

A ULAS
DE
VERANO

Instituto
Superior de
Formación del
Profesorado

LA FICCIÓN
NOVELESCA
EN LOS SIGLOS
DE ORO Y LA
LITERATURA EUROPEA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

H/ 4970

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
BIBLIOTECA
07 JUN 2006
ENTRADA
DONATIVO

MA-22554
(N.C.)

H/4970



LA FICCIÓN NOVELESCA EN LOS SIGLOS DE ORO Y LA LITERATURA EUROPEA



R. 158037



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
SECRETARÍA GENERAL DE EDUCACIÓN
Instituto Superior de Formación del Profesorado

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 651-05-322-8
I.S.B.N.: 84-369-4148-9
Depósito Legal: M-47789-2005

Imprime: ESTILO ESTUGRAF IMPRESORES, S.L.

Colección: AULAS DE VERANO

Serie: Humanidades

LA FICCIÓN NOVELESCA EN LOS SIGLOS DE ORO Y LA LITERATURA EUROPEA

El volumen recoge las influencias, tanto en la época como en la producción literaria posterior, de la novelesca española del Siglo de Oro.

Dirigido a los profesores de secundaria, pretende profundizar en los aspectos más relevantes de obras de la picaresca, el *Quijote*, o la novela pastoril, para comprender esta producción literaria y su presencia, tanto en textos europeos como posteriores.

Dirección editorial del volumen *La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea*: RICARDO SENABRE SEMPERE

Coordinación: M^a. CRUZ BUITRAGO GÓMEZ

Autores:

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel

NAVARRO DURÁN, Rosa

PARDO GARCÍA, Pedro Javier

PÉREZ VARAS, Feliciano

SENABRE SEMPERE, Ricardo

ÍNDICE

<i>La riqueza ideológica y literaria del Lazarillo de Tormes, de Alfonso de Valdés</i>	9
Rosa Navarro Durán	
El Quijote y <i>la novela moderna</i>	41
Pedro Javier Pardo García	
El Quijote y <i>la novela inglesa: de Laurence Sterne a James Joyce</i> ..	57
Pedro Javier Pardo García	
<i>La novela pastoril</i>	73
Ricardo Senabre Sempere	
<i>Andanzas y visiones europeas de Estebanillo González</i>	91
Ángel Estévez Molinero	
<i>La difusión de la picaresca española en Europa en los siglos XVI - XVIII. La picaresca en España, Francia e Inglaterra</i>	129
Feliciano Pérez Varas	
<i>Recepción y arraigo de la picaresca española en Alemania</i>	157
Feliciano Pérez Varas	
Ediciones del Instituto Superior de Formación del Profesorado	185

LA RIQUEZA IDEOLÓGICA Y LITERARIA DEL LAZARILLO DE TORMES, DE ALFONSO DE VALDÉS

Rosa Navarro Durán
Catedrática de Literatura española
Universidad de Barcelona

INTRODUCCIÓN

1. PROBLEMAS DEL LAZARILLO DE TORMES.

- 1.1. La mutilación del texto.
- 1.2. El caso: la dama, el confesor, la criada y el pregonero.
- 1.3. El autor del Lazarillo: el erasmista Alfonso de Valdés.
- 1.4. La historia y la literatura como pruebas.

2. MÁS LECTURAS DE ALFONSO DE VALDÉS.

- 2.1. La "jerigonza" de *Bocados de oro*.
- 2.2. Otros secretos guardados en *Bocados de oro*.
- 2.3. Los mures y las culebras de *Calila e Dimna*.
- 2.4. La lectura de *Tirante el Blanco* en los dos *Diálogos*.
- 2.5. *Tirante el Blanco* en el *Lazarillo de Tormes*: palabras y personajes.
- 2.6. La aplicación de referencias bíblicas a la vida cotidiana en el *Tirante* y en el *Lazarillo*.

