picaresca. Lo cierto, no obstante, es que hay referencias textuales a los conversos, y puede intuirse un patrón en el uso que de éstas se hace.

Es habitual que la ascendencia del pícaro lo descalifique como cristiano viejo. Cuando Lázaro da cuenta de quién era su progenitor, dice que «se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre» (Anón. 2014a: 14). Rico señala en una nota la ambivalencia de esta frase. Esto es, podemos entender *cierta armada, entre los cuales fue mi padre*, pero también *moros, entre los cuales fue mi padre*. Ciertamente, la concordancia de género y número induce más a pensar que se trata de lo segundo. Lo que el Lazarillo ofusca con un juego de palabras, se hará más evidente en las siguientes reencarnaciones del pícaro de forma progresiva hasta llegar a *Justina*, cuya protagonista, además de referir un tatarabuelo gitano (cf. López de Úbeda 2012: 333), da cuenta de abuelos de los que únicamente sabe «que eran de un poco más allá del monte Tabor» (*ibid.*: 334). Esto podemos entenderlo como una confesión si tenemos en cuenta que ese lugar no es otro que el Monte de la Transfiguración, en Galilea.

En el *Guzmán* no se expone explícitamente la condición del protagonista, pero éste declara «no me quise valer del apellido de mi padre; púseme el *Guzmán* de mi madre» (Alemán 2012: I:162). El apellido materno lo había elegido la abuela, una prostituta que no sabía con certeza quién era el padre, pero que «a los Guzmanes era donde se inclinaba más».

en concreto a «un caballero, deudo cercano a los duques de Medina Sidonia» (Alemán 2012: I:161). Debía de ser una práctica habitual para disimular linajes indeseados.

Yo confieso que este es un tiempo en que el zapatero, porque tiene calidad, se llama *Zapata*, y el pastelero gordo, *Godó*; el que enriqueció, *Enríquez*; y el que es más rico, *Manrique*; el ladrón a quien le lució lo que hurtó, *Hurtado*; el que adquirió hacienda con trampas y mentiras, *Mendoza*; el sastre, que a puro hurtar girones fue marqués de paño infiel, *Girón*¹⁰; el herrador aparroquiado, *Herrera*; el próspero ganadero de ovejas y cabras, *Cabrera*; el vaquero, rico de cabezas irracionales y pobre de la racional, *Cabeza de Vaca*; y el caudaloso morisco, *Mora*; y el que acuña más moneda, *Acuña*; quien goza dinero, *Guzmán*. (López de Úbeda 2012: 322–323)

Resulta significativo que se relacionen tantos apellidos con oficios tradicionalmente asociados con los moriscos, y otros que señalen la acumulación de riquezas, que era tenida por propia de judíos. Este parecer no era inusual, como se ve en su *Premática de aranceles generales* de Quevedo. «Item, asimismo, que los Mendozas, Enríquez, Guzmanes y otros apellidos semejantes que las putas y moriscos tienen usurpados, se entienda que son suyos como la Marquesilla en las perras, Cordobilla en los caballos y César en los extranjeros» (Quevedo 2014b: 164-183). Quevedo vuelve a incidir en la usurpación de apellidos en el *Buscón*. Pablos dice sobre su madre «sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la letanía» (Quevedo 2014a: 97).

Las mismas sospechas que se cernían sobre Pablos debían de haberlo hecho sobre su amo don Diego, siendo éste miembro de la entonces conocida familia de los Coroneles segovianos. Es muy probable, no obstante, que, por su posición, sobrellevar la condición de cristiano nuevo le resultara mucho más sencillo a Diego que a su fámulo. En cualquier caso, tratándose de una familia tan prominente, era tarea imposible ocultar que las dos ramas de los Coroneles se remontaban a 1492, año en que Rabi Meyr Melamed y Abraham Seneor se convirtieron al cristianismo. Ambos ocupaban ya cargos de gran prestigio al servicio de los Reyes Católicos antes de renegar nominalmente de la fe de sus mayores. Como cristianos, no hicieron sino aumentar el poder e influencia de sus respectivas familias (*cf.* Parelló 2007: 102-103). Esto explica algunos aspectos que, de otra manera, serían incoherentes, como que dos personajes de tan diferente condición atiendan a la misma escuela, lo que, a su vez, es un indicio de su vecindad, con toda probabilidad en la Judería, conocida, significativamente, como Barrio de los Coroneles. De la misma manera, esto también explicaría cómo una familia acomodada como los Coroneles podía ver con buenos ojos que su hijo trabara amistad con alguien de la calidad de Pablos. Asimismo, esto aclararía la actitud de Diego, tan distante del

¹⁰ Nótese el juego de palabras con el marquesado de Peñafiel, concedido por Felipe II a la Casa de Téllez-Girón en 1568.

ideal de un caballero cristiano viejo (cf. Parello 2007: 110-111). Vemos, por ejemplo, que cuando Pablos y Diego intercambian capas, éste hace gala de su cobardía, dejando que sea el primero el que reciba una paliza dirigida a él, en lugar de afrontar las consecuencias de sus actos como cabía esperar de un cristiano viejo. Pero es que lo que provoca el violento desenlace son los asuntos de faldas de Diego, algo también indigno de un caballero.

En *Justina* también encontramos un caso claro de criptojudaismo, pero esta vez mucho más evidente. Se trata del cabecilla de la banda de estudiantes dados a la picaresca que secuestra a Justina.

El obispo se excusaba de beber con una gracia que *contenía mucho de naturaleza*, y era decir:

—De vino, poco, que soy patriarca *de Jerusalem*. (López de Úbeda 2012: 517, énfasis añadido)

El juego de palabras es revelador dada la referencia geográfica y el doble sentido de *vino*, que, como anota Mañero Lozano, tanto puede referirse a la bebida con que Justina pretende emborrachar a la Bigornia como a la venida de Cristo. Por si quedara alguna duda, la glosa no deja lugar a interpretaciones: «Era judío».

Sobre don Diego y el obispote Pero Grullo tenemos certeza sobre su origen. El hidalgo hebén, aunque resulta más dudoso, es probable que también pudiera tener dificultades para probar limpieza de sangre. Sabemos que su padre era «don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán. No se vio jamás nombre tan campanudo, porque acababa en *dan* y empezaba en *don*, como son de badajo» (Quevedo 2014a: 210). El segundo tono del repique, además, es la última sílaba del nombre del río que señalaba la frontera oriental del antiguo Reino de Israel. Este apellido, no cabe duda, podría suponerle al hidalgo dizque montañés serias dificultades para, por ejemplo, postularse para vestir el hábito de una orden militar.

4.2.6. CONTRARREFORMISMO

Tras la primera intentona picaresca, la reacción orientó el género en un sentido opuesto. *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, no sólo superó sin dificultad la censura eclesiástica y civil durante la época de esplendor de la Contrarreforma, sino que llegó a ser alabado por aquélla (cf. Bjornson 1977: 46). El *Guzmán* se ha descrito, por ejemplo, no como una novela abierta y que pudiera continuar, sino como una novela dogmática que parte de una definición muy concreta, esto es, que surge de un dogma teológico establecido *a priori* (cf. Rötzer 2009: 42). No obstante, existen diferentes lecturas de esta obra que difieren de su aparentemente adscrip-

ción incondicional a unas tesis concretas. Por esto, la discusión para dilucidar una interpretación de las intenciones de su autor no está cerrada aún (*cf.* Bjornson 1977: 43).

Sea como fuere, hay que ser precavidos, en tanto que la forma limitaba sustancialmente la prosa de Alemán. Esto es, en palabras de Parker, la carrera del delincuente es rememorada por él mismo con los pensamientos y sentimientos que tiene en el momento de experimentar los hechos, pero, de hecho, está siendo narrado por alguien que ha tenido una conversión religiosa. Alemán no puede, o no quiere, revelar en el inicio el hecho de esta conversión futura para no desbaratar el ascenso al clímax rompiendo el suspense novelístico. Desde el mismo comienzo, Mateo Alemán descubre que es un galeote el que está escribiendo su historia; pero la ocultación de que Guzmán es también un penitente convertido lo pone en dificultades, en tanto que, aunque las digresiones moralizadoras son apropiadas en labios del arrepentido, el lector lo conoce tan sólo como delincuente. En un punto tan temprano como el segundo capítulo, Guzmán se ve obligado a señalar lo inapropiados que son los sentimientos morales viniendo de su boca, sin que sea capaz de desvelar que el que habla ya no es un pecador recalcitrante. Esto contribuye a crear una impresión de hipocresía, no sólo por la disparidad del tono, sino también por la facilidad con la que muchos críticos han confundido las dos voces del narrador, la que pertenece al tiempo del narrador y la que pertenece al tiempo de lo narrado (*cf.* Parker 1967: 36).

Sin embargo, aunque el privilegio real de la primera parte fue otorgado a *Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, la obra se popularizó sólo con el título de portada (*cf.* Schlickers 2008b: 117). Y no es de extrañar, pues, que la recepción española deje de lado la función de «atalaya de la vida humana» que debía cumplir ya esta primera parte, para no hablar de las finalidades reformistas sociales que una parte de la crítica ha señalado como intención central de la obra (*cf. v.g.* Bjornson 1977: 44 y ss.).

En el *Guzmán* apócrifo, como apunta Schlickers (Schlickers 2008b: 118 y *passim*), la intencionalidad de la enseñanza *ex contrario* es mucho más acusada que en la segunda parte legítima. Así, frente al «yo aquí recibo los palos y tú los consejos en ellos» (Alemán 2014: II:41) de la segunda parte de Alemán, en la de Martí se dice «haz hermano lo que digo y no lo que hago [...] que para eso te cuento mi vida, para que escarmientes de cabeza ajena» (Anón. 2007: 199-200). Efectivamente, va a incluir muchas más digresiones moralizantes que su contrapartida original, produciendo un desequilibrio entre consejas y consejos (*cf.* Schlickers 2008b: 124). Sin embargo, la continuación espuria respeta más el principio de verosimilitud que la canónica, careciendo de la profusión de éste en sucesos violentos y casos extremadamente carnalescos.

El *Buscón* también podemos adscribirlo a la corriente católica ortodoxa, aunque no sin reservas. Pública y notoria es la posición abiertamente contrarreformista y antisemita de Quevedo, ¿pero cuánto de esto se transluce en el texto? Algunos estudiosos como Parker ven una finalidad moral en el *Buscón*, sin embargo, otros como Lázaro Carreter, creen que se trata de un ejercicio de ingenio, y una exhibición de arte verbal, lo que secunda la mayor parte de la crítica moderna (cf. García Lorenzo 1982: 548). A pesar de los prejuicios quevedescos de los que el texto no puede escapar, su tono no es grave.

Ciertamente, no encontramos en el *Buscón* las diatribas moralizantes que llenan el *Guzmán*, sino que se prima el efecto cómico. Ni siquiera hay una condena de las acciones éticamente reprobables, ni éstas conllevan necesariamente un castigo. Salvo la frase final «nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» (Quevedo 2014a: 308), no se prodiga el autor en juicios de valor. Y, aun en este caso, sirve más como reclamo para atraer lectores a una potencial segunda parte prometiéndoles más trapacerías busconescas.

Los personajes del *Buscón* no reciben la recompensa justa por sus acciones, sino que el resultado de estas está predeterminado por su condición social, especialmente la que depende de la limpieza de sangre. El *Buscón* ejemplifica la futilidad de todo intento de ascenso social. Pablos desea cambiar de estado, tal como le dice a don Diego: «más alto pico, y más autoridad me importa tener» (Quevedo 2014a.: 165). Quiere borrar sus orígenes y apartarse de un linaje familiar sucio que lo ata a una clase inferior. En la carta a su tío le advierte: «No pregunte por mí, ni me nombre, porque me importa negar la sangre que tenemos» (*ibid.*: 206). Como sabemos, todos sus intentos por desembarazarse de su pasado y medrar fracasan. Cuando el protagonista u otro personaje trata de hacerse pasar por caballero o por rico, aparece inmediatamente el castigo. Así, la usurpación estamental termina siendo un tema recurrente de esta novela. El afán de las clases bajas por ascender es constante, pero se aborda desde el punto de vista nobiliario, rechazando la posibilidad de este ascenso antinatural, que, sin embargo, sirve para prestigiar la condición noble al retratarla como ideal a alcanzar (cf. Ynduráin 2014: 48-51).

El *Buscón*, según García Lorenzo, retorna a la pureza narrativa del *Lazarillo* interrumpida por el éxito del *Guzmán*, pero deshaciéndose de la parte doctrinal del último. Cada una de las intenciones por elevar su condición termina con una paliza, con una lluvia de salivazos, o en la cárcel. No encontraremos en el *Buscón*, pues, los personajes dignos de empatía del *Guzmán*, ni mucho menos su invitación a la salvación. A cambio, el *Buscón* ofrece un ejer-

cicio de conceptismo, donde la exhibición de ingenio prima sobre las enseñanzas morales (*cf.* García Lorenzo 1982: 548).

Vemos, pues, que la familia picaresca se dispone en función de dos ejes de coordenadas que se corresponden con el *pathos* y el *logos*. Un tercer eje para el *ethos* sería superfluo, en tanto que la condición del pícaro lo descarta *a priori* para hacer un discurso basado en la ejemplaridad moral, como se hace patente en el *Guzmán*. En este caso no podemos hablar de semejanzas familiares en el sentido wittgensteiniano puro, pues no hablamos de una oposición binaria de rasgos que se tienen o de los que se carece, sino que ambos rasgos son semejanzas familiares presentes en todas las obras, pero que se manifiestan en diferente grado en cada una de ellas.

4.2.7. OTROS CONFLICTOS POLÍTICOS

Los problemas sociales internos no eran los únicos que preocupaban en la España del Siglo de Oro. Esto se refleja igualmente en las novelas picarescas. Las posesiones de Castilla se expandían en las Américas, y no eran pocos los que veían en ellas una tierra de promisión, como bien ilustra el final abierto de *El Buscón*. Pablos dice «[d]eterminé, consultando primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte» (Quevedo 2014a: 308). Habría que esperar hasta 1618 para que, en *Vida del escudero Marcos de Obregón*, no el propio pícaro, sino el doctor Sagredo, introdujera por completo el tema americano en la picaresca¹¹ (*cf.* Espinel 1959: II:262-291).

La más acuciante de las cuestiones de ultramar, sin embargo, no provenía de allende las Columnas de Hércules, sino que se encontraba en el mismo Mediterráneo. Las flotas de los reinos hispánicos sufrían el constante acoso de piratas turcos y berberiscos. Éstos últimos, incluso llegaban a hacer incursiones en los puertos más desprotegidos de la Península. La marcha de Lázaro a la guerra de Argel (*cf.* Anón. 2014b: 193 y ss.) —aunque más por codicia que por devoción religiosa o lealtad a la Corona—, o la muerte de su padre (*cf.* Anón. 2014a: 14) son un reflejo fidedigno de lo que sucedía en la realidad.

Un ejemplo notabilísimo de lo que suponían las amenazas marítimas se encuentra en la biografía de Miguel de Cervantes. Éste combatió contra los turcos a bordo de la nave Marquesa frente a las costas otomanas en la célebre batalla de Lepanto. En el combate recibió tres disparos: dos en el pecho y uno en la mano izquierda; este último le valió una mano inutilizada para el resto de su vida y el sobrenombre de Manco de Lepanto (*cf.* Spunberg 2003: 27-

¹¹ La relación está inspirada, sin duda, por la accidentada expedición de Pedro Sarmiento de Gamboa organizada en 1581 (*cf.* Fernández 2001: 95).

30). Años más tarde fue hecho prisionero por los piratas berberiscos y llevado a Argel, donde padeció cinco años de cautiverio (cf. Spunberg 2003: 41-52).

Sin embargo, aunque presentes en la picaresca, estas cuestiones no son prerrogativa de ésta. Por el contrario, son temas transversales que llenan toda la literatura española de la época, que debemos achacar al *Zeitgeist*. Sirva como ejemplo la producción cervantina, cuya forzosa estancia en el norte de África inspiró comedias como *Los baños de Argel*, *Los tratos de Argel*, *El gallardo español* o *La gran sultana* (cf. v.g. Cervantes Saavedra 1987).

4.3. CONTEXTO LITERARIO

4.3.1. ANTECEDENTES

En Europa existían tres tipos de prosa desde la Edad Media, cuyo origen estaba en la corte, no sólo como centro de poder, sino estético y artístico. De ahí surge la literatura caballerescas que sucedió a la novela cortés de Chretien de Troyes en el siglo XII. La literatura caballerescas abandona los metros medievales y adopta la prosa. A finales del siglo XV llega a España y Francia la novela sentimental, que se extendió con las guerras de religión. Esta forma compartía el tema amoroso con la caballerescas, pero se enfocaba en el *ethos* del amor más que en el caballeresco. La tercera forma en prosa era la novela pastoril. Provenía de Italia y recuperaba la bucólica de los clásicos y el motivo del *locus amenus* (cf. Kinzkofer 2003: 9). Estos géneros, no lo olvidemos, compartían su forma narrativa en tercera persona y un emplazamiento local y temporal relativamente distante. Asimismo, sus personajes eran de carácter noble y poseían unos altos ideales, lo que, como veremos, se subvierte en la picaresca.

4.3.2. FICCIONALIDAD, DECORO Y PRESCRIPTIVA

Según Niemeyer, el principal factor al que está sujeta la picaresca es, tal vez, la prescriptiva platónico-humanista. Desde el punto de vista humanista, la ficción es un mal ejemplo que debe ser rechazado, en tanto que pervierte la realidad. Se partía de la premisa ontológica-moral de que el lector puede experimentar empatía con la ficción, y tanto más fuerte es esta empatía, como la forma literaria se aproxima a la realidad. Consecuentemente, la prosa debe ejercer una influencia mayor que el verso. La prescriptiva, pues, otorgaba al verso la función de marca poética que servía para demandar al lector un distanciamiento de la obra. Consecuentemente, la prosa se reservaba para los textos no-ficcionales, como narraciones históricas

o biografías auténticas, con la salvedad de géneros menores como la sátira lucianesca. De esta manera, se salvaba al lector ingenuo de la confusión que potencialmente tienen las lecturas de ficción (*cf.* Niemeyer 2008b: 80-82).

Sin embargo, en el *Lazarillo*, el realismo es un elemento imprescindible. Se trata del juego principal en el que el texto envuelve al lector, en torno a lo que gira toda la novela. De no ser así, *El Lazarillo* sería un documento falsificado destinado a engañar al público. Sin embargo, tras el engaño inicial, su ficcionalidad es reconocible para quien está al tanto del contexto histórico y, de la misma manera, debía haber sido evidente para los contemporáneos. Como apunta Bataillon, una buena parte de los temas eran lugares comunes del folclore europeo (*cf.* Bataillon 1954: 5), o, como señala Rico (*cf.* 1990: 75), porque el lector avezado no tardaría en reconocer una composición artística demasiado perfecta para ser real.

Por otra parte, los géneros en que la prosa resultaba aceptable tampoco estaban exentos de dificultades poetológicas. Siguiendo la tradición clásica, el decoro requería que las obras de estos géneros se ocuparan de temas graves y sus personajes fueran de posición elevada. Un asunto tan baladí como la biografía de un mozo de ciego, resultaba poco menos que inconcebible en el contexto literario de la época.

La solución la encuentra el autor en la forma, ya que, como bien apunta Rico, desde tiempo inmemorial es conocida una forma literaria ideal para armonizar la tradición retórica y el discreto valor histórico de la vida de un pícaro, que se prestaba como ninguna otra en estos comienzos de la novela, a saber: la carta (*cf.* Rico 1976: 17). De esta manera, quedaban cubiertos ambos frentes. Se ofrecía una historia aparentemente real, y se presentaba de una manera adecuada a sus características. Asimismo, la carta refiriendo *el caso* no es sólo un marco para las narraciones como sucede en la tradición precedente (*cf.* Boccaccio 2011), sino que sirve de *mcguffin* que da pie a Lázaro para relatar sus aventuras desde su nacimiento.

En cualquier caso, la ficcionalidad del *Lazarillo* no debía escapar al lector de la época. Considérese que *el caso* se refiere a unos hechos supuestamente acontecidos muy recientemente en Toledo y con la participación de nada menos que una dignidad eclesiástica. De ser cierto lo relatado en el libro, al menos en Toledo, el lector contemporáneo no tendría dificultad para comprobar la veracidad de los hechos si, como se cuenta, la relación del clérigo con la mujer de Lázaro era *vox populi* en la ciudad (*cf.* Anón. 2014a: 133). Incluso datando la conclusión de los hechos narrados en 1539 como hace Rico (*cf.* Rico 1990: 30), la distancia temporal no es lo suficientemente grande para que se hubiera borrado por completo la memoria del escándalo entre los mayores.

Lo cierto es que ni siquiera era necesario frecuentar los mentideros toledanos ni recurrir a memoria alguna, pues un somero conocimiento de la organización eclesiástica serviría para descartar la obra como real nada más alcanzar el tratado séptimo, con la primera mención al arcipreste de San Salvador. La iglesia de San Salvador no ha sido nunca arciprestal, como no lo ha sido ninguna de las otras iglesias de Toledo, por ser esta ciudad capital diocesana. Resulta ciertamente inverosímil que esto pudiera escapársele al lector culto de la época, y aun al vulgo, considerando la influencia de la iglesia en los asuntos civiles.

A partir de 1580, el redescubrimiento de la poética aristotélica y, con ella, los conceptos de *mímesis* y *poiesis*, sirve para revisar las ideas preconcebidas sobre la ficción. Esto abre las puertas a una nueva manera de entender la literatura a salvo del reproche moral por mentirosa, y, a su vez, supone un avance para juzgar la literatura según criterios meramente poéticos. No obstante, el binomio horaciano *prodesse et delectare* seguirá vigente largos años (cf. Niemeyer 2008b: 81-82). Esto influye en las obras picarescas de la segunda oleada de forma variable. Así, tenemos desde intentos sinceros de literatura con aprovechamiento moral, como el *Guzmán*, hasta aquellos en que se toma como una mera formalidad.

El Lazarillo se cura en salud diciendo que «a este propósito dice Plinio que “no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena”» (Anón. 2014a: 4). Éste era un lugar común presente en todo tipo de exordios, por lo que su presencia en otras novelas picarescas no puede atribuirse únicamente al precedente lazarrillesco, como, por ejemplo, cuando vuelve a repetirse el mismo lugar en el prólogo al lector del *Guzmán*.

Bien veo de mi rudo ingenio y cortos estudios fuera muy justo temer la carrera y haber ido esta libertad y licencia demasiada; mas considerando no haber libro tan malo donde no se bueno, será posible que en lo que faltó el ingenio supla el celo de aprovechar que tuve, haciendo algún virtuoso efeto, que sería bastante premio de mayores trabajos y digno del perdón de tal atrevimiento. (Alemán 2012: I:110)

Al *Guitón* no lo precede una aprobación por su tardía publicación impresa. Sin embargo, vemos que vuelve a Plinio en el prólogo al lector, pero para invertir la carga de la prueba. Ya no se trata de que haya algo de provecho, sino de que no haya tara. No obstante, esto no previene a Gregorio González de poner su libro en circulación.

Con justa causa son reprehendidos los que inconsiderada y atrevidamente se abalanzan a poner sus obras al juicio del vulgo, confiados en que no hay cosa tan mala que no tenga algo bueno [...]. Razón, por cierto, buena, pero indigna de persona de buen entendimiento; porque los que le tienen no es justo que les satisfaga lo que hacen, pues, por bueno que sea, se le puede poner falta, que yo creo que no hay cosa tan acabada que no la pueda tener. (González 1995: 65)

La *princeps* del *Buscón* concreta más, y en la aprobación se lee que es «un libro tan sazonado, como su Autor, supo que se le debe la Estampa, por la propiedad de las cosas. por la

elegancia de las palabras, por la enseñanza de las costumbres, sin ofensa alguna a la Religión» (Quevedo 2002: f. 1r). A estas sucintas palabras hay que sumar el prólogo al lector, que avisa de que «no poco fruto podrás sacar del si tienes atención al escarmiento» (Quevedo 2014a: 92).

En la aprobación de *Justina* se lee que el autor muestra «mucho ingenio, rara lección en todo género de lectura, gran elegancia y orden, subido estilo, discreto, apacible, gracioso y claro; y que debajo de gracias, facectas y tratos manuales, encierra consejos y avisos muy provechosos para saber huir de los engaños que hoy en día se usan» (López de Úbeda 2012: 169). Los aprovechamientos son todavía más concretos, en tanto que son alusivos al número que siguen. No obstante, precisamente esto los hace dudosos, pues no pocas veces parecen interpolaciones forzadas que a duras penas encajan en el conjunto.

Las *Novelas ejemplares*, siguen la misma tónica en sus cuatro aprobaciones. Éstas aluden a la inocuidad de la obra en lo tocante a la religión, a la excelencia de su prosa, y al provecho moral que puede extraerse de las historias que contiene. La cuarta aprobación, ciertamente, resulta digna de mención. La firma Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, y más se asemeja a la biografía editorial que encontramos en las solapas de una publicación moderna que a una aprobación. En cualquier caso, es la que más justicia le hace al genio complutense.

Por comisión de los señores del Supremo Consejo de Aragón vi un libro intitulado *Novelas ejemplares*, de honestísimo entretenimiento, su autor Miguel de Cervantes Saavedra, y no sólo [no] hallo en él cosa escrita en ofensa de la religión cristiana y perjuicio de las buenas costumbres, antes bien confirma el dueño desta obra la justa estimación que en España y fuera della se hace de su claro ingenio, singular en la invención y copioso en el lenguaje, que con lo uno y lo otro enseña y admira, dejando desta vez concluidos con la abundancia de sus palabras a los que, siendo émulos de la lengua española, la culpan de corta y niegan su fertilidad, y así se debe imprimir; tal es mi parecer. (Cervantes Saavedra 2010: I:46)

Sin embargo, las *Novelas ejemplares* están exentas de la problemática crítica que rodea los textos en primera persona. Tenemos, por una parte, la voz autorial en tercera persona, y, por otra, un género de profundas raíces como es el diálogo.

Vemos, pues, que, una vez abierta la brecha con la publicación del *Lazarillo*, y abiertas definitivamente las puertas con la poética aristotélica, todas las obras picarescas se ciñen, en mayor o menor medida, a las convenciones que de las obras de ficción se espera en el Barroco, cualquiera que sea su género.

4.3.3. CONSECUENCIAS DE LA RECEPCIÓN EN EL NARRATARIO

La consolidación del género y, consecuentemente, del *Lector Modelo* de cada obra, tiene una influencia directa en el narratario y, en último término, a la misma naturaleza del relato. Así, el *Lazarillo*, como obra fundacional, se encuentra con el problema de tener que mover el texto para construir el Lector Modelo (cf. Eco 2016: 56). El lector contemporáneo está familiarizado tanto con la figura del mozo de ciego como con los diferentes tipos que el anónimo autor de *Lazarillo* recopila y dispone en su camino, en tanto que todos ellos se remontan a elementos folclóricos de honda raigambre en el imaginario popular (cf. Bataillon 1973: 27 y ss.)

El problema no es la materia o el tema, como hemos visto, sino la forma. Así, el texto se adecua a los usos del género epistolar, y el narrador se dirige al narratario diciendo «[y] pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (Anón. 2014a: 10-11). Esta argucia, en primer lugar, resuelve el problema poetológico ofreciendo una formulación que resulta familiar en este contexto para la recepción. Pero, asimismo, sirve como excusa para la historia, y, sobre todo, como mecanismo para establecer la posición relativa del personaje.

Cuando el narrador emplea fórmulas epistolares tales como «a servicio de Dios y de Vuestra Merced» (Anón. 2014a: 129), Lázaro está ofreciendo una medida de su estatus social en una tradición bien establecida por otras obras epistolares de ficción y reales. En este caso, «Vuestra Merced» encontraría un precedente en «sed tamen sine me loqui apud misericordiam tuam» (Augustinus 2004: 16) de las *Confessiones* agustinianas, con las que, en efecto, la crítica entronca al *Lazarillo*. Esto es, dejando aparte aspectos semánticos del verbo, la fórmula de tratamiento no deja lugar a dudas respecto a qué lugar relativo ocupan Lázaro y su interlocutor. Dado que Lázaro no puede estar más alejado de una condición elevada, queda excluido el trato protocolario entre iguales de esa condición. Queda, pues, la forma servil para dirigirse a un superior (cf. Calderón Campos 2003). En esta situación de inferioridad, no sería apropiado para Lázaro adoptar un tono paternalista para moralizar al lector de su carta. La baja extracción de Lázaro priva al personaje de autoridad moral. Esta situación la resume Cipión en un consejo a Berganza.

Y has de considerar que el nunca el consejo del pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo. La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la escurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio. (Cervantes Saavedra 2012: II:392-393)

Naturalmente, el hipotético recurso a un personaje elevado es imposible, en tanto que esto hubiera prevenido al autor de ponerlo en las situaciones jocosas que padece Lázaro por razones opuestas, aunque análogas. El anónimo autor ha de capear con estas exigencias del narratario y, a la vez, transmitir el relato a un Lector modelo sin traspasar la cuarta pared.

El *Guzmán* supone un paso adelante. La obra de 1599 se aprovecha de la acogida de la poética de Aristóteles y de que el *Lazarillo* ha construido un lector familiarizado con los códigos de la picaresca. Alemán puede reducir la disociación entre Lector modelo, al que se dirige en el prólogo al discreto lector (*cf.* Alemán 2012: I:110-112), y narratario. Este prólogo sugiere que Alemán ya tiene una idea muy clara de para quién escribe. En palabras de Eco, debe referirse a una serie de competencias (expresión que va más allá del *conocimiento de los códigos*) que confieren contenido a las expresiones que usa. Debe asumirse que el conjunto de competencias a las que se refiere es el mismo que al que se refiere su lector. Por lo tanto, preverá un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual como el autor pensaba, y de moverse interpretativamente como de igual manera que se ha movido generativamente (*cf.* Eco 2016: 55).

En el *Guzmán*, llega a recurrirse a un tratamiento de familiaridad como el tuteo. Esto sucede incluso en posiciones tan significativas como el primer y el último párrafo. El capítulo primero da comienzo con «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta prisa por engolfarte en ella [...]» (Alemán 2012: I:125). En el párrafo previo al colofón del segundo volumen, Guzmán anticipa que «todo el restante della verás en la tercera» (Alemán 2014: II:522). Esta no es la forma en que un galeote se dirige al discreto lector de su autobiografía, sino que la figura del Lector modelo se unifica por momentos con el narratario.

Guzmán, al contrario que Lázaro o Pablos, no representa sólo su propia vida, sino que ejemplifica una verdad universal (*cf.* Bjornson 1977: 45). Por eso, el corsé impuesto por *Vuestra Merced* ha de aflojarse para permitir a Alemán introducir excursos que serían tan inconcebibles en un galeote como en la correspondencia entre un humilde pregonero de vinos y una persona de rango elevado. De esta manera, la obra consigue ser un tratado teológico ortodoxo que no disimula la seriedad de sus intenciones, sino que la declara desde el propio subtítulo de la obra, «atalaya de la vida humana». Asimismo, como consecuencia de esto, supone una ruptura con las convenciones que será motivo de parodia, como mal disimuladamente sucede en *Justina*.

En esta concepción de Alemán se vislumbra que el fin literario-narrativo y los objetivos didácticos se condicionan mutuamente, aunque cada uno de ellos termine dirigiéndose a un punto concreto diferente. Hay dos discursos superpuestos: por un lado, la narración de la

historia picaresca *conseja* y por otro el discurso moralizante *consejo*. Precisamente, en el consejo es donde más se prodiga el *Guzmán* en referencias a obras, géneros y discursos que sólo podían estar al alcance de un humanista de la época. Aunque esto sucede especialmente en las llamadas digresiones del narrador, también se da con cierta frecuencia durante la narración (cf. Niemeyer 2008b: 78). La conseja se correspondería con el discurso lazarillesco, y el consejo, vedado en una carta dirigida a *Vuestra Merced*, es la innovación del *Guzmán*, si no su propósito principal, pues el propio Alemán confiesa en el prólogo al lector que las partes más desenfadadas del libro se ofrecen apenas como un acompañamiento para hacer más llevadera al discreto lector la parte del texto de más enjundia, esto es, aquella que se ocupa de los asuntos graves (cf. Alemán 2012: I:112).

Esta labor moralizadora se lleva a cabo a pesar de que el narrador, como galeote, se encuentra en posición de inferioridad. No obstante, esta inferioridad es sólo aparente, pues Guzmán narrador no es el mismo que el Guzmán que protagoniza los hechos, pues, al contrario que éste, aquél se ha arrepentido sinceramente y ha alcanzado un estado de gracia divina. Consecuentemente, el narratorio, que aún no ha concluido ese viaje vital pero que, por su buen juicio, desea completarlo, se encuentra en inferioridad respecto a Guzmán. De ahí que las digresiones morales de Guzmán, más que un soliloquio, sean un monólogo dirigido a un oyente muy concreto: el discreto lector.

El Buscón recupera el modelo epistolar del *Lazarillo*. Sin embargo, el tono de la misiva de Pablos es muy diferente a la de sus predecesoras. La relación entre narrador y narratorio es cordial, y la historia no se envía para cumplir un expediente para con alguien de rango superior, sino como un favor. Así, la dedicatoria preliminar de los manuscritos de Córdoba y Santander, empieza diciendo «[h]abiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos¹²) mienta, he querido enviarle esta relación, que no le será de pequeño alivio para los ratos tristes» (Quevedo 2014a: 94).

Indudablemente, el Lector Modelo de Quevedo es muy diferente del que concibió el autor anónimo del *Lazarillo*, pero también del de Alemán. Por una parte, la recepción ya está familiarizada con los códigos del género. Por otro lado, Quevedo puede permitirse hacer ficción explícitamente. De esta manera, el subterfugio epistolar deja de ser un artificio obligado para hilar la narración, para convertirse en una referencia hipertextual (vg. Genette 2007: 5), cuya principal función termina siendo reforzar los nexos con las obras previas. Dicho de

12 ¿Se referirá a *Guzmán de Alfarache*?

otra manera, el elemento inicialmente superfluo que adopta Quevedo se convierte en un vínculo de semejanza familiar que comparte con el Lazarillo.

La motivación del narratario para leer las novelas picarescas de nuevo cuño también es diferente, pues ya no quiere saber las andanzas del pícaro para escuchar a la parte de un litigio, como Vuestra Merced de *El Lazarillo*, ni es el *discreto lector* del *Guzmán*, cuyo interés es sacarle un provecho moral a la lectura del libro. En el prólogo al lector, tan sólo se le pide que celebre el ingenio del autor y que no lea el libro de balde, ojeándolo por partes en casa del librero¹³ (cf. Quevedo 2014a: 94).

El narratario presenta cierta ambigüedad en el *Guitón* y en *Justina*. Vemos que en el *Lazarillo*, el narrador se dirige al narratario en singular, como se colige de la penúltima frase «como Vuestra Merced habrá oído» (Anón. 2014a: 135). Lo mismo ocurre con el *Guzmán*, como hemos visto. El Buscón repite la fórmula del Lazarillo «como v. m. verá en la segunda parte» (Quevedo 2014a: 308). Las *Novelas ejemplares*, por su parte, recurren al narratario implícito típico de la narración autorial. Sin embargo, aunque el prólogo al lector del *Guitón* concluye con el usual vale, la narración lo hace con el plural *valete*.

Más desconcertante aun es el caso de *Justina*, donde no sólo se usa el plural, sino que se hace en tercera persona. «Dios nos dé salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen, y a mí para que cobre» (López de Úbeda 2012: 970). Para añadir más confusión a esto, precede al *laus Deo* un *vale*. No obstante, dado que se encuentra tras el aprovechamiento, podemos asumir que es paratextual.

La cuestión que surge es si el narratario en plural no será un indicio de que éste, tras el inusitado éxito del *Guzmán*, ha dejado de ser el discreto lector para pasar a ser, si no el vulgo, si un público menos selecto, y esto se ha llegado a aceptar hasta el punto de convertir las convenciones retóricas en un mero adorno discrecional. Esto concordaría con el carácter formativo del *Guzmán* tendente al *prodesse*, frente al *delectare* en el que se recrean las demás.

4.4. TIPOLOGÍA SOCIAL

4.4.1. LA GALERÍA DE PERSONAJES PICARESCOS

El pícaro se topa con una serie de caracteres que representan tipos reconocibles de la época en la tradición de la sátira menipea¹⁴. Muchos de ellos poseen una honda tradición folclórica y literaria. Muchos otros, son tipos consuetudinarios. El interés histórico y antropológico de

¹³ La insistencia en que el lector compre el libro sugiere que el prólogo pudo haber sido escrito por Duport *pro domo sua* imitando el estilo de Quevedo.

estos individuos es incuestionable. No obstante, en lo que a este trabajo concierne, su relevancia no radica tanto en su valor referencial, como en su influencia ínter e intratextual. Esto es, en su posible condición de personajes de *stock* del género, y por cómo su relación con el pícaro determina a éste.

Así pues, esta sección no pretende ofrecer una relación tipológica pormenorizada de los personajes presentes en la picaresca, algo que escaparía al propósito y a las posibilidades de este trabajo. Podemos, empero, presentar una selección suficientemente representativa de personajes de *stock* para, de esta manera, perfilar esta primera picaresca mediante la caracterización de algunos de sus elementos típicos y tópicos. No están todos los que son, pero son todos los que están. Asimismo, nos permitiremos la licencia de emplear algunos tipos para llamar la atención sobre algunas particularidades del género cuando su relación con éstas así lo aconseje, sea por su influencia literal en el desarrollo de una determinada novela, sea por su valor metafórico para ilustrar determinados aspectos.

En unos casos, es el propio pícaro el que adopta un determinado modo de vida. En otros, el protagonista de la historia se limita a ser espectador, no en pocas ocasiones a su pesar, de aquello que acontece en torno a él. No faltan ocasiones en las que estos tipos sociales que aparecen en las novelas muestran una conexión con la picaresca tal, que el lector es capaz de identificarla. Esto ocurre, por ejemplo, con la Celestina, la alcahueta por antonomasia. Éstos los dejaremos para el capítulo siguiente, cuando nos ocupemos de los rasgos picarescos de cuyo reconocimiento explícito existe constancia. En este capítulo nos ocuparemos de aquellos otros tipos que, sin haber sido concretados en referencias contemporáneas al género, aparecen intratextualmente con una frecuencia tal que sugiere algo más que la simple coincidencia.

El pícaro es un personaje polifacético que adopta diferentes encarnaciones según convenga a su propósito y a las circunstancias en las que se desenvuelve. Por ello, la profesión picaresca es, en realidad, el resultado de la suma de muchos otros oficios, tal y como magistralmente relaciona Cervantes.

Pícaros de cocina, sucios, gordos, y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos, de Zocodover, y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterua in[n]umerable, que se encierra debajo deste nombre *pícaro*. (Cervantes Saavedra 2012: II:141)

14 Nótese la coincidencia onomástica entre el guitón Onofre y Gitón, el fámulo de Escolpius en el Satiricón (cf. vg. Petronius 2013). El diccionario de la RAE atribuye el origen etimológico de *guitón* a un préstamo del francés. Por su parte, *Le Trésor de la Langue Française* señala que el término francés *giton*, viene «du nom de *Gito*, jeune homosexuel dans le *Satiricon* de Pétrone». Queda, pues, por ver el grado de intencionalidad de esta curiosa hominimia.

No obstante, algunas de estos avatares del pícaro pueden estar ligados más íntimamente con la picaresca en general, mientras que otras, por el contrario, tan sólo pueden ser tenidas por circunstanciales, propias únicamente de uno u otro caso concreto, pero difícilmente generalizables. La diferencia, pues, estriba en que las primeras deben aparecer de forma consistente en un número sustancial de los textos del corpus como un elemento propio del género, y no como un mero remedo sin adaptar de motivos prepicarescos similares.

4.4.2. MENDIGOS

La gran población de las grandes urbes implica también una amplia variabilidad en las condiciones socioeconómicas de los habitantes. De esta manera, todos los núcleos urbanos de Europa experimentan un auge de la mendicidad. Considérese tan sólo que en 1656 debía de haber más de 40.000 mendigos en París y que en Alemania en 1520 se distinguían al menos veintiocho tipos de mendigo (cf. Parker 1967: 11). No quiere decir esto que no hubiera diferencias entre ellos, pues, según su procedencia, los menesterosos tenían querencia por unos métodos particulares para ejercer la mendicidad. Esto lo refleja el *Guzmán*, que presenta unas ordenanzas mendicativas que listan diferentes usos nacionales para pedir, «como los alemanes cantando en tropa¹⁵, los franceses rezando, los flamencos reverenciando, los gitanos importunando, los portugueses llorando, los toscanos con arengas, los castellanos con fieros haciéndose los malquistos, respondones y malsufridos» (Alemán 2012: I:388-389). A esto, debemos sumar aquellos pobres fingidos que recurrían a «fingir lepra, hacer llagas, hinchar una pierna, tullir un brazo, teñir el color del rostro, alterar todo el cuerpo y otros primores curiosos del arte» (*ibid.* 398)¹⁶.

No debían andar muy desencaminadas las ficticias ordenanzas, pues consta que en España se daba además un factor adicional que agravaba la mendicidad rampante: el rechazo al trabajo manual que, a la larga, impidió la industrialización del país. La contraposición de puritanismo y catolicismo no consigue explicar esta peculiaridad, pues en la católica Francia el rechazo a la ociosidad tuvo gran predicamento. Debemos buscar, pues la solución al enigma, en la facilidad que tenía el rico para ejercer la caridad, y la falta de alicientes que se le ofrecían al pobre para convertirse en asalariado en lugar de confiarse a su buena fortuna.

15 Una descripción del particular *modus operandi* de estas tropas canoras tudescas lo encontramos en el *Quijote* cuando Sancho Panza, tras renunciar al gobierno de Barataria, se topa con Ricote (cf. Cervantes Saavedra 2016b: II:488).

16 Tan acusada debía de ser la presencia de estos pobres fingidos durante la época que, poco antes del pasaje anterior, Sancho Panza «hizo y creó un algaucil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha» (*ibid.* 470) en su buen, maguer breve, gobierno de la supuesta insula.

Esto, como es previsible, desencadenó, un círculo vicioso, pues la falta de industrialización, a su vez, impidió la absorción de los desocupados al contrario de lo que sucedió en otros países (cf. Maravall 1986: 178-181).

Guzmán, aunque tratando de sus correrías en la Península Itálica, corrobora la facilidad que encontraban los desocupados para vivir a costa de la buena voluntad ajena. El pícaro admite que hay «mucha caridad y tanta», que le «puso golosina el oficio nuevo [la mendicidad] para no dejarlo» (Alemán 2012: I:386). Buena debía ser aquella golosina, considerando que donde «no había caridad, ni el año fuese muy abundante [...] antes de que diesen las cuatro», Lázaro «ya tenía otras tantas libras de pan ensiladas en el cuerpo y más de otras dos en las mangas y senos» a lo que añadió «un pedazo de uña de vaca, con otras pocas de tripas cocidas» (Anón. 2014a: 87). Uno de los compañeros de Morcón lo ratifica en el *Guzmán apócrifo*.

Yo me salí de Alcalá habrá dos años, cansado de estudiar gramática, y he buscado esta invención y manera de vida, con la cual me hallo muy bien, porque nunca en ella me faltan cincuenta escudos que gastar y jugar, y estoy quitado de cuidados de honra y estudios, ando de tierra en tierra a mi gusto y sin cuidado, y hasta agora sé diez y siete maneras de pedir limosna, y sacarla aunque sea de un bronce: a unos llorando, a otros con exclamaciones y con diferentes tonos. (Anón. 2007: 301)

Si buscamos un registro lexicográfico contemporáneo de *pícaro*, vemos que Covarrubias lo define en el *Tesoro de la lengua castellana*¹⁷ como «el andrajoso y despedaçado». Consecuentemente, resulta plausible que un rasgo definitorio común a todos los elementos sea que el protagonista encarne un personaje de este tipo. En efecto, ni Lázaro, ni Guzmán tienen gran reparo en pordiosear. Justina, no les va a la zaga y, «para igualar mis [sus] deseos con mi [su] bolsa y con mi [su] deuda», determina hacerse «pobre envergonzante» y ponerse «a la puerta de la iglesia» (López de Úbeda 2012: 684). Tampoco difiere mucho el comportamiento de Pablos, que no duda en ponerse a pedir cuando se halla «sin dinero, porque los cien reales se consumieron en la cura, comida y posada». Dice Pablos: «Impúsome en la voz y frases doloridas de pedir un pobre que entendía de la arte mucho; y así comencé luego a ejercitallo por las calles» (Quevedo 2014a: 277).

Onofre es el único pícaro que se diferencia de esta tipología. El Guitón confiesa que «pedir es de desvergonzados», y se precia «de corresponder —ansí con la vergüenza, que es con quien se consigue la alabanza y huye la deshonra, como con todos los demás actos puros y honestos— a mis [sus] antepasados y progenitores» (González 1995: 184). Esta actitud pudorosa contrasta vivamente con el carácter de los otros personajes. Nótese, por ejemplo, la disparidad entre su actitud y las razones que arguye Justina para evitar la mendicidad en un

17 TdL, en adelante.

primer momento. La montañesa no lo hace por vergüenza, sino porque, habiendo oído del clima frío de León, temía «que la caridad leonina no tuviese la misma propiedad» (López de Úbeda 2012: 553). Por otra parte, dada la condición de los antepasados y progenitores de los otros pícaros, más que corresponder, sería un acto de repudio renegar de situaciones que aquellos sobrellevaron sin vergüenza.

Vemos, pues, que la mendicidad es un oficio recurrente de los pícaros. Asimismo, la preeminencia que adquiere el practicante del oficio en la picaresca no tiene precedentes literarios, por lo que la presencia de este rasgo en un texto de ficción de inicios del siglo XVII es por sí mismo un fuerte indicio de pertenencia al género.

4.4.3. HIDALGOS

Si los mendigos eran altivos, más aun lo era la nobleza venida a menos. Los nuevos tiempos habían dejado España repleta de «caballeros de espada y capa [...] con gana de comer y ambición de mandar» (Salazar 1870: 298) que se oponían infructuosamente al inexorable avance de la historia. Estas reliquias de épocas pasadas se resistían a ceder el paso al inevitable advenimiento del *Ancient Régime*, como una suerte de quijotes que, en lugar de luchar por salvaguardar los ideales caballerescos, lo hicieran por preservar sus privilegios feudales. El problema era un arma de doble filo, en tanto que la sociedad se veía perjudicada por la existencia de un gran número de personas literalmente sin oficio ni beneficio. Se estima que en el siglo XVII un décimo de la población total era privilegiada (*cf.* Romero Largo et al. 1987: 4:680). Sin embargo, la exención de tributar de la nobleza, aunque fuera venida a menos, no garantizaba los medios para subsistir. Esto chocaba de lleno contra el concepto de honor arraigado en España, que asociaba el ganarse el pan con el propio trabajo con la villanía y era, por lo tanto, indigno de un gentilhomme.

Cuando los españoles alcanzamos un real, somos príncipes, y aunque nos falte, no lo hace presunción. Si preguntáis a un mal trapillo quién es, responderos ha, por lo menos, que descende de los godos, y que su corta suerte lo tiene arrinconado, siendo propio del mundo loco levantar a los bajos y abajar a los altos; pero que aunque así sea, no dará a torcer su brazo, ni se estima en menos que el máspreciado, y morirán antes de hambre que ponerse a un oficio. (Luna 1988: 310-311)

Esto conducía a los «pobres hidalgos, que de ordinario traen la bolsa tan llena de soberbia cuan vacía de moneda» (López de Úbeda 2012: 220), por muy linajudos que fueran, a mantener un precario equilibrio entre el reconocimiento social del que se consideraban acreedores y la marginalidad de los que no pueden valerse por sí mismos. Justina ironiza sobre esta

actitud exageradamente orgullosa de los hidalgos a pesar de la inestabilidad de su estatus cuando ofrece una descripción del que iba a ser su primer marido.

Era pariente de algo y hijo de algo, y preciábase tanto de serlo que nunca escupí sin encontrar con su hidalguía. Podía ser que lo hiciese de temor que no se nos olvidase de que era hidalgo; y no le faltaba razón, porque su pobreza era bastante a enterrar en la huesa de el olvido más hidalguías que hay en Vizcaya. (López de Úbeda 2012: 947)

Y, efectivamente, el noble venido a menos era propenso a la caída, como bien reflejan los notables ejemplos que encontramos en los textos. El menesteroso de noble cuna es un tema recurrente, empezando por el escudero del *Lazarillo*. El caballero vive de la apariencia, como bien expresa Lázaro.

¡Bendito seáis Vós, Señor —quedé yo diciendo—, que dais la enfermedad y ponéis el remedio. ¿Quién encontrará a aquel mi señor que no piense, según el contento de sí lleva, haber anoche bien cenado y dormido en buena cama y, aun agora es de mañana, no le cuenten por muy bien almorzado? ¡Grandes secretos son, Señor, los que Vós hacéis y las gentes ignoran! ¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensara que aquel gentil hombre se pasó ayer todo el día sin comer, con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro trujo un día y una noche en el arca de su seno, do no se le podía pegar mucha limpieza, y hoy, lavándose las manos y cara, a falta de paño de manos se hacía servir de la halda del sayo? Nadie, por cierto lo sospechara. ¡Oh, Señor, y cuántos de aquestos debéis Vós tener por el mundo derramados que padecen por la negra que llaman honra los que por Vós no sufrirán. (Anón. 2014a: 83-84)

A pesar de su miseria, el escudero afirma que «un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada, ni es justo, siendo hombre de bien, se descuide un punto de tener en mucho su persona» (*ibid.*: 99), y por ello no tenía empacho en hacer ostentación de la condición en la que se tenía. El siguiente paso, consecuentemente, era pretender equipararse a aquellos que tenían por iguales, esto es, la nobleza de título y tierras.

No debemos confundir, sin embargo, la vana gloria del hidalgo empobrecido con la del *miles gloriosus* de Plauto (*cf. v.g.* Plautus 1986). Aunque no faltan imitaciones cercanas en la literatura hispánica, como Centurio de la *Celestina* (*cf. v.g.* Rojas 1994), éstas son reproducidas sin subterfugios, por lo que cabe distinguir dos tipos diferenciados. Así, en el *Buscón*, tenemos por una parte el soldado que Pablos se encuentra de camino a la Fuenfría¹⁸ (*cf.* Quevedo 2014a: 189-190), y, por otra, el hidalgo que el pícaro toma por mentor en la corte. La diferencia estriba en que el soldado fanfarrón recurre a la argucia consciente de no haberse hecho acreedor de las preces a las que pretende, mientras que el hidalgo lo hace creyéndose merecedor de unos honores que la sociedad, incomprensiblemente para él, se niega a rendirle. El hidalgo es una figura anacrónica que ha perdido el tren de la historia, mientras que el soldado fanfarrón es un hombre de su tiempo.

18 De donde es natural Pedro del Rincón, Rinconete, como hemos visto

Según Bataillon, el hidalgo literario tal y como lo presenta el *Lazarillo* es único en la literatura española del siglo XVI. En las comedias, el escudero representa el estereotipo del anciano ridículo y digno, equivalente masculino a la *dueña*, a pesar de que en Portugal ya había precedentes del escudero lazarllesco en 1515. No obstante, debía ser un lugar común del folclore, pues la paremiología sí los registra (*cf.* Bataillon 1973: 37-38). En este sentido, los escuderos literarios del siglo XVI encuentran su heredero en el más ingenioso de todos los hidalgos, mientras que el del *Lazarillo* viene por vía directa de fuentes folclóricas, como también lo harán los que vengan en textos posteriores.

No es de extrañar esta tardanza en la literatura castellana respecto a la portuguesa, pues el reino luso había reconquistado su territorio más septentrional en el siglo XIII, quedándole como única opción expansiva las costas africanas al otro lado del mar, o las recientes adquisiciones de la nominalmente aliada Corona de Castilla. A ésta, por el contrario, aún le quedaban más de dos siglos por delante hasta someter al Reino de Granada. En la primera mitad del siglo XV aún había escuderos que habían desempeñado la labor originaria de la profesión en Granada. Vemos, por ejemplo, que en el célebre sepulcro del caballero santiaguista Martín Vázquez de Arce, que se encuentra en la catedral donde servía el primer amo de Onofre, se lee el siguiente epitafio:

Aqui yaze Martín Vasques de Arze cauallero de la Orden de Sanctiago que mataron los moros socorriendo el muy ylustre señor duque del ifatadgo su señor a cierta gente de iahen a la acequia gorda en la vega de granada cobró en la hora su cuerpo fernando de arze su padre y sepultolo en esta su capilla anno M° cccc° lxxx vi. este anno se tomaron la ciudad de loxa las villas de illora moclin y monte frio por cercos en que padre y hijo se allaron. (Layna Serrano 1942: 2:272)

Considerando que Fernando de Arce murió en 1504, cabe suponer que los escuderos que sirvieron a Fernando, o incluso a su hijo Martín, terminarían siendo el remedo masculino de las dueñas que menciona Bataillon una vez acabada la guerra. Los escuderos en el sentido lazarllesco son los hijos y nietos de aquéllos, cuya función se había hecho obsoleta por la rápida evolución de la tecnología bélica. Como es natural en los elementos cotidianos, este escudero sin oficio ni beneficio encuentra rápida aceptación en el acervo popular, máxime cuando debían de ser conocidos los precedentes en los reinos vecinos. Nótese que tanto Portugal, como Navarra y Aragón, habían concluido su expansión hacia el sur tiempo antes que Castilla.

En esta nueva sociedad, el linaje ya no garantizaba el estatus social. Un nuevo factor había entrado en juego gracias a la progresiva monetización, el *auri fames* que menciona Maravall. El rico aspiraba a acumular más riqueza, pero el pobre también. Y la riqueza es, en buena medida, el único elemento con la capacidad de otorgar un valor real y reconocido a la

nobleza (cf. Maravall 1986: 115 y ss.). Esta nueva situación no escapa al escrutinio de la novela picaresca. Así, en el *Guzmán* el nuevo orden social se expresa por la boca del oficial calcetero. «Dime, ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener» (Alemán 2012: I:290). Justina llega a una conclusión similar y en términos parecidos¹⁹.

Pues ¿qué en este tiempo, en el cual en materia de linajes hay tantas opiniones como mezclas? Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solo dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener. Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondonguera y hace morcillas de sangre de toda broza, por ser toda de un color. (López de Úbeda 2012: 316-317)

Debía de ser, pues, un espectáculo digno de contemplar aquellos nobles sin tierras cargando sobre sus hombros el peso de las hazañas de sus antepasados, desorientados, al no alcanzar a comprender el profundo cambio en las relaciones sociales que estaba teniendo lugar. Resulta comprensible, pues, que se admirara Lázaro de su amo, «¡vuelve venir a mediodía la calle abajo con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta! Y por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja de las que aun asaz no había en casa, y salía a la puerta escarbando los dientes que nada entre sí tenían» (Anón. 2014a: 94)²⁰.

El mismo motivo volvía a repetirse en el *Buscón*, cuando su protagonista sale haciéndose pasar por hidalgo «tosiendo y escarbando». Su mentor, el hidalgo don Toribio, va más allá, y «sacó unas migajas de pan que traía para el efeto siempre en una cajuela y derramóselas por la barba y vestido, de suerte que parecía haber comido» (Quevedo 2014a: 229). Sin embargo, a pesar de la transtextualidad, ambos hidalgos son muy diferentes. Al igual que el pícaro del hipotexto, el hidalgo quevedesco también ha sufrido un desengaño que le ha hecho perder la inocencia. Durante la segunda mitad del siglo XVI, el hidalgo ha asumido su posición en la sociedad y se sabe solo y con un capital, su linaje, tan devaluado que se es tan inútil como campanudo.

Veme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho, de casa de solar montañés²¹, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir. Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne, no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada. Ya he caído en la cuenta de las ejecutorias, después que, hallándome en ayunas un día, no me quisieron dar sobre ella en un bodegón dos tajadas; pues, ¡decir que no tiene letras de oro! Pero más valiera el oro en las píldoras que en las letras, y de más provecho es. Y, con todo, hay muy pocas letras con oro. He vendido hasta mi sepultura, por no tener sobre qué caer muerto, que la hacienda de mi padre Toribio Rodríguez Vallejo Gómez

19 Debía de ser lugar común y no sólo exclusivo de la picaresca. Cf. v.g., «que tanto vales cuanto tienes, y tanto tienes cuanto vales. Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al del tener se atenía» (Cervantes Saavedra 2016b: II:211).

20 Cervantes censura esta costumbre por boca de su inmortal hidalgo: «¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos!» (Cervantes Saavedra 2016b: II:401).

21 Bataillon (cf. 1969: 192-196) hace un esclarecedor análisis de las pretensiones de hidalguía por solar de nacimiento y su tratamiento en *Justina*.

de Ampuero —que todos estos nombres tenía—, se perdió en una fianza. Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél. (Quevedo 2014a: 208-209)

El clérigo del *Guzmán* apócrifo ratifica esta nueva forma de entender el honor de los caballeros hebenes cuando le dice al pícaro que no tenga «vergüenza de haber pedido por Dios; que muchas personas de linaje habían pasado por esto y no era vileza; que el afrenta sólo consistía en ofender a Dios, y todo lo demás de la honra era vanidad» (Anón. 2007: 156).

El *Guitón* es un caso excepcional entre la segunda oleada de novelas picarescas. Onofre hace suyas las ínfulas del escudero del *Lazarillo*, lo que resulta grotesco pues carece de una genealogía que lo respalde. Onofre critica el prejuicio basado en las apariencias, pero no por convicción real, sino como subterfugio para reivindicar su propia nobleza so falaz argumento *a contrario* de que, si la riqueza disimula la mala sangre, también ha de ser cierto el razonamiento inverso. Dicho de otra manera, la pobreza ha de ocultar la buena sangre.

Que, aunque dicen que no hace el hábito al monje, la ostentación y aparato califica de manera que por ella juzgamos la hidalguía. [...]. Mis buenos padres eran nobles: pues aquí de Dios y del Rey; porque yo sea un pobre fallido, sí que no es razón, ni Dios tal manda, que fallezca lo que El me dio. ¿Desmerecer por pobre? Ésta sí que es justicia que no traslado a la parte. No lo permita el Rey del Cielo; que la nobleza no se alcanza con dineros. Aunque miento; que cada día se hacen caballeros no sé yo con qué. Mirad con qué: con sus hazañas; que como lo merecieron los pasados lo merecen los presentes. Bien cierto es que la falta de dineros no quita la sangre; que, aunque son opiniones que la corrompe, con su pan se lo comerán; que no les daré yo la absolución de ese pecado. Decir suelen que al hombre rico le está bien el capirote tuerto; pues, ¿por qué al pobre le había de estar mal la sangre buena? (González 1995: 141)

La novedad del *Guitón* respecto a las otras novelas es que Onofre no se limita a referir un hecho con el desapasionamiento propio del observador ajeno a la acción, si acaso glosado con un comentario sarcástico. El protagonista también es testigo de la subversión del antiguo orden social, pero él sí toma posición. Onofre se alinea por la defensa de éste.

No se trata, sin embargo, de un alegato teológico-moral por la igualdad de los hombres en su camino de perfeccionamiento espiritual, como vemos en el *Guzmán*. La tesis de Onofre, por el contrario, es mucho más terrenal, en tanto que lo que reclama para sí es un privilegio de sangre. El palazueleño reivindica su estatus superior frente al de los cristianos nuevos, como si de una suerte de nobleza natural se tratara. Según la lógica de Onofre, la carencia de sangre morisca y judía es el primer peldaño del escalafón aristocrático, en lugar de una *conditio sine qua non* para acceder a ese escalafón. Como arguye el más comedido Sancho Panza, dando voz a los rústicos de la época: «cristiano viejo soy, y para ser conde eso me basta».

En realidad, ni el pícaro ni el labrador están del todo en lo cierto. Don Quijote demuestra tener los pies más en la tierra que su fiel escudero cuando ironiza «y aun te sobra»²², para explicar después que el rey tiene la potestad de conceder nobleza, aun a quien nada ha hecho por merecerla, con todas sus consecuencias, Esto es, «en haciéndote conde, cádate ahí caballero, y digan lo que dijeren; que a buena fe que te han de llamar señoría, mal que les pese» (Cervantes Saavedra 2016a: I:303). El orden social que predica Onofre desentona con el que existe y explotan el resto de pícaros. Esto lo acerca más al escudero que a sus colegas de profesión picaresca. Las coincidencias que presenta el pasaje siguiente con las reflexiones de Lázaro sobre su amo el escudero (*vid. supra*) son evidentes.

Ni vaya ni acontezca, que muchos honrados hay en el mundo que, por no humillarse a pedirlo, ayunan las cuatro témporas de su vergüenza y duermen la siesta de la noche en la cama de campo de su pobreza y, a la mañana, salen muy limpios de las pajas del suelo, más ataviados y compuestos que novias en tálamo, más repletos que curas de la Sagra, más graves que rectores de universidad y aun más hinchados que odrinas. Los puños y la gorguera, lo otro sábelo Dios cuál era. A lo menos en el aspecto, el rey es su porcarizo; y todo por esta negra honrilla del qué dirán. (González 1995: 192)

Si bien las semejanzas léxicas, como la *negra honra*, podrían atribuirse a un lugar común si no se considera el contexto, hay que tener en cuenta que aparecen en la misma posición en dos estructuras discursivas casi idénticas. Esto sugiere descartar el origen casual de la semejanza. Más allá del recorrido de la transtextualidad, tenemos que, en lo que se refiere al tratamiento de la honra, el árbol genealógico picaresco se desdobra en dos ramas según el grado de sinceridad que cada novela le conceda a ésta. Por un lado, el *Lazarillo* y el *Guitón*. Por otro lado, el resto de obras.

Así, los otros pícaros son conscientes del cambio social. Esta facultad de reconocer los nuevos aires les permite también percibir que la inestabilidad de la hidalguía desposeída no solo fuerza la movilidad social en sentido descendente, sino que la facilita en sentido ascendente. Esto es, los pícaros encuentran una oportunidad de explotar la debilidad del sistema para satisfacer sus ansias de medrar. Los marginales encuentran una puerta abierta a la hidalguía fingida que pueden traspasar para usurpar temporalmente una posición que les estaba vedada. Lázaro y Onofre lo previeron al reconocer la efectividad de un buen atuendo para hacerse pasar por lo que no se es. No se imaginaron, no obstante, que esto podría ser usado no por los hidalgos sin medios, sino por los pícaros en su propio beneficio.

²² La respuesta de Don Quijote ha sido interpretada por la crítica como una expresión de la contingencia de la condición de cristiano viejo para acceder a la nobleza. Cabe preguntarse, no obstante, si no será una crítica política aun más mordaz. Don Quijote podría estar ironizando sobre la supuesta preminencia en la Corte que popularmente se atribuía a los cristianos nuevos. El *TdL* recoge entre las acepciones de *sobra* «vale demasía, en mala parte». Esto es, si Sancho llega a conde, sería *a pesar de* ser cristiano viejo.

Apeámonos, diéronme de comer, estuve aquel día reposando, y otro por la mañana me vestí a lo romano, de manteo y sotana, conque salí a pasear por el pueblo. Mirábanme todos como a forastero, y no de mal talle. Preguntábanle a mi criado que quién era. Respondía: «Don Juan de Guzmán, un caballero sevillano.» [sic] Y cuando yo los oía hablar, estirábame más de pescuezo y cupiéranme diez libras más de pan en el vientre, según se me aventaba. (Alemán 2014: II:271-272)

El *Buscón* también ofrece descriptivos ejemplos sobre la afición de los pícaros a hacerse pasar por sus mejores. Cuando Pablos decide encarnar a un gentilhomme, apenas cuenta con medios materiales para desplegar su farsa. Por este motivo, el pícaro ha de recurrir a una elaboradísima estrategia que le permita hacerse cargo de la tramoya al mismo tiempo que representa la farsa (Quevedo 2014a: 250-254). Pablos supera la escasez con ingenio. Justina no les va a la zaga a sus compañeros masculinos en su gusto por la ostentación más allá de la posición que le corresponde según su estamento. Su salida triunfal de la iglesia en la romería de Arenillas así lo indica.

Llevaba un rosario de coral muy gordo, que, si no fuera moza, me pudiera acotar a zaguán de colegio viejo, y tuviera la culpa el rosario, que parecía gorda cadena. Mis cuerpos bajos, que servían de balcón a una camisa de pechos, labrada de negra montería, bien ladrada y mal corrida. Cinta de talle, que parecía visiblemente de plata. Una saya colorada con que parecía cualquier pimienta de Indias o cualquier ánima de cardenal. Un brial de color turquí sobre el cual caían a plomo, borlas, cuentas y sartas, con que iba yo más lominhiesta y lozana que acémila de duque con sus borlas y apatusco. Un zapato colorado, no alpargatado, que en mi tiempo no se nos entraba a las mozas tanto aire por los pies. Mis calzas de Villacastín, algo desavenidas con la saya, porque ella se subía a mayores. (López de Úbeda 2012: 437-439)

Sobre este pasaje, advierte Maravall de que la belleza está ligada al puesto en el escalafón social, y el modo de vestir, a su vez, a aquélla (cf. Maravall 1984: 557). Sirva para poner en contexto el atuendo que luce Justina el *TdL*, que define *brial* como la «vestidura antigua española, de que vsauan las Reynas y grandes señoras, a modo de mongil».

Cuando don Toribio toma a Pablos bajo su protección, está dando fe de que la defenestración de los hidalgos empobrecidos se ha consumado. El escudero del *Lazarillo*, una vez derruida la fachada tras su huida de los acreedores bien podría haberse unido a una cofradía semejante a la de los caballeros hebenes del *Buscón*. Sin embargo, el trayecto contrario que recorre Pablos, resulta menos verosímil en el *Lazarillo*.

El caso del *Lazarillo* es excepcional, pues su protagonista no recurre a la suplantación hasta la segunda parte, y lo hace una vez convertido en atún. Aunque esta metamorfosis es sobrevenida, la impostura que sigue es totalmente intencional. Lázaro se ofrece voluntario al capitán para entrar a la cueva a luchar contra el humano que allí se refugia —esto es, contra sí mismo—, y una vez dentro, simula que tiene lugar un combate del que, naturalmente, sale vencedor (cf. Anón. 2014b: 193-203). Sin embargo, estos capítulos ya se han separado del

género picaresco, y son una vuelta atrás a prosa milesia siguiendo la estela del *Asno de Oro* (cf. Mascarell 2011: 273). Difícilmente podrían estar asociadas con la picaresca las aventuras en el reino de los atunes de no llamarse su protagonista Lázaro. Por lo tanto, no es posible argüir las andanzas submarinas de éste como muestra de semejanza con los otros pícaros.

Otros textos obvian el motivo de la usurpación social por completo. Por una parte, en el *Coloquio de los perros* y *Rinconete y Cortadillo* resultaría de difícil, en tanto que ni un perro ni un mozalbete podrían hacerse pasar por un caballero hecho y derecho, y el tiempo narrativo de la segunda no da pie a que las circunstancias cambien. Por otra parte, las razones para que el *Guitón* rodeen este aspecto podrían dar lugar a no pocas especulaciones. Sea como fuere, lo cierto es que un rasgo del que carecen estos pícaros.

El caso de *La ilustre fregona* es todavía más notable, pues no se limita a dejar de reproducir este rasgo, sino que parte de la situación opuesta. Cervantes rompe con el modelo picaresco previo en su novela ejemplar y hace de Avendaño y Carriazo, hijos de sendos caballeros ricos y principales de una ciudad ilustre y famosa (cf. Cervantes Saavedra 2012: II:153). Los jóvenes renuncian a su posición para embarcarse en una aventura picaresca.

Aunque inusual en la ficción, lo que hace Carriazo no debía ser extraordinario en la España aurisecular. El jesuita Pedro de León habla de jóvenes de familia acomodada, distinguida en ocasiones, que abandonan el hogar familiar atendiendo a la llamada de su vocación picaresca (cf. Maravall 1986: 283). Sin embargo, hay más ejemplos de personajes que, sin ocupar los puestos superiores de la escala social, descienden por ésta con la intención de abrazar la vida picaresca. Un ejemplo nos lo brinda Cervantes en la presentación de Pedro del Rincón, cuyo padre «es persona de calidad porque es ministro de la Santa Cruzada: [...] que es bulero» (Cervantes Saavedra 2010: I:195). Otro ejemplo notable es Onofre, como el mismo afirma al presentarse. «Mis padres no eran ricos, pero, aunque labradores, que éste era su oficio, lo pasábamos de los que bien en el lugar» (González 1995: 73). Aunque la situación de partida de Onofre y Rinconete difieren cuantitativamente de la de Carriazo, las tres son cualitativamente parejas. Al contrario que los otros pícaros que ejercitan el arte de la picardía para medrar, estos tres rebajan su estatus al darse a la picaresca.

Este punto no es trivial, pues implica que la motivación del pícaro es diferente en uno y otro caso. Consecuentemente, tenemos un punto de partida que, salvando las distancias, se asemeja más a la de Wilhelm Meister (cf. v.g. Goethe 2008) en sus años de aprendizaje que a la del desheredado huyendo infructuosamente de su estigma familiar. Nótese la semejanza con Onofre, Rinconete o Carriazo cuando Goethe explica su *Bildungsroman* a Friedrich von Müller: «Wilhelm ist freilich ein „armer Hund“, aber nur als solchen lassen sich das Wechsel-

spiel des Lebens und die tausend verschiedenen Lebensaufgaben recht deutlich zeigen, nicht an schon abgeschlossenen festen Charakteren» (Goethe 2012: 36).

Como vemos, la situación del hidalgo sin rentas era tremendamente inestable. Si esto era verdad para los verdaderos gentilhombres, con más razón había de serlo para los fingidos. Los pícaros podían usurpar la posición del hidalgo, pero estaban sujetos a las mismas veleidades del destino que acuciaban a éste, con agravante de que su vida pasada podía salir a la luz en cualquier momento. Guzmán así lo advierte, anticipando los acontecimientos que acaecerán unas páginas más adelante.

Suelen decir vulgarmente que aunque vistan a la mona de seda, mona se queda. Ésta es en tanto grado verdad infalible, que no padece excepción. Bien podrá uno vestirse un buen hábito, pero no por él mudar el malo que tiene; podría entretener y engañar con el vestido, más el mismo fuera desnudo. Presto me pondré galán y en breve volveré a ganapán. (Alemán 2012: I:341)

El desenmascaramiento del impostor se convierte en el final habitual de la usurpación por parte del pícaro de una posición social que no le corresponde, como no podía ser de otra manera. No tanto, tal vez, por la imposibilidad hacerlo en la realidad, sino por el elemento subversivo que implicaría, que, a buen seguro, tampoco habría escapado al entrenado ojo del censor. En el caso del *Guzmán*, el pícaro hace honor al dicho de la mona vestida de seda. Como Justina, que afirmaba «nunca gozamos las mujeres lo que vestimos hasta que vemos que nos veen» (López de Úbeda 2012: 440), Guzmán hace lo propio, pero, sin la gracia natural de Justina, las miradas de la concurrencia tienen otro carácter.

Púseme de ostentación con mi lozanía en la Iglesia Mayor para oír misa, aunque sospecho que más me llevó la gana de ser mirado. ; paseéla toda tres o cuatro veces, visité las capillas donde acudía más gente, hasta que vine a parar entre los dos coros, donde estaban muchas damas y galanes. Pero yo me figuré que era el rey de los gallos y el que llevaba la gala y como pastor lozano hice plaza de todo el vestido, deseando que me vieran y enseñar aun hasta las cintas, que eran del tudesco.