Alfonso de Valdés escribió *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* fuera de España. En 1529, a fines de julio, dejaba España embarcando en Barcelona con la corte del Emperador rumbo a Italia, y no volvería a pisar el suelo de su país. Sólo pudo escribir esa espléndida obra después de 1529 porque en ella hay evidentes huellas de lectura de dos obras impresas en ese año: el *Relox de príncipes* de fray Antonio de Guevara (Valladolid, 1529) y *El retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado (Venecia, 1529). Esta no tiene fecha de impresión, pero sí alude a hechos históricos sucedidos en 1528 y 1529 (el asedio de Nápoles por los franceses y la paz de Cambray o de las Damas de 1529, que pone fin al conflicto), por lo que es evidente que, como suponían algunos estudiosos, fue impresa en ese año; Alfonso de Valdés la leería en Italia; allí estaría la corte hasta que el Papa coronara al Emperador en Bolonia en febrero de 1530. A través de su correspondencia, tenemos el trayecto que sigue hasta su muerte en Viena, de peste, el 6 de octubre de 1532. Hay tres ciudades europeas –aparte el tiempo que

estuvo en Italia— en donde se detiene cierto espacio: Augsburgo, Bruselas y Ratisbona, que pueden ser lugares para el momento de la escritura.

La estofa de la obra está hecha de muchas lecturas asimiladas maravillosamente por su autor, como las dos citadas; y entre ellas están obras de dos autores italianos: Boccaccio y Masuccio; dos novelas del *Novellino*; de este último sugieren al escritor la idea que sostiene el relato y el contenido del tratado quinto, la historia del buldero. Y a ellas se les debe sumar dos libros sapienciales, *Calila e Dimna* y *Bocados de oro*, y la traducción al castellano del más famoso libro de caballerías catalán, *Tirant lo Blanc*. Pero tal vez sea conveniente resumir los pasos previos de mi investigación¹ para que pueda entenderse ese final, porque todavía en las historias de la literatura española figura la obra como una novela picaresca anónima. Y no lo es.

1. PROBLEMAS DEL LAZARILLO DE TORMES

El prólogo del *Lazarillo* presenta una incongruencia evidente: el último párrafo cambia de interlocutor sin que se indique. Primero el escritor se dirige a los lectores hablando de su libro, y al final, sin tránsito alguno, se oye ya la voz de Lázaro dirigiéndose a Vuestra Merced, al destinatario de su relato. Es muy fácil comprobarlo. Basta comparar el inicio "*Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido...*", en donde queda muy claro que está hablando el autor sobre su libro, y ese párrafo final: "*Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio [...]. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciome no tomarle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona*"². Ahora es Lázaro, el personaje, el que habla y está mencionando la razón de su declaración: esa persona a la que se dirige como "Vuestra Merced" ha pedido información sobre "el caso", y él va a complacerle declarando lo que sabe; lo que ocurre es que va a comenzar por el principio, y va a contar su vida hasta llegar a relatar lo que se le pide.

1. 1. La mutilación del texto

Esa supuesta fusión de dos cosas distintas, del prólogo y del comienzo del relato, queda probada por un rasgo extraño de dos —las más fieles al

¹ NAVARRO DURÁN, R. *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*. Gredos. Madrid, 2004, 2ª edición con un apéndice.

² VALDÉS, Alfonso de. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en *Novela picaresca*, I. Edición de Rosa Navarro Durán. Biblioteca Castro. Madrid, 2004. Cito por esta edición.

original perdido— de las cuatro primeras ediciones conservadas del texto, impresas en 1554 en Burgos y en Medina del Campo: no hay apenas separación entre el final del prólogo y el comienzo de la obra, mientras sí se marca muy claramente el inicio de los capítulos.

Sólo puede explicarse tal anomalía si nos damos cuenta de que alguien debió arrancar un folio del texto de la primera edición; el segundo impresor separó mal las dos partes fundidas por la mutilación del texto. En ese folio figuraría el argumento de la obra, la clave para su lectura correcta. De tal forma que, al quitarlo, no quedaba claro el auténtico sentido, y así siempre se ha leído el *Lazarillo* como la autobiografía de un pobre muchacho. No es éste su argumento, sino "el caso"; Lázaro relata su vida para justificar el papel que desempeña él en este asunto, como ya vio hace años Francisco Rico³.