Estiréme de cuello, comencé a hinchar la barriga y atiesar las piernas. Tanto me desvanecía, que de mis visajes y meneos todos tenían que notar, burlándose de mi necedad; mas como me miraban, yo no miraba en ello ni echaba de ver mis faltas, que era de lo que los otros formaban risas. Antes me pareció que los admiraba mi curiosidad y gallardía. (Alemán 2012: I:333-334)

No solo el ademán traiciona al pícaro, sino que tampoco es capaz de conducirse de una forma adecuada, lo que, finalmente provocará su despeñamiento social.

De seso salía en ver mis disparates, que habiéndome puesto en buen predicamento, no supe conservarme. Ya por mis mocedades ni era tenido ni estimado. Los amigos que con la prosperidad tuve, la mesa franca del capitán y alférez, la escuadra en que me deseaban alistar, parece que el solano entró por ello y lo abrasó, pasó como saeta, corrió como rayo en abrir y cerrar el ojo. Como iba faltando el dinero de que disponer,

me comenzaron a descomponer poco a poco, pieza or pieza: quedé degradado. Fue el obispillo de San Nicolás²³, respetado el día del santo, y yo hasta no tener moneda. (Alemán 2012: I:362)

Mucho más abrupta es la caída en desgracia de Pablos, al que su antiguo amo Diego Coronel engaña para recibir una paliza y ser marcado en la cara. Uno de los esbirros rubrica el castigo imprecando a un Pablos molido y yacente: «¡Así pagan los pícaros embustidores malnacidos!» (Quevedo 2014a: 271).

Justina, por su parte, intenta acceder a la hidalguía por la legítima vía del matrimonio. A su pesar, se queda a las puertas, pues la impostura requiere de la ignorancia de quien ha de ponderarla. La pícara es conocida por todos en Mansilla, su pueblo natal, por lo que no cabe la posibilidad de adoptar una nueva identidad, como sí hacen Pablos y Guzmán.

Desde allí, comencé a cobrar brío 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 tajónen el que él cortaba carne, y dijo:

—Como la conocí tajón, no la puedo tener respeto.

Así que, como me habían conocido tajona, nunca me guardaban el debido acatamiento. (López de Úbeda 2012: 956)

Esto ilustra a la perfección lo que apuntaba Maravall sobre la necesidad de un medio urbano para el surgimiento y desarrollo del pícaro. Justina, quedándose en Mansilla, se hace acreedora de la sentencia bíblica *nemo propheta in patria sua*.

El motivo del hidalgo castellano venido a menos y las situaciones derivadas, al contrario que la mendicidad, no son tan sólo una cuestión de adquisición de protagonismo. Como hemos visto, el referente real de este motivo surge precisamente con la época, mientras que la mendicación siempre ha estado presente. Como es natural, no puede encontrarse una alusión a este fenómeno previa a su surgimiento. De ahí la originalidad del *Lazarillo* en recoger este fenómeno. Consecuentemente, podemos reconocer en el empleo de este motivo no sólo un rasgo familiar presente en la picaresca en estos primeros años, sino que su presencia es prerrogativa del género.

4.4.4. CIEGOS REALES Y CIEGOS METAFÓRICOS

No pueden faltar en esta relación los ciegos, siendo uno de ellos el primer amo al que sirvió un pícaro literario. A pesar de la estrecha relación de ambos con los mendigos, no debemos

23 El obispillo de San Nicolás o *puer episcopus* era un niño elegido entre los cantores de algunas catedrales que, el día del santo, era ataviado de obispo y revestido de su autoridad (cf. Flores Arroyuelo 1990: 17).

caer en el error de confundirlos, como se advierte en las ordenanzas mendicativas que ha de observar *Guzmán* durante su ejercicio en Italia.

Ítem mandamos que ningún mendigo, llagado ni estropeado, de cualquiera destas naciones, se junte con los de otra, ni alguno de todos haga pacto ni alianza con ciegos rezadores, saltaembanco, músico ni poeta ni con cautivos libertados, aunque Nuestra Señora los haya sacado de poder de turcos, ni con soldados viejos que escapan rotos del presidio, ni con marineros que se perdieron con tormenta; que, aunque todos convienen en la mendiguez, la bribia y labia son diferentes. (Alemán 2012: I:389)

En efecto, vemos que el ciego practica una profesión más o menos regulada, y que goza, si no de prestigio, si del reconocimiento social de su existencia. La actividad que éste desempeña la describe Lázaro como sigue.

En su oficio era un águila; ciento y tantas oraciones sabía de coro. Un tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia donde rezaba; un rostro humilde y devoto, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer. Allende desto, tenía otras mil formas y maneras para sacar el dinero. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían; para las que estaban de parto; para las que eran malcasadas, que sus maridos las quisiesen bien. Pues en caso de medicina, decía que Galeno no supo la mitad que él para muela, desmayos, males de madre. Finalmente, nadie le decía padecer alguna pasión, que luego no le decía:

—Haced esto, hareís estotro, cosed tal yerba, tomad tal raíz. (Anón. 2014a: 25-26)

Esta profesionalización del rezo queda patente en las alusiones a la actividad en los textos. Por ejemplo, *Guzmán* confiesa que se iba «tras la golosina como ciego en el rezado» (Alemán 2012: I:438) Pablos, por su parte, reprocha la hipocresía del ama que «rezaba más oraciones que un ciego» (Quevedo 2014a: 153).

Las oraciones, a su vez, propiciaban un comercio análogo al relacionado con las comedias, como apunta la premática que Pablos lee en la posada madrileña «que hay tres géneros de gentes en la república tan sumamente miserables, que no pueden vivir sin los tales poetas como son farsantes, ciegos y sacristanes» (*ibid.*: 187). Nótese que Cabo Aseguiolaza señala que esta premática es una referencia intertextual y existe de forma independiente del *Buscón* (*cf.* Quevedo 2014b: 184-191). Esto nos da una idea de la profesionalización del sector. Tan reconocido debía de estar el empleo, que el ciego puede permitirse tomar un mozo a su servicio. Esta servidumbre resulta equiparable a otras. *Guzmán*, por ejemplo, cuenta que «era mozo de ventero, que es peor que de ciego» (Alemán 2012: I:274).

En numerosas ocasiones, la profesión no estaba exenta de malicia. El ciego del *Lazarillo* «abreviaba el rezar y la mitad de la oración no acababa, porque me tenía mandado que, en yéndose el la mandaba rezar, le tirase por cabo del capuz» (Anón. 2014a: 30). Justina, socarrona, alude a esta práctica que debía estar extendida. «Mas la oración breve diz que penetra los cielos, y aun en una oración de ciego oí decir que las oraciones breves, si son

fervorosas, son como barreno de gitano o como ganzúa de ladrón, que en un soplo hacen su efecto» (López de Úbeda 2012: 434).

No sólo hay referentes reales, sino que la presencia del ciego en narraciones cómicas populares está documentada en toda Europa antes de la aparición del *Lazarillo* como apunta Bataillon. Así, el episodio de las longanizas, se reproduce de forma casi idéntica en las versiones inglesa y alemana, con la particularidad de que el bocado es una oca y un pollo, respectivamente, en lugar de las salchichas españolas (cf. Bataillon 1973: 30). Mayor incluso es la similitud que muestra el *Lazarillo* de la «Representación de la historia evangélica del capítulo nono de Sanct Joan» de Sebastián de Horozco», como también nota el hispanista francés, salvando que lo que el ciego huele un tocino. La coincidencia onomástica y la burla del guía «apunta a que uno de los textos bebe del otro, o a una fuente común anterior. Desde el nombre del guía, hasta las palabras con que éste escarnece al ciego burlado. «Pues que olistes el tocino / como no olistes la esquina?» (Horozco 1874: 158).

El origen común anterior es, ciertamente, plausible, especialmente dada la cercanía fonética entre *lázaro* y *lacerado*, y la frecuencia en que ambas palabras aparecen adyacentes en un mismo sintagma. Podemos retrotraernos a la Edad Media para comprobar que en el *Libro de buen amor*, por ejemplo, ya se da esta colocación en varias ocasiones. Así, un cantar de ciegos comienza: «Varones buenos e onrados, / queretnos ya ayudar, / a estos çiegos lazrados / la vuestra limosna dar» (Ruiz 2015: 449). Podemos asumir, pues, que la figura del ciego no es exclusiva de la picaresca, sino que la precede. Consecuentemente, su presencia no puede ser un marcador genérico preciso.

Paradójicamente, en *Lazarillo* es el ciego el que hace de guía a su lazarillo en sentido metafórico, «y, siendo ciego, me alumbró y me adestró en la carrera de la vida» (Anón. 2014a: 24). En el sendero de la vida, es Lázaro y no el ciego que necesita asistencia. De la misma manera que Lázaro incita al ciego a saltar el arroyo para que se arroje sin saberlo contra el poste de piedra que le aguarda en la otra orilla, el ciego conduce a Lázaro hasta la misma orilla del sendero recto de la vida, y hace que Lázaro se arroje contra la dura realidad. Esto es, como dice Onofre de los que son tenidos por ignorantes. «¿Para que viniera un nuevo Lazarillo y le pusiera contra un poste y le dijera: —¡Olé! ¡Olé! ¡A los bobos, a los bobos; que yo no me mamo el dedo!—?» (González 1995: 155-156).

El ciego provoca la epifanía de Lázaro enseñándole la dureza de la vida, esto es, conduciéndolo a un poste metafórico. Hace que el niño pierda su inocencia infantil y despierte a una nueva vida. En *Lazarillo*, este despertar tiene lugar en el conocido pasaje del toro del puente romano de Salamanca.

—Lázaro, llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro dél.

Yo, simplemente, llegué, creyendo ser ansí. Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome:

—Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rió mucho la burla.

Paresciome que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: «Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer». (Anón. 2014b: 23)

En el *Guzmán*, este autodescubrimiento tiene lugar cuando el pícaro parte de Cazalla hacia Madrid encontrándose en un terrible estado de necesidad. Nótese que se representa mediante la metáfora de la luz, que nos lleva, de nuevo, a la ceguera infantil de Lázaro.

En aquel punto me pareció haber sentido una nueva luz, que, como en claro espejo me representó lo pasado, presente y venidero. Hasta hoy había sido bozal. Cuadrábame bien el nombre: hijo de la viuda, bien consentido y mal dotrinado. Tenía mucho por desbastar: el primero golpe de azuela fue el deste trabajo. De manera me escoció, que no lo sé encarecer. Vime desbaratado, engolfado, sin saber del puerto, la edad poca, la experiencia menos, debiendo ser lo más. (Alemán 2012: I:264-265)

El hecho de que el ciego no descubra la nueva vida a Lázaro, sino que induzca el autodescubrimiento, es único del *Lazarillo* y el *Guzmán*. En el resto de novelas picarescas nuestros ciegos metafóricos no se abalanzan contra el poste de la vida, sino que es éste el que viene a topar contra ellos. Y no sacan una conclusión por sí mismos, sino que aguardan estupefactos a que un tercero se la esponga. Así, en el *Buscón*, Pablos, es objeto de una novatada en Alcalá y de una paliza del morisco. Don Diego se acerca a Pablos y lo encamina. «¿Es buen modo de servir ése, Pablos? Ya es otra vida [...] Pablo, abre el ojo que asan carne. Mira por ti, que aquí no tienes otro padre ni madre» (Quevedo 2014a: 145). Casi las mismas palabras son las que el sacristán le dice a Onofre cuando este es víctima de la maliciosa tendera de la Travesaña. «Desde hoy, Onofre, comienzas a vivir en otro mundo. La primera es ésta: avisión que asan carne [...] De hoy en adelante abrir tanto ojo» (González 1995: 89).

Las *Novelas ejemplares* no se ajustan a esta norma. Por un lado, *Rinconete y Cortadillo* rechaza la poética picaresca, en tanto que el recorrido vital de los pícaros no se ciñe a la estructura que presentan otros relatos. No hay un punto de inflexión que saque a ambos pícaros de la ceguera, pues ambos tienen los ojos bien abiertos desde el principio. *Rinconete* confiesa su tendencia innata a la picaresca.

Pero habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego, y di conmigo y con él en Madrid, donde, con las comodidades que allí de ordinario se ofrecen, en pocos días saqué las entrañas del talego, y le dejé con más dobles que pañizuelo de desposado. (Cervantes Saavedra 2010: I:195)

Cortadillo, por su parte había aprendido el uso de la tijera de su padre, sastre a la sazón. No es el desengaño, sino el hastío el motivo de abandono del hogar. «Enfadóme la vida estrecha del

aldea y el desamorado trato de mi madrastra». Pero ya antes de marcharse, reconoce el pícaro «con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas» (Cervantes Saavedra 2010: I:197).

El *Coloquio de los perros*, si bien respeta la poética picaresca, en la ética resulta todo lo contrario (cf. Sobejano 1975: 38). Bien es cierto que hay un suceso que divide la vida de Berganza, cuando éste es burlado por una muchacha, y después su amo trata de apuñalarlo por haberse dejado robar, por lo que se echa al mundo (cf. Cervantes Saavedra 2012: II:333-334), pero Berganza no es un ser depravado y egoísta dispuesto a todo por medrar, sino que demuestra ser justo y bondadoso a pesar de la adversidad. Berganza, pese al coscorrón, no termina de abrir los ojos.

La ilustre fregona se aparta de la picaresca tanto en su ética como en su poética. Tanto Carriazo como Avendaño provienen de buena familia. Su motivación para echarse al mundo es el solazamiento y no la necesidad. Tampoco experimentan un desengaño que cambie sus vidas. Por otra parte, ambos son de buen natural, nobles en el más amplio sentido de la palabra. Arriesgándonos a abusar de la metáfora del ciego, diremos que los protagonistas de *La ilustre fregona*, pese a su ceguera, no se chocan contra nada.

4.4.5. CLÉRIGOS

El clero, al igual que los nobles, también gozaba de exención de impuestos. Sin embargo, al contrario que éstos, su oficio les proveía de medios de financiación. No obstante, esta fuente de financiación no garantizaba la libre actuación de los clérigos. Muchos beneficios eclesiásticos estaban promovidos por nobles, que se aseguraban así el control de sus titulares, lo que de facto ponía en un serio compromiso la independencia del brazo eclesiástico respecto al brazo seglar en no pocas ocasiones. Así, no era extraño que estos clérigos fueran propensos a inmiscuirse en los asuntos civiles haciendo uso de sus prerrogativas eclesiásticas para servir a sus patrones. Por otra parte, los reyes aspiraban a ingresar en sus arcas una parte del diezmo eclesiástico, lo que, unido a la intención de reformar el modelo de provisión de beneficios, ocasionó tensiones de la Iglesia con el poder temporal (cf. García Cárcel, Rodríguez Sánchez, y Contreras 1999: 5:67-68).

El tratamiento del tema religioso está condicionado por las presiones doctrinales bajo las que estaban los reinos peninsulares. Por lo tanto, parece improbable encontrar un tratamiento iconoclasta de los clérigos en su condición de representantes de la Iglesia, pero queda, sin embargo, la presencia de figuras de tradición folclórica y literaria. Esto es, el bajo clero, obviando las grandes dignidades como el cardenal al que sirve Guzmán por su carácter excep-

cional como personaje de la novela picaresca y, aun más incluso, como tipo social de la vida real.

Otra puntualización necesaria es que hay que diferenciar las críticas a la Iglesia de aquellas dirigidas a la conducta humanamente errada de uno de sus miembros. Podemos conjeturar que para los contemporáneos del *Lazarillo*, el ascético cura de Maqueda profesaba una devoción verdadera pese a su cicatería, y su errado proceder era fruto de su humanidad. De ahí que no fuera expurgado en el *Lazarillo castigado*. Lo contrario ocurre con el mercedario, «[g]ran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seculares y visitar» (Anón. 2014a: 110-111). La censura no podía permitir la sugerencia de que las órdenes religiosas son el subterfugio ideal para los impíos. De ahí, tal vez, que no se retome literalmente una tradición tan rica como certifica la prolijosidad de la literatura italiana sobre los cuestionables usos de los hermanos de la orden San Antonio, cuyo paradigma sería Fray Cebolla de la décima novela de la sexta jornada del *Decamerón* (cf. Aichinger 2004: 31-40; Bocaccio 2011). Esta tradición medieval enlazaría con la picaresca mediante un rodeo, valiéndose del buldero. Sin embargo, como hemos visto, este episodio no consiguió llegar al siglo XVII en la Península.

Más allá del *Lazarillo* de 1554, tenemos el *Guitón*, cuya circulación informal nos hace presumir que gozó de más libertad que las otras obras. Sin embargo, la Iglesia recibe un trato más benevolente. Teodoro es el primer amo de Onofre, un sacristán que recuerda al clérigo de Maqueda y al licenciado Cabra del *Buscón*. Onofre lo describe «en lo que toca a tratarse, la misma miseria. En pedille una blanca se le arrancaba el alma» (González 1995: 102). Sin embargo, Teodoro muestra debilidad humana, mientras que Onofre hace gala de una maldad y una pertinacia inusitada en pícaros anteriores. El palazueleño no tiene empacho en aprovecharse del enamoramiento del sacristán en su beneficio mientras elabora una desproporcionada venganza.

No es éste el único caso de un sacristán rijoso, como vemos en *Justina*. La pícara se hace pasar por la heredera de una bruja morisca, y el sacristán, so pretexto de reclamar los costes del entierro, aprovecha para solicitar. «A él le pareció que era éste buen pie para tomar la mano en proseguir su intento y hacer su oferta, y hízomela de hacer las honras a su costa y pensión; más, por la cuenta, quería honrar a mi abuela en la iglesia y deshonorarla en su casa» (López de Úbeda 2012: 892-893).

El episodio de los teatinos²⁴ del *Guitón*, por el contrario, denota una simpatía mayor por la Iglesia, pues la bondad de los clérigos ya no es relativa por comparación con el pícaro, sino objetiva. Aquí, los religiosos son caracterizados como varones bondadosos que caen víctimas no de sus debilidades, sino de su afán de servir al prójimo. Onofre, para acceder a la casa de los religiosos, pide acogerse a sagrado fingiendo ser un asesino que acaba de asestar una estocada mortal a otro hombre. El religioso que lo recibe, no sólo le franquea el paso con amabilidad, sino que lo deja allí solo para ir a dar los últimos sacramentos al inexistente moribundo. Onofre se felicita por su feliz ocurrencia, sin dejarse afectar por la bondad de aquel hombre, y se cobra el botín. «Salió mi teatino hecho un Sant Pablo por aquellos campos de Iesu Christo adelante en busca de su muerto. Si mucha priesa se daba él para encontrarle, más me di yo para hallar las gallinas; que ninguna enmienda me causó la intención que llevaba» (González 1995: 166).

En *Justina*, lejos de la candidez del padre jesuita de Onofre, encontramos un estricto sacerdote. Éste escucha las chanzas que hace la pícara a costa de un convento, las más de ellas dirigidas a particularidades arquitectónicas. El cura monta en cólera y reprende con severidad a Justina.pali

Como cuando yo oía esto iba diciendo algunas gracias, quiso mi ventura que un cura, muy aficionado a los frailes de aquella orden, que me había venido escuchando y llevaba muy mal las gracias que yo decía, rompió la presa de súbito y, queriendo hacer la corrección fraterna, cogió un periquillo de predicarme con un hipo, como si hubiera jurado a Dios de convertir esta mi ánima pecadora, que es muy propio de necios tener las gracias por agraz, y pensar que todo donaire es aire corrupto y todo entretenimiento tiempo perdido.

Comenzó a dar voces diciendo:

—¡Aquí de la Inquisición, que murmura de los conventos de Dios! ¡Aquí del rey, que dice mal de los monasterios reales!

Y no le faltó sino decir:

—¡Al arma, al arma, que es el cuerpo de Draque²⁵ y el ánima de Lutero! (López de Úbeda 2012: 740)

La referencia de *Justina* a los dos protestantes no puede tomarse al pie de la letra en este contexto, pues no se critica ningún dogma de la fe, ni la institución eclesiástica. La hipérbole ha de interpretarse, pues, en clave de ironía. Justina se burla de aquellos que exageran su celo por preservar la ortodoxia católica hasta el punto de que toman como blanco de sus iras a los buenos cristianos —o, en el caso de Justina, a aquellos que sin serlo, tampoco han cometido

24 Cabo Aseguinolaza (cf. 1995b: 254) señala el uso espurio del nombre por la confusión que existía entre la orden fundada por San Cayetano de Thiene en 1516 y la Compañía de Jesús fundada en 1534.

25 Se refiere a sir Francis Drake, corsario a sueldo de la reina Isabel I de Inglaterra. Si bien no tiene relación directa con nuestros pícaros, es probable que Onofre, durante su estancia en Sigüenza, viera dos de sus banderas ganadas en combate y entregadas como ofrenda en una de las capillas de la misma catedral donde servía su primer amo.

herejía—. Esto se ratifica al final del número, donde se expone a las claras lo que previamente se había dado por sobreentendido.

Aclárome: también y todo, ahora que no me oye el clérigo, es necedad pensar que a una mujer que dice una gracia, luego es hereja. Sí, que cristianos somos; y, aunque no sabemos artes ni toldologías, pero un buen discurso y una eutrapelia bien se nos alcanza, sino que estos hombres del tiempo viejo, si dan en ignorantes, piensan que no hay medio entre herejía y Ave María. (López de Ubeda 2012: 744)

Curiosamente, el aprovechamiento le da la razón al iracundo padre y contradice el argumento de la narración. Este aparente desajuste entre número y aprovechamiento viene a subrayar la inocuidad de la crítica. En cualquier caso, tampoco faltan los pasajes donde el eclesiástico se presenta de forma simpática, como cuando el franciscano calla al impertinente bachiller.

Un padre de San Francisco le respondió a él como merecía. Iba el fraile en un pollino y el bachillerejo en otro; no le faltaba sino no ir tan fuera de sí. Así que mi bachiller, en viéndole, dijo así:

—Padre, en tiempo de nuestro padre San Francisco, no andaban los frailes a caballo.

El fraile le respondió:

—Hermano, es porque entonces no había tantos asnos como ahora.

Yo me espanto cómo a cordonazos no le echó a orear el seso, que me pareció mozo de digo y hago. (*ibid.*: 715)

De esta manera, vemos que el tratamiento que reciben la Iglesia, no es especialmente negativo, salvando el *Lazarillo* de 1554. No así el trato que se le da a algunos religiosos, pero estos son ataques personales a un tipo particular, salvo, de nuevo, en el primer *Lazarillo*, cuya crítica alcanza a la institución.

Debemos llamar la atención sobre un aspecto que destaca por su parvedad, a saber, la usurpación de la dignidad eclesiástica por parte del pícaro. Apenas encontramos ejemplos de algo que, dada la falta de escrúpulos y habilidad para asumir nuevas personalidades que caracterizan al pícaro, podríamos suponer natural. Aun las escasas aproximaciones a la clerecía no son espurias, sino que se hacen de forma legítima. Esto es, el pícaro no se hace pasar por religioso, sino que se hace religioso con inclinación picaresca, de forma que sigue una tradición presente en la literatura europea desde la Edad Media e²⁶. Además, ninguno de los intentos llega a consumarse de facto. Guzmán abandona los estudios cuando está a punto de concluirlos y ordenarse, como veremos en la siguiente sección. Onofre adoptará un camino más rápido, decantándose por el monacato.

Cedacico nuevo tres días en estaca. Luego me volví a mi natural. Comencé a desmandarme ya ser cual yo solía, porque la raposa, aunque vieja, muda el pelo pero nolas marañas. Desenvolvíme y no había novicio más desenvuelto. Todos me temblaban, porque a todos acometía, a todos hacía mal y nadie me quería bien; pero fundábame en decir, como Calígula: témanme y siquiera me aborrezcan. Succediéronme muchos

26 Por citar dos ejemplos, *Der Pfaffe Amis* (cf. Stricker, *Der* 2007) y el cura de Kahlenberg (cf. Frankfurter 1905).

cuentos ridículos y dignos de saberse, pero, por ser tan nuevo en la orden que parecería mal tan presto alabarme del mal, los dejo para la segunda parte, donde, dándome Dios salud y no faltándome tiempo, irán algunos referidos juntamente con la renuncia-ción del hábito que se les siguió. (González 1995: 220-221)

No obstante, lo que leemos en el *Guitón* es tan sólo un adelanto de lo que habremos de encontrar en la desconocida segunda parte de la obra.

Vemos, pues, que la relación de los clérigos con los pícaros es de naturaleza diferente a la de los mendigos. Sin embargo, no podemos subestimar su valor como personajes secundarios pues son un recurso habitual del género. Si bien su presencia es un rasgo común de las novelas, no sería posible calificarlo como privativo del género, ni tan siquiera de la época.

4.4.6. ESTUDIANTES

Un personaje que, desde el *Guzmán*, aparece con frecuencia en las novelas picarescas es el estudiante. Resulta lógico teniendo en cuenta que las novelas las producía una clase letrada cuyos miembros, con toda probabilidad, habían pasado parte de su juventud en una universidad. No debemos tampoco olvidar la figura del *sopista* o *sopón*, que el *Diccionario de Autoridades*²⁷ define como «la persona, que vive de limosna, y vá à la sopa à las casas, y Conventos. Dicese regularmente de los Estudiantes, que ván à la providencia, y à pié à las Universidades» y el capigorrón, «el que anda de capa y gorra, para poder mas fácilmente vivir libre y ocioso. Dicese mas comunmente de los estudiantes que andan en este traje pegando petardos, y viviendo licenciosamente». Este último supuesto nos resulta conocido de la vida de algunos de nuestros pícaros. Sin embargo, no ha recibido la atención que merece, a pesar de su indudable carácter picaresco y se le ha escapado a la crítica.

Lázaro jamás pisó una universidad, que sepamos, aunque, probablemente, debió de aprender algunos latines de alguno de sus amos. Oportunidades no le faltaron, con el ciego y los clérigos. Esto explicaría que cite, por ejemplo, a Cicerón (*cf.* Anón. 2014a: 6). El mismo camino que Lázaro parecía seguir Guzmán, hasta que, tras la muerte de su primera esposa, el pícaro resuelve ordenarse sacerdote para satisfacer sus necesidades. Adicionalmente, obtiene la ventaja de poder acogerse a una jurisdicción más benevolente que la del común, en caso de que sus crímenes pasados salieran a la luz.

«¿Qué tengo ya de hacer para comer?» Morder en un ladrillo hacíaseme duro; poner un madero en el asador, quemaríase. Vi que la casa en pie no me podía dar género de remedio. No hallé otro mejor que acogerme a sagrado y díjeme: «Yo tengo letras humanas. Quiero valerme dellas, oyendo en Alcalá de Henares, pues la tengo a la puerta, unas pocas de artes y teología. Con esto me graduaré. Que podría ser tener talento para un púlpito, y, siendo de misa y buen predicador, tendré cierta la comida y,

²⁷ *DdA*, en adelante.

a todo faltar, meteréme fraile, donde la hallaré cierta. Con esto no sólo repararé mi vida, empero la libraré de cualquier peligro en que alguna vez me podría ver por casos pasados». (Alemán 2014: II:406)

Guzmán se ve en la tesitura de tener que escoger entre ser camarista —esto es, que alquila una cámara en una posada— o entrar en pupilaje. Se decide por lo último, considerando que, de compartir una cámara, lo haría con un igual, lo que le distraería del estudio para llevarlo a los vicios. La vida en pupilaje supone, no obstante, estar a la merced de lo que el maestro de pupilos tenga a bien disponer como sustento. Éste suele ser tan frugal que los pupilos pasan hambre, como detalla Guzmán con suma prolijidad (*cf. ibid.*:414-416). No será esta la última vez que Guzmán vaya a escuchar lecciones, pues poco después, en un intento de sacar a flote a su nueva familia por la que ha abandonado su primera incursión en la vida académica poco antes de licenciarse, resuelve ponerse a estudiar medicina.

Cuando me vi tan apurado quise revolver sobre mí, valiéndome de mi filosofía, comenzando a cursar en Medicina como hijo de sastre; pero no pude ni fue posible, aunque continué algunos días y se me daba muy bien, por los famosísimos principios que tenía de la metafísica. Que así se suele decir que comienza el médico de donde acaba el físico y el clérigo de donde el médico. Todo mi deseo era si pudiera sustentarme hasta graduarme; mas era en vano. (*ibid.*: II:440-441)

La misma cicatería demuestra el licenciado Cabra del Buscón cuando Pablos entra en su pupilaje en condición de criado de don Diego Coronel. No obstante, cuando Pablos comienza la vida universitaria, lo hace como camarista en la posada del morisco. Allí los estudiantes veteranos admiten a Coronel como uno de los suyos, previo pago de la patente. «Viva el compañero, y sea admitido en nuestra amistad. Goce de las preeminencias de antiguo. Pueda tener sarna, andar manchado y padecer la hambre que todos» (Quevedo 2014a: 142). No debían de ser éstas palabras vacías, a juzgar por lo que comentaba Berganza.

Finalmente, yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena; porque si la sarna y la hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de más gusto y pasatiempo, porque corren parejas en ella la virtud y el gusto, y se pasa la mocedad aprendiendo y holgándose. (Cervantes Saavedra 2012: II:346)

El primer día de clase, Pablos es rodeado por los veteranos, recibido a salvazos en cuanto es reconocido como novato. Pablos vive en sus carnes el recuerdo nostálgico de Guzmán. «¡Aquel hacer de obispillos, aquel dar trato a los novatos, meterlos en rueda, sacarlos nevados, darles garrote a las arcas, sacarles la patente o no dejarles libro seguro!» (Alemán 2014: II:424). Don Diego corre mejor suerte que su sirviente, pues gracias a las conexiones que le garantiza la posición de su familia es apadrinado por unos veteranos conocidos, por lo que no tiene que pasar por las mismas penurias que Pablos.

Onofre, al igual que Pablos, entra en un pupilaje antes de ser estudiante. Sin embargo, no lo hace en calidad de pupilo, sino de criado. El Guitón se aloja en casa del sacristán junto a unos estudiantes que, aparentemente, lo hacen a cambio de proveer comida y ama. Probablemente estudiaban en el Colegio-Universidad de San Antonio de Portacoeli, fundado por Juan López de Medina bajo el auspicio del entonces obispo de la ciudad, el poderosísimo Pedro González de Mendoza. Curiosamente, Onofre se dirige de allí a Alcalá de Henares, donde el cardenal Cisneros fundara su conocida universidad²⁸ inspirado por la seguntina (*cf.* Jiménez Moreno 1996: 37). Tampoco atiende a la universidad de Salamanca, pues deja a su amo nada más llegar a la ciudad, pero se va a vivir con unos estudiantes pamploneses que lo acompañan en sus fechorías.

Justina, por su condición de mujer, tiene vetado el acceso a la universidad como estudiante. Sin poder estudiar, tampoco tendría sentido entrar a un pupilaje salvo en calidad de sirviente. Pero que Justina no pueda llegar a la Universidad no significa necesariamente que ésta no llegue a Justina²⁹. De esta manera, la pícaro conocerá a una banda de estudiantes capitaneada por el obispo Pero Grullo conocida como la Bigornia. Los estudiantes secuestrarán a Justina, llevándosela en un carro con la intención de violarla.

Viendo la Bigornia que yo estaba apartada del corro de la gente y. que nadie miraba en lo que ellos ni yo hacíamos, sino que todos entendían en aprestar su jornada, si no es yo, que ni tenía carro ni carreteros, en fin, viéndome descarriada y descarada, embistió de tropel conmigo toda la Bigornia, cubriéronme el cuerpo con un negro y largo manteo y con un mugroso bonete mi rostro, cogiéronme en volandillas, metiéronme en el carro con los mismos ademanes con que metían en el carro a La Boneta, y luego comenzaron a entonar la letrilla que solían:

Yo soy palma de danzantes,

Y, ay, ay, que me llevan los estudiantes. (López de Úbeda 2012: 477-478)

Los hechos no terminan desarrollándose como los de la Bigornia tenían previsto y la camarada del obispillo termina como burlador burlado. «Muy capada quedó la bigornia, tan capada como descapada» (*ibid.*: 532). Este pasaje, asimismo, sirve también como elemento de contraste entre los estudiantes de usos picarescos y los pícaros. Por un lado, está la colectividad del estudiantazgo por otro, la individualidad del pícaro. El pícaro puede ser estudiante, mendigo, hidalgo fingido, pero siempre hay una oposición entre éste y el resto de los miembros de la cofradía.

28 Se trasladó a Madrid en 1836, tomando el nombre de Universidad Central y, en 1970, Universidad Complutense de Madrid en honor a su localización original. La hoy llamada Universidad de Alcalá se fundó en 1977 a partir de algunas facultades que la Complutense había abierto en la ciudad en 1975, ocupando, en parte, antiguas propiedades inmuebles de la universidad matriz.

29 El TdL define Universidad como «comunidad o ayuntamiento de gentes y cosas, y porque a las escuelas generales concurren estudiantes de todas partes se llamaron universidades, como la universidad de Salamanca, de Alcalá, etc.»

El perro Berganza, al igual que Justina, tampoco tiene opción de participar activamente de la vida estudiantil. Ni siquiera tiene el don de la palabra hasta la noche que comienza su coloquio con Cipión. Por este motivo, al contrario que la Montañesa, el perro tiene que limitarse a llevarle el *Vademecum* al hijo de su amo y a hacer de testigo mudo de la vida estudiantil. Así lo hace, aunque no en una universidad, sino en el colegio de jesuitas al que atiende el hijo del rico mercader sevillano.

A la vista de lo anterior, es comprensible que el estrecho nexo que une la picaresca y la vida estudiantil no se le escapara a Quevedo, tan corto de vista como largo de ingenio. Don Francisco no pudo dejar de señalar que «estudiantes y pícaros, que es todo uno» (Quevedo 2014a: 160). De ser así, éste debería ser un rasgo que señalara la semejanza familiar de las novelas picarescas. Sin embargo, tampoco podemos obviar que la conducta picaresca de los estudiantes precede a la picaresca como tal, como, por ejemplo, hace constar Silvio Piccolomini hablando de lo que sucedía en Viena. «Ceterum studentes ipsi voluptati operam prebent. Vini cibique avidi pauci emergunt docti neque sub censura tenentur, die noctuque vagantur magnasque civibus molestias inferunt. Ad hec mulierum procacitas mentes eorum alienat» (Piccolomini 2009: II:270). Sin embargo, no podemos compartir la equiparación quevedesca, pues, si bien la picaresca bebe de la fuente estudiantil, no todos los estudiantes son pícaros.

4.4.7. MESONEROS

El mesonero es un personaje que aparece con frecuencia en la picaresca. Ya en el *Lazarillo* se entrevé cierta afinidad entre la profesión picaresca y la del mesón, empezando por la crianza del propio Lázaro. Cuando se descubrieron los hurtos de Zaide, éste fue azotado y pringado, y se le prohibió volver a la casa donde servía la madre de Lázaro. Ésta, para evitar males mayores, resolvió poner tierra de por medio, inaugurando así la fecunda relación de la picaresca con la hostelería.

Y, por evitar peligro y quitarse de las malas lenguas se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana; y allí, padesciendo mil importunidades, se acabó de criar mi hermanico hasta que supo andar, y a mí hasta ser buen mozuelo, que iba a los huéspedes por vino y candelas y por lo demás que me mandaban. (Anón. 2014a: 20-21)

En la edición de Alcalá, Lázaro relata brevemente algunos usos del ciego. «Era todo lo más que rezaba por mesoneras y por bodegoneras y turroneas y ramerías y así por semejantes mujercillas, que por hombre casi nunca le vi decir oración» (*ibid.*: 34). No obstante, hay que esperar hasta el *Guzmán* para que sea el propio pícaro quien se involucre por primera vez el oficio de la restauración.

Guzmán sirve por un breve tiempo en una venta, donde aprende toda clase de argucias para quitarle el dinero a los desdichados viajeros que paran allí. El pícaro saca una amarga enseñanza de aquella experiencia.