1. 2. El caso: la dama, el confesor, la criada y el pregonero

¿A qué "caso" se refiere "Vuestra Merced"? Lo menciona el propio Lázaro al final de su relato: "*Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso*"; es decir, son los rumores de que su mujer no sólo le guisa y le hace la cama al arcipreste de San Salvador, sino que se acuesta con él. Había contado antes cómo él pregonaba los vinos del arcipreste y cómo éste, viendo su "habilidad y buen vivir", le propuso casarse con su criada. Sólo que las malas lenguas dicen que ella, antes de que se casara, "había parido tres veces". Y en ese momento del relato, Lázaro se detiene y dice "*Hablando con reverencia de Vuestra Merced porque está ella delante*", y nos da un dato esencial sobre ese misterioso personaje, del que sólo sabemos que conoce al arcipreste de San Salvador, porque él es "servidor y amigo de Vuestra Merced": "Vuestra Merced" es una dama, por eso Lázaro utiliza el pronombre *ella* (si fuera un caballero, emplearía el pronombre *él*) y le pide disculpas al decir la palabra "parir", que sólo puede ofender a una dama, porque los hombres no paren.

Dice Rafael Lapesa: "*Cuando los tratamientos con abstractos femeninos como vuestra o su merced, vuestra o su señoría, Vuestra o Su Majestad, etc., designan varón, llevan en masculino el pronombre que los representa en anáforas o catáforas, así como los nombres y participios referentes a ellos tanto en función predicativa como explicativos o en construcción absoluta*"⁴. Y antes ha hablado de esa construcción con tratamiento honorífico + pronombre:

Un interlocutor a quien el hablante se ha dirigido valiéndose de sustantivos que lo representan con acatamiento o denuesto puede ser

³ RICO, F. *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral. Barcelona, 1970.

⁴ LAPESA, R. "Personas gramaticales y tratamientos en español", *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1973), p. 163.

designado luego mediante el pronombre él, ella. Igual ocurre cuando el sustantivo es un abstracto reverencial: "Más niña es vuestra merced que su ñetecica, dexé estar lo que no es para ella" (Delicado, Lozana, 222); "Si Vuestra Celsitud tiene en tanto mi doctrina como yo tengo a su real persona, soy cierto que él será para mí otro Demetrio y yo seré para él otro Hermógenes" (Guevara, Menosprecio, 14-15). (P. 158).

Son ejemplos de Keniston⁵, como indica. Aunque con ellos queda sobradamente probado que con el pronombre ella Lázaro está dirigiéndose a una dama –"Vuestra Merced"–, puedo añadir otros más que lo confirman.

Una de las lecturas de Alfonso de Valdés fue *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada*, traducción de *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell⁶, que imprimió como obra anónima Diego de Gumiel en 1511 en Valladolid (y de la que no se hizo ninguna edición más). La obra nos da un uso de pronombre femenino referido a una dama: la malvada Viuda Reposada le dice a Carmesina que Tirante habla mal de ella, "y si vuestra alteza supiese lo que me dice de ella"⁷. Otra obra esencial para la creación del *Lazarillo* fue el *Retrato de la Lozana Andaluza*; además del ejemplo que aportaba Keniston y recogía Lapesa, el texto ofrece otros dos más: a) Un escudero se dirige a Lozana y le dice: "Señora, si no le pesa a vuestra merced, ¿es ella el mozo?"⁸ y b) Lozana habla con Canavario: "Para vuestra merced no hay priesa, sino vagar y como él mandare". (P. 308).

También nos da un ejemplo el *Diálogo de doctrina cristiana* (1529) del hermano gemelo de Alfonso, Juan de Valdés: "De Su Señoría [el arzobispo de Granada] fuimos recibidos con mucho amor y caridad. [...] Mas cuando supo la causa de nuestra venida, después que nos levantamos de comer con él a su mesa, nos tomó por las manos..."⁹.

Al ver que "Vuestra Merced" –a la que se dirige Lázaro– es una dama, podemos además darnos cuenta de cuál es la relación que tiene con el arcipreste: se confiesa con él. Y en ese momento cobra sentido toda la obra y

⁵ KENISTON, H. *The Syntax of Castilian Prose*. The University of Chicago Press. Chicago, 1937.

⁶ Sigo la razonada teoría de Martín de Riquer de que Joanot Martorell es el único autor de la obra; como dice el erudito, Martí Joan de Galba fue "un prestamista que vio un buen negocio en la impresión de la novela que había escrito Joanot Martorell"; véase RIQUER, M. de, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*. Sirmio. Barcelona, 1992; en especial la nota de la p. 24.

⁷ *Tirante el Blanco*. Edición de Martín de Riquer. Espasa-Calpe. Madrid, 1974, III, p. 127.

⁸ DELICADO, Francisco. *La Lozana Andaluza*. Edición de C. Allaire. Cátedra. Madrid, 1985, p. 313.

⁹ VALDÉS, Juan de. *Diálogo de doctrina cristiana*. Edición de J. Ruiz. Editora Nacional. Madrid, 1979, p. 16.

entendemos el sentido del "caso". ¿Por qué puede interesarle a Vuestra Merced saber si esas habladurías sobre el arcipreste son ciertas o no? Precisamente porque es su confesor; si es un clérigo amancebado, podría ser que peligraran los secretos que le dice al confesarse. ¿Y si un día está un poco más alegre de la cuenta, gracias tal vez a ese vino que Lázaro le pregona, y le dice algo a su amante de lo que ha oído en la confesión? ¿Y si a ella se le ocurre contárselo a su marido? Cobra entonces también sentido el oficio de Lázaro, el que sea pregonero, porque lo dicho en confesión por la dama podría acabar en boca del pregonero.

1. 3. El autor del *Lazarillo*: el erasmista Alfonso de Valdés

Sólo un erasmista pudo haber escrito esa aguda sátira contra los clérigos amancebados. Y no sólo contra ellos, sino contra el cruel ciego rezador, intermediario entre Dios y la crédula gente, que vive de la piedad y maltrata a su criado; contra el clérigo mezquino, que no sabe qué es la caridad que predica, come bien y mata de hambre a su mozo; contra el fatuo escudero que vive de las apariencias y nada tiene, que se ofende por la forma del saludo y come lo que su criado ha conseguido mendigando; contra el fraile de la Merced y sus abusos sexuales; contra las estafas del buldero, que llega a fingir un milagro para vender las bulas de las que vive; contra el capellán que explota a su criado como si de un esclavo se tratara (le exige que gane todos los días ¡treinta maravedís!, vende así al pobre diariamente como si fuese un Judas).

Y todos esos personajes, que son los amos de Lázaro, no tienen nombre propio; porque el autor no dispara los dardos satíricos contra un personaje concreto, con nombre, sino contra todos aquellos que se comportan así. El nuncio del Papa, Baltasar Castiglione, le había echado en cara a Alfonso de Valdés que en su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* atacara al Papa y le recordaba que la sátira se dirige a seres sin nombre propio. Se lo decía en una carta feroz, en donde afirmaba que antes de nacer ya no tenía honor ("ch'io debba far piú conto dell'onor vostro, il quale voi avete perduto prima che nasceste"¹⁰), y señalaba así su origen converso.

Alfonso de Valdés era hijo de Fernando de Valdés, cuya abuela era judía, y de María de la Barrera, de familia judía. A su tío, Fernando de la Barrera, lo encarceló y juzgó la Inquisición en Cuenca, en 1491. Lo acusaron, sin pruebas, de ser judío relapso y lo quemaron. Su declaración ante el tribunal inquisitorial nos muestra a una persona culta: "*Después que estoy,*

¹⁰ VALDÉS, Alfonso de. *Obra completa*. Edición de A. Alcalá. Biblioteca Castro. Madrid, 1996, p. 563.

señores, en esta cárcel de la Santa Inquisición, he pensado mucho en mi vida y no hallo cosa ninguna que de mí se pueda decir con justa causa". Era cura de la parroquia de San Salvador de Cuenca.

Alfonso de Valdés nacería en esos años en que la familia vivió la inmensa tragedia. Su padre Fernando y su hermano Andrés sufrirían años después procesos por oponerse a la actuación de la Inquisición. Su tabla de salvación fue la política: eran regidores de Cuenca; como lo fue también la de Alfonso de Valdés, protegido por el Emperador; por su gran canciller, Mercurino Gattinara; por el propio inquisidor general, Alonso Manrique. El nuncio del Papa intentó en vano que cayera en desgracia con sus denuncias. Y también se esforzó en ello el poderoso cardenal de Osma, Francisco García de Loaysa, que había sido confesor de Carlos V y que dejó de serlo porque el Emperador se enteró de su relación con mujeres. El testimonio lo aportan cartas de Juan Dantisco, el embajador de Polonia en la corte del Emperador, gran amigo del escritor conquense y víctima también del vicioso confesor de Carlos V (quiso procesarlo acusándole de luterano porque Dantisco había sido testigo de su conducta).