¡Qué de robos, qué de tiranías, cuántas desvergüenzas, qué de maldades pasan en ventas y posadas! Qué poco se teme a Dios ni a sus ministros y justicias, pues para ellos no las hay — o es que van a la parte, y no es tal cosa de creer. Pero ya se ignore o se entienda, sería importantísimo el remedio, que se dejan muchas cosas de seguir y los acarretos detienen las mercaderías, por la costa dellos. Cesan los tratos por temor de venteros y mesoneros, que por mal servicio llevan buena paga, robando públicamente. Soy testigo haber visto cosas que en mucho tiempo no podría decir de aquestas insolencias, que si las oyéramos pasar entre bárbaros, como a tales los culpáramos y, tratándolas a los ojos, no hacemos caso dellas. (Alemán 2012: I:272)

A pesar de esto, él mismo termina convertido en mesonero por vía matrimonial en la segunda parte. «Y os dije, cuando en mi niñez, que todo avino a parar en la capacha, y agora los de mi consistencia en un mesón, y quiera Dios que aquí paren» (Alemán 2014: II:431). Sin embargo, este mesón es la antítesis de aquellos que Guzmán conocía. El suegro de Guzmán, al contrario que su antiguo patrón, era «hombre muy amigo de bien comer y que su mesa siempre tuviese abundancia, sus cubas generosos vinos y su persona bien tratada» (*ibid.*: 439). Esta tímida incursión, empero, abre la puerta para que otros pícaros hagan lo propio.

El pícaro que más se identifica con este oficio es Avendaño en *La ilustre fregona*. Este adopta una falsa identidad bajo pseudónimo de Tomás Pedro. Esta identidad va unida indisolublemente a un oficio: mozo del mesón del Sevillano (*cf.* Cervantes Saavedra 2012: II:174). En este caso, la inocente aventura picaresca del doncel burgalés se correspondería con su servicio en el mesón. A pesar de esto, hay que preguntarse hasta que punto este breve episodio hace un pícaro de Avendaño, máxime cuando sólo es un amo al que sirve.

Menos dudas ofrece *Justina*. La pícaro es mesonera desde la cuna, ya que se ha criado en el mesón de sus padres. Éstos, al contrario que los suegros de Guzmán, son un compendio de todos los tópicos negativos que comúnmente se asocian con el oficio. Resulta tremendamente esclarecedora la *loa* que hace Justina de aquel mesón de Mansilla.

La mayor alabanza que yo hallo del mesón es que no es tan malo como el infierno, porque el infierno tiene las almas por fuerza y para siempre, y con no gastar con los huéspedes un cuarto de carbón, los hace pagar el pato y la posada. Pero el mesón, cuando mucho, es purgatorio de bolsas, y en purgándose las gentes, salen luego de allí, y aun los hace salir. (López de Úbeda 2012: 353)

Aun con todo, cabe plantearse en qué medida esto es una característica propia de la novela picaresca. En efecto, durante el Siglo de Oro, las actividades poco éticas en la hostelería vivieron una época de esplendor sólo comparable a la que vieron las Letras, pero en el caso de ventas, posadas, mesones y otros establecimientos del ramo, podemos remontarnos a mucho

más atrás, si damos crédito al sermón «Veneranda Dies» del *Códice Calixtino* (cf. Anón.: 2004).

LA PICARESCA VISTA POR SUS CONTEMPORÁNEOS

5.1. ¿DESDE CUÁNDO EXISTE EL GÉNERO PICAresco?

Hemos visto como los autores de las primeras novelas picarescas dispusieron los materiales que tenían a su alcance para sentar los cimientos del edificio picaresco. Sin embargo, estos materiales no sólo eran los propios del nuevo género, sino que, en buena medida, se trataba de aquellos heredados de la tradición literaria previa, y de aquellos propios de la época y comunes a todas las manifestaciones literarias contemporáneas. Por lo tanto, queda por esclarecer en qué momento y cómo tomó conciencia la recepción de que se encontraba ante un nuevo género. De esta manera, podemos encontrar qué elementos fueron considerados por la recepción como atributos propios de la picaresca. La presencia de estos atributos marcaría, pues, una semejanza familiar que inclinaría al lector a clasificar una obra como novela picaresca.

No nos perderemos, empero, en controversias semánticas. Está fuera de toda discusión que el término *novela picaresca* es relativamente reciente, y el uso de *género* para referirse al constructo crítico, tal como lo entendemos, es ajeno al Barroco. No obstante, las novelas picarescas existen con anterioridad a su clasificación crítica moderna. ¿Pero sucede lo mismo con el género como idea crítica? Si nos atenemos a la opinión de algunos autores, la picaresca como tal es posterior a las novelas. Existe una corriente de gran influencia que considera que la novela picaresca es un constructo moderno modelado a lo largo de los dos últimos siglos (*cf.* Cabo Aseguinolaza 1992: 10; Rico 1976: 100).

Sin embargo, tenemos evidencia de discurso sobre el género, lo que, como hemos visto, sería una señal de la existencia de éste. Ya no buscamos, pues, rasgos en las obras para verificar si se repiten y son, consecuentemente, de semejanza familiar. Ahora, los parecidos familiares nos vienen dados por las referencias al género, y la labor consiste en verificar si éstos se dan en los textos. En el caso de la novela picaresca, existe constancia de estas referencias desde poco después de la publicación de *Guzmán de Alfarache*. Antes de acabar la primera década del siglo, ya habrá una sistematización del género, como veremos. Por lo tanto,

podemos adelantar la existencia del género histórico hasta comienzos del siglo XVII, esto es, a la época en que surgen el *Guzmán* y sus inmediatas seguidoras.

Basándonos en esto, como ya apuntara Claudio Guillén, podemos datar la constitución de la novela picaresca con la publicación del *Guzmán*. No es posible, empero, remontarse hasta antes de la aparición de la novela de Alemán porque el *Lazarillo de Tormes* era una obra singular y, por lo tanto, parte de un supergénero dentro de la prosa. La llegada de la segunda novela de sus características, privó al *Lazarillo* de su carácter excepcional y ambas obras pasaron a constituir su propia clase. «El *Lazarillo* a solas no se defendía, ni pasaba de ser un francotirador. El *Guzmán* conoce un éxito excepcional, pero sus efectos traspasan los límites de una obra única, repercuten en el *Lazarillo* y dan origen a la idea de un género imitable» (Guillén 1988: 210).

A partir de 1599, las obras subsiguientes dejan de ser una reinterpretación de un elemento singular, como había hecho el *Guzmán* respecto al *Lazarillo*, para imitar un grupo conformado por dos novelas. La progresiva aparición de imitaciones que comparten semejanzas familiares con aquéllas, crea en la recepción una conciencia de la existencia de una clase nueva y diferenciada. Finalmente, esto termina plasmándose en la aparición de un discurso ya no picaresco, sino sobre la picaresca. Es en este preciso momento, como indica Todorov (*vid. supra*), cuando podemos hablar de género.

Este discurso sobre la picaresca no aparece de forma súbita, sino que parte de una noción difusa que va sistematizándose progresivamente. En un principio, hay una idea intuitiva de lo que debe ser la picaresca, que está relacionada con los patrones que imitan las primeras obras de sus predecesoras. Como hemos visto en el capítulo anterior, existen rasgos netamente picarescos que, sin necesidad de estar codificados, se repiten consistentemente en todas las obras. Simultáneamente, surgen los indicadores textuales y paratextuales que sugieren la existencia de una noción clara del género ya consolidada. En este trabajo, nos concentraremos en dos de estos indicadores explícitos, a saber: los frontispicios de las ediciones *princeps* (fig. 4) y de 1608 de Justina y el diálogo con Ginés de Pasamonte del *Quijote*. Este último, además, introduce una crítica velada a la heterodoxia del nuevo género valiéndose un fino análisis poetológico que no deja lugar a dudas. Sea, pues, para hacer una relación de las características del género, como en el grabado, sea para denunciar sus contradicciones, como en los pasajes cervantinos, disponemos de evidencia incontrovertible de que la picaresca en su vertiente literaria era un concepto conocido y reconocible para los lectores contemporáneos a sus primeros pasos.

A pesar de esta conceptualización de la picaresca, Cervantes vuelve al referente real en sus *Novelas Ejemplares*. En *La ilustre fregona*, deliberadamente intertextual como reacción a la comedia homónima atribuida a Lope (cf. Inamoto 1990: 259-260), se lee que Carriazo contaba apenas trece años cuando, «llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante [...]» (Cervantes Saavedra 2012: II:153). En este caso, no es un caso de relación transtextual con un hipotexto picaresco, sino una referencia a la realidad, tal y como se hacía eco Pedro de León citado por Maravall (*vid. supra*). Asimismo, la excelente disposición y buena crianza de Carriazo y Avendaño los aleja de la inmoralidad del pícaro literario. Cabe pensar, pues, que *La ilustre fregona* no se ocupa de la figura literaria del pícaro, sino que toma parte de la histórica para salpimentar unos personajes de otra forma inocentes.

Más tempranas son las referencias de *Rinconete y Cortadillo*. En esta novela, Cervantes usa la voz *pícaro* en dos ocasiones. En la primera, el autor emplea el término para definir explícitamente a sus dos protagonistas (cf. Cervantes Saavedra 2010: I:198). La segunda vez, Juliana lo acompaña del epíteto *lendroso*, junto a una retahíla de exabruptos para pedir justicia para las fechorías de un malhechor (cf. *ibid.*: 224). De esta manera, sabemos que, ya entonces, convivían una acepción peyorativa con la que se refiere al protagonista del género que nos ocupa, aunque la línea divisoria fuera difusa. Tenemos, en este caso, una referencialidad mixta. Por un lado, las características de los personajes los entroncan con el pícaro literario. Por otro lado, el uso del epíteto *pícaro* enlaza, en este caso, con su uso popular.

En el *Guitón* y en *Justina*, las alusiones metatextuales adquieren cariz de norma, tal vez a causa del carácter paródico de ambas (cf. Cabo Aseguinolaza 1995a: 40-44; Mañero Lozano 2012: 56-67). Así, en los preliminares del *Guitón* se menciona «[...] el mucho parentesco [Onofre] / que tenéis con el Pícaro [Guzmán]» (González 1995: 58). Onofre admite que se ha «querido arriesgar a los peligros del vulgo arrojándome [se] a seguir los pasos de los que primero con mi [su] misma determinación se pusieron en su juicio» (*ibid.*: 71). Si refiere su historia *ab initio*, lo hace «por no ser menos que los otros» (*ibid.*: 72), esto es, declara su intención de emular a sus predecesores dentro del género. Queda por esclarecer quiénes son los *otros*, si Lázaro y Guzmán, o los Guzmanes, o todos ellos. No resulta de ayuda que Onofre reconozca que «hay primero y segundo pícaro» (*ibid.*: 125), pues bien podría referirse a las dos partes del Guzmán considerando que el Pícaro por antonomasia es Guzmán de Alfarache y más teniendo en cuenta que apostilla y «justo es darle compañero», con un pronombre

clítico dativo singular. No podemos descartar que Onofre se refiera primero a Lázaro y Guzmán y, después, sólo a éste.

En *Justina* nos encontramos ante una situación aún más acusada que la del *Guitón*, pues la evidencia paratextual se encuentra incluso en el propio título, donde se moteja a Justina como *pícaro*. En esta ocasión, parece que con la connivencia del propio autor, al contrario de lo que sucede con el *Guzmán*, en cuya segunda parte, el narrador se lamenta de que a su «pobre libro, que habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana* dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre» (Alemán 2014: II:115)

Un caso particular es el del *Buscón*. En la novela de Quevedo aparecen las voces *pícaro* y *pícarón* con cierta frecuencia. No obstante, al contrario de lo que sucede en las otras obras no lo hace de forma autoreferencial, sino que tiene un sentido más cercano al que le da Juliana en la novela ejemplar cervantina. Obsérvese la similitud que guardan los improperios de la Cariharta con los del portugués que «decía que era un piojoso, pícaro, desarropado» (Quevedo 2014a: 252).

La evidencia definitiva, empero, es intermedial. En el grabado de Juan Bautista Morales de la *princeps* de *La Pícaro Justina* se bosqueja ya la mayoría de los elementos que la crítica sistematizaría siglos más tarde. El mismo motivo se reproduce en la copia de Maximiliaen Derrere de la edición bruselense de 1608. Este dibujo está orlado por una relación de los pertrechos del pícaro. La orla está compuesta por veinticuatro casillas, a cada una de las cuales le corresponde una de las letras que componen EL AXVAR DE LA VIDA PICARESCA. En cada casilla se encuentra un atributo picaresco de una de estas cuatro clases: instrumentos musicales, alimentos, objetos asociados con la bebida, y materiales usados en el juego.

En el cuadro central del grabado navega una *stultifera navis* tripulada por personajes de diversa condición. La xilografía difícilmente puede ser calificado de original, pues remeda en gran medida aquellos barcos (fig. 5) que ilustraban la edición de 1494 de *Das Narrenschiff* (cf. Brant 2005: 103-104) o el frontispicio (fig. 6) de la más cercana *La lozana andaluza* de 1528 (cf. Delicado 2007: 165). Sin embargo, el grabado de Justina es innovador en su especificidad. Al contrario que los locos que ilustran las novelas renacentistas, los tripulantes del barco de *Justina* no son bufones o mujeres de uniforme indistinguibles entre sí, sino que se asemejan a los personajes del óleo del Bosco homónimo a la obra de Brant (fig. 7), en el que cada personaje exhibe características propias que lo hacen reconocible frente al resto. Por otra parte, muchos de estos elementos revelan características narratológicas que nos encontraremos en las novelas picarescas.

De la suma de los elementos anteriores puede deducirse que para el grabador y, por extensión, para el resto de sus contemporáneos, la picaresca era un género que se caracterizaba por reflejar la vida ociosa y disoluta de un personaje de oscuro linaje familiar sin posibilidad de redención y, por lo tanto, condenado a su suerte. En este género destacaría *Guzmán de Alfarache* y, con carácter muy singular, *Lazarillo de Tormes*. Es entonces comprensible que se haga una alusión explícita en el prólogo al lector de *El Buscón*, más cercano temporalmente a la fecha de publicación que a la de composición, que reza «[a]qui hallaras en todo genero de Picardia (de que pie[n]so que los mas gustan) sutilezas, engaños, inuenciones, y modos, nacidos del ocio para viuir a la droga [...]» (Quevedo 2014a: 92).

5.2. LA AUTOBIOGRAFÍA

5.2.1. HISTORIA DE UNA VIDA

En el grabado de la *princeps* de *Justina* aparece un barco que, no casualmente, se llama *La nave de la vida picaresca*. Aunque, como hemos visto, el elemento carnavalesco se toma directamente de una tradición renacentista que se remonta, por lo menos, hasta la Edad Media, la iconografía relacionada con el *memento mori* barroco es novedosa en la xilografía de *Justina*. Así, en la composición de Bautista Morales, el timonel es el Padre Tiempo. Esta figura resulta de la identificación espuria entre dos dioses de nombres muy similares que cobró fuerza a partir del Renacimiento. Por una parte, el dios primigenio Cronos (Χρόνος), personificación del tiempo. Por otra parte, del titán Saturno (Κρόνος), que se reveló contra su padre Urano y devoró a sus propios hijos, los dioses olímpicos. Quien lleva a sus pasajeros «sin sentir» por el río del Olvido tiene los atributos de este último.

El río del Olvido no es otro que el Leteo, uno de los que se encuentran en el Hades. Leteo, el hijo de Eris, la Discordia, y sus aguas borran la memoria de las ánimas que las beben. Virgilio pone en boca de Anquises «[...] animae, quibus altera fato / corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam / securos latices et longa oblivia potant» (Vergil 2008: 336). Este olvido es purificante en la mitología clásica, pues hace olvidar la vida pasada. Esta función se mantiene posteriormente, de manera que cuando Dante se sumerge en el río en el canto XXI del Purgatorio, lo hace oyendo *adsperges me* (cf. Alighieri 1999: 371-375). Sin embargo, los locos de la nave olvidan su vida presente, pero no sólo eso. También se desentienden de lo que les espera al llegar a puerto.

El Padre Tiempo pone proa hacia el puerto donde aguarda la Muerte sosteniendo el espejo del Desengaño. Las alusiones escatológicas no dejan lugar a duda sobre el destino que aguarda a aquellos que han hecho de la vida picaresca la suya propia. El libro de bitácora de una embarcación que encarna la vida y se dirige hacia la muerte ha de ser, lógicamente, la biografía.

Este género es una forma bien establecida desde las *Confessiones* de San Agustín (cf. Parker 1967: 35). El género gozaba de gran popularidad en los años previos a la aparición del *Lazarillo*, como la primera traducción del *Asno de oro* de Apuleyo en 1500, y las sucesivas reediciones en 1513, 1536 y 1539 (cf. Aladro y Dabaco 2011: 28). A pesar de que la novela latina no empieza *ab ovo*, no podemos dejar de ver al comienzo de las novelas picarescas, como vería el lector de la época, reminiscencias —casuales o no— de una frase que se encuentra inmediatamente después de los preliminares del *Asno de oro*. «Thessaliam — nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac mox Sexto philosopho nepote eius prodita gloriam nobis faciunt — eam Thessaliam ex negotio petebam» (Apuleius Madaurensis 2013: 5).

En cualquier caso, la nave se encuentra en un punto indeterminado del río del Olvido y ha de llegar hasta el Desengaño que precede a la Muerte. En el *Lazarillo*, conocemos el punto de partida.

Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parió allí.
(Anón. 2014a: 12-14)

Aunque este momento no esté reflejado en el grabado, el resto de elementos nos permiten asumirlo tácitamente. Si hay una orilla, debe haber otra. Y si el pícaro viaja en la nave de la vida picaresca, en algún momento ha debido de embarcarse en ella. Así, pues, tenemos a un joven Lázaro caminando por la recta senda de la vida. En el episodio que vimos en el capítulo anterior, en el que el ciego despojaba a Lázaro de su candor infantil, el joven abandona su camino para embarcarse en la nave o, más de acuerdo con el grabado, comienza a remar en su chinchorro. Lázaro permaneció, al menos, ocho años en aquella orilla antes de subirse al barco.

Guzmán mostró no ser tan precoz. Tras la muerte de su segundo padre, el de Alfarache aún no había perdido la inocencia. «Como quedé niño de poco entendimiento, no sentí su falta; aunque ya tenía de doce años adelante» (Alemán 2012: I:159). Tiene que abandonar el hogar y echarse al mundo para darse de bruces con la dura realidad.

Los casos del *Buscón*, el *Guítón*, *Justina*, y *Rinconete y Cortadillo* son diferentes, pues no saltan a la cubierta de la Nave picaresca desde el embarcadero de la vida recta. Hay, en efecto, un episodio en sus vidas que les lleva a hacerlo, pero no es un punto de inflexión moral. Así, Pablos cuenta que en su «mocedad, siempre andaba por iglesias, y no de puro buen cristiano» (Quevedo 2014a: 101-102). Esto es, el pícaro segoviano acostumbraba a acogerse a sagrado, que era la costumbre de los delincuentes para escapar de la justicia. Por lo tanto, cuando Pablos optó por la picaresca, esto sólo supuso un cambio de costumbres, pero sin la degradación espiritual que experimentan Lázaro y Guzmán. No sabemos, pues, en qué momento abandonó Pablos la senda virtuosa.

Tanto más puede decirse de Onofre, de natural vengativo desde niño. Durante su infancia en Palazuelos, éste recibe un severo castigo por comerse el contenido de una olla que tenía a su cuidado. Esto indigna a Onofre, que se siente tratado injustamente, máxime cuando se desestima la mentira que había pergeñado para cargar la culpa a un inocente. Por ello, prepara una venganza que se le irá de las manos. Sin embargo, el pícaro considera esto en términos positivos. «No anduve poco para vengarme en algo, y haciendo mi diligencia, que no fue tal como yo quisiera, salió mejor de lo que sospeché» (González 1995: 85). Lo que salió *mejor* es que el ama, no sólo se clavó las púas que Onofre dispuso, sino que, ofuscada por el dolor, puso las manos sobre las brasas, quemándose las, y se golpeó contra la caldera, derramando su hirviente contenido sobre sí. Yaciendo en cama sin poder moverse por sus propios medios, abrasada y escaldada, aun tiene que soportar las continuas burlas de Onofre.

Justina, sin llegar al extremo de los anteriores, también aprende los trucos del oficio en el seno de la familia. Los padres de Justina, de florido linaje picaresco, enseñan a su vástago los entresijos del negocio de la restauración, así como algunas malas artes que Justina aplicará a todo tipo de situaciones con las que se encontrará en los años venideros. Un buen resumen, lo leemos en la octava de pies cortados que abre el tercer capítulo del primer libro.

na, Los padres de la Pícara Justi
ros, que fueron en Mansilla mesone
ja, siendo, como son, padres y ella hi
jos. la enseñan y la dan sanos conse
da, como el consejo a gusto no se olvi
en, éstos, por serlo tanto, los retie
dre, que ya no hay quien se humille a madre o pa
dre. si no es que al justo con su gusto cua
(López de Úbeda 2012: 348-349)

Rinconete y Cortadillo están en una situación similar. Sabemos de ellos, como vimos en el capítulo anterior, que antes de adoptar el oficio de la picardía, no eran precisamente un dechado de virtudes. A uno, el vicio le llevó a robar la recaudación hecha con la venta de

bulas, y, el otro, era un maestro cortando bolsas ya desde su más tierna infancia. Por lo que al lector respecta, estos dos personajes no tienen un pasado antes de la nave picaresca, como tampoco lo tienen los protagonistas de *La ilustre fregona* antes de la primera salida de Carriazo. Más discutible es, por otra parte, la caracterización de Berganza como tripulante de semejante nave, pues si ha demostrado algo consistentemente, es tener rectitud.

Una vez a bordo de la nave de la vida picaresca, los pícaros se debaten entre la intención a largo plazo de medrar a toda costa, y la urgencia de satisfacer inmediatamente sus deseos más primarios, esto es, comer, beber y holgar. Por ello, van viviendo una serie de episodios, mediante los cuales, el pícaro aspira a alcanzar la mejora social. Sin embargo, en cada uno de estos episodios hay siempre una necesidad a corto plazo de solucionar las necesidades más acuciantes. De esta manera transcurren sus vidas hasta el momento en que el pícaro narrado deja paso al pícaro narrador.

A diferencia de este modelo compartido por casi todos los textos, tanto *La ilustre fregona* como *Rinconete y Cortadillo* presentan una estructura distinta. Éstas no son un relato biográfico sino un pasaje concreto de una posible biografía. De poder compararse con los otros textos, habría que hacerlo con uno solo de los episodios que los componen y no con la obra completa. Esto es, recurriendo a la alegoría de Bautista Morales, el Padre Tiempo apenas interviene, y la Muerte y el Desengaño ni siquiera estarían en el cuadro. Dicho de otra manera, estas dos novelas no estarían representadas en el grabado. Consecuentemente, tampoco está el espejo que sostiene la Muerte.

Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren. (Cervantes Saavedra 2010: I:240)

El espejo del Desengaño es la metáfora del momento de vista hacia atrás y toma de conciencia sobre la propia vida. Aunque el motivo es ubicuo salvando las dos excepciones que hemos visto, no podemos hablar propiamente del espejo del Desengaño hasta el *Castigado*. En la versión de 1554 no hay tal desengaño, sino todo lo contrario. El tono exculpatorio con el que Lázaro presenta el caso no puede, de ninguna manera, ser el de alguien que ha decidido cambiar su forma de vida. Pero, como sabemos, sería la versión censurada la que llegaría hasta la recepción del siglo XVII, por lo que no es de extrañar que el espejo adoptado por las siguientes novelas no fuera el de tintes rosáceos del primer *Lazarillo*, sino el más fidedigno espejo del Desengaño. Sea como fuere, el espejo señala el punto de inflexión entre el pícaro narrador y el pícaro narrado.

En resumen, en una estructura ideal, tenemos el comienzo en un punto del tiempo narrado que marcaría el inicio de las andanzas del pícaro. En el transcurso de su viaje por el Leteo, el pícaro avista en algún momento el espejo del Desengaño según se va aproximando al puerto de la Muerte. En ese momento, el pícaro adquiere conciencia de su miseria moral al verse reflejado. A partir de aquí y hasta arribar a puerto, estamos en el tiempo del narrador. Éste, tras la terrible epifanía, pone negro sobre blanco la historia de su vida desde la nueva perspectiva que ha adquirido.

5.2.2. LA FORMA AUTODIEGÉTICA

La metáfora del espejo tiene otra implicación formal. La imagen que observa alguien colocado ante un espejo es el reflejo de sí mismo. Consecuentemente, la persona que describe lo que ve en ese espejo, se describe a sí mismo y viceversa. En términos narratológicos, nos encontramos ante una narración en forma autodiegética, usando la terminología de Genette.

Los testimonios metagenéricos auriseculares coinciden con la gran mayoría de la crítica moderna en que la forma autodiegética es un aspecto ineludible, siendo la forma de una *autobiografía* ficticia la propia de la novela picaresca (cf. Garrido Ardila 2009: 443). No faltan otros que apuestan por emplear el término más generoso *biografía*, en su acepción más amplia (cf. Lázaro Carreter 1983: 196), lo que daría pie al uso de la tercera persona. Sirva para ilustrar la polémica la aparición de la tercera persona en el *Guzmán* apócrifo cuando este se pregunta «¿Quién le hizo a Guzmán de Alfarache andar en estas consideraciones y hacerse consejero de Estado?» (Anón. 2007: 437) A esto cabe contraponer a otros autores que afirman que el rasgo distintivo y definitorio de la picaresca no es la forma autobiográfica, sino la atmósfera de delincuencia (cf. Parker 1967: 6). A la misma conclusión había llegado Jauß (cf. 1957) una década antes, que desarrollaron otros más en profundidad (cf. v.g. Baumanns 1959).

Para abundar más en la polémica, no faltan situaciones en los textos analizados en las que se usa la tercera persona. Los casos más notables son *La ilustre fregona* y *Rinconete y Cortadillo*, donde la instancia narradora es heterodiegética. El uso de la segunda o tercera persona no es trivial, pues sus efectos se hacen notar tanto en la forma como en el fondo. Con respecto a la forma, examinemos lo que dice Hegel sobre los géneros poéticos. Sobre la épica, que, salvando las distancias, podríamos identificar con el narrador heterodiegético, en la terminología de Genette, el filósofo expresa lo siguiente.

Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie andererseits als durch das Handeln der Menschen und Götter bestimmt, so daß alles, was geschieht, teils aus sittlich selbständigen göttlichen oder menschlichen Mächten hervorgeht, teils durch

äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt und in seiner äußeren Erscheinungsweise zu einer *Begebenheit* wird, in welcher die Sache frei für sich fortgeht und der Dichter zurücktritt. Solche Begebnisse auszurunden ist die Aufgabe der *epischen* Poesie, insofern sie eine in sich totale Handlung sowie die Charaktere, aus denen dieselbe in substantieller Würdigkeit oder in abenteuerlicher Verschlingung mit äußeren Zufällen entspringt, in Form des breiten Sichbegebens poetisch berichtet und damit das *Objektive* selbst in seiner Objektivität herausstellt. (Hegel 2016: III:321-322)

Esto es, el retroceso del narrador en beneficio de la propia historia, de modo que se ofrezca una relación objetiva de las acciones que tienen lugar y los participantes que toman parte en ellas. De la misma manera, el filósofo de Stuttgart se manifiesta sobre la poesía lírica, que podríamos identificar con el narrador autodiegético, diciendo sobre ésta que es una forma de autoexpresión subjetiva de un mundo interno detenido.

Ihr Inhalt ist das Subjektive, die inne Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt, das, statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehenbleibt und sich deshalb auch das *Sichaussprechen* des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt; sondern die vereinzelt Anschauung, Empfindung und Betrachtung der insichgehenden Subjektivität teilt auch das Substantiellste und Sachlichste selbst als das Ihrige, als *ihre* Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugnis derselben mit. (*ibid.*: 322)

Vemos que la novela picaresca sería una combinación de ambas, que, sin embargo, en tanto que retrospectiva, no coincide con la tragedia que propone Hegel como síntesis de los dos conceptos antitéticos (*cf. ibid.* 323-324.). Asimismo, el retroceso del narrador en la picaresca no sucede de una forma binaria, sino que se hace como una gradación continua. Así, es posible encontrar la tercera persona en casi todas las obras.

La situación más abundante de inserción de la tercera persona en el relato autodiegético aparece como recurso retórico del pícaro autor para poner distancia entre el pícaro narrador y el pícaro narrado (*cf. Schlickers* 2008b: 121). Así, por ejemplo, tenemos la pregunta retórica del *Guzmán* apócrifo que hemos visto. No es la única obra que se sirve de este artificio, pues lo mismo podemos encontrar en el *Guitón* con un fin muy similar. Este recurso no es nuevo, pues ya Julio César, por ejemplo, lo usa profusamente en sus *Comentarii belli Gallici* (*cf. Caesar* 1980), un texto canónico para la instrucción del latín que no debía de resultarles desconocido a ni a los lectores ni a los autores de picaresca. Valga para ilustrar el uso de la tercera persona el primer pasaje en el que se emplea en el *Guitón*.

Pero, querría yo saber: ¿adónde va el señor Onofre tan descaminado? No parece sino que le han quitado los grillos y que sale a danzar sin cítara y sin son. ¡Ay, Onofre, Onofre! ¡Tente, tente, Onofre! Que vas a dar en las manos de tus enemigos y no tienes rienda si no es la de tu entendimiento. (González 1995: 72)

En este caso, lo que se pone en tela de juicio es si la componente lírica es un elemento contingente. Por otra parte, la tercera persona como recurso retórico sólo matizaría el grado de aleja-

miento cuantitativamente. Frente a lo que Stanzel denomina narrador en primera persona³⁰ (*cf.* 2008: 258), el distanciamiento crearía una suerte de narrado en primera persona periférico³¹

Más discutible es el empleo de la tercera persona en las glosas de *Justina*, en tanto el carácter paratextual de éstas complica su interferencia con la estructura narrativa. Eso dificulta su ubicación como parte del aparato de edición, como una marca autorial al mismo nivel que el prólogo, o bien, como una referencia autodiegética usando la tercera persona para crear distancia al modo del *Guzmán apócrifo* o el *Guitón*.

En el *Buscón*, también hay instancias de uso de tercera persona. No obstante, a diferencia de las vistas, en la novela de Quevedo, éstas ocurren dentro del nivel diegético. Pablos dice «Rieronla todos, doblóse mi afrenta, y dije entre mí: —”Avisón, Pablos, Alerta”» (2014a: 148). No es el pícaro narrador apelando al pícaro narrado, sino que es un discurso directo en el que el narrador refiere textualmente lo que dijo el actor.

A pesar de todo, este recurso ha de limitarse a casos concretos. En efecto, el uso de una situación narrativa personal³², usando la terminología de Stanzel (*cf.* 2008), implicaría dejar de lado las reflexiones y excursos retrospectivos y dejaría la narración abierta, desprovista ésta del límite temporal de una instancia diegética superior. La situación narrativa autorial³³, aunque daría libertad al narrador para manifestarse sobre los hechos narrados, tendría dos inconvenientes, uno formal, y otro interno. En primer lugar, la instancia diegética del narrador tampoco serviría para delimitar completamente la instancia más profunda, en tanto que el pícaro y el narrador ya no serían la misma persona. Para alcanzar un resultado similar al de la narración autodiegética, se requeriría que el pícaro se encontrase presente en el momento de la narración, de modo que no quedara un lapso temporal sin definir. En segundo lugar, las reflexiones del narrador no serían ya las de un pícaro escarmentado, sino que serían en cabeza ajena, lo que contradiría el principio ejemplificante. La mejor ilustración de este modelo, la hace Cervantes valiéndose de una metatextualidad (*vg.* Genette 1997: 4) ficticia, precisamente como una crítica a un modelo narrativo que despreciaba (*cf.* Lázaro Carreter 1983: 226-228).

—Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya y vaya con Dios, que ya enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

—Dice verdad —dijo el comisario—, que él mismo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

—Y le pienso quitar —dijo Ginés—, si quedara en docientos ducados.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

30 *Ich-Erzähler*

31 *Peripherer Ich-Erzähler*.

32 *Personale Erzählsituation*.

33 *Auktoriale Erzählsituation*

—Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género³⁴ se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote

—La vida de Ginés de Pasamonte —respondió el mismo

—¿Y está acabado?

—¿Cómo puede estar acabado— respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en Galeras. (Cervantes Saavedra 2016a: I:277)

Por esta razón, puede decirse que el modelo picaresco reconocible está basado en el triángulo autor, actor, narrador, estando el primer vértice fuera de la diégesis, y los dos últimos localizados en dos puntos temporales del mismo universo narrativo separados por un lapso más o menos grande. Como consecuencias de esto, por una parte, la novela picaresca se diferencia de otras contemporáneas como *Don Quijote* —cuyo célebre comienzo ya sitúa la historia subrepticamente en el terreno de los cuentos—, por ser una historia dentro de la historia, esto es, el nivel del narrador es extradiegético, pero, a diferencia de, por ejemplo, el *Decamerón* de Bocaccio, el narrador picaresco es autodiegético. No en vano el propio Genette (cf. 1988: 230) se vale de una figura picaresca, Gil Blas, para ilustrar el binomio de narrador extradiegético-homodiegético.

Como consecuencia de lo anterior, el nivel diegético más profundo muestra una estructura tectónica, mientras que la del nivel más superficial es atectónico. Esto es, el nivel intradiegético de *La vida de Ginés de Pasamonte* alcanza hasta el momento en que el pícaro es condenado a galeras, que es, precisamente, donde se encuentra el pícaro extradiegético que se topa con Don Quijote. Esta instancia narrativa, como bien reconoce Ginés, no puede estar cerrada, en tanto que su vida aun no ha tocado a su fin.

No sólo no está cerrado este nivel diegético, sino que no puede llegar a estarlo nunca. Hay que descartar que el pícaro escriba su propia muerte por mor de la verosimilitud. Naturalmente, existen estratagemas para sortear este obstáculo, siendo la más directa, un epílogo escrito por un tercero. El inconveniente es que abriría otra línea narrativa que, necesariamente, quedaría abierta, lo que llevaría la cuestión de nuevo en el punto de partida.

Esto se ve muy claramente al finalizar el Coloquio de los perros, cuya finalización mediante una instancia diegética superior nos saca de este universo, pero nos coloca en el del *Casamiento engañoso*, que, a su vez, requiere de una instancia superior para cerrarlo.

El acabar el Coloquio el Licenciado y el despertar el Alférez fue todo a un tiempo, y el Licenciado dijo:

³⁴ Debemos advertir aquí que *género* no se refiere al constructo crítico, que aún tardaría unos siglos en conformarse, sino a, como indica el TdL, «lo que en rigor se llama especie».

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo. 393

—Con ese parecer —respondió el Alférez— me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el Licenciado:

—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

—Vamos —dijo el Alférez.

Y con esto, se fueron. (Cervantes Saavedra 2012: II:393-394)

En el momento en que el narrador se explicita, su nivel diegético queda abierto, como sucede, por ejemplo, en *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo. Esta novela se sale de nuestro ámbito de estudio, pero ilustra perfectamente el caso hipotético de que la muerte de un personaje abra otra línea narrativa. En la novela predominan situaciones narrativas personales. Sin embargo, al finalizar, el narrador usa una sola vez la primera persona, con lo que su mundo ficcional entra en juego.