Alfonso de Valdés empezó a escribir en defensa del Emperador y contra la actuación de Clemente VII a raíz del saco de Roma; y después de su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, escribiría otra defensa de la política imperial, el *Diálogo de Mercurio y Carón*, donde aparecía un desfile de ánimas de personajes sin nombre, todas ellas pertenecientes al estamento eclesiástico y al cortesano, como los amos de Lázaro. Contaban cómo habían vivido; las interrogaban Mercurio y Carón; en la primera parte, antes de que subieran a su barca para ir al infierno: su comportamiento –descrito con aguda ironía– era totalmente contrario al pensamiento erasmista. Los dos *Diálogos* se imprimen en Italia después de la muerte del escritor, anónimos.

Alfonso de Valdés, secretario de cartas latinas del Emperador, es además el autor del *Lazarillo*. Lo prueban las numerosas concordancias léxicas que hay entre sus tres obras¹¹, el pensamiento erasmista que les da sentido, su finísima ironía. Y también las referencias históricas que hay en el relato de Lázaro.

1. 4. La historia y la literatura como pruebas

Son dos las fechas que en él aparecen: la desastrosa batalla de Gelves contra los moros, en 1510, donde muere el padre de Lázaro. Y la entrada del

¹¹ Pueden verse los más de setecientos usos léxicos comunes (con algunas frases exactas) en la página web <http://www.elazarillo.net>

Emperador en Toledo, el 27 de abril de 1525. Dos momentos claves para ver el pensamiento político del escritor: una derrota de Fernando el Católico, rey al que siempre ponían como modelo a Carlos V los nobles castellanos, y el momento de máxima gloria del Emperador: acaba de vencer en Pavía al rey francés, Francisco I, lo tiene prisionero en Madrid, y entra por primera vez en Toledo, ciudad destacada en la rebeldía comunera. Eligió muy bien esos dos hechos políticos Alfonso de Valdés, el fiel secretario del Emperador, cuando escribió en 1530 ó 1531 el *Lazarillo*.

Y además las lecturas del escritor aparecen en el texto del *Lazarillo*. Las voy descubriendo a través de las huellas que han dejado en sus tres obras: desde *La Celestina* a la *Lozana Andaluza*, desde el *Decamerón* de Boccaccio al *Novellino* de Masuccio, desde la *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera al *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, desde la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, que circuló manuscrita por la corte, al *Diálogo de doctrina cristiana* de su hermano Juan de Valdés, que fue prohibido en seguida.

Precisamente una novela, la IV del *Novellino* de Masuccio, es la fuente del tratado quinto del *Lazarillo*, el del buldero, como indicó ya a fines del siglo XIX el gran hispanista Morel-Fatio; y otra, la IX, es la que le dio a Alfonso de Valdés la idea de la estructura de su espléndida obra. Masuccio cuenta en ella la historia de un guapo arcipreste y de su amante, la bella Lisetta, que se finge posesa para alejar a su celoso y simple marido, el Veneciano. El espíritu de su padre, que es quien se ha adueñado de su cuerpo, amenaza al yerno con pasarse al suyo si no peregrina durante cuarenta días a cuarenta iglesias para que en cada una de ellas se diga una misa por su alma; mientras, tiene que dejar al arcipreste al cuidado de su mujer. La estratagema de los dos amantes les permite gozar sin sobresaltos de esa cuarentena; en ella el apuesto arcipreste contará a la bella Lisetta los secretos que la gente del pueblo le va confesando, y ella se liberará del peso de tanto saber divulgándolos. A partir de esta novela, Alfonso de Valdés imaginaría la declaración de Lázaro, el marido de la manceba del arcipreste de San Salvador, ante la petición de información que una dama había hecho sobre la conducta de su confesor. Nadie mejor que Lázaro de Tormes podría informar sobre "el caso", es decir, sobre lo que la gente murmuraba del arcipreste. Alfonso de Valdés va mucho más allá que Masuccio en su sátira, porque el marido ¡era el pregonero de Toledo! Este es el "argumento" del *Lazarillo*, que figuraría en ese folio que estaba después del prólogo y que no nos ha llegado. Con su desaparición, quedó emboscada la construcción de la obra; y ésta se ha venido leyendo como la vida de un pobre muchacho que va de amo en amo. Son éstos –los eclesiásticos, el ciego rezador, el escudero muerto de hambre– el objeto de la finísima ironía sátira erasmista; Lázaro es la víctima, el testigo, de su falta de caridad, de sus vicios. Ese cambio de enfoque

pone de manifiesto la ideología erasmista de su autor, esa voluntad de reformar una iglesia corrupta, y al mismo tiempo, el interés por un estamento social, el cortesano, al que él pertenecía.

El *Novellino* de Masuccio fue una de las lecturas de Alfonso de Valdés. Hay muchas más en el texto de sus tres obras; poco a poco van aflorando, están en el texto del *Lazarillo de Tormes* y trazan puentes entre esa espléndida creación novelesca y sus dos *Diálogos*. Han dejado palabras, motivos literarios, ideas en las tres obras. Y esa materia literaria elaborada tan maravillosamente es la prueba definitiva de que Alfonso de Valdés escribió *La vida de Lazarillo de Tormes*, una inteligente y agudísima sátira erasmista, pero también una espléndida y divertida novela.

2. MÁS LECTURAS DE ALFONSO DE VALDÉS

Como ejemplo de la riqueza literaria que atesora el *Lazarillo*, voy a aportar tres nuevas fuentes de la obra, tres lecturas de Alfonso de Valdés; dos de ellas son textos sapienciales: *Bocados de oro* y *Calila e Dimna*; y la tercera es el más divertido libro de caballería nunca escrito, "por su estilo" "el mejor libro del mundo" dijo un entusiasmado Pedro Pérez, el cura, al encontrarlo en la biblioteca de don Quijote: *Tirante el Blanco*.

2. 1. La "jerigonza" de *Bocados de oro*

El primer amo que tiene Lázaro es un ciego. Con él comienza su aprendizaje vital, tiene que dejar a su madre e irse de Salamanca. La primera lección "práctica" que recibe es indicio de la crueldad del personaje. La burla que le hace éste al niño, aprovechando su simpleza, su inocencia, y que culmina con la calabazada en el toro de piedra, se cierra con su primera advertencia: "Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo". Y Lázaro se da cuenta de que, en efecto, le conviene "avivar el ojo y avisar". Cuenta luego cómo empiezan su camino y añade: "en muy pocos días me mostró jerigonza". Siempre se anota el término siguiendo la definición de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: "lenguaje que usan los ciegos con que entenderse entre sí". Nunca dice palabra alguna Lázaro en esa jerga ni tampoco la usa el ciego en las palabras que reproduce el pregonero; tampoco le serviría de gran cosa al mozo porque Lázaro no es ciego ni convive más con ellos.

Bocados de oro nos da la clave para ver que estamos dando un sentido erróneo al vocablo. Es un libro sapiencial, traducción del que compuso en

árabe, en 1048-49, Abu l-Wafa al-Mubashshir ibn Fatik, recogiendo *Máximas selectas y los dichos mejores*, como reza su título. La versión castellana se la supone escrita hacia la mitad del siglo XIII; fue impresa por primera vez en Sevilla en 1495; luego en 1510 en Toledo (que es la edición que cito) y por último en Valladolid en 1527.

Sus páginas siguen revelándonos secretos hoy, más de quinientos años después de que naciera para la letra impresa. En el capítulo XI, entre "los dichos y castigamientos de Sócrates, el filósofo", leemos: "*El ánima es girigonza que no ha prescio; e el que no la conosce sírvese della en lo que le no conviene; e el que la conosce no se sirve della sino en lo que le conviene*" (f. XVI). Evidentemente no encaja con el texto el significado de jerga de ciegos o "el dialecto de gitanos, ladrones y rufianes para no ser entendidos", como dice el *Diccionario de Autoridades*, ni el de galimatías ininteligible o "todo aquello que está oscuro y dificultoso de perceber o entender", acudiendo a la misma fuente. Es otro diccionario el que nos llevará a la lectura correcta, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y José Antonio Pascual; en él se nos señala la coincidencia de la palabra que significa "lenguaje incomprensible" o "lenguaje de malhechores" con el nombre de una piedra preciosa, jacinto o *jargonça*, que ya aparece en el *Lapidario* de Alfonso el Sabio, en 1250. Don Juan Manuel la menciona en el *Libro del caballero y del escudero*: "*las [piedras] preciosas son así como carbúnculos et rubís et diamantes et esmeraldas [...] et girgonzas et estopazas et aliofares...*" (cap. XLV); y Enrique de Villena en el *Arte cisoria*: "*...guarnidas sus manos de sortijas que tengan piedras o engastaduras valientes contra ponçoña e ayre infecto, así como rubí e diamante e girgonça e esmeralda...*" (cap. II). En el *Calila e Dimna*, también aparecen las "girgonças" en un contexto de enseñanza moral: "*Ca es contado por nesçio quien pone en su cabeça el ornamento de sus pies [et en los pies el de] la cabeça, et quien dagastona las girgonças en el plomo*", y en seguida: "*Et las girgonças non afruentan al que las lleva, et puédelas vender por grant aver*"¹².