Florece entonces en Toledo, entre tantos espíritus gentiles, un poeta illustre en escribir epitafios; el cual siendo bien informado de la vida de Elena, trabajó éste para su sepultura, con que mi pluma dará el último paso y se cerrarán las puertas desta historia:

Elena soy, y aunque de Grecia el fuego
no hizo por mi ocasión a Troya ultraje
parecí que era griega en el lenguaje,
porque yo para todos hablé en griego.
Huésped siempre mentí; siempre hice juego
de la verdad; negue la el vasallaje:
virtud es vinculada en mi linaje,
que hasta en esto da muestras de gallego.
Dos padres virtuosos me engendraron
(gente de poco gasto en la conciencia):
padre gallego y africana madre.
Después de muerta al agua me arrojaron
para que se vengase en mi inocencia
el mayor enemigo de mi padre.
(Salas Barbadillo 2008: 153-154)

No obstante, a pesar de su estructura tectónica, el carácter episódico del nivel intradieético hace que esté internamente abierto. Esto es, es posible que entre dos episodios contiguos exista una elipsis temporal que permitiría, en teoría, la interpolación de nuevos episodios permite la interpolación de nuevos capítulos sin que esto afecte a la estructura general de la novela (*cf.* Hernández 2002: 188). Esto podemos observarlo perfectamente en el proceso inverso. Esto es, en la eliminación de episodios del *Lazarillo* que no afectan la estructura general del *Castigado*. Esto redundo en la enorme productividad en continuaciones espurias que tuvo el género (*cf.* Meyer-Minnemann y Schlickers 2008: 41 y ss.).

5.2.3. CONSECUENCIAS FORMALES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Lo primero que llama la atención del lector que comienza *El Lazarillo de Tormes* es su estructura novelada. Este formato define el género en tanto que ha de cumplirse la tautología de que una novela picaresca es, esencialmente, una novela. Siendo este un criterio genérico mayor, la inclusión de *El Lazarillo* implica que hemos de enmarcar el género dentro de este formato. No es ésta cuestión baladí que pudiera solventarse eliminando el primer componente del nombre para reducirlo a *la picaresca* o, al menos, no lo es desde una perspectiva literaria. En este caso, la extensión no es una cuestión meramente cuantitativa pues sus implicaciones diegéticas son profundas.

La disposición del *Lazarillo* responde a una finalidad concreta. Para Sobejano, esta es la explicación completa de la evolución del niño al hombre, de manera que se supera al héroe mítico inmóvil en el tiempo para dar paso al héroe novelesco, que evoluciona (cf. Sobejano 1975: 28). La evolución, al contrario que el mero cambio sin solución de continuidad, requiere de un tratamiento detallado, lo que resulta difícil de alcanzar en formas literarias menores. Tal vez por esto, los dos únicos textos que no se atienen a esta premisa son los más breves *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*.

Por otra parte, las novelas nunca representan la vida entera, sino que crean la ilusión de hacerlo (cf. Aichinger 2010: 276). Por lo tanto, la suma de los episodios de una novela picaresca debe resultar en una evolución consecuente del personaje y no una simple recopilación de anécdotas o, de lo contrario, fallaría en transmitir esa ilusión de representación de toda una vida. Aquí es, precisamente, donde falla *El coloquio de los perros*. En esta novela encontramos que, pese a que reúne casi todas las características propias de la picaresca (cf. Sobejano 1975: 37-40), a lo largo de la relación de sucesos que refiere Berganza, éste apenas experimenta una evolución moral, que es precisamente lo que marca la biografía de los otros pícaros.

5.3. UNA VIDA DISIPADA

5.3.1. LA OCIOSIDAD

Al contrario que el noble perro Berganza, los protagonistas de las otras novelas son el vivo ejemplo del proverbio del Eclesiastés «multam enim malitiam docuit otiositas». Así lo vemos en *La nave de la vida picaresca*, en cuyo vientre duerme desnuda la Ociosidad. Así, en el Guzmán leemos que «como al bien ocupado no hay virtud que le falte, al ocioso no hay vicio

que no le acompañe» (Alemán 2012: I:318). En el *Buscón* no es el pícaro, pero sí el ermitaño el que tercia diciendo que «la ociosidad es madre de los vicios» (Quevedo 2014a: 192). Más detallado es el excursus moralizante de la continuación apócrifa del *Guzmán*.

Y los ociosos ¿que males no cometen por estar sin oficio?, que unos mantienen tablarerías, otros favorecen parcialidades y bandos, otros son carcoma de los mayores aprobando sus dichos y hechos, otros son truhanes, o a lo menos muy hablatistas, con que muchas veces en son de donaire dicen de muchos las cosas que ellos no quisieran oír de sí en burlas ni en veras; otros hurtan, comiendo el sudor ajeno; otros, por la vanidad de los linajes, hacen cismas en la república, que ha de estar unida en un cuerpo por caridad. (Anón. 2007: 428)

De ahí que el Guzmán del grabado, a pesar de su miseria, agite un aro de sonajas como el de la casilla decimotava del *Ajuar*. No son las sonajas, empero, un instrumento con el que Guzmán se prodigue especialmente. De haber alguno, sería la vihuela de arco correspondiente al decimotercer cuadro del grabado.

Cuando hubieron acabado, sacó la criada la vihuela que debajo del manto llevaba, y dándomela Gracia con toda la suya, de su mano a la mía, me mandó que tañese, porque querían bailar. Hiciéronlo de manera, con tanta diestreza y arte y con tanta excelencia de bien mi prenda, que no me quedó alguna que allí no se rematase. (Alemán 2014: II:427)

La Justina que acompaña a este Guzmán, por su parte, toca un pandero³⁵, instrumento que toca frecuentemente en la novela aparte de las castañuelas. Quién sabe si uno de los panderos que gustaba de tocar no sería uno de los del maestro de pintarlos con el que Lázaro asentó para molerle los colores (cf. Anón. 2014a: 125). Esta clase de instrumentos populares eran propios de gente ociosa, como se recuerda frecuentemente en *Justina*. Los versos previos al número «Del abolengo festivo» son un claro ejemplo.

Siempre engendra un bailador
el padre tamboritero,
pero siempre con un fuero:
que si acaso da en señor,
se torna siempre a pandero.
Y porque estos aranceles
no tuviesen excepción,
Justina, que, en conclusión,
es hija de cascabeles,
nace y vive y trota al son.
(López de Úbeda 2012: 336)

Con el padre tamboritero, se refiere al tatarabuelo que tocaba la flauta y el tamboril, como los instrumentos del primer cuadro del *Ajuar* o el del palo mayor de la nave de la vida picaresca. Estos no debían diferir mucho en forma y técnica de interpretación de los que hoy usan los

35 El pandero era tradicionalmente cuadrado y no redondo, como puede observarse en las imágenes tituladas «Der spanichs Dantz» y «In Spania die Medlach» en el Códice de trajes (cf. Anón. s. XVI).

chistularis vascos. La flauta o gaita, por otra parte, lleva a la muerte al malogrado músico en un grotesco incidente cuando recibe un golpe en la flauta.

Debía de tener el pasapán estrecho, y atoró la gaita como si se la hubieran encolado con las vías del garguelo. Y lo peor fue que, al entrar, se llevó de mancomún tras sí los dientes que encontró en el camino, como si la gaita no supiera entrar sin aposentadores. Esta fue gaita, esta fue cuña, esta fue diablo de Palermo, que nunca quiso salir, hasta que de un estirijón se la sacó de el cuerpo un tabernero, pareciéndole que lo mismo era sacar una gaita de aquel cuerpo, que sacar un embudo de un cuero empelado. Y también, como más amigo, quiso ser verdugo en trance semejante. (López de Úbeda 2012: 345-346)

Pablos no parece tener tanta afición a la música, al menos como ejecutante. No obstante, cuando se hace poeta, decide incluir una chirimía como la del séptimo cuadro del *Ajuar* en su primera comedia. Este era un instrumento introducido en los reinos hispanos por los moros,

Comenzaba con chirimías, había sus ánimas de purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces, con su «bu, bu» al salir, y «rri, rri» al entrar; caíale muy en gracia al lugar el nombre de Satán en las coplas, y el tratar luego de si cayó del cielo, y tal. En fin, mi comedia se hizo, y pareció muy bien. (Quevedo 2014a: 285)

Onofre tampoco demuestra ser un melómano. No obstante, en una de sus venganzas más exageradas encontramos que un instrumento desempeña una función crucial. Así, unos cascabeles similares a los del tercer cuadro del *Ajuar* son los que, finalmente, traen la desgracia al confiado sacristán.

Díjete que doña Felipa le besaba las manos y que me había dicho que, con el collar de aquella perrilla, se procurase esconder en unas corralizas que estaban junto al zaguán desu casa, y, en estando en ella acostados, que subiese y entrase por el aposento del padre, sonando los cascabeles, fingiendo ser la perrilla, al suyo, donde podría —satisfaciéndose del pasado engaño— hablarla con espacio, y que enviaba la perrilla, porque antes quería que sospechasen que se había perdido que no que le viesen los cascabeles menos. (González 1995: 135-136)

No es muy buena la impresión que tiene Berganza de la música popular, después de haberla idealizado a partir de los lugares comunes de la bucólica. En su periodo con los pastores, el mastín, para su gran asombro, se encuentra con que los sones que interpretaban aquellos rústicos mozos

no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un «*Cata el lobo dó va, Juanica*» y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino alque hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. (Cervantes Saavedra 2012: II:337)

No sorprende, pues, que en un lugar tan representativo de del tipo de vida picaresco, como es el patio de Monipodio, la música disfrute de una posición preeminente. Esta no sólo es una mera diversión ocasional, como en los otros caso, sino que sirve para poner fin a disputas y sellar solemnemente la paz.

Diéronselas luego, y la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y, rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato y hizo dos tejoletas, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba. (Cervantes Saavedra 2010: I:231)

En la novela picaresca, en definitiva, la música no es una característica definitoria del modo de vida picaresco específicamente, sino que, más bien, parece haber una tendencia a retratarlo como un mal general. Véase, por ejemplo, el aprovechamiento que encontramos al respecto en *Justina*. «Muchos hombres de oficios alegres, cuales son tamboriteros y gaiteros, son nocivos en la república y dignos de gran castigo, porque en achaque de entretenimientos lícitos, incitan y mueven a cosas dañosas, en lo cual imitan a los que acompañaron la idolatría con el juego» (López de Úbeda 2012: 347).

Precisamente este último, también encontrará su lugar en las páginas de las novelas picarescas. Efectivamente, la ociosidad, engendradora de toda suerte de vicios, no podía dejar de acarrear la querencia por los juegos de apuestas. Guzmán así lo reconoce cuando hace cuentas de los malos hábitos de su vida pasada.

Terrible vicio es el juego. Y como todas las corrientes de las aguas van a parar a la mar, así no hay vicio que en el jugador no se halle. Nunca hace bien y siempre piensa mal; nunca trata verdad y siempre traza mentiras; no tiene amigos ni guarda ley a deudos; no estima su honra y pierde la de su casa; pasa triste vida y a sus padres no se la desea; jura sin necesidad y blasfema por poco interés; no teme a Dios ni estima su alma. Si el dinero pierde, pierde la vergüenza para tenerlo, aunque sea con infamia. Vive jugando y muere jugando: en lugar de cirio bendito, la baraja de naipes en la mano, como el que todo lo acaba de perder, alma, vida y caudal en un punto. (Alemán 2012: I:303)

La importancia del juego en el Guzmán es innegable. Asuntos relacionados con el juego son los que precipitaron la caída de Guzmán en su etapa con el cocinero (*cf.* Alemán 2012: I:316). Sabemos que Guzmán, mientras estuvo al servicio del cardenal, guardaba «naipes, dados, ligas, puños, lienzo de narices y otras cosas de paje pobre» (*ibid.*: 448) en un baúl. Naipes y dados, como no podía ser de otra manera, aparecen en posiciones contiguas en el *Ajuar*. Al acabar la primera parte, el pícaro aventura «pero si no jugué los dados, hice otros peores baratos» (*ibid.*: 483). Veremos que esto sólo se cumple en sentido metafórico, pues el juego termina rentándole.

En efecto, en la segunda parte vuelve a aparecer el juego. Éste es el tema central de un capítulo, en el que Guzmán observa una partida de naipes entre unos desconocidos. Después, y en connivencia con Sayavedra para descubrir la mano que llevan sus rivales, Guzmán juega con ellos y los despluma (*cf.* Alemán 2014: II:197-206).

Pablos, en su trayecto de Madrid a Cercedilla, es partícipe de una situación similar. La diferencia es que, en esta ocasión, el pícaro no es el ganador de la partida de cartas, sino que resulta despojado junto con un incauto soldado. Todo apunta a que Pablos no perdió en buena lid, sino que fue víctima de un jugador de ventaja y de su propia ingenuidad.

Fue el juego al parar, y lo bueno fue que dijo que no sabía el juego, y hizo que se le enseñásemos. Dejónos el bienaventurado hacer dos manos, y luego nos la dio tal, que no dejó blanca en la mesa. Heredónos en vida; retiraba el ladrón con las ancas de la mano que era lástima. Perdía una sencilla, y acertaba doce maliciosas. El soldado echaba a cada suerte doce *votos* y otros tantos *peses*, aforrados en *por vidas*. Yo me comí las uñas, y el fraile ocupaba las tuyas en mi moneda. No dejaba santo que no llamaba; nuestras cartas eran como el Mesías, que nunca venían y las aguardábamos siempre. Acabó de pelarnos; quisimosle jugar sobre prendas, y él, tras haberme ganado a mí seiscientos reales, que era lo que llevaba, y al soldado los ciento, dijo que aquello era entretenimiento, y que éramos prójimos, y que no había de tratar de otra cosa. (Quevedo 2014a: 192-193)

Justina no se aplicaba a los naipes, pues, probablemente, no era una ocupación femenina en el Siglo de Oro. No obstante, si volvemos de nuevo a su árbol genealógico, nos encontramos que su abuelo suplicacionero era nada menos que el cabecilla de una banda de tahúres que operaba en la zona

Este mi abuelo enviaba todos sus ministros y agentes con general licencia, para que, en campo raso y cuerpo a cuerpo, aguardasen a todo jugador de primera y quínolas, mas no de otro juego, atento a que cartas conocidas (cuales eran las que daba él a los suyos) para ningún otro juego valen lo que para éstos. En los puntos de los naipes tenía notables cifras y había buenos discípulos de cifra. Por oírle echar una buena barba y repicar un terlincampuz se podía ir tres leguas a verle uno, aunque fuera ciego. (López de Úbeda 2012: 328-329)

Carriazo no desmerece a sus compañeros, pues sabemos que en «tres años que tardó en parecer y volver a su casa aprendió a jugar a la taba en Madrid y al rentoy en las ventillas de Toledo, y a presa y pinta en pie de las barbacanas». Tan bien debió de aprender estas artes, que regresó de su penúltima escapada llevando setecientos reales que se había embolsado jugando a las cartas (*cf.* Cervantes Saavedra 2012: II:156). Sin embargo, de entre todos, Rinconete es el que gana la mano, pues, para él, los naipes no son una distracción, sino que parecen ser la forma habitual que tiene para ganarse su pan cotidiano.

Tomé de mis alhajas las que pude y las que me parecieron más necesarias, y entre ellas saqué estos naipes (y a este tiempo descubrió los que se han dicho, que en el cuello traía), con los cuales he ganado mi vida por los mesones y ventas que hay desde Madrid aquí, jugando a la veintiuna; y, aunque vuesa merced los ve tan astrosos y maltratados, usan de una maravillosa virtud con quien los entiende, que no alzaré que no quede un as debajo. Y si vuesa merced es versado en este juego, verá cuánta ventaja lleva el que sabe que tiene cierto un as a la primera carta, que le puede servir de un punto y de once; que con esta ventaja, siendo la veintiuna envidada, el dinero se queda en casa. Fuera desto, aprendí de un cocinero de un cierto embajador ciertas tretas de quínolas y del parar, a quien también llaman el andaboba; que, así como vuesa merced se puede examinar en el corte de sus antiparas, así puedo yo ser maestro

en la ciencia vilhanesca. Con esto voy seguro de no morir de hambre, porque, aunque llegue a un cortijo, hay quien quiera pasar tiempo jugando un rato. (Cervantes Saavedra 2010: I:195-196)

Seguidamente, Rinconete emplaza a Cortadillo a participar en una demostración tan pronto como aparezca un incauto que se preste a entrar en la partida. Encontrándose en una venta, como estaban, no tardó en aparecer un arriero al que, como era previsible, termina perdiendo todo su dinero.

Berganza no puede tomar parte en las partidas por razones obvias. Onofre, empero, pudiéndolo hacer, no demuestra inclinación alguna por los naipes. Sabemos, sin embargo, que en Sigüenza gustaba de acompañar a sus compañeros de a ir a jugar los bolos, como los que aparecen en el cuadro décimo quinto del *Ajuar*. «En tocando a vísperas, acudimos a la obligación, cumplimos con ella y, en acabando, dimos con nuestros cuerpos en el juego de bolos. ¡Qué bien sabe el entretenimiento, echado el cuidado aparte! Holguéme de verlo: todo lo nuevo aplace» (González 1995: 93). No obstante, más allá de la disciplina por la que se decanta el pícaro, en el *Guitón* no hay indicio alguno que nos permita suponer que se trataba de otra cosa diferente a una sana afición.

Curiosamente, no encontramos ninguno de nuestros pícaros tiene interés por el juego de argolla que aparece en el duodécimo cuadro del *Ajuar*, y que inmortalizara Murillo en *Invitación a un juego de argolla* (fig. 8), una escena que podría ilustrar cualquiera de los libros que nos ocupan. Podemos pensar, pues, que éste era tan inocente como los bolos de Onofre, y así parece también indicarlo el contexto en el que este entretenimiento aparece en otros textos (*cf.* Tirso de Molina 2001: 36).

Así, vemos que la música popular es una diversión estrechamente relacionada con la ociosidad que comparten los pícaros, pero que no es patrimonial de éstos. El juego, por el contrario, sí que muestra indicios de ser prerrogativa picaresca, al menos en su vertiente profesional. Los naipes son uno de los medios más socorridos de los que se valen los pícaros para sostenerse. En este contexto, parece cobrar más sentido la afirmación de Parker de que el ambiente delictivo es la característica distintiva de la picaresca. No obstante, podríamos matizar esto diciendo que éste es tan sólo uno más de los rasgos de semejanza familiar que encontramos en las novelas picarescas, que se manifiesta por la alta frecuencia en los pícaros están envueltos en actividades ilícitas. No obstante, sería muy arriesgado considerarlo como rasgo definitorio único o como característica excluyente.

5.3.2 LA GULA

Un elemento muy típico de la picaresca es la presencia de escenas que parecen querer poner negro sobre blanco la alegoría de la *voluptas carnis* de las cocinas repletas de la escuela flamenca (fig. 9). Como ya vimos, el episodio de las longanizas del *Lazarillo* bebe de fuentes populares, por lo que la quinta casilla del *Ajuar* respondería a un elemento genérico del imaginario popular. El episodio de la muerte de la madre de Justina, aun siendo tan característico de la obra por su sordidez, no encuentra parangón en otras novelas picarescas, por lo que podemos considerar la longaniza no literalmente, sino como un símbolo de la glotonería.

Ella que estaba encarnizada, bebida y embebida, vele aquí el tocinerero que venía en favor de gente. Ella, por no ser sentida, metió sin mazcar más de dos varas de longaniza, repartida en cuadrillas, aunque mal ordenadas y peor mazcadas. Y como toda esta gente entró tan aprisa por el postiguillo del gaznate y sin avisar a la mucha gente que había dentro que se arredrase, pardiez, atoró la cuadrilla de longaniza de modo que ni podía pasar atrás ni adelante, ni ella hablar ni respirar, porque estaba atacada hasta la gola. (López de Úbeda 2012: 401)

En efecto, sin considerar sus gustos personales, lo cierto es que los pícaros se dejan llevar por la gula. Lázaro, por ejemplo, no sólo se prodiga en este vicio en tiempos en que la carencia la hacía más necesidad que placer, sino también en época de abundancia, tal como confiesa cuando habla de sus amigos tudescos.

Yo con aquello moríame de amores de tal gente, porque no sólo esto, mas de perniles de tocino, pedazos de piernas de carnero cocidas en aquellos cordiales vinos con mucha de ella fina especia, y de sobras de cecina y de pan me henchían la falda y los senos cada vez que nos juntábamos, que tenía en mi casa de comer, yo y mi mujer, hasta hartar una semana entera. (Anón. 2014b: 190-191)

No resulta equiparable, empero, la simpleza con que Lázaro se congratula por su buena fortuna, o siquiera los hurtos de comida cuando el hambre aprieta con la malicia de otros pícaros a la hora de procurarse el condumio. Recordemos el episodio del arcón del cura de Maqueda en el que el joven Lázaro se procura una llave para abrir las puertas del *paraíso panal*, y una vez granjeado el acceso, se contenta con las pocas migajas que va raspando cada noche con paciencia de los panes (cf. Anón. 2014a: 55-68). A pesar de este ardid tan propio de un pícaro, no podemos sino mostrar cierta condescendencia ante la inocencia de Lázaro si comparamos este pasaje con el equivalente del Guzmán.

Tenía monseñor un arcón grande, que usan en Italia, de pino blanco[...]. Este estaba en la recámara para su regalo, con muchos géneros de conservas azucaradas, digo secas. Allí estaba la pera bergamota de Aranjuez, la ciruela ginovisca, melón de Granada, cidra sevillana, naranja y toronja de Plasencia, limón de Murcia, pepino de Valencia, tallos de las Islas, berenjena de Toledo, orejones de Aragón, patata de Málaga. Tenía camuesa, zanahoria, calabaza, confituras de mil maneras y otro infinito número de diferencias, que me traían el espíritu inquieto y el alma Siempre que había de hacer colación o comer alguna destas cosas, dábame la llave, que la sacase en su

presencia, sin fiarla nunca de mí a solas. Desta desconfianza nació ira; de la ira, deseo de venganza. Con él me puse a soñar, estando despierto: «¡Válgame Dios! ¿Cómo le daríamos a este arcón garrote? [...]

Si sabes qué es hurtar o lo has oído decir, cómo será bueno vaciarlo sin falsar llave, abrir ceradura, quitar gozne ni quebrar tabla, espera, diréte qué hacía... (Alemán 2012: I:438-439)

Ninguna de estas viandas encuentra parangón en los alimentos con los que se contentan el resto de pícaros, como no puede ser de otra manera: el ajuar de un pícaro no puede medirse con el arcón de un príncipe de la Iglesia. Siquiera el queso del decimocuarto cuadro del *Ajuar* sería en ocasiones excesivo. Recordemos cómo Lázaro se contenta con las cortezas de queso que el cura de Maqueda pide a los vecinos para cebar la ratonera (cf. Anón. 2014a: 65).

Esta fastuosidad aparece con el *Guzmán*. Así, Lázaro comparte con su amo pan, una uña de vaca y unas tripas como si fuera un banquete (cf. *ibid.*: 87-89). Por su parte, Guzmán se precia de «jamás dejó mi señor de tener gallina, pollo, capón o palomino a comida y cena, y pernil de tocino entero, cocido en vino, cada domingo» (Alemán 2012: I:365-366). Resulta, pues, insuficiente, el material del que disponemos para juzgar a Lázaro. Con Guzmán y sus sucesores, por el contrario, hay sobrada evidencia de su entrega a la gula.

Así, en el *Buscón* tampoco faltan escenas relacionadas con el uso y abuso del condumio. El ejemplo más notable tiene lugar cuando Pablos regresa a Segovia atendiendo a la carta de su tío Alonso Ramplón en la que éste le pone al corriente de que ha ajusticiado a su padre en el ejercicio de su profesión de verdugo. Pablos se aloja en casa de su tío, donde tiene que tomar parte de la pantagruélica cena que su pariente ofrece.

No quiero decir lo que comimos; sólo, que eran todas cosas para beber. Sorbióse el corchete tres de puro tinto. Brindóme a mí el porquero; me las cogía al vuelo, y hacía más razones que decíamos todos. No había me moria de agua, y menos voluntad della.

Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con surequiem aeternam, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes. (Quevedo 2014a: 200-201)

Los pasteles de a cuatro [maravedís], como el que aparece en la segunda casilla del *Ajuar de la vida picaresca*, tenían una probablemente merecida fama de ser de ínfima calidad. Leemos sobre ellos en la pícara Justina que «echábasele de ver en los pasteles, que parecían tener la carne del caballo Babieca» (López de Úbeda 2012: 564). Asimismo, también se prestaban al juego de palabras con los cuartos en que se separaba a los ajusticiados —como el padre de Pablos— para enterrarlos en las encrucijadas. No sorprende, pues, que Ramplón escriba en su misiva: «Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros de esta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro» (Quevedo 2014a: 163).

El pariente de Pablos se malicia lo que se oculta tras la manufactura de los pasteles, pero carece de la autoridad al respecto que haber sido pícaro de cocina confiere a Guzmán. Éste, en el tiempo que estuvo al servicio del cocinero, pergeñó en una ocasión un plan para ganarse un sobresueldo que confirma la mala fama de estos pasteles.

Un día de fiesta, como era de costumbre, se hicieron unas empanadas y pasteles, de que sobró un poco de masa, y otro día lunes habían de correrse toros en la plaza. Estaba en la basura una cañilla de vaca casi entera. Yo tenía necesidad, para holgarme, de unas blanquillas, y en un pensamiento empané mi zancarrón, que como lo puse no diferenciaba por de fuera de un muy hermoso conejo. (Alemán 2012: I:327)

Debemos hacer una prevención respecto a esta *delicia* de la gastronomía aurisecular, pues su representación en la picaresca no es original de ésta, sino un reflejo más o menos fiel de lo que era popularmente conocido. Quevedo los menciona en dos ocasiones más en su obra no picaresca. En dos de sus poesías, don Francisco no escatima agudeza para satirizar en sus versos las malas prácticas que el acervo popular del Siglo de Oro atribuía a los profesionales de la repostería. En el romance *Allá van nuestros delitos*, se alude brevemente a la elaboración de este plato.

Con poco temor de Dios
pecaba en pastel de a cuatro,
pues vendí en traje de carne
huesos, moscas, vaca y caldo»
(Quevedo 2007: I:191)

En su poema satírico *A un pastelero*, como no podía ser menos, tampoco faltan los donaires a costa del pastel de a cuatro.

Y sábese por cierto
que en su tiempo no hubo perro muerto,
rocines, monas, gatos, moscas, pieles,
que no hallasen posada en sus pasteles;
teniendo solamente de carnero
parecerlo en los güesos que llevaban.
Los que comían después desenterraban,
y él, haciéndolos, fue sepulturero.
(Quevedo 2004: 237)

Sea como fuere, estos pasteles debían de gozar de una gran aceptación en aquellos años entre los estratos más populares de la sociedad sin perjuicio de su misérrima calidad. Consecuentemente, los pícaros debían contarse entre sus consumidores habituales. Aun así, no podemos de ningún modo afirmar que su disfrute fuera prerrogativa de los pícaros pues, como hemos visto, pocos eran los que se privaban de ellos a pesar de su mala fama.

Más elaborada resulta ser la merienda en que toman parte Rinconete y Cortadillo una vez son admitidos en la cofradía capitaneada por Monipodio, una suerte de gremio medieval

de hampones. En este pisolabis, los miembros de la banda se regalan con toda suerte de manjares que nada tienen que envidiar a los del cardenal del *Guzmán*.

la Gananciosa tendió la sábana por manteles, y lo primero que sacó de la cesta fue un gran haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones y luego una cazuela grande llena de tajadas de bacalao frito. Manifestó luego medio queso de Flandes, y una olla de famosas aceitunas, y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos con su llamativo de alcaparrones ahogados en pimientos y tres hogazas blanquísimas de Gandul (Cervantes Saavedra 2010: I:222-223).

El caso de Justina, y Rinconete y Cortadillo, a los que no suele faltarles de nada, contrasta con la situación de los otros pícaros, sobre todo, Lázaro, para los que la rueda de la fortuna está en continua rotación. Observamos que, si bien estos pícaros no pierden oportunidad de dar rienda suelta a su glotonería cuando se presenta la ocasión, ésta lo hace de manera tan esporádica que apenas tiene relevancia en comparación en las que el acicate del pícaro son el hambre y la escasez. Valiéndonos de nuevo de la figura 8, el pícaro no sería uno de los rollizos convidados, sino más bien el escuálido gaitero expulsado del festín, sin perjuicio de que éste, de muy buena gana intercambiaría los papeles.

5.3.3. EL VINO

No ha de pasarnos como a Guzmán y su alegre compañía, cuando uno de éstos derrama el vino provocando que el pícaro se lamente diciendo «aunque estábamos *cum Cerere*, nos quedamos *sine Baccho*»(González 1995: 154-155). Uno de los vicios que más comúnmente se asocian a la ociosidad en la novela picaresca es la embriaguez, unida a otras distracciones como la música o el juego. El tío de Pablos y sus amigos el porquero y el demandador, por ejemplo, «sacaban de taba como de naipe, para la fábrica de la sed, porque había siempre un jarro en medio» (Quevedo 2014a: 205). De ahí que, si en la profundidad de la nave se esconde la Ociosidad, en lo alto del palo mayor se sienta Baco sobre un tonel.

La deidad maneja unos cordeles al modo de los titiriteros, de cuyos extremos no penden marionetas, sino un racimo de uvas y diversos recipientes de bebida. El Baco de la nave picaresca así lo indica, y Cervantes lo ratifica cuando el ventero describe precisamente al titiritero maese Pedro, Ginés de Pasamonte a la sazón, diciendo que se cree que éste «está riquísimo; y es *hombre galante* (como dicen en Italia) y *bon compañero*, y dase la mejor vida del mundo; habla más que seis, y bebe más que doce, y todo a costa de su lengua y de su mono y de su retablo» (Cervantes Saavedra 2016b: II:253). De la misma manera que el público queda embelesado por los títeres del pícaro, éste, a su vez, lo está por el retablo dionisiaco. Si las

apreciaciones de Bautista Morales y de Cervantes no son erradas, el vino debería interpretar un papel destacado en la vida de los pícaros.

La vida de Lázaro así lo sugiere. El mozo del ciego parece predestinado a cumplir lo que dijo su primer amo. «A lo menos, Lázaro, eres en más cargo al vino que a tu padre, porque él una vez te engendró, mas el vino mil te ha dado la vida» (Anón. 2014a: 43). En efecto, Lázaro demostró desde pequeño una gran devoción a Dionisos. En su tiempo de servicio al ciego, ya recurría a ciertas argucias para procurarse la comunión. «Usaba [el ciego] poner cabe sí un jarrillo de vino, cuando comíamos, y yo muy de presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar» (*ibid*: 30-31). El hijo de Zeus correspondió al fervor de Lázaro con generosidad, pues la profecía del ciego se torna más real que nunca al alcanzar Lázaro la edad adulta. Lázaro vive, literalmente, del vino, pues su sustento diario se lo procura pregonando los caldos del arcipreste.

Onofre protagoniza en su infancia una situación semejante a la de Lázaro con el jarrillo del ciego. Onofre, a diferencia de su predecesor, trata de borrar las huellas de su acción mediante una artimaña. Esto nos adelanta la naturaleza aviesa que demostrará Onofre en episodios venideros, en los que irá refinando sus argucias hasta un grado insospechado.

Con todo eso, aunque desconsolado, con la priesa que pude puse mi jarrillo en su lugar al punto, con la cantidad de agua que me pareció habría bebido de vino, porque no le sintiese la flaqueza si lo tomaba a peso, que lo solía hacer como si fuera cardo, tan tomado le tenía el tiento. (González 1995: 78-79)

Por otra parte, podemos encontrar loas al vino en el *Guitón*. Por ejemplo, «que lo que no va en vino va en lágrimas y suspiros, y quien usa de liberalidad de todos se hace querer bien» (González 1995: 120). Justo es decir, que cuando Onofre lo dice, acaba de salir gracias a sus artes de un periodo de escasez que nos recuerda al cura de Maqueda o al licenciado Cabra. Asimismo, Onofre se refiere al vino no tanto por sus efectos en el espíritu, sino por las propiedades alimenticias que le atribuye.

Tampoco podemos pasar por alto el pasaje de la taberna salmantina en la que Onofre consigue robar el vino al tabernero. Como vimos en el capítulo anterior, la picaresca entronca con la tradición estudiantil. En este pasaje, en concreto, el exordio igualitarista con el que Onofre inaugura la reunión estudiantil nos retrotrae al *carmen buranum* 196 (*cf.* Anón. 1847: 235-236).

O no ha de haber vino, o lo habemos de beber; que, pues Dios no puso excepción de persona, no ha de haber excepción de vino. Iguales nos hizo, que fue una de las mayores muestras de su magnificencia. Beberse tiene o morir en la demanda. Para todos es el mundo, para todos se crió; que ninguno es dueño universal. Tabernilla hay, Tabladillo hay; jarro tenemos, Concha suena —que ansí se llamaba uno de los que

vendían vino—. Demos gracias a Dios que no nos falta todo, que no es poco; porque los males se quieren acabar cuando se comienza a introducir el bien. (González 1995: 156)

La devoción a Baco de los estudiantes, no solo es causa de gozo, sino que puede ser también motivo de su derrota. Justina, como ya vimos, consigue ingeniárselas para frustrar su violación por los estudiantes de la Bigornia. El procedimiento que sigue no es otro que persuadir al obispote de celebrar un festín de manera que todos los miembros de la cofradía terminan borrachos y Justina toma el control (*cf.* López de Úbeda 2012: 492 y ss.).

Al contrario de lo que sucede en el *Lazarillo* y en el *Guitón*, en el *Guzmán* la bebida adquiere connotaciones negativas en varias ocasiones. No resulta sorprendente, considerando el tono moralizante que rezuma la obra. De esta manera, el *Guzmán* no pierde ocasión de advertir de las nefastas consecuencias que tiene prodigarse en la bebida, sea en forma de consejo, o, como en el siguiente ejemplo, como conseja. La embriaguez no puede traer nada bueno —sobre todo, no podemos dejar de añadir, si uno ha tomado previamente como pícaro de cocina a un pícaro como Guzmán—.

Fuime al aposento de mis amos. allélos tales, que parecía estar difuntos, y era poco menos, pues estaban sepultados en vino. El resuello que daban me dejó de manera como si hubiera entrado en alguna famosa bodega. Quisiera con algunos cordeles atarlos por los pies a los de la cama y hacerles alguna burla, pero parecióme más a cuento y mejor la del vaso de plata. Púselo a buen cobro. Habiendo asegurado el hurto, volvíme a la cocina, donde no faltó en qué ocuparme hasta la noche, que vino mi amo con un terrible dolor de costado en las sienes, y estando en el hogar sólo un tizo me quiso aporrear: que para qué gastaba tanta leña, que se quemaría la casa. (Alemán 2012: I:305)

El propio Guzmán, aunque nunca desprecia un azumbre de vino, demuestra más templanza que su amo. No obstante, siempre supo arreglárselas para no ser un boquiseco y disponer de una buena provisión de vino incluso en las circunstancias tan adversas como la mendicidad.

Pedíamos un traguito de vino por amor de Dios, que teníamos gran dolor de estómago. Dondequiera nos decían si teníamos en qué nos lo diesen. Llevábamos un jarrillo, como para beber, de algo menos de medio azumbre: siempre nos lo henchían. Luego en apartándonos de la puerta, lo vaciábamos en una bota, que no se nos caía colgando atrás del cinto, en que cabían cuatro azumbres. Y acontecía henchirla en una calle, que nos era forzoso ir a casa y, echarlo en una tinajuela para volver por más. (Alemán 2012: I:399)

Aunque Guzmán se vale de una bota como la que aparece en el tercer cuadro del *Ajuar*, un jarrillo y una tinajuela, no podemos considerar estos elementos, así como tampoco las calabazas, exclusivos de los pícaros. Éstos eran compañía obligada de todo viajero, y aun de aquellos que, por su profesión, se vieran obligados a pasar cierto tiempo en descampado³⁶. En

³⁶ La bota de vino ha sido pertrecho de labradores, pastores, resineros, y otros profesionales del campo hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, cuando los nuevos materiales y costumbres relegaron al venerable cuero a poco más que una mera curiosidad folclórica. Una de las últimas boterías de España donde se siguen fabricando estos recipientes se encuentra, precisamente, en Sigüenza, no muy lejos de donde Onofre fue

efecto, alguien tan poco sospechoso de pícaro como el escudero de Don Quijote, jamás se desprendía del cuero. «Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido» (Cervantes Saavedra 2016a: I:164).

Donde por fin encontramos el camino de perdición que lleva al que se deja llevar por los vapores etílicos, es en el *Buscón*. Con todo, no es en el entorno de la pequeña delincuencia propia del pícaro, sino ya cuando Pablos se une a una banda de jaques en Sevilla. El mentor del pícaro le aconseja cambiar su pronunciación y beber media azumbre para ser reconocido por los otros rufos como valiente. En la cena, todos se abandonan a la bebida y, finalmente, acuerdan salir a matar corchetes.

Yo, como iba entregado al vino y había renunciado en su poder mis sentidos, no advertí al riesgo que me ponía. Llegamos a la calle de la Mar, donde encaró con nosotros la ronda. No bien la columbraron, cuando, sacando las espadas, la embistieron; yo hice lo mismo, y limpiamos dos cuerpos corchetes de sus malditas ánimas, al primer encuentro. (Quevedo 2014a: 306)

Del mismo jaez que la cuadrilla de Pablos debían de ser los jayanes que acomete el alguacil del *Coloquio*. Éste, sin otra ayuda que su espada, se encara bravamente con los rufianes, esgrimiendo con una pericial tal, que consigue reducir a todos ellos y encerrarlos en la cárcel. Sin embargo, poco después, se descubre la componenda y, como es menester, riegan generosamente el feliz encuentro.

En dar vueltas a la ciudad, para dejarse ver, se pasó lo que quedaba del día, y [a] la noche nos halló en Triana, en una calle junto al Molino de la Pólvora; y, habiendo mi amo avizado (como en la jácara se dice) si alguien le veía, se entró en una casa, y yo tras él, y hallamos en un patio a todos los jayanes de la pendencia, sin capas ni espadas, y todos desabrochados; y uno, que debía de ser el huésped, tenía un gran jarro de vino en la una mano y en la otra una copa grande de taberna, la cual, colmándola de vino generoso y espumante, brindaba a toda la compañía. Apenas hubieron visto a mi amo, cuando todos se fueron a él con los brazos abiertos, y todos le brindaron, y él hizo la razón a todos, y aun la hiciera a otros tantos si le fuera algo en ello, por ser de condición afable y amigo de no enfadar a nadie por pocas cosas. (Cervantes Saavedra 2012: II:359-360)

En *La ilustre fregona* se da un caso excepcional. No encontramos un pícaro cuya abstinencia esté provocada por la escasez, sino que el buen natural de Carriazo lo aleja de la bebida como también lo hace de los otros vicios.

Visitaba pocas veces las ermitas de Saco³⁷ [sic] y, aunque bebía vino, era tan poco, que nunca pudo entrar en el número de los que llaman desgraciados, que, con alguna cosa que beban demasiada, luego se les pone el rostro como si se le hubiesen jalbegado con bermellón y almagre. (*ibid.*: 154)

burlado por la frutera.

37 Baco, en la *princeps* (cf. Cervantes Saavedra 1613: 159r).

El uso que hacen los pícaros del vino, en resumen, no es especialmente abusivo. Podríamos especular si el oficio de matón es el destino natural de los pícaros, pero con la misma razón podríamos argüir que éste es el proxenetismo, ¡o incluso el pregón! Al igual que sucede con la comida, el pícaro bebe de buen grado cuanto se le ofrezca. Sin embargo, muy a su pesar, lo que se le ofrece suele ser más bien escaso. Por lo tanto, el tópico de la bebida es un rasgo presente en la picaresca, pero ni es exclusivo de ésta, ni es de especial importancia salvando al *Lazarillo*.

5.3.4. LA LUJURIA

Si bien la importancia que tiene el vino en la vida de Lázaro es innegable, tampoco podemos desdeñar la que tiene la lascivia. El valor de ésta en la madurez de Lázaro, al igual que la del vino, no radica en el disfrute propio, sino en su distribución a terceros. El caso que expone Lázaro es, en esencia, el escándalo provocado por Lázaro y su mujer al condescender el primero con el adulterio continuado de la segunda. La buena fortuna de la que parece disfrutar Lázaro en su vida adulta, con un trabajo estable y lejos de las penalidades que había vivido, depende, no obstante, de aceptar de grado su posición de cornudo consentido. No cabe otra posibilidad, pues la mujer de Lázaro es la barragana del arcipreste de San Salvador, el amo de Lázaro, que ha arreglado el matrimonio para tener a su manceba a mano.

Guzmán va un paso más allá en la ignominia, y pasa de cornudo consentido, a prostituir a su segunda mujer. El pícaro abandona los estudios por Gracia, la hija de unos mesoneros de Alcalá y salta «de bachiller en teología [...] a maestro de amor profano» (Alemán 2014: II:432). Cuando se ejecuta el embargo del mesón y se pone a subasta, Guzmán y los suyos, a pesar de haberlo ganado, se ven obligados a pagar una renta tan alta que apenas alcanzan a pagarla. Así que Guzmán, ni halla la solución más rápida a sus problemas monetarios. Nos dice, «permití en mi casa juego, conversaciones y otras impertinencias, que todas me dañaron» (*ibid.*: 441). No acabó ahí aquello, sino que, en poco tiempo, Guzmán terminó siendo un remedo de Lázaro al servicio del arcipreste, consintiendo el adulterio por el interés.

A los principios disimulélo un poco, y poco basta consentir a una mujer para que se alargue mucho. Todo andaba de harapo. Comíamos, aunque limitadamente; mas ya las libertades entraban muy a lo hondo, perdían pie. Desmandábanseme ya, faltando el miedo y respeto. Mi reputación se anegaba, nuestra honra se abrasaba, la casa se ardía y todo por el comer se sufría. Callaba mi suegra, solicitaba mi cuñada, y, tres al mohíno, jugaban al más certero. Yo no podía hablar, porque di puerta y fui ocasión y sin esto pereciéramos de hambre. Corrí con ello, dándome siempre por desentendido, hasta que más no pude. (*ibid.*)

Guzmán decide poner fin a la situación, pero no por la deshonra que le supone, sino para ampliar sus expectativas pecuniarias. Guzmán va a la corte para establecerse como proxeneta de su mujer, emulando, en cierto modo, al genovés que pudo haber sido su padre. Guzmán. Sin embargo, lejos de tener los pies sobre la tierra como el italiano, el pícaro echa unas cuentas más propias de la lechera de Esopo.

Comigo llevo pieza de rey, fruta nueva, fresca y no sobajada: pondréle precio como quisiere. No me puede faltar quien, por suceder en mi lugar, me traiga muy bien ocupado. Un trabajo secreto puédesse disimular a título de amistad, ahorrando la costa de casa. Y ganando yo por otra parte, presto seré rico, tendré para poner una casa honrada donde reciba seis o siete huéspedes que me den lo necesario bastantemente, con que pasaremos. Yo tengo todas aquellas partes que importan para cualquier negocio que de mí quieran fiar. Para fuera soy solícito y para en casa sufrido. Iré cobrando crédito y, en teniendo colmada la medida de mi deseo, alzaréme a mayores, pondré mi trato, sin que sea necesario tener otros achaques. (Alemán 2014: II:441)

Y, de la misma manera que la soñadora lechera, es como acaba Guzmán, pues éste termina siendo el émulo de su otro padre potencial, el burlado caballero. Gracia, a diferencia de la madre de Guzmán, no espera hasta la muerte de su marido, sino que lo abandona en Sevilla para marcharse con un marino napolitano.

La villanía de Guzmán no sorprende si se considera que él mismo ha sido testigo de situaciones semejantes desde su niñez. Ni siquiera podemos aventurar el linaje paterno de Guzmán. El propio pícaro admite, «sería gran temeridad afirmar cuál de los dos me engendrarse o si soy hijo de otro tercero» (Alemán 2012: I:157). No obstante, contamos con la certeza de quién fue su madre, e incluso la de ésta, prostituta a la sazón. Esta herencia matrilineal no deja lugar a dudas de los orígenes deshonestos del de Alfarache. En efecto, la madre de Guzmán es el epítome de la femineidad, tal como se entendía en la época, ya que comprendía todos los peligrosos atractivos del sexo débil y su depravación (cf. Hanrahan 1964: 52). La Guzmanita mantenía un *ménage à trois* con un anciano caballero y con un mercader genovés. Con el uno estaba por interés, con el otro, por gusto. A pesar de que muy pronto termina aborreciendo al caballero, consideraciones puramente materiales la previenen de dar por terminado el concubinato.

Las novedades aplacen, especialmente a mujeres, que son de suyo noveleras, como la primera materia, que nunca cesa de apetecer nuevas formas. Determinábase a dejarlo y mudar de ropa, dispuesta a saltar por cualquier inconveniente; mas la mucha sagacidad suya y largas experiencias, heredadas y mamadas al pecho de su madre, le hicieron camino y ofrecieron ingeniosa resolución. Y sin duda el miedo de perder lo servido la tuvo perpleja en aquel breve tiempo, que de otro modo ya estaba bien picada. (Alemán 2012: I:146)

Entre la conseja de los amoríos de la madre de Guzmán que desembocarían en la concepción del pícaro, se intercala un consejo alusivo. Éste es un discurso escolástico distinguiendo entre

buena voluntad, amistad y amor. En lo referente al amor, Guzmán narrador es meridianamente claro.

Ha de ser forzosamente recíproco, traslación de dos almas, que cada una ellas asista más donde ama que adonde anima. Éste es más perfecto, cuanto lo es el objeto; y el verdadero, el divino. Así debemos amar a Dios sobre todas las cosas, con todo nuestro corazón y de todas nuestras fuerzas, pues Él nos ama tanto. Después déste, el conyugal y del prójimo. Porque el torpe y deshonesto no merece ni es digno deste nombre, como bastardo. (Alemán 2012: I:151-152)

Así, la ausencia de reciprocidad en la relación afectiva entre el caballero y la madre del pícaro impide que sus tratos puedan ser considerados como propiamente amorosa. Aquí, Alemán reproduce un tópico bien establecido que, como apunta Micó, podemos rastrear hasta Catón (*cf. ibid.*:151).

Lo que sucede en el *Guitón* es lo contrario de lo que muestra *La nave de la vida picaresca*. No es la vida de Onofre la que está impulsada por la libidinosidad, sino que es el pícaro el que impulsa a ésta para alterar el rumbo de la vida de otros. Esto es precisamente lo que ocurre cuando el pícaro de Palazuelos descubre que, para su sorpresa, lo que ocupa a su amo en la torre de la iglesia es la vista de una dama.

Sea lo que fuere, vi lo que pasaba y me aproveché de la ocasión; que, aunque no luego di en ello, una vez que otra, torpe es el hombre que mirando no lo conoce. No sabe mucho el sabio que no se puede aprovechar a sí mismo; que, aunque yo no lo sea, en la sciencia de buscar la vida bien podía poner escuela. (González 1995: 115-116)

Berganza y los amigos burgaleses de *La ilustre fregona* son caso aparte. Ninguno de ellos puede decirse que esté a bordo de la nave del grabado, pues la fuerza motriz de la embarcación está muy lejos de ser la que empuja a nuestros virtuosos personajes. Sin embargo, el can es testigo de cómo la lujuria arrastra consecuencias negativas para aquellos que se dejan llevar por ella.

Sucedió, pues, que la Colindres, que así se llamaba la amiga del alguacil, pescó un bretón unto y bisunto; concertó con él cena y noche en su posada; dio el cañuto a su amigo; y, apenas se habían desnudado, cuando el alguacil, el escribano, dos corchetes y yo dimos con ellos. Alborotáronse los amantes; exageró el alguacil el delito; mandolos vestir a toda priesa para llevarlos a la cárcel; afligióse el bretón; terció, movido de caridad, el escribano, y a puros ruegos redujo la pena a solos cien reales. (Cervantes Saavedra 2012: II:355).

En este caso, el pícaro no toma parte en la situación, ni para su provecho, ni para su menoscabo. Es el representante de la autoridad, un inocente extranjero, y una prostituta los que están implicados en el caso. Éste implica prevaricación y estafa, pero tanto el que perpetra el delito, como su cómplice se encuentran bien asentados, especialmente el primero es tanto que servidor público. Hay que reconocer, no obstante, que una situación de estas características

con el perro como protagonista habría sido de muy difícil resolución, además de impropia del genio cervantino.

Justina, en esta ocasión, se sitúa junto a estos pícaros cervantinos. La montañesa se ha mantenido casta toda su vida, a pesar de no haber dejado de emplear sus encantos femeninos cuando lo requería la ocasión, o de las situaciones en que ha debido defender su integridad contra fuerzas hostiles, como la Bigornia. Poco antes de contraer nupcias con el hidalgo Lozano, Justina reflexiona sobre la noche de bodas. «Yo bien sabía mi entereza, y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales» (López de Úbeda 2012: 967). Esta pudibundez de Justina contrasta vivamente con sus sucesoras, máxime en comparación con la precoz voluptuosidad de Moll Flanders y su fecundidad leporina (*cf.* Defoe 2007).

Rinconete y Cortadillo no parecen verse afectados en exceso por las tentaciones que Venus dispone ante ellos, aunque en este caso, no podemos atribuirlo a la feliz inocencia de la juventud, sino más bien al resabio que traían consigo, pues no necesitan más que un vistazo para identificar las mozas del partido como tales.

Al volver, que volvió Monipodio, entraron con él dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza; señales claras por donde en viéndolas Rinconete y Cortadillo conocieron que eran de la casa llana, y no se engañaron en nada. (Cervantes Saavedra 2010: I:218)

En resumidas cuentas, vemos que la lujuria es un elemento de relevancia variable en la vida picaresca. Lejos de la importancia que le otorga la alegoría de Bautista, Venus no es la fuerza motora de la vida del pícaro, sino, más bien y circunstancialmente, un recurso más del que éste se sirve para llevar a cabo sus planes, o, simplemente, para sobrevivir. En no pocas ocasiones, el pícaro incluso vive ajeno a las voluptuosidades de la carne.

5.4. EL PÍCARO

5.4.1. PROBLEMAS ASOCIADOS AL TÉRMINO

Parece claro, tanto en el Siglo de Oro como hoy, que la picaresca requiere un pícaro. Ciertamente, para Bautista Morales, existían personajes cuya calidad era reconocible tan sólo con asignarles la leyenda de *pícaro* en un grabado. Sin embargo, la noción de lo que es un pícaro no ha permanecido inmutable a lo largo de todos estos años, sino que ha experimentado una rápida evolución en su etapa más temprana, que ha ido ralentizándose progresivamente con el paso del tiempo hasta su fijación a finales del siglo XVIII, cuando adoptó el sentido con que

nos ha llegado y que reconocemos. Consecuentemente, cuando hoy nos referimos a alguien como pícaro, lo hacemos de forma metafórica. El *primum comparationis* es el pícaro real, aquel que campaba por la España del Barroco. El *tertium comparationis*, son algunos de sus atributos que identificamos especialmente con éste a partir de la imagen mediada de su representación literaria. Pero cuando en el siglo XVII se referían a un pícaro, no lo hacían metafóricamente, sino que se referían a un tipo social concreto y real. La copa del vigésimo primer cuadro del frontispicio de *Justina* representaría el mismo papel que la de Dionisos en la conocida explicación aristotélica de la metáfora (cf. Aristóteles 2014: 204-205).

5.4.2. EL TÉRMINO PÍCARO EN SU CONTEXTO

La etiqueta *pícaro* de Guzmán y Justina ha llegado hasta nosotros, pero hemos de preguntarnos si lo que marcamos con ella sigue siendo lo mismo que concebía un grabador del siglo XVII. Usando la terminología de Saussure (cf. Saussure 1995: 99), el lector moderno comparte un *signifiant* con el del Siglo de Oro, pero cada uno de estos lectores lo asigna a un *signifié* parecido al del otro, aunque no idéntico. La recepción moderna da por sentado el concepto *pícaro*, pues a pocos les resulta ajeno el término. El lector del siglo XXI ha convivido con la palabra y la ha interiorizado como equivalente al concepto, olvidando la naturaleza arbitraria del lenguaje.

Esto no supone un impedimento para abordar la picaresca de manera superficial, en tanto que la cercanía entre ambos *signifiés* allana el camino. Sin embargo, una contextualización sincrónica del término requiere de más precisión. En cuando profundizamos, se desvela que, bajo esta aparente sencillez, se esconde un laberinto filológico cuya salida está lejos de ser alcanzada. Sirva el *Lazarillo* como llamada de atención sobre lo delicado de extrapolar los presupuestos contemporáneos. La asociación automática no ya del concepto, sino del término *pícaro* y Lázaro de Tormes resulta arriesgada en el mejor de los casos. Sorprendentemente, la palabra no se menciona en las páginas de la obra anónima ni una sola vez³⁸. No sólo la individualización del oficio, sino también las síntesis simplistas como la conocida *mozo de muchos amos*, no hacen sino ofrecer una o unas pocas facetas de una figura poliédrica que no se deja comprender sino en su multiplicidad. Esto es, la caterva innumerable de la que Cervantes ofrece un mero extracto en la *La ilustre fregona* (vid. *supra*).

38 Esto, junto con otras particularidades, ha puesto en más de un aprieto a la crítica, que ha llegado a considerar la naturaleza picaresca del *Lazarillo* sobrevenida y no inmanente, adquirida retroactivamente tras la publicación del *Guzmán* (cf., Guillén 1988: 202). Otros se han atrevido incluso a poner en duda la misma adscripción del *Lazarillo* al género picaresco (cf. Parker 1967: 28). Irónicamente, el primer obstáculo con el que se encuentran los que quieren desentrañar la picaresca es el propio pícaro.

Para empezar, sólo podemos hacer conjeturas más o menos vagas sobre la verdadera etimología de la palabra *pícaro*. Esta incertidumbre multiplica exponencialmente su importancia en nuestro caso, en tanto que la aparición del término en el lenguaje común es casi contemporánea al género literario al que da nombre, por lo que su valor semántico aún no está fijado. Esto convierte cualquier teoría en poco más que un salto de fe.

Para pisar terreno firme, habremos de contentarnos con partir del corolario de que no es posible deslindar la picaresca de la figura del pícaro y ofrecer una sucinta aproximación a ésta pues, de la misma manera que una novela picaresca ha de ser, en primer lugar, una novela, ésta igualmente debe tratar inexcusablemente de un pícaro. El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española³⁹ confirma esta suposición para la recepción moderna, al definir picaresca como «las producciones literarias en que se pinta la vida de los pícaros, y de este género de literatura». Asumiremos, pues, que esto puede extrapolarse a la recepción contemporánea. De esta manera, resulta posible dibujar una línea divisoria *a priori* que separe las obras protagonizadas por un pícaro de las demás.

5.4.3. EL PÍCARO PRELITERARIO: ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO

¿Pero qué es un pícaro? Resulta paradójico que los pícaros tengan tan a gala comenzar el relato de sus andanzas refiriendo con inaudita prolijidad su linaje. Algunos, como Gregorio Guadaña, llegan al extremo de pormenorizar cuanto aconteció durante sus nueve meses de estancia en el vientre materno (*cf.* Enríquez 1991: 149 y ss). El origen de la palabra pícaro, por el contrario, se pierde en las brumas del tiempo. A pesar de esto, si bien hoy no resulta posible trazar su origen con garantías, existen algunas líneas de investigación plausibles.

Sabemos que la palabra pícaro cambia su significado en apenas cuatro décadas desde su introducción, en gran medida por influencia de la propia novela picaresca. El significado moderno que ofrece el *DRAE* es una «[p]ersona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España». El *Diccionario de uso del español* de María Moliner ofrece una versión algo distinta, y califica al pícaro como «[b]ajo, ruin, falta de honra y vergüenza» en su primera acepción. Sin embargo, en la segunda profundiza en el pícaro literario: «En la novela española del Siglo de Oro designa a un tipo de persona, no exenta de simpatía, que vive irregularmente, vagabundeando, engañando, estafando o robando y evitando con astucia caer en manos de la justicia». Esta segunda acepción

39 *DRAE*, en adelante.

parece más cercana al pícaro del siglo XVII que el mero improprio de la primera, pues no se limita a describir su falta de cualidades morales, sino que apunta a su modo de vida.

Ya en los diccionarios del siglo XVIII, apenas medio siglo después de que empezara la decadencia del género, aparece la misma dicotomía entre las características de la personalidad y la descripción de un oficio. El *DdA* define pícaro en primer lugar como «baxo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza», «astuto, taimado, y que con arte y disimulación logra lo que desea», y «en las cocinas aquellos mozos que se introducen a servir en los ministerios inferiores, para que les den algo de lo que sobra, por no tener asignación alguna de sueldo». Salvo la tercera acepción, las definiciones similares a lo que se entiende hoy coloquialmente por pícaro.

Sin embargo, en textos contemporáneos al auge picaresco, no se refiere al carácter o al negocio del pícaro, sino a su porte. De la definición como andrajoso y despedazado que da el *TdL* a comienzos del XVII, puede inferirse que, en apenas un siglo, la palabra pícaro experimentó un cambio semántico notable.

El verdadero enigma que ha llevado de cabeza a los hispanistas es el origen último de la palabra. Este misterio no surgió con la filología moderna, pues ya en obras tan antiguas como el *TdL* se proponen dos posibles etimologías, a falta de una.

[...] que se pudo decir de pica, que es el asta, porque en la guerra, hincándola en el suelo, los vendían ad asta por esclavos. Y aunque los pícaros no lo son en particular de nadie, sonlo de la república, para todos los que quieren alquilar, ocupándolos en cosas viles. Picardía, picardear. Sin embargo Picardía es una provincia de Francia, y pudo ser que en algún tiempo alguna gente pobre della viniese a España con necesidad y nos trujesen el nombre.

El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Coromines, aun concediendo que la palabra *picardía* proceda de la región francesa homónima, nota que no es una prueba decisiva sobre el origen de ésta, ya que «su matiz peyorativo se refiere más bien a la situación social de un personaje que a su carácter moral o a una actuación más o menos contraria a las leyes», esto es, un joven sin oficio que se busca la vida «en menesteres despreciados y más o menos transitorios, pero honestos», desde sirviente de hidalgo empobrecido hasta guía de ciego. Además, añade la entrada, que la teoría de la Picardía no es «ni coherente ni probatori[a]». Hay incluso estudiosos más conciliadores apuntan que los ayudantes de cocina de los ejércitos españoles provenían frecuentemente de la Picardía (*cf.* Malkiel 1972: 329). Y, para enredarlo aun más, otros autores han propuesto orígenes más enrevesados, si cabe, como el la voz italiana *piccolo*, que pudieron haber traído consigo soldados gallegos para referirse a los menesterosos. Estos soldados, debido a la emigración masiva a otras partes más ricas de la península, pudieron haber expandido su uso por toda España (*cf.* Rutherford 2001: 96-98).

Dejando las especulaciones a un lado, como afirma Meyer-Minnemann, sólo tenemos la certeza de que el vocablo apareció durante el siglo XVI, cualquiera que fuera su procedencia. Debió de surgir, en una primera instancia, sin connotaciones excesivamente negativas y, ya después del *Guzmán de Alfarache* o tal vez como consecuencia de éste, sufrió una peyorización, adquiriendo las connotaciones populares que han llegado hasta nuestros días (cf. Meyer-Minnemann 2008, 24).

Así, cuando Mateo Alemán titula su novela *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, no toma un nombre aleatorio, sino que, como era uso de la época, da con el título una descripción exacta del contenido del libro. Alemán utiliza *pícaro* y no otra palabra porque es la que mejor define a su personaje. Así pues, conocer el significado que esa palabra tenía cuando la tomó Alemán, permite la comprensión de Guzmán, de la novela y, por extensión, del género.

Las connotaciones populares del término, no obstante, nos alejan de la figura histórica a la que se refiere el término. En efecto, *pícaro*, es una representación lingüística demasiado familiar para no estar asociada a prejuicios culturales que poco o nada tienen que ver con aquellos ganapanes del Barroco. No obstante, dado que, tal y como afirma Parker, el fenómeno es paneuropeo (vid. *supra*), podemos acercarnos al *signifié* usando otro *signifiant*. Para incrementar la efectividad de esta artimaña, evitaremos los cognatos románicos de pícaro, que nos llevarían de vuelta al punto de partida. En su lugar, tomaremos una traducción temprana del término a una lengua germánica. En concreto, nos decantamos por el alemán por su cercanía temporal, ya que, en una fecha tan temprana como 1615, aparece una traducción del Guzmán (cf. Albertinus y Alemán 1615).

En alemán, la novela picaresca se conoce como *Schelmenroman*, con la misma idea que su original castellano: la novela del *Schelm* o pícaro. El *Duden Deutsches Universalwörterbuch* describe *Schelm* como alguien «der gern anderen Streiche spielt, Spaßvogel» así como una acepción anticuada de «unehrenhafter Mensch, Schurke, Schuft; Betrüger, Verbrecher». Sin embargo, en el alemán el término recorre un camino semántico inverso que en español. La acepción primigenia experimentó una meliorización, y basta remontarse al *Deutsches Wörterbuch*⁴⁰ de los hermanos Grimm para verificar que la acepción sin connotaciones negativas aparece en tercer lugar. Estas connotaciones negativas de *Schelm*, como nota Altenberg (cf. 2008: 273), son evidentes ya en la primera traducción del *Guzmán*:

O Schelm
bistu der gesell
welchen man mir so sehr gelobt hat
vnnnd demeich am meisten getrawt?

40 *DWB*, en adelante.

(Albertinus y Alemán 1615: 73)

Por ello, la traducción más popular del epíteto, al principio, no fue *Schelm*, sino *Landstörzer*, como dan buena cuenta los títulos *Der Landstörzer Gusmán von Alfarche oder Picaro gennant* y *Die Landstörzerin Justina Dietzin Picara genandt*. Este término es sinónimo de *Landstreicher* según el *DWB*, cuya definición es «der im lande umher streicht, vagabund: landstreicher, landfarer, profugus, erro, erroneus, errabundus». Esta definición aporta otro matiz importante que la definición de los diccionarios españoles obvian, a pesar de ser una constante de todo el género: la vida vagabunda del pícaro.

Sin embargo, la aproximación más acertada la encontramos en el *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, primer diccionario en lengua alemana⁴¹, que también reconoce la sinonimia de *Landstörzer* y *Landstreicher*, y define a este último como «eine Person, welche ohne bestimmte rechtmäßige Absicht im Lande herum streicht, im harten und verächtlichen Verstande; ein Irrläufer». *Irrläufer*, a su vez, lo definen por sinonimia como *Landstreicher* tanto el *Adelung* como el *DWB*, pero este último añade la apostilla etimológica «der in der irre umher läuft». La metáfora nos lleva directamente al aspecto central de la novela picaresca: la equivocación moral en la que se lleva el pícaro. En efecto, independientemente de si el pícaro termina abandonando la nave de la locura y retornando a la piedad, el rasgo por antonomasia que define su calidad picaresca es que sigue rumbo a la perdición, al puerto del Olvido que sostiene la Muerte. El pícaro lo es en tanto que está desca- rriado.

5.4.4. DESARROLLO SEMÁNTICO DEL PÍCARO LITERARIO

La entrada de la voz *pícaro* en la literatura hace que ésta experimente una vertiginosa evolución semántica, como hemos visto. Este cambio se produce a medida que la picaresca va ocupando un lugar predominante en el campo literario del Barroco. Hay evidencia en los textos que permite considerar cuatro etapas de este desarrollo.

- En una primera fase, pícaro es un *signifiant* usado en la lengua corriente en situaciones reales que apunta a un *signifié* situado en el mismo plano de existencia. Esta fase correspondería a la etapa preliteraria de la voz *pícaro*.
- En una segunda fase, el *signifié* seguiría siendo real, pero el *signifiant* habría encontrado cabida en un contexto literario. Este sería el caso de *Vida del pícaro*

41 También conocido como *Adelung*, por el apellido de su autor. Así lo nombraremos en adelante.

Guzmán de Alfarache, en el que la voz *pícaro* sólo puede apuntar a un *signifié* real. Se denomina *pícaro* a Guzmán para relacionarlo con los pícaros reales.

- En la tercera fase, no sólo el *signifiant* es ficcional, sino que también lo es el *signifié*, ya que *pícaro* pasa a designar a Guzmán de Alfarache, que se convierte en el Pícaro por antonomasia. El nombre común deviene en propio. Aquí entraría, por ejemplo, *Justina*, el *Buscón* o el *Guitón*, que ya no se relacionan con su contrapartida real, sino con un precedente literario.
- En una cuarta fase, se revierte la tercera mediante antonomasia vossiana, y el nombre propio *Pícaro* pasa a común *pícaro*, que es el nombre arquetípico de los personajes literarios que surgirán a partir de entonces. Tenemos un *signifié* ficcional y otro real, a saber, los pícaros literarios de la segunda y tercera fase, y los pícaros que aún pueblan las ciudades barrocas; y un *signifiant* tanto literario como real. Esto es, la voz *pícaro* puede aplicarse indistintamente a, por ejemplo, la ingeniosa Elena, como a los modelos reales que inspiraron los cuadros de pilluelos de Murillo. Asimismo, la voz aludiría tanto a los propios granujas callejeros, como, cada vez más, a los pícaros del corpus literario desde Lázaro hasta Justina.

Más allá del Siglo de Oro, a medida que se diluye la presencia de pícaros reales en la sociedad, su papel como *signifié* iría perdiendo importancia en beneficio de los personajes literarios. De esta manera, nosotros, como lectores modernos, tenemos un referente literario claro, pero el referente real, al contrario que el que tenían los lectores del Barroco, es más bien difuso y profundamente influenciado por nuestra recepción de la literatura picaresca.

5.5. MADRE CELESTINA, MADRE NUTRICIA

Las mujeres asociadas a la picaresca son individuos doblemente excluidos por una sociedad tan clasista como misógina, al modo que las llamadas mujeres caídas de la dictadura franquista (*cf.* Sturm 2009: 30-32). Los oficios que les quedan reservados así lo reflejan. Las pícaras son mesoneras como Justina, en el mejor de los casos, o prostitutas, como las parroquianas del patio de Monipodio. En estas circunstancias, la perspectiva de futuro suele ser a corto plazo, como le sucede a la desafortunada Elena, o el lenocinio, como apunta el refrán «puta primaveral, alcahueta otoñal, beata invernal» (*cf.* Martínez Kleiser 1953: 618). Como se ha visto, la picaresca es, en gran medida, una condición hereditaria. Consecuentemente, cabe

esperar que la madre del pícaro, otrora lozana buscona, en algún momento se ocupe de la alcahuetería, esto es, el arte de Celestina.

No es de extrañar, pues, que en la nave picaresca vaya la Madre Celestina ante los pícaros sosteniendo un recipiente con la inscripción «andad, hijos». La leyenda del objeto que porta la vieja no se refiere a ella misma, sino que es un imperativo a los personajes que la siguen. Contrasta con la falta de agencia de Guzmán, cuya leyenda es puramente existencial, o la de Justina, que la hace simple objeto a merced de fuerzas de la naturaleza sin propósito ni volición. Lázaro, además, ejerce activamente su pasividad —valga el oxímoron—, pues no se limita a dejarse llevar, sino que es el mismo el que sigue el camino que le marcan.

Dejando a un lado la menos interesante escenografía carnavalesca que evoca el capelo eclesiástico⁴² con el que se toca Celestina, ésta ofrece dos niveles interpretativos. Primero, según su indudable sentido metafórico como precursor del género picaresco. En este sentido, el *Lazarillo* y las que le siguen son hijas espirituales de aquélla. A esta filiación también apunta la proxémica de la escena. Diríase que Celestina está oficiando una misa, lo que cobra mucho más sentido considerando el sombrero con el que se cubre. La tragicomedia de Fernando de Rojas, en su uso de personajes de baja condición, abre la puerta a la picaresca.

Asimismo, no podemos dejar de notar las similitudes entre la figura de la tragicomedia de Rojas y la Trotaconventos del Arcipreste de Hita, lo que haría de la *Celestina* un puente entre la novela barroca y la tradición literaria medieval. Las ocupaciones de ambas viejas lo corroboran. Así, cuando se describe a la alcahueta ideal en el *Libro de buen amor*, se hace en los siguientes términos.

Si parienta non tienes atal, toma [de unas] viejas
que andan las iglesiase saben las callejas:
grandes cuentas al cue[ll]lo, saben muchas consejas,
con lágrimas de Moisés escantan las orejas.

Son grandes maestras aquestas paviotas:
andan por todo el mundo, por plaças e [por] cotas;
a Dios alçan las cuentas, querellando sus coitas:
¡ay, cuánto mal saben estas viejas arlotas!

Toma de unas viejas que se fazen erveras;
andan de casa en casa e llámanse parteras;
con polvos e afeites e con alcoholeras
echan la moça en ojo e çiegan bien de veras.

(Ruiz 2015: 117)

Recordemos el soliloquio en el que Celestina se congratula por su buena fortuna, en el que hace una relación de varias de las labores que lleva a cabo habitualmente en el marco de su polifacético oficio.

⁴² Desafortunadamente para los exégetas, las limitaciones cromáticas de la técnica xilográfica imposibilitan distinguir si Celestina se inviste de la dignidad cardenalicia o episcopal.

¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy; assí amansaste la cruel hembra con tu poder e diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. O vieja Celestina, ¿vas alegre? Sábetete que la meytad está hecha, quando tienen buen principio las cosas. ¡O serpentino azeyte, o blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor! ¡O yo rompiera todos mis atamientos hechos e por hazer, ni creyera en yervas ni piedras ni en palabras! Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleyto que de quinze virgos, que renouaras. (Rojas 1994: 171)

Ambos fragmentos apuntan a un oficio común que, entre otras cosas, se ocupa de embaucar doncellas con la palabra para que se entreguen a sus galanes, de elaborar afeites para resaltar la belleza de las damas, pero también de otras labores propias de la hechicería, como la preparación de hierbas y el uso de conjuros. A esto hay que añadir los trabajos de parteras y reparadoras de virgos.

El segundo nivel de interpretación, del que nos ocuparemos más detalladamente, es el literal. Celestina tiene buenas razones para referirse a sus seguidores como hijos. Si no *la* Celestina, sí *una* Celestina de las muchas que se cuentan entre las madres biológicas o de los pícaros, o de las figuras maternas que los acogen. La presentación de éstas va desde lo meramente connotativo hasta la referencia explícita al personaje de Rojas. Si bien estas alusiones intertextuales pueden tratarse de un guiño metaficcional, no nos perderemos en posteriores especulaciones interpretativas.

La madre de Guzmán, perdida la «frescura de rostro» y ya «flaca, vieja, sin dientes, arrugada y muy otra en su parecer» (Alemán 2012: I:462), toma el relevo de su hijo en la alcahuetería. Lo que a partir de aquel momento siguió, guarda un parecido asombroso con lo que retrató Dirck van Baburen (fig. 10) durante la década de 1620 en sus lienzos dedicados las malas compañías.

Tan ajustada la tenía y tales lecciones le daba, como aquella que del vientre de su madre nació enseñada. Sacábala siempre tras de sí, no dejando estación por andar, fiesta por ver ni calle por pasear. Cuando venían a casa, unas veces volvían con amadicitos, otras con alanos, y dellos escogían los que más a mi madre le parecían de provecho, que como tan baquiana en la tierra, todo lo conocía, y como sabia, todo lo tracendía. (*ibid.*: 462-463)

La querencia celestinesca de la madre de Pablos es aún más prematura, pues se dedicaba al oficio antes de alcanzar la vejez. Pablos relata lo que oyó de una vieja sobre su madre, que tuvo que ocurrir antes de que el muchacho tuviera entendimiento, o incluso antes de su nacimiento.

Sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público. Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas. Unos la llamaban zurzidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta. (Quevedo 2014a: 99)

Otras faenas que ocupaban su tiempo, atendiendo al manuscrito de Bueno⁴³, eran empreñar piernas con pantorrillas postizas, hacer cabelleras, poblar quijadas con dientes y, en resumen, adornar hombres y remendar cuerpos (*cf.* Quevedo 1993: 57-58). Las alusiones a la brujería son inequívocas, pero son de oídas. El propio pícaro, no obstante, es testigo de primera mano de que su madre tiene sus aposentos llenos de calaveras y su cama está armada sobre sogas de ahorcado (*cf.* Quevedo 2014a: 100). La soga de ahorcado es, «entre otras mil cosas», uno de los ingredientes que la Celestina usa en la preparación de sus filtros amorosos (*cf.* Rojas 1994: 112).

El perro Berganza, de ser cierto lo que le cuenta la Cañizares, no le va a la zaga a ninguno de sus camaradas humanos. La mujer que lo alumbró era discípula de la celeberrima Camacha de Montilla⁴⁴. Ésta tenía extraordinarios poderes que le permitían manipular los elementos y la traslación de cuerpos, pero también «remediaba maravillosamente las doncellas que habían tenido algún descuido en guardar su entereza, cubría a las viudas de modo que con honestidad fuesen deshonestas, descasaba las casadas y casaba las que ella quería» (Cervantes Saavedra 2016b: II:368-369).

Justina, igualmente, nace de una alcahueta, si atendemos a lo que el Fisgón le echa en cara a la pícaro: «aquella su madrona, que en el cuerpo fue Ballena y en el alma Celestina» (López de Úbeda 2012: 284). Más aun, de fiarnos del Fisgón, es la propia Justina la que, en su vejez, adopta el oficio. Éste espeta a Justina haber nacido en las placenta de los dos oficios más comunes de la república. Seguidamente, la moteja «de alcahueta, y a su madre de lo otro» (*ibid.*: 279).

No había moza que no gustase de tenerle contento y ser su parroquiana, teniendo muy en la memoria aquel refrán que dice: A ruido de gaitero érame yo casamentero. No le holgaba miembro; con la boca hacía el son al baile y, al de el matrimonio con los ojos. A un volver barras, sacara él de la lunada de un corrillo una sartenada de novios fritos. Verdad es que no eran los matrimonios de aquel tiempo tan campanudos como los de éste, en el cual son necesarios muchos arrequives para matrimoniarse de modo que aproveche. Por cierto, con más propiedad le pudieran llamar a mi abuelo muñidor de matrimonios que tamboritero. Y todo lo hacía el mi bendito por ganar un real y dejar a sus hijos bien puestos; y salió con ello, pues nos dejó un tamborino relleno de tarjas, que para aquel tiempo era un tesoro. (López de Úbeda 2012.: 343)

Por lo que se refiere a Carriazo y Avendaño, nacen en el seno de buenas familias de sendas amantísimas madres, siempre con la lágrima al punto para demostrarlo (*cf.* Cervantes Saavedra 2012: II:156 y *passim*). Teresa Redondo, madre de Onofre, aunque de condición más humilde que aquéllas por ser labradora, tampoco ofrece indicios que permitan cuestionar

43 Para profundizar en las diferentes variantes textuales del *Buscón*, *cf.* Cabo Aseguinolaza (1993: 40-50).

44 Sieber anota que las Camachas de Montilla, que no eran una, sino dos, fueron unas afamadas brujas de mediados del siglo XVI, y que Cervantes, encontrándose en el lugar en 1592, probablemente había recibido noticia de sus historias (*cf.* Cervantes Saavedra 2012: II:368).

su modo de vida. En cualquier caso, la falta de la estructura biográfica *ab ovo* que caracteriza a otras obras nos priva de profundizar en el pasado de los personajes. Esto mismo, de manera más acusada, sucede en *Rinconete y Cortadillo*, de cuyo linaje matrilineal no hay rastro en el texto. La única evidencia textual sólida que tenemos sobre los antecedentes de las madres de estos pícaros es, en realidad, la ausencia de ésta.

Observamos, pues, que existe una clara semejanza familiar en las novelas picarescas que involucra la influencia de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* en las obras picarescas y la presencia del personaje de aquélla, Celestina, en el desarrollo de éstas⁴⁵. No obstante, a pesar de que la alcahueta acompaña a sus retoños en sus periplos picarescos, la tragicomedia de Rojas, no puede ser adscrita al género. Ante todo, la temática de la novela picaresca difiere enormemente de la que aborda la obra del siglo XVI. Así lo entiende López de Úbeda, como bien aclara en el prólogo al lector.

No es mi intención ni hallarás que he pretendido contar amores al tono del libro de Celestina; antes, si bien lo miras he huido de eso totalmente, porque siempre que de eso trato voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad, sino lo que pertenece a los hurtos ardidosos. (López de Úbeda 2012: 181)

Pero incluso el personaje, aun no siendo original de la picaresca, representa un papel en ésta que sí lo es. La Celestina no es el nexos donde confluyen dos protagonistas, sino que es el origen del protagonista. La Celestina no sirve a un joven para ayudarle a satisfacer sus deseos, sino que es la madre y, a consecuencia del determinismo social que imbuye el pensamiento barroco, el mismo origen de estos deseos. Podemos decir que la novela picaresca toma una forma tradicional y la dota de una nueva función.

5.6. EL LAZARILLO COMO PROTOPÍCARO

De todo lo anterior se infiere que el protagonismo de un pícaro es un rasgo excluyente del género picaresco, y de ahí la relevancia de la adscripción de Lázaro al oficio. Como hemos visto, no hay duda de que Lázaro sea un pícaro, en tanto que representa el referente real de lo que se entendía como pícaro sin perjuicio de la precedencia de la obrita anónima respecto al término (*cf.* Bataillon 1973: 99). Su exclusión del género literario, aun siendo perfectamente defendible desde un enfoque crítico moderno (*cf. ibid.*), no estaría justificado según la concepción de principios del siglo XVII.

⁴⁵ Esta relación alcanza su cénit en 1612 con *La hija de la Celestina*, de Salas Barbadillo, cuyo título glosa explícitamente la alegoría de Bautista Morales.

Pretender ver en el grabado de Justina la plasmación de una estructura teórica concebida *a posteriori* para reafirmar la singularidad del Lazarillo resulta forzado. En efecto, debemos de conceder que la posición de Lázaro es la que tendría un remero de un esquife que fuera en sentido contrario a la nave. Sin embargo, esto bien podría ser fruto de la malinterpretación del grabado si atendemos a los más numerosos indicios que apuntan hacia la conclusión opuesta. Primero, la inclinación del casco sugiere que la proa está a la izquierda. Segundo, el asta de la bandera se encuentra usualmente en la popa del bote. Tercero, Lazarillo sujeta un solo remo, por lo que, al contrario de si tuviera dos, la técnica adecuada requiere mirar hacia la proa. Finalmente, el remo de Lázaro dice explícitamente que éste sigue a los otros pícaros. Asimismo, la distribución de la embarcación mayor sugiere que el grabador no estaba familiarizado con las artes de la marinería. La nave se gobierna con un timón impropio del tipo de embarcación. Además, éste se encuentra a proa. No parece, pues, que estas especulaciones sean poco más que un ejercicio de ingenuo voluntarismo.

Sea como fuere, el *siguoles* del remo —no sin cierta polémica a cuenta de si el desliz del grabador ha de ser corregida como una primera o una segunda persona—, no puede referirse a la novela, cuya precedencia temporal es incuestionable, sino al propio pícaro. Esto es, Lázaro sigue la estela de otros más audaces que él. No es éste un hecho singular. Recordemos que Ginés de Pasamonte le aventura mal año al *Lazarillo de Tormes*, así como a todos los de su estilo presentes y venideros. Esto es, el referente es la obra anónima de 1554, y el Guzmán queda relegado a uno más de su especie. Sin embargo, Lázaro vuelve al bote, cediendo la nave a otros más pícaros, como Ginés. Lo que tenemos, en definitiva, es un fenómeno no excluyente de gradación de la cualidad picaresca del pícaro.

Formalmente, empero, el que debería ir en el chinchorro siguiendo a sus mayores es el pícaro de Alfarache. Las referencias al *Lazarillo* que se encuentran en el *Guzmán* están en el mismo núcleo estructural que comprende el narrador autodiegético, el patrón del mozo de muchos amos, y el relato retrospectivo que justifica el estado final del protagonista (*cf.* Micó 2012: 27). Sin embargo, resulta más difícil encontrar coincidencias más específicas. El caso del *Buscón*, se asemeja incluso más, en tanto que la obra de Quevedo se desprende del influjo de las confesiones religiosas y el lucianismo. Asimismo, vemos pasajes concretos que evocan otros del Lazarillo, como el del licenciado Cabra, remedo del cura de Maqueda. Éste, a su vez, vuelve a aparecer en el *Guitón* encarnado en el sacristán seguntino.

No será ésta la única referencia que encontraremos en la vida de Onofre. Además de la referencia común a las epístolas de Plinio que vimos en el capítulo anterior, hay otras a lo largo del texto, algunas tan evidentes como cuando Onofre se lamenta «¡Ya estuviera en la

casa lóbrega y obscura que temió Lazarillo de Tormes!» (González 1995: 114). Ésta, en concreto, no deja lugar a dudas de que Onofre equipara su propia situación vital a la de Lázaro.

Las menciones textuales en *Justina* son ambiguas, pues se usa *lázaro* y *lazarillo* en contextos no circunscritos a la picaresca. No obstante, encontramos una alusión intertextual cuando Justina responde la misiva del bachiller Marcos Méndez Pavón. La pícara le dice: «En la voluntad os tocó, pues, con cebo de amor, llegastes y quedastes oliendo el poste como el amo de Lazarillo» (López de Úbeda 2012: 646). Esto deja al bachiller en la posición del ciego, y en la de Lázaro a la pícara Justina. Si bien no indiscutible, si parece haber una tenue línea que une a Justina con Lazarillo como compañero de profesión.

La relación literaria según el paratexto de *Justina* es más evidente, pues se deja constancia de forma explícita. El *Prólogo sumario* es a la obra lo que el grabado al personaje. De la misma manera que en éste se daba precedencia a Guzmán y Justina en detrimento de Lázaro, en aquél, se hace lo propio con *Justina* y el *Lazarillo*.

Y, así, no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, elegancia en Guevara, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque. (López de Úbeda 2012: 189-190)

Parece, pues, evidente, que el *Lazarillo* ejerce no sólo una influencia directa en el *Guzmán*, siendo éste el mediador entre la novela de 1554 y las del siglo XVII, sino que la obra anónima también alcanza directamente las posteriores. Así, a despecho de Ginés, 1605 resulta no ser tan mal año para *Lazarillo*, a pesar de todo.

5.7. EL PARADIGMA DE GUZMÁN Y SU *ALTER-EGO* FEMENINO

En el frontispicio de *Justina*, Guzmán disfruta de una posición privilegiada pues, aparte de la montañesa, el de Alfarache es el único pícaro que se encuentra sobre la cubierta de la nave principal. Va vestido con los harapos propios de un menesteroso, y hace sonar un aro de sonajas mientras sonrío⁴⁶. Todo en su actitud hace honor al epíteto que luce en su zurrón: «pobre y contento».

Esta posición preeminente podría encontrar su reflejo en el Quijote, pues Ginés de Pasamonte es reo de galeras al igual que Guzmán. El hecho de que se refiera a Lázaro como el modelo a superar, sugiere que la *Vida de Ginés de Pasamonte* se encuentra en una situación

⁴⁶ La sonrisa del pícaro queda a la imaginación del observador del grabado de Derrere de la edición de 1608, pues, en los tres años que median entre ésta y la edición príncipe, el otrora lampiño Guzmán se ha dejado crecer la barba.

semejante a la del Guzmán. Como sabemos por *La ilustre fregona*, la obra de Alemán no le era desconocida a Cervantes. Las menciones a la continuación espuria de Avellaneda en la segunda parte del Quijote (cf. Cervantes Saavedra 2016b: II:633 y *passim*), por su lado, tampoco dejan duda de la falta de reparos del alcalaíno para criticar abiertamente aquellas obras en directa competencia con la suya. Por esto, resultaría posible establecer una conexión entre Guzmán y Ginés, aunque, de nuevo, entraría en el poco firme terreno de lo especulativo.

Sea como fuere, el grabado de *Justina* es tan inequívoco que la posición de Guzmán en el imaginario del lector barroco queda establecida por encima de cualquier duda. Así lo confirma *La ilustre fregona*, donde señala que Carriazo «salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache» (Cervantes Saavedra 2012: II:153). Nótese cómo Cervantes empreña retóricamente una frase tan breve. Por una parte, la antonomasia reforzada por el epíteto *famoso*. Por otra parte, la hipérbole que encierra la metáfora. Precisamente esta última nos da la clave de la relevancia de Guzmán, pues la figura sólo cobra verdadero sentido si se admite la posición principal de Guzmán.

A la vista de lo anterior, es natural que haya situaciones del *Guzmán* reproducidas casi al pie de la letra en obras posteriores. Recordemos, por citar un caso, al piadoso ermitaño con el que topa Pablo en la venta, que termina demostrando poseer tal habilidad para jugar a las cartas que consigue desplumar a compañeros de partida tan aparentemente bregados en semejantes lides como un soldado y el propio Pablos. Este personaje bien podía haberse tratado del propio Guzmán, pues hacerse pasar por anacoreta era una de sus añagazas para embaucar a los incautos.

Cuando ya se juntaron los combatientes, yo estaba paseándome por la cuadra, mi rosario en la mano, como un ermitaño, y en el aposento mi criado. Trataron de volver a jugar y el tercero dijo lo que le había pasado, que no halló a cierto amigo que le había de dar dineros; empero que, si querían fiar de su palabra hasta otro día, que jugaría papeles. (Alemán 2014: II:204)

En *Justina* no hace falta siquiera escudriñar el texto en busca de paralelismos. El propio autor es el que despeja cualquier duda sobre la filiación de su novela en el *Prólogo al lector*. Éste declara que sacó a la luz «este juguete» que hizo «siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a la luz el libro del Pícaro [el Guzmán] tan recibido» (López de Úbeda 2012: 178). Ya dentro de un nivel diegético, encontramos que el autor cita una carta de Justina a Guzmán de Alfarache —con el que contraerá nupcias (cf. *ibid.*: 969)—, que comienza «Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana [...]» (López de Úbeda 2012: 191). No se detiene ahí Justina, sino que, finalmente, se identifica con el personaje de Alemán explícitamente y usando el nombre propio.

En efecto, Justina se presenta como «llamada por otro nombre la Guzmanana de Alfarache» (*ibid.*: 646) y el mismo epíteto *pícaro* del título serviría para inducir al lector a pensar que esta nueva obra es la versión femenina del Guzmán (*cf.* Bataillon 1969: 187). El frontispicio de la obra denota una conciencia clara de este particular. Justina aparece en la nave junto a Guzmán ataviada con coraza con *pteruges*, *paludamentum* y coronada de laurel, al modo de los generales romanos victoriosos. Sostiene un pandero en sus manos sobre cuyo parche se lee el primer verso de una canción posiblemente tradicional⁴⁷ (*cf.* Parker 1967: 12).

Además de las alusiones obvias, no faltan tampoco otras más veladas. Estas últimas se encuentran a lo largo de todo texto, pero son difíciles de pasar por alto para el lector familiarizado con la obra de Alemán, un tipo de lector muy común en la época. Así, por ejemplo, Guzmán, durante el tiempo que sirvió al ventero en su camino de vuelta a Madrid, aprende las mañas del oficio para atender a los huéspedes de la manera más beneficiosa para los propietarios del negocio, aunque ésta no siempre sea la alternativa más honrada. «Allí supe adobar la cebada con agua caliente, que creciese un tercio, y medir falso, raer con la mano, hincar el pulpejo, requerir los pesebres y, si alguno me encargaba diese recaudo a su cabalgadura, le esquilmasen un tercio» (Alemán 2012: I:270). Justina, igualmente, fue adiestrada desde joven por su padre para ejecutar idénticas labores con la misma maestría que el de Alfarache.

La cebada no se mida al ojo, antes el arca en que estuviere esté en otro aposento más adentro del portal, y sea obscuro, y al medir, siempre, la que midiere, vuelva barras a quien la pidiere recado. Las medidas estén siempre dentro del arca, porque mientras os dicen quítame allá esas pajas, esté la medida conclusa. El rasero no os obligo a tenerle en el arca, que, si hay tiento, el rasero está en la mano. Y si por la prisa, o por comprarse cara la cebada, o con celo de hacer bien por vuestro padre, quisiéredes medir con el celemín del gusto y con el rasero del ojo, bien podréis, que más valen vuestras manos que un medio celemín, y vuestros ojos más que mil raseros. [...] En año de carestía, ya sabéis que la cebada, si la dais un hervorcito, crece mucho y pierde poco. [...] Y años tales, en que se compra cara la cebada (y aunque sea barata, que no debe nada lo barato a lo caro), tened siempre de munición algunos granzones que revolver con la cebada, que para quien lo quisiere creer, aquello es la nata, y para el que no, es la espuma. (López de Úbeda 2012: 358-360)

Más discutible, en tanto que ignoramos si López de Úbeda había leído a tiempo la segunda parte del *Guzmán*, tiene lugar cuando Justina rememora su juventud diciendo «el día que asentó el mesón, éramos tres hermanas, buenas mozas y de buen fregado (otras tres gracias), bien avenidas en lo público, aunque en lo secreto cada cual estornudaba como el humor la ayudaba» (López de Úbeda 2012: 354). La referencia inmediata de las Cárites, aun si quisiéramos forzar el significado de las varias menciones a *La Eufrosina*⁴⁸, queda ensombrecida por

⁴⁷ Recogida por Lope en el auto *El viaje del alma*, pero ya presente en una ensalada de Pedro de Hortigosa recogida en el *Cancionero Sevillano* de 1586 (Alín y Barrio Alonso 1997: 57).

⁴⁸ La *Comedia eufrosina* (*cf.* Vasconcelos 1555) sería una referencia indirecta por la coincidencia onomástica. Sin embargo, más allá de eso, la Eufrosina de la comedia que tanta influencia ejerciera sobre Lope, no deja

el hecho de que la mujer mesonera de Guzmán se llamara, precisamente, Gracia. Sea esta coincidencia intencionada o simple fruto del azar, lo cierto es que la segunda parte del *Guzmán* debía haber imprimido su huella en la recepción para cuando se publicó *Justina*. Por lo tanto, es verosímil que el lector conocedor de la continuación de Alemán hiciera esta asociación.

CONCLUSIÓN

La novela picaresca es un reflejo de la sociedad del Siglo de Oro, pero esta sociedad, recíprocamente, está determinada por la literatura de su tiempo. Por esta razón, el género picaresco se ocupa de temas actuales y de relevancia en su contexto histórico y literario. Pero, al hacerlo, también se infiltra una picaresca ajena a la realidad en el ideario colectivo, que termina por teñir de sus connotaciones literarias a referentes carentes de ellas hasta el momento. Esta nueva concepción influirá, a su vez, a la producción literaria posterior, cerrando de esta manera la circunferencia de una rueda que no ha dejado de girar hasta hoy.

Algunos de los temas, motivos y personajes de los que se ocupa la picaresca son herencia de épocas y tradiciones previas. Otros, son inherentes a la condición humana y, por lo tanto, intemporales. Sin embargo, existe un tercer tipo que no son ni lo uno ni lo otro, sino que son una manifestación del *Zeitgeist* y, por lo tanto, patrimoniales de la literatura aurisecular. Asimismo, dentro de este tipo, es posible distinguir un subconjunto que no sólo es propio de la época, sino que está circunscrito a las novelas picarescas en concreto. No podemos, empero, asignar un rango de importancia objetivo, pues el resultado no lo da la presencia o ausencia de un elemento u otro, sino la combinación de todos ellos.

Consecuentemente, el lector barroco avezado, sería capaz de identificar este subconjunto a partir de las expectativas suscitadas por la lectura de diferentes novelas picarescas y construir un esquema mental de lo que éstas debían ser. Equipado con esta herramienta crítica, el lector podría confrontar nuevas adiciones al género con su esquema mental, y así determinar la pertinencia de la inclusión del nuevo elemento. Nótese que hablamos de un esquema complejo, y no de una *checklist* en la que hay que marcar cada uno de los elementos so pena de expulsión inmediata de no poder hacerlo.

En este trabajo hemos encontrado algunos motivos íntimamente ligados con la época, como el éxodo rural y las tensiones religiosas. La vida urbana es una de esas novedades, con la particularidad de que ésta no sólo es reflejada por la picaresca, sino que es *conditio sine qua non* para el surgimiento de ésta. Asimismo, encontramos que el cisma luterano está presente, pero no hasta el punto de condicionar los textos tanto argumental como estructural-

mente, salvo el caso del *Lazarillo*. No obstante, la temprana censura de la obra anónima cercena la potencial impronta reformista, limitando el material que llegará a la recepción del siglo XVII. Por el contrario, la obsesión con la limpieza de sangre sí imprime una huella profunda en los textos a todos los niveles. El origen converso es un rasgo de semejanza familiar tan frecuente, que la condición de cristiano viejo de Onofre, Carriazo, y Avendaño convierte estas obras en una anomalía dentro del grupo.

Por otra parte, el género parte de una situación problemática en sus circunstancias poetológicas que encuentra su camino en los primeros textos. La recepción de Aristóteles libera a la literatura de muchas de sus estrecheces, pero la vía por la que ha de discurrir el género ya ha quedado marcada. Las obras del siglo XVII, a pesar de no estar subyugadas por una prescriptiva tan constreñidora como la que regía la literatura del siglo anterior, no renuncian a una forma cuya aceptación por el público estaba demostrada⁴⁹. Esto es una razón de peso para que la autobiografía ficticia sea casi una constante de los textos examinados.

Sin embargo, a pesar de que la forma se conserve, hay cambios sustanciales en cuanto a los elementos subyacentes. En los textos escritos con un narrador autodiegético existen sutiles diferencias en el narratario que delatan un cambio progresivo en la producción y, por consiguiente, uno previo en la recepción. El formato epistolar como subterfugio para sortear unas reglas demasiado estrictas se transforma en un simple juguete del que se sirve el autor para explicitar la relación de la propia obra con sus predecesoras. La necesidad de mantener la ilusión de realidad se extingue, y los textos no pueden permanecer ajenos, debiendo adaptarse al cambio de los tiempos.

Superadas las restricciones impuestas por el decoro, la gama de tipos que el protagonista puede encarnar se expande hasta límites insospechados. Dos tipos están ligados a la picaresca como ningún otro, el mendigo y el hidalgo pobre, tanto por la frecuencia con la que aparecen, como por la originalidad con que se usan. El primero, no es nuevo, pero la relevancia en la historia que le otorga este nuevo género no tiene precedente. El hidalgo pobre y sus circunstancias, por el contrario, es un novedoso descubrimiento de la novela picaresca. El referente real surge en el siglo XVI, por lo que el verdadero mérito de la picaresca es haberse adelantado a la comedia en tomarlo prestado de la vida real.

El ciego es de gran valor simbólico en tanto que primer amo del primer pícaro, pero no podemos afirmar que su presencia constituya un rasgo netamente picaresco. Sin embargo, metafóricamente, es un papel que casi todos los pícaros representan cuando dan sus primeros

⁴⁹ Esto tendrá felices consecuencias más allá del propio género, como la ingeniosa crítica que Cervantes hace con el de Pasamonte.

pasos por el mundo. Los pícaros, cegados por el candor infantil, caminan inconscientes por la vida hasta que un suceso traumático abre sus ojos a la realidad, torciendo su camino de rectitud. La excepción a esto la encontramos en las *Novelas ejemplares*, pues ni Berganza, ni Carriazo y Avendaño pierden su entereza moral. Rinconete y Cortadillo, por su parte, diríase que nacieron con los ojos abiertos.

El lector del siglo XVII supo reconocer estas características, como demuestra la profusión con que se imitaron en las obras analizadas para reproducir el modelo picaresco. Además de estos rasgos aceptados tácitamente, empero, podemos encontrar otros reconocidos explícitamente en discursos metatextuales. A partir del discurso metagenérico, podemos hablar en propiedad de la aparición de una conciencia temprana de género, en el sentido filológico moderno —sin perjuicio de que la caracterización de ese género no coincida necesariamente con su caracterización crítica actual— antes de concluir la primera década del siglo.

Entre estos rasgos, tal vez sea la forma autobiográfica el más significativo —como también ha sido reconocido por la crítica moderna—. La combinación de un narrador autodiegético y un relato biográfico es el rasgo de semejanza de la picaresca más reconocible, a juzgar por la importancia que se le otorga en los dos principales documentos metagenéricos en que nos hemos basado. Sin embargo, dos de tres de las *Novelas ejemplares* examinadas desobedecen este precepto tanto en su parte formal como en la estructural. *La ilustre fregona* y *Rinconete y Cortadillo* no sólo están escritos en tercera persona, sino que se limitan a narrar un episodio de la vida de los pícaros. Por esta razón, su posición en el campo picaresco es excéntrica, en el mejor de los casos y cabe cuestionarse hasta qué punto eran reconocidos como parte del grupo, y no como otro tipo de literatura.

Otro aspecto que queda patente en las evidencias metagenéricas es que la primera recepción consideraba al pícaro como un elemento marginal, ocioso, y abandonado a toda suerte de vicios. El paradigma de esto para la recepción contemporánea era el personaje de Guzmán. No obstante, al lector barroco tampoco se le pasaban por alto otras relaciones transtextuales asociadas al submundo de los inadaptados, como es el caso de *La Celestina*. Sin embargo, aunque la idea general no iba desencaminada, varias de las características que se atribuyen metagenéricamente al pícaro no encuentran su reflejo en los textos, por lo que cabe suponer que la idea del género picaresco del Barroco estaba contaminada por prejuicios ajenos a la literatura.

Así, si bien el pícaro no tenía inconveniente en darse a la buena vida, lo cierto es que las ocasiones que se prestaban para regalarse con el contenido del *Ajuar de la vida picaresca* o dejarse llevar por Venus eran escasas. El pícaro suele pasar hambre, no tiene con que pagarse

una azumbre de vino, y su relación con la lascivia se mide en términos de cómo puede obtener beneficio económico de ella. Esto nos lleva a pensar que, a la hora de componer el grabado de *Justina*, tuvo más peso el referente real del pícaro que el literario.

La cuestión menos sujeta a interpretación, es la necesidad de que la novela picaresca cuente con un pícaro. A pesar de la dificultad para rastrear el origen y evolución del término, parte de su carga semántica en el primer quinquenio del siglo XVII no nos resulta desconocida. Valiéndonos de ella, volvemos a encontrar problemas con dos de las *Novelas ejemplares*, pues Carriazo y Avendaño no terminan de encajar en el marco moral en que el lector contemporáneo situaba a la picaresca. Para estos personajes, la picaresca no es la nave que los lleva a la perdición, sino una inocente distracción temporal que no altera sus principios y que, por lo tanto, carece de consecuencias. Esto, además enlaza con el carácter no biográfico multiepisódico, sino de episodio único del relato. El otro personaje con dificultades de encaje es Berganza, y no precisamente por su naturaleza canina, sino por lo que tiene de humano. La rectitud del perro es más acusada que la de sus homólogos cervantinos bípedos, si cabe.

Llama la atención que el lector aurisecular identifique la deuda literaria de la picaresca con la comedia celestinesca. Más allá de cuestiones formales y temáticas, las apariciones en la picaresca de una réplica del personaje de Rojas son harto frecuentes. Sin embargo, el nuevo género aporta un elemento novedoso, al alterar radicalmente la función de la alcahueta en la narración. Encontramos que esta hechicera y casamentera no asiste al protagonista, como ocurre en la tragicomedia en una tradición que se remonta, al menos, hasta el *Libro de buen amor*. La Celestina, en el esquema picaresco, es la madre biológica del protagonista. Esto es particularmente significativo si se considera el determinismo por nacimiento que imbuye la novela picaresca. Es razonable, pues, que, una pícara devenga en *Celestina* en su senectud. Al reconocer este elemento y darle el valor que le corresponde, el lector coetáneo ha sabido ver un aspecto de la picaresca que, tal vez, debería tener más en cuenta la crítica moderna.

En resumen, tenemos al pícaro primigenio Lázaro, cuya imitación en el *Guzmán* dará origen al género. La recepción identifica el modelo, y lo repite en las obras subsiguientes reproduciendo más o menos fielmente rasgos de semejanza familiar como los que hemos visto en el capítulo cuarto. En cierto momento, este reconocimiento se hace explícito, y se sistematiza en forma de discurso metagenérico a la manera vista en el quinto capítulo. La respuesta a la pregunta que planteábamos en la introducción la encontramos en la combinación de aquellos elementos relevantes de ambas categorías. Al referirnos al catálogo de personajes, hacíamos la salvedad de que no están todos los que son. Habría que añadir que, en lo que

atañe a los rasgos identificados explícitamente en el discurso metagenérico, tampoco son todos los que están.

Los resultados se prestan a una ulterior reflexión sobre la disposición del campo picaresco a comienzos del siglo XVII y su evolución en los años inmediatamente posteriores. No cabe duda de la centralidad de elementos como el *Guzmán* y el *Buscón*. Sin embargo, el *Lazarillo*, aunque formalmente similar, no consigue disimular una notable diferencia idiosincrática a resultas del lapso temporal que la separa de sus sucesoras. El *Guitón*, por su parte, aunque relata situaciones similares a sus contemporáneas, lo hace partiendo de unas premisas inusitadas en cuanto a linaje y valores del pícaro, cuyo peso relativo para la configuración de la figura del pícaro requeriría conocer el grado de divulgación del manuscrito. Las tres novelas ejemplares sólo podrían encontrarse en posiciones excéntricas, en tanto que rompen no sólo con las convenciones estructurales, sino con la misma esencia moral del pícaro. Queda por ver hasta qué punto eran consideradas picarescas por la recepción contemporánea. *Justina*, sin alejarse de la centralidad en tanto que poseedora de rasgos comunes suficientes, tiene la peculiaridad de que su protagonista no es sólo hija de la Celestina, sino que es Celestina ella misma. O, dicho de otra forma, Justina es, en tanto que Celestina, es la madre del pícaro y, lógicamente, pícara antes que él.

De la resolución del interrogante que planteamos en la introducción, como si de una cabeza de la Hidra de Lerna se tratara, han surgido otros nuevos no menos interesantes. Dejamos, pues, la puerta abierta a ulteriores trabajos para abordar estas cuestiones. Vale.

BIBLIOGRAFÍA

7.1. FUENTES PRIMARIAS

- Albertinus, Aegidius; Alemán, Mateo. 1615. *Der Landtstörtzer Gusman von Alfarache oder Picaro genannt*. (trad. Aegidius Albertinus). München: Nicolaus Henricus.
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11090083-5> (accedido el 1 de enero 2018).
- Alemán, Mateo. 2012. [1599]. *Guzmán de Alfarache* vol. I (9.^a ed. por José María Micó). Madrid: Cátedra.
- . 2014 [1604]. *Guzmán de Alfarache*. vol. I (8.^a ed. por José María Micó). Madrid: Cátedra.
- Alighieri, Dante. 1999 [1304–1321]. *Divina comedia*. (20.^a ed. por Ángel Chiclana). Madrid: Espasa Calpe.
- Anónimo. s. XVI. *Códice de trajes*. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000052132> (accedido el 1 de enero 2018).
- . 1563. *Der fielen, rabauwen, oft der schalcken vocabulaer*. Amberes: Ian de Laet.
<https://books.google.at/books?id=EwVPAAAAcAAJ> (accedido el 1 de enero 2018).
- . 1847 [s. XI-XIII]. *Carmina Burana: Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München*. Stuttgart: Literarischer Verein. (accedido el 1 de enero 2018).
- . 1978 [1515]. *Ein Kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515 mit 87 Holzschnitten* (2.^a ed. por Wolfgang Lindow). Stuttgart: Reclam.
- . 2004 [ca. 1160-1180]. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (ed. María José García Blanco; trad. Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- . 2007 [1602]. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (ed. David Mañero Lozano). Madrid: Cátedra.
- . 2014a [1554]. *Lazarillo de Tormes* (24.^a ed. por Francisco Rico) Madrid: Cátedra.
- . 2014b [1555]. *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez). Madrid: Cátedra.
- Apuleius Madaurensis, Lucius [Apuleyo]. 2013 [s. II d.C.]. *Metamorphoses. Asinus Aureus*. World Classics -Latin. Milton Keynes: JiaHu.
- Augustinus, Aurelius [Agustín de Hipona]. 2004. *Bekenntnisse / Confessiones*. (trad. Wilhelm Thimme). Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Boccaccio, Giovanni. 2011 [1351]. *Decamerón* (9.^a ed por María Hernández Esteban). Madrid: Cátedra.
- Brant, Sebastian. 2005 [1494]. *Das Narrenschiff* (ed. Joachim Knape). Stuttgart: Reclam.
- Caesar, Gaius Iulius [Cayo Julio César]. 1980 [s. I a.C.]. *De bello Gallico / Der Gallische Krieg*. (ed. Marie Luise Dreißmann). Stuttgart: Reclam
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1613. *Novelas exemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta.
<http://cervantes.bne.es/es/colecciones/impresos-antiguos/novelas-ejemplares> (accedido el 1 de enero 2018).

- . 1987. *Teatro completo* (ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas). Barcelona: Planeta.
- . 2010 [1613]. *Novelas ejemplares* vol. I (27.^a ed. por Harry Sieber). Madrid: Cátedra.
- . 2012 [1613]. *Novelas ejemplares* vol. II (26.^a ed. por Harry Sieber). Madrid: Cátedra.
- . 2016a [1605]. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* vol. I (35.^a ed. por John Jay Allen). Madrid: Cátedra.
- . 2016b [1615]. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* vol. II (33.^a ed. por John Jay Allen). Madrid: Cátedra.
- . 2016c [1615]. *Entremeses* (20.^a ed. por Nicholas Spadaccini). Madrid: Cátedra.
- Defoe, Daniel. 2007 [1722]. *Moll Flanders*. London: Penguin Classics.
- Delicado, Francisco. 2007 [1528]. *Retrato de la Lozana andaluza* (5.^a ed. por Claude Allaire). Madrid: Cátedra.
- Espinel, Vicente. 1959 [1618]. *Vida de Marcos de Obregón* vol. II (ed. Samuel Gili Gaya). Madrid: Espasa-Calpe.
- Frankfurter, Philip. 1905 [1490]. *Die Geschichte des Pfaffen vom Kalenberg* (ed. Karl Schorbach). Halle an der Saale: Rudolf Haupt.
http://edoc.hu-berlin.de/ebind/hdok/h387_schorbach_1905/pdf/h387_schorbach_1905.pdf (accedido el 1 de enero 2018).
- Goethe, Johann W. von. 2008 [1795–1796]. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (ed. Erhard Bahr). Stuttgart: Reclam.
- González, Gregorio. 1973. *El guitón Honofre (1604)*. *Estudios de Hispanófila* 25 (ed. Hazel Genéreaux Carrasco). North Carolina: University of North Carolina.
- González, Gregorio. 1995 [1973]. *El guitón Onofre* (ed. Fernando Cabo Aseguinolaza). Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoph von. 1985 [1669]. *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (ed. Hans Heinrich Borchardt). Stuttgart: Reclam.
- . 2001 [1669]. *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche* (2.^a ed. por Klaus Haberkamm y Günther Weydt). Stuttgart: Reclam.
- Enríquez, Antonio. 1991 [1644]. *El siglo pitagórico y la vida de don Gregorio Guadaña* (ed. Teresa Santos). Madrid: Cátedra.
- Horozco, Sebastián. 1874. *Cancionero de Sebastian de Horozco, poeta toledano del siglo XVI* (ed. Sociedad de Bibliófilos Andaluces). Sevilla: Imprenta de D. Rafael Tarascó y Lassa. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1019222> (accedido el 1 de enero 2018).
- López de Úbeda, Francisco. 2012 [1605]. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (ed. David Mañero Lozano). Madrid: Cátedra.
- Luna, Juan de. 1988 [1620]. «Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes sacada de las crónicas antiguas de Toledo», En *Segunda parte del Lazarillo* (ed. Pedro M. Piñero). Madrid: Cátedra, 273-388.
- Petronius, Gaius. [Petronio]. 2013 [s. I d.C.]. *Satyricon*. World Classics - Latin. Milton Keynes: JiaHu.
- Plautus, Titus Maccius [Plauto]. 1986 [s. II-III a.C.]. *Miles Gloriosus / Der glorreiche Hauptmann* (ed. Peter Rau). Stuttgart: Reclam.
- Quevedo, Francisco de. 1993 [1626]. *La vida del Buscón* (2.^a ed. por Fernando Cabo Aseguinolaza). Barcelona: Crítica.
- . 2002 [1626]. *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsf2s6> (accedido el 1 de enero 2018).
- . 2004. *Antología poética comentada* (ed. Fernando Gómez Redondo). Madrid: EDAF.

- . 2007. *Poesía burlesca* vol. I (ed. Ignacio Arellano). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b0> (accedido el 1 de enero 2018).
- . 2014a [1626]. *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (25.^a ed. por Domingo Ynduráin). Madrid: Cátedra.
- . 2014b. *Prosa festiva completa* (3.^a ed. por Celsa Carmen García Valdés). Madrid: Cátedra.
- Rojas, Fernando de. 1994 [1499]. *La Celestina* (8.^a ed. por Dorothy S. Severin). Madrid: Cátedra.
- Ruiz, Juan [Arcipreste de Hita] 2015 [1330–1334]. *Libro de buen amor* (12.^a ed. por Alberto Blecuá). Madrid: Cátedra.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. 2008 [1612]. *La hija de Celestina* (ed. Enrique García Santo-Tomás). Madrid: Cátedra.
- Salazar, Eugenio de. 1870. «Cartas de Eugenio Salazar», En *Epistolario Español: Cartas de personajes varios. Cartas del cardenal Jimenez de Cisneros. Cartas de E. de Salazar. Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesus. Cartas de F. Cascales. Cartas del conde Cabarrús. Lamentos políticos de un pobrecito holgazan, del doctor don S. Miñano y Bedoya* vol II (ed. Eugenio de Ochoa) Madrid: M. Rivadeneyra. <https://books.google.at/books?id=2AeYdKhvdqsC> (accedido el 1 de enero 2018).
- Stricker, Der. 2007 [1240]. *Der Pfaffe Amis* (ed. Michael Schilling). Stuttgart: Reclam.
- Tirso de Molina. 2001 [1624]. *Los tres maridos burlados* (ed. Ignacio Arellano). Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos.
- Unamuno, Miguel de. 2005 [1895]. *En torno al casticismo* (ed. Jean-Claude Rabaté). Madrid: Cátedra.
- Valdés, Juan de. 2015 [1736]. *Diálogo de la lengua* (11.^a ed. por Cristina Barbolani). Madrid: Cátedra.
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de. 1555. *Comedia eufrosina*. Coimbra: Ioã de Barreyra. http://purl.pt/5941/6/f-6220_PDF/f-6220_PDF_01-B-R0150/f-6220_0000_rosto-315_t01-B-R0150.pdf (accedido el 1 de enero 2018).
- Vergil [Virgilio]. 2008 [s. I. a.C.]. *Aeneis* (ed. Edith Binder y Gerhard Binder). Stuttgart: Reclam.

7.2. FUENTES SECUNDARIAS

- Aichinger, Wolfram. 2004. «Scherza co'fanti e lascia stare i santi. Italienische Antoniternovellen als Quellen für die Sozial- und Mentalitätsgeschichte». *Antoniter-Forum* 12, 30-51.
- . 2010. *Pintura viva: Einführung in Bedeutung, Funktionen und Ausdrucksmittel literarischer Texte*. Wien: Turia + Kant.
- Aladro, Jordi; Dabaco, David. 2011. «Un estudio de la autobiografía de los siglos XVI y XVII». *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)* vol II. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 27-32. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10629/pg_028-033_cc197b.pdf (accedido el 1 de enero 2018).
- Alín, José María; Barrio Alonso, María Begoña. 1997. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis.
- Altenberg, Tilmann. 2008. «Aegidius Albertinus. *Der Landstörtzer Gusman von Alfarche*

- oder *Picaro genannt* (1615)». *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)*. 263-307. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Aristóteles. 2014. *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe* (5.^a ed. por Valentín García Yebra, trad. Antonio Riccoboni y Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- Bataillon, Marcel. 1954. *El sentido de Lazarillo de Tormes*. Paris: Librerie des Editions Espagnoles.
- . 1969. *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina* (trad. Francisco R. Vadillo). Madrid: Taurus.
- . 1973. *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes* (2.^a ed., trad. Luis Cortés Vázquez.). Madrid: Anaya.
- Bauer, Mathias. 1994. *Der Schelmenroman*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Baumanns, Peter. 1959. «Der Lazarillo de Tormes eine Travestie der Augustinischen *Confessiones*?». *Romanistisches Jahrbuch* 10, 285–291.
doi:10.1515/9783110244700.285.
- Bjornson, Richard. 1977. *The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bloom, Harold. 1995. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York, N.Y.: Riverhead Books.
- Bodenmüller, Thomas. 2001. *Literaturtransfer in der frühen Neuzeit: Francisco López de Úbedas «La pícaro Justina» und ihre italienische und englische Bearbeitung von Barezzi Barezzi und Captain John Stevens*. Tübingen: Niemeyer.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 1992. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- . 1993. Prólogo. *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo. Barcelona: Crítica, 1-52.
- . 1995a. Introducción. *El guitón Onofre*, de Gregorio González. Logroño: Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 15-49..
- . 1995b. Notas. *Op. cit.*, 225-268.
- Calderón Campos, Miguel. 2003. «Fórmulas de tratamiento en las cartas del Conde de Tendilla (1504-1506)». *Tonos digital* (5). <http://hdl.handle.net/10201/50787> (accedido el 1 de enero 2018).
- Coll Tellechea, Reyes. 2010. *Lazarillo castigado. Historia de un olvido. Muerte y resurrección de Lázaro (1559-1573- 1884)*. Madrid: del Orto.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo. 1980. «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo». *Hispanic Review* 48 (2), 171-193.
- Eco, Umberto. 2016. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (15.^a ed). Milano: Bompiani.
- Fernández, Teodosio. 2001. «Sobre la novela picaresca en Hispanoamérica». *Edad de Oro* 20, 95-104.
- Fernández-Galiano, Manuel. 1985. «El guitón Honofre en Sigüenza». *Anales Seguntinos* 1 (2), 199-212.
- Fishelov, David. 1991. «Genre theory and family resemblance revisited». *Poetics* 20 (2), 123-138.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. 1990. *Fiestas de pueblo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Frye, Northrop. 1971. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier. 1992. *Los géneros literarios: sistema e historia; (una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- García Cárcel, Ricardo; Rodríguez Sánchez, Ángel; Contreras, Jaime. 1999. *La época de Carlos V y Felipe II (La España del siglo XVI)* vol V. Madrid: Espasa.

- García Lorenzo, Luciano. 1982. «La prosa en el siglo XVII». *Historia de la literatura española* vol II (ed. José María Diez Borque). Madrid: Taurus, 523-586.
- García-Martín, Manuel. 1980. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Garland, Henry; Garland, Mary. 1976. *The Oxford Companion to German Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. 2009. *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*. Madrid: Visor Libros.
- Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse: An Essay in Method* (trad. Jane E. Lewin). Ithaca: Cornell University Press.
- . 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (trad. Channa Newman y Claude Doubinsky). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gillet, Joseph E. 1940. «A Note on the Lazarillo De Tormes». *Modern Language Notes* 55 (2), 130-134.
- Goethe, Johann W. von. 2012. *Goethes Gespräche* (ed. Eugen Korn). Paderborn: Salzwasser.
- Guillén, Claudio. 1988. *El primer Siglo de Oro: Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica.
- Hanrahan, Thomas. 1964. *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2016. *Vorlesungen über die Ästhetik* vol. III (10.^a ed.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hernández, Isabel. 2002. *Literatura alemana del Barroco*. Madrid: Síntesis.
- Inamoto, Kenji. 1990. «Cervantes y Lope de Vega (en torno a La Ilustre Fregona)». *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Anthropos, 259-264.
- Jauß, Hans Robert. 1957. «Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes». *Romanistisches Jahrbuch* 8 (1), 290-311.
- . 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jiménez Moreno, Luis. 1996. *La Universidad Complutense cisneriana: impulso filosófico, científico y literario, siglos XVI y XVII*. Madrid: Editorial Complutense.
- Kinzkofer, Alexandra. 2003. *Der Schelmenroman als Anti-Romanze*. Forum Europäische Literatur 2. München: M-Press.
- Knapp, Ursula. 2002. *Der Roman der fünfziger Jahre: zur Entwicklung der Romanästhetik in Westdeutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kristeva, Julia. 1986. «Word, Dialogue and Novel». *The Kristeva Reader* (ed. Toril Moi). New York: Columbia University Press. 34-62.
- Layna Serrano, Francisco. 1942. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI* vol. II. Madrid: Aldus.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1983. *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (2.^a ed.). Barcelona: Ariel.
- . 1993. Estudio preliminar: Originalidad del «Buscón». *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo. Barcelona: Crítica, ix-xiv.
- Lukács, György. 2015 [1920]. *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. (facsimil). London: Forgotten Books.
- Malkiel, Yakov. 1972. «El núcleo del problema etimológico de pícaro/picardía. En torno al proceso de préstamo doble». *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa* vol. II, Madrid: Gredos, 307-342.
- Mañero Lozano, David. 2012. Introducción. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, de

- Francisco López de Úbeda. Madrid: Cátedra, 11-117.
- Maravall, José Antonio. 1984. *Las Comunidades de Castilla*. Madrid: Alianza.
- . 1986. *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus.
- Martínez Kleiser, Luis. 1953. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia Española.
- Mascarell, Purificació. 2011. «Lazarillos y metamorfosis. Estudio de las relaciones entre *El asno de oro*, el *Lazarillo de Tormes* y su *Segunda parte*». *Lemir* 15, 271-284.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2008. «El género de la novela picaresca». *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)*. Pamplona: Universidad de Navarra, 13-40.
- Meyer-Minnemann, Klaus; Schlickers, Sabine. 2008. «¿Es el *Lazarillo de Tormes* una novela picaresca? Genericidad y evolución del género en las versiones, continuaciones, y transformaciones de *La vida de Lazarillo de Tormes* desde las ediciones de 1554 hasta la refundición de 1620 por Juan de Luna». *Op. cit.*, 41-75.
- Micó, José María. 2012. Introducción. *Guzmán de Alfarache* I, de Mateo Alemán, Madrid: Cátedra, 13-99.
- Niemeyer, Katharina. 2008a. «“¿Quién creará que no he de decir más mentiras que letras?” El *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, 1605)». *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)*. Pamplona: Universidad de Navarra, 13-40
- . 2008b. «“... el ser de un pícaro el sujeto deste libro” *La Primera parte de Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599)». *Op. cit.*, 77-116.
- Obispado Sigüenza-Guadalajara. 2017. «Episcopologio de nuestra diócesis». *Diócesis Sigüenza Guadalajara*.
<http://www.sigüenza-guadalajara.org/index.php/diocesis/denominacion/episcopologio>
(accedido el 1 de enero 2018).
- Parello, Vincent. 2007. «Don Diego Coronel o la figura de un converso encumbrado». *Sociocriticism* 22 (1 y 2), 97-118.
- Parker, Alexander A. 1967. *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Piccolomini, Eneas Silvius. 2009 [1452]. *Historia Austriacis* vol. II (ed. Martin Wagendorfer y Julia Knödler). Hannover: Monumenta Germaniae Historica.
- Piñero, Pedro M. 1988. Introducción. *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 9-111.
- Novak, Max. 1996. «Defoe as an innovator of fictional form». *The Cambridge companion to the eighteenth century novel* (ed. John Richetti). Cambridge: Cambridge University Press, 41-71.
- Rico, Francisco. 1990. Introducción. *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 13-139.
- . 1976. *La Novela picaresca y el punto de vista* (2.^a ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Romero Largo, Luis; Blanco Martínez, Rogelio; Fernández Ortega, Leopoldo; Guerrero Villoria, Marcelino; Irusta Cerro, Manuel; Muñoz Vitoria, Fernando; Suárez González, Manuel; Guerrero Villoria, José; Justel Calabozo, Manuel. 1987. *Los Reyes Católicos. Los Austrias* vol. IV. Madrid: SA de Promoción y Edición.
- Rötzer, Hans Gerd. 2009. *Der europäische Schelmenroman*. Leipzig: Reclam.
- Ruta, Maria Caterina. 2012. «Las Novelas ejemplares: reflexiones en la víspera de su centenario». *eHumanista/Cervantes* 1, 41-56.
- Rutherford, John. 2001. *Breve historia del pícaro preliterario*. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións.
- Saussure, Ferdinand de. 1995. *Cours de linguistique générale* (ed. Tullio de Mauro). Paris: Payot.

- Sawoff, Adolf. 1995. «Der Schelmenroman als Modegattung oder Ausdrucknotstand?». *Der deutsche und der spanische [sic] Schelmenroman / la novela picaresca alemana y española* (ed. Margit Raders y María Luisa Schilling). Madrid: del Orto, 87-93.
- Schlickers, Sabine. 2008a. «Gregorio González, *El Guitón Honofre* (1604)». *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)*. Pamplona: Universidad de Navarra, 177-192.
- . 2008b. «Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache compuesta por Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla (Valencia, 1602)». *Op. cit.*, 117-144.
- Schwarzbürger, Susanne. 1998. *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin: Edition Tranvia.
- Schweitzer, Christoph E. 2003. «Grimmelshausen and the Picaresque Novel». *A Companion to the Works of Grimmelshausen* (ed. Karl F. Otto Jr.). Rochester: Boydell & Brewer, 147-166.
- Severin, Dorothy S. 1994. Introducción. *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Madrid: Catedra, 11-64.
- Sobejano, Gonzalo. 1975. «El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes». *Hispanic Review* 43 (1), 25-41.
- Spunberg, Alberto. 2003. *Miguel de Cervantes*. Grandes Biografías. Madrid: Rueda.
- Stanzel, Franz K. 2008. *Theorie des Erzählens* (8.^a ed.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sturm, Martina. 2009. «“Si te acuerdas de ella es que no estuviste allí”: zur alltags- und popkulturellen Bewegung Moviada Madrileña ab 1975». Diplomarbeit, Wien: Universität Wien. <http://othes.univie.ac.at/8062> (accedido el 1 de enero 2018).
- Todorov, Tzvetan. 1990. *Genres in Discourse* (trad. Catherine Porter). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilde, Oscar. 2007. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth.
- Wimsatt, William K.; Beardsley, Monroe. 1954. «The Intentional Fallacy». *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, de William K. Wimsatt y Monroe Beardsley. Lexington, KY: University of Kentucky Press, 3-18.
- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ynduráin, Domingo. 2014. Introducción. *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, de Francisco de Quevedo. Madrid: Cátedra, 13-87.

7.3. DICCIONARIOS

- Académie française, *Dictionnaire de L'Académie française* (9.^a ed. en línea, en construcción). <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/form.exe?7;s=2924599590> (accedido el 1 de enero 2018).
- Adelung, Johann Christoph [1796]. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. <http://www.zeno.org/nid/20000000019> (accedido el 1 de enero 2018).
- Coromines, Joan (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luís Sánchez. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola> (accedido el 1 de enero 2018).
- Duden (2011). *Duden Deutsches Universalwörterbuch* (7.^a ed. por Werner Scholze-Stubenrecht et al.). Mannheim: Dudenverlag.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. 1852-1960. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: S. Hirzel.

<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (accedido el 1 de enero 2018).

Moliner, María (2007). *Diccionario de uso del español* (3ª ed.). Madrid: Gredos.

Real Academia Española (1976) [1726-1739]. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos.

——— (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.) Madrid: Espasa.

ATILF - CNRS & Université de Lorraine [s. XIX y XX]. *Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (accedido el 1 de enero 2018).

- | | | | |
|--|--|--|--|
| Hegel, Georg Wilhelm Friedrich | 6, 76 | | |
| Horozco, Sebastián de | 55 | | |
| J | | | |
| Jauß, Hans Robert | 12, 75 | | |
| L | | | |
| Laso Vaca, Cristobal | 15 | | |
| Lázaro Carreter, Fernando | 2, 14 s., 31, 75, 78 | | |
| León | 22, 44, 51, 69 | | |
| Lepanto | 33 | | |
| Lesage, Alain-René | 5 | | |
| López de Medina, Juan | 64 | | |
| López de Úbeda, Francisco | 22, 26 ss., 36, 41, 44 s., 47, 50, 53 ss., 59 ss., 64, 66, 74, 82 s., 85 s., 88, 91, 97, 106 s., 109, 111 s. | | |
| Lukács, György | 3 | | |
| Luna, Juan de | 45 | | |
| M | | | |
| Madrid | 22 s., 42, 56 s., 64, 84 s., 111 | | |
| Mairena de Alcor | 23 | | |
| Mann, Thomas | 2 | | |
| Mansilla de las Mulas | 22, 53 s., 66, 73 | | |
| Maravall, José Antonio | 21, 24, 43, 47, 51 s., 54, 69 | | |
| Medina del Campo | 15, 23 | | |
| Mendoza, Eduardo | 5, 64 | | |
| Mey, Pedro Patricio | 15 | | |
| Meyr Melamed, Rabi | 28 | | |
| Moliner, María | 99 | | |
| Mollorido | 23 | | |
| Monte de la Transfiguración (Galilea) | 27 | | |
| Moore, Michael | 19 | | |
| Müller, Friedrich von | 52 | | |
| Murillo, Bartolomé Esteban | 6, 86, 103 | | |
| N | | | |
| Navacerrada, Puerto de | 22 | | |
| Navarra | 46 | | |
| Nucio, Martín | 14 | | |
| P | | | |
| Países Bajos | 3 | | |
| Palazuelos | 22, 73, 96 | | |
| Parker, Alexander | 4 s., 15, 19, 30 s., 42, 72, 75, 86, 98, 101, 111 | | |
| Petronius Arbitr, Gaius | 41 | | |
| Piccolomini, Enea Silvio (Pío II) | 65 | | |
| Plauto, Tito Maccio | 46 | | |
| Plinio el Viejo (Cayo Plinio Segundo) | 35 s., 109 | | |
| Portugal | 46 | | |
| Q | | | |
| Quevedo, Francisco de | 2, 5, 23, 25, 28 s., 31 s., 36, 40, 44, 46, 48, 50, 53, 55, 57, 63, 65, 70 s., 73, 77, 81 s., 84, 88 ss., 93, 106, 108 | | |
| R | | | |
| Rico, Francisco | 14, 26 s., 34 s., 67 | | |
| Rioseco (vid. Madrid) | 22 | | |
| Rojas, Fernando de | 6, 46, 104 ss., 116 | | |
| Roma | 22 | | |
| Rötzer, Hans | 2, 11, 19, 24, 30 | | |
| S | | | |
| Salamanca | 21 ss., 56, 64 | | |
| Salas Barbadillo, Alonso | 12, 36, 79 s., 107 | | |
| Salazar, Eugenio | 44 | | |
| Salcedo, Atanasio de | 14 | | |
| Sánchez Coello, Claudio | 4 | | |
| Sarmiento de Gamboa, Pedro de | 32 | | |
| Saussure, Ferdinand de | 98 | | |
| Segovia | 22 s., 88 | | |
| Seneor, Abraham | 28 | | |
| Sevilla | 4, 21, 23, 42, 92, 95 | | |
| Sigüenza | 22, 60, 85, 92 | | |
| Stanzel, Franz K. | 77 | | |
| Stuttgart | 76 | | |
| T | | | |
| Tamayo de Vargas, Tomás | 15 | | |
| Tirso de Molina (seud. de fray Gabriel Téllez) | 86 | | |
| Todorov, Tzvetan | 12, 68 | | |
| Toledo | 20, 23, 35, 79, 85, 87 | | |
| Troyes, Chretien de | 33 | | |
| U | | | |
| Unamuno, Miguel de | 4 | | |
| V | | | |
| Valencia | 15, 87 | | |
| Valladolid | 22 s. | | |
| Várez de Castro, Pedro | 15 | | |
| Vázquez de Arce, Martín | 46 | | |
| Velázquez, Diego | 4 | | |
| Viena | 63 | | |
| Virgilio Marón, Publio | 71 | | |
| W | | | |
| Weiss, Johann Friedrich | 27 | | |
| Wilde, Oscar | 2 | | |
| Wimsatt, William K. | 11 | | |
| Wittgenstein, Ludwig | 1 | | |

Zaragoza	Z	15
----------	---	----

- 9 -

ANEXO



Figura 1: *Vista de Sevilla* (ca. 1576-1600). Alonso Sánchez Coello.
Museo de América de Madrid, vía Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_sevilla_del_sigloXVI.jpg (accedido el 1 de enero 2018).



Figura 2: *Tres hombres en la mesa* o *El almuerzo* (ca. 1617). Diego Velázquez.
Museo del Hermitage de San Petersburgo, vía Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tres_hombres_sentados_a_la_mesa_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg (accedido el 1 de enero 2018).



Figura 3: *Niños jugando a los dados* (ca. 1670-1675). Bartolomé Esteban Murillo.
Academia de Bellas Artes de Viena, vía Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murillo-Two_Boys_Playing_Dice.jpg (accedido el 1 de enero 2018).



Las libras de la Picara Justina que son launta de todos los graciosos pintado al uiso elengañoy dar enganode vida. Ociosa en un nauio dazin setir, el tiempo. lleba alar ocia' alegre, por el Rio del oluido al Puerto daldesengano. 1605.

Figura 4: *La nave de la vida picaresca* (1605), Juan Bautista Morales.
Österreichische Nationalbibliothek, via Google Books <https://books.google.at/books?id=Sh9RAAAAcAAJ&dq=picara%20justina%201605&hl=de&pg=PP16#v=onepage&q&f=false>
(accedido el 1 de enero 2018).



Figura 5: *Das Narrenschiff* (1494). Meister der Bergmannschen Offizin (atrib.).
Phillipp Reclam, vía Project Gutenberg-DE <http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-narrenschiff-2985/1>
(accedido el 1 de enero 2018).

RETRATO DE

la Loçana: andaluza: en lengua española:

muy claríssima. É o puesto en Roma.



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

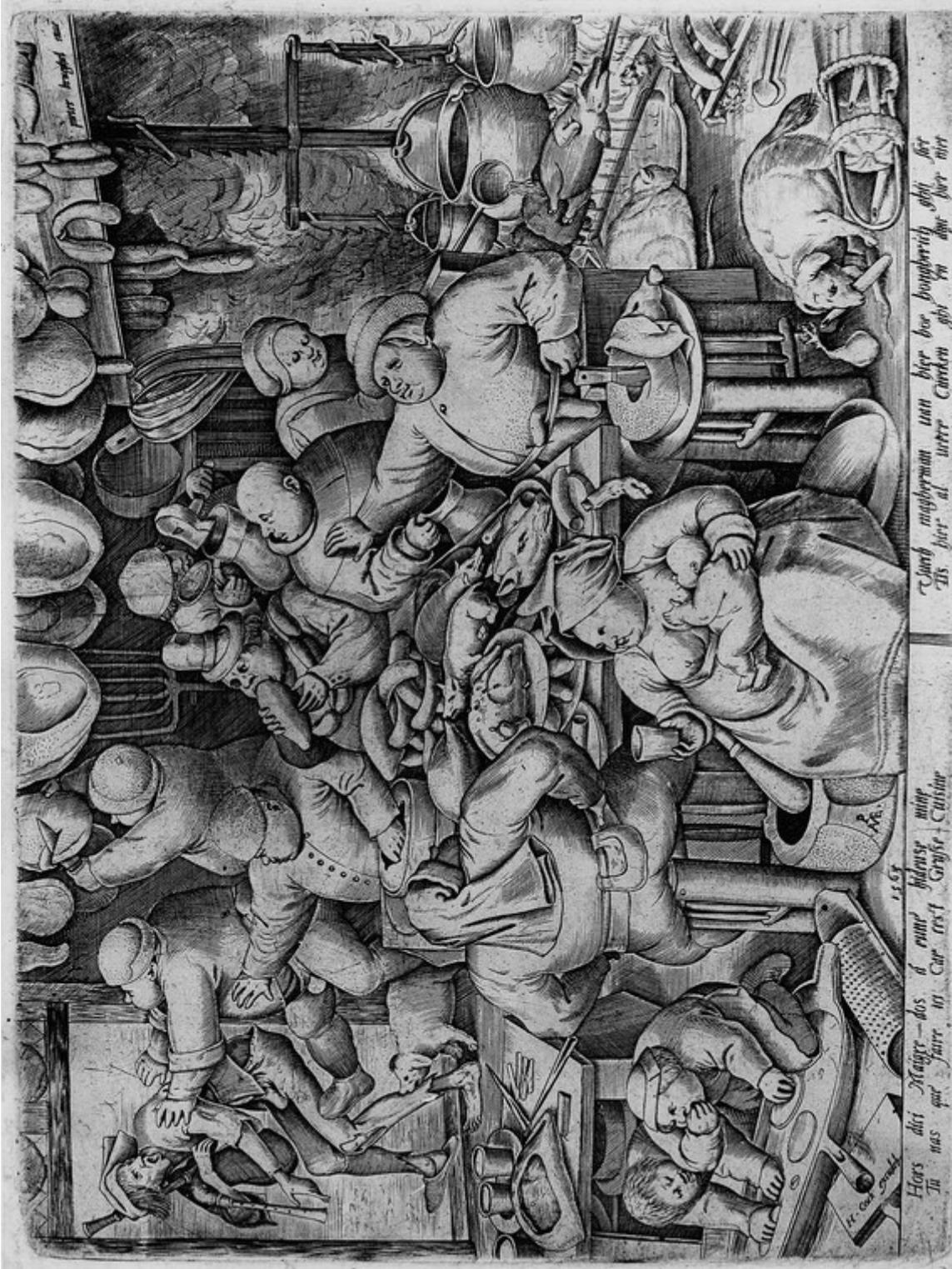
Figura 6: Frontispicio del *Retrato de la lozana andaluza* (1528). Anónimo.
Biblioteca Imperial de Viena, vía Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_de_la_Lo%C3%A7ana_andaluza.jpg (accedido el 1 de enero 2018).



Figura 7: *El barco de los locos* (ca. 1494-1510). Hieronymus Bosch.
Museo del Louvre de París, vía Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_011.jpg (accedido el 1 de enero 2018).



Figura 8: *Invitación a un juego de argolla* (ca. 1670-1680). Bartolomé Esteban Murillo.
Dulwich Picture Gallery de Londres, vía Wikimedia Commons
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_\(despu%C3%A9s\)_-_Invitaci%C3%B3n_a_un_Juego_de_Argolla.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_(despu%C3%A9s)_-_Invitaci%C3%B3n_a_un_Juego_de_Argolla.jpg) (accedido el 1 de enero 2018).



pour le grand

Le Jacob, naghbrman un hier boe bongherrich gibt für
Zis hier al uttre Corden gibt in die für mit

Hors des Meüger - dos d'oune' hidense minip
In nas que faire in Car rest Gergise Cuisine

1857

Figura 9: *La cocina gorda* (1563). Pieter van der Heyden. (Copia de óleo de Pieter Brueghel el Viejo).
Museum of Fine Arts de Boston, vía Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Fat_Kitchen_MET_DP808143.jpg (accedido el 1 de enero 2018).

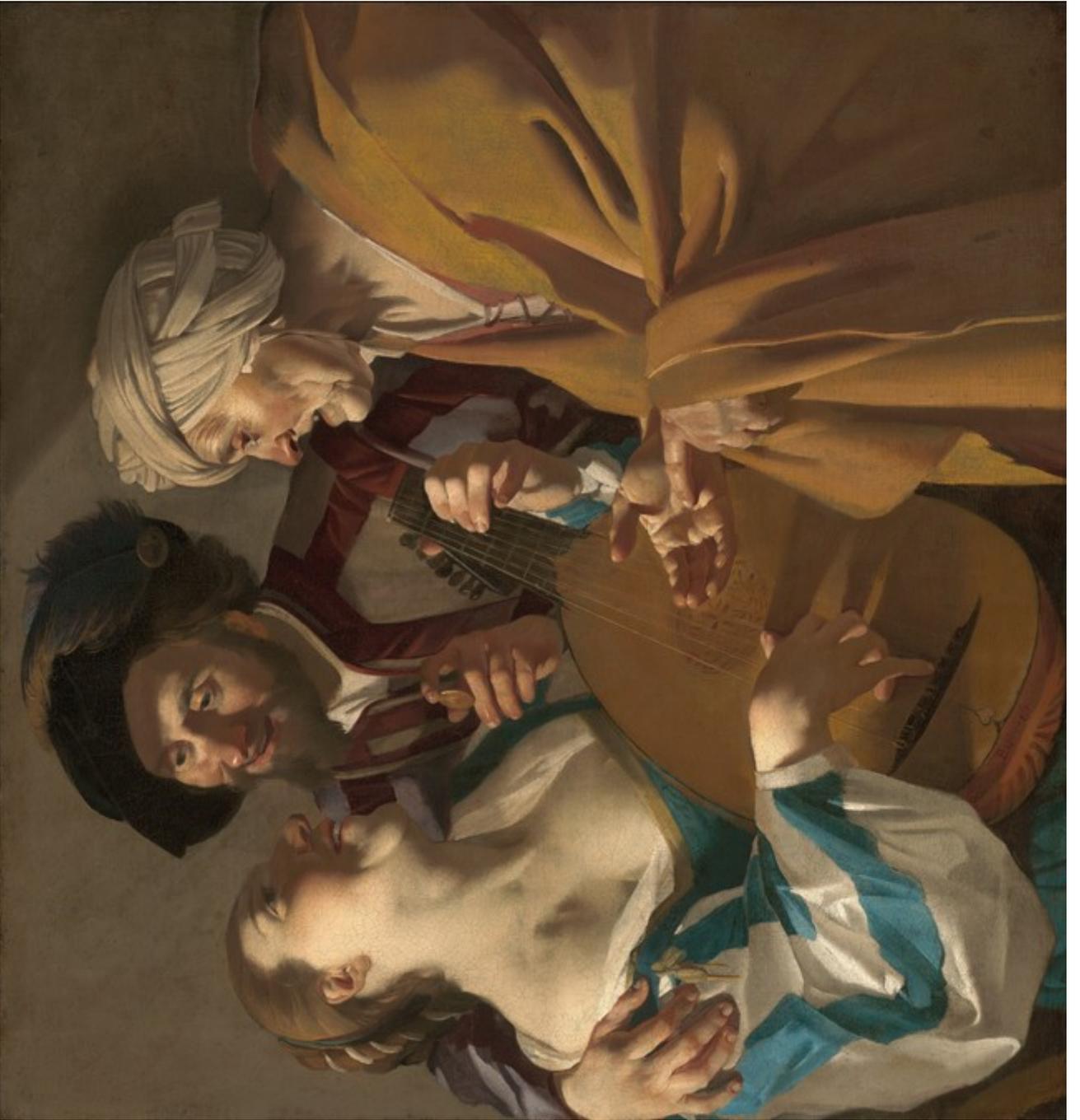


Fig 10: *La alcahueta* (1622). Dirck van Baburen.
Museum of Fine Arts de Boston, vía Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck_van_Baburen_-_The_Procuress_-_Google_Art_Project.jpg (accedido el 1 de enero 2018).

II. RESÚMENES

ABSTRACT IN ENGLISH

This diploma thesis presents constitutive elements of the picaresque genre as understood by the Spanish Reception of the early seventeenth century. The examination of this period clarifies further developments of the genre and its reception. The corpus considered covers picaresque-related prose works produced between the years 1553 and 1605. Two major research strategies have been employed: (1) an inductive analysis of the texts to find recurrent elements suggesting patterns and (2) a deductive analysis of the corpus departing from contemporary meta-generic discourses. While (1) shows evidence of characteristic elements defining both picaresque inter-generic patterns in the productive reception, (2) reveals an almost accurate recognition of generic features in modern terms, albeit partially flawed by assumptions lacking textual confirmation. The results offer strong evidence of fixed items that, through *family resemblances*, determine the horizon of expectations of the contemporary picaresque reader approximating the modern critical construct of genre. This diploma thesis sheds light on the literary field of the Spanish Golden Age, being a solid starting point for further research on the reception of the 17th century, but also on the production, as the author is, in the first place, a reader.

Keywords: Spanish literature, picaresque novel, Spanish Golden Age, seventeenth century, literature history, literary criticism, early modern literature, literary reception, literature history, literary criticism, Early Modern literature

RESUMEN EN ESPAÑOL

Este trabajo presenta los elementos constitutivos del género picaresco tal como eran entendidos por la recepción española de principios del siglo XVII. El examen de este periodo clarifica el desarrollo posterior del género y su recepción. El corpus considerado abarca las obras picarescas en prosa producidas entre 1553 y 1605. Se han empleado dos estrategias de investigación principalmente: (1) un análisis inductivo de los textos en busca de elementos que sugieran patrones y (2) un análisis deductivo del corpus partiendo de discursos metagenéricos contemporáneos. Mientras (1) muestra evidencia de elementos característicos que definen patrones tanto picarescos como suprapicarescos comunes a otros géneros en la recepción productiva, (2) revela un reconocimiento casi preciso de los rasgos del género en el sentido moderno, aunque imperfecto por los presupuestos que no encuentran confirmación textual. Los resultados ofrecen sólida evidencia de elementos fijos que, mediante *semejanzas familiares*, determinan el horizonte de expectativas de la recepción temprana respecto a la picaresca acercándolo al constructo crítico moderno de *género*. Este trabajo arroja luz sobre el campo literario del Siglo de Oro siendo un punto de partida sólido para ulterior estudio sobre la recepción del siglo XVII, pero también sobre la producción en tanto que el autor es, en primer lugar, lector.

Palabras clave: literatura española, novela picaresca, Siglo de Oro, siglo XVII, recepción literaria, historia de la literatura, crítica literaria, literatura de la Edad Moderna

ZUSAMMENFASSUNG AUF DEUTSCH

Die Diplomarbeit stellt die Bestandteile des Schelmenromans dar, wie sie von der spanischen Rezeption des frühen 17. Jahrhunderts verstanden wurden. Die Untersuchung dieses Zeitraums erklärt weitere Entwicklungen der Gattung und ihrer Rezeption. Der bearbeitete Corpus umfasst die zwischen 1553 und 1605 produzierten pikarischen Prosawerke. Zwei Hauptzugänge wurden verwendet: (1) eine induktive Analyse der Texte, um sich wiederholende Elemente zu finden, die auf Muster hinweisen, und (2) eine von den zeitgenössischen meta-generischen Diskursen ausgehende deduktive Analyse des Corpus. Während (1) Beweise typischer von der produktiven Rezeption anerkannter pikarischer Elemente liefert, die pikarische und gemeinsame gattungssprengende Muster bestimmen, stellt (2) eine relativ genaue Anerkennung der Gattungsmerkmale im modernen Sinne dar, obwohl diese Anerkennung wegen des Mangels einer Textbestätigung mancher Vermutungen teilweise lückenhaft war. Die Ergebnisse zeigen starke Beweise für beständige Elemente, die den Erwartungshorizont des zeitgenössischen Lesers von Schelmenromanen durch *Familienähnlichkeiten* bestimmen und an das moderne kritische Gattungskonstrukt annähern. Die Diplomarbeit gibt Aufschluss über das literarische Feld des Siglo de Oro und ist ein guter Ausgangspunkt für weitere Forschung, sowohl der Rezeption wie auch der Produktion, da der Autor immer zuerst auch Leser ist.

Schlagwörter: spanische Literatur, Schelmenroman, Siglo de Oro, 17. Jahrhundert, literarische Rezeption, Literaturgeschichte, Literaturkritik, Literatur der Frühen Neuzeit, pikarischer Roman, pikaresker Roman, Pikaroroman