Esa piedra preciosa, la *girigonza* de *Bocados de oro* no tiene precio para nosotros porque no sólo nos permite entender la imagen del alma como jerigonza, sino leer bien el pasaje del *Lazarillo*.

¹² *Calila e Dimna*. Edición de J. M. Cacho Bleuca y M^a J. Lacarra. Castalia. Madrid, 1984, pp. 132 y 133. En esta obra también se relaciona el saber con el tesoro: "...sabrà ende que avrá alcançado cosa que es más provechosa que los tesoros del aver. E sería atal commo el ome que llega a hedat et falla que su padre le ha dexado gran tesoro de oro et de plata et de piedras preciosas, por donde le escusaría de demandar ayuda et vida", pp. 90-91. Incluso se habla de la luz que da al entendimiento (como el "alumbro" en boca de Lázaro): "ca el saber esclareçe mucho el entendimiento así bien commo el olio que alunbra la tiniebla", p. 93.

Me llevó a ella otro fragmento del mismo libro, uno de los dichos y castigos de Protheus, el filósofo: "*Si por ti pudieres llegar al saber que llegaren los antiguos, puna en leer los libros que dexaron atesorados e no seas tal como el ciego que tiene girigonça en la mano e no vee la su fermosura*". Y en seguida, insiste en ello: "*Si los sabios que fueron ante que nos no nos desconociesen estos thesoros ni nos abriesen estas puertas ni nos guardassen estas carreras, fincaríamos mucho menguados, e seríamos como los ciegos que tienen el ajófar y no conocen la su fermosura*", (cap. XXIV, f. XLII v). No hay duda alguna del significado de "jerigonza": piedra preciosa; ni tampoco de su sentido figurado aplicado al saber: tesoro.

Volvamos ahora a lo que dice Lázaro: "*y en muy pocos días me mostró jerigonza; y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decía: –Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré*". No dice que le "avezó" o "vezó" jerigonza, sino que le mostró, verbo que usa también con la palabra equivalente: "avisos". Lo que le muestra el ciego a Lázaro es un tesoro, una piedra preciosa, "jerigonza", en sentido figurado: le da avisos, consejos para vivir; y la cita bíblica que dice el ciego se amolda perfectamente a ello: "*No tengo oro ni plata; lo que tengo, eso te doy*" (*Hechos de los apóstoles*, 3, 6). De tal manera que concluye, y con ello cierra el pasaje: "*Y fue así, que, después de Dios, este me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir*". El ciego, al modo del Salmo 32 (*Vulgata* 31), 8 ("Yo te enseñaré y te instruiré en el camino que debes seguir; / seré tu consejero y estarán mis ojos sobre ti"), a pesar de ser ciego, ilumina su camino existencial. No le enseña la supuesta jerga de ciegos (no puede ser jerga de rufianes porque no lo es), sino que le muestra un auténtico tesoro: le da consejos para vivir, al ver que el niño es "de buen ingenio". El pasaje tiene una palabra –una pieza– que se lee erróneamente, que desconcierta el conjunto perfectamente trabado. Otro libro da luz y permite ver el error; el brillo de esa jerigonza, de esa piedra preciosa, devuelve el sentido a esas palabras de Lázaro.

Pero no es el azar el que ha creado el puente entre las dos obras para que las dos jerigonzas se fundieran en una, sino la presencia de otras concordancias que las unen. Alfonso de Valdés, el autor del *Lazarillo de Tormes*, leyó los *Bocados de oro*, y la huella de su minuciosa lectura puede verse claramente en el texto de la declaración de Lázaro, pero también en su *Diálogo de Mercurio y Carón*, como indicaré. En su primera obra, el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, Lactancio afirma que "*no se paga mucho ni se contenta Dios con oro ni plata, ni tiene necesidad de cosas semejantes, pues es Señor de todo. No quiere sino corazones*"; y poco después insiste y le sigue diciendo al arcediano del Viso a propósito del saco de Roma: "*Pues mirad, señor: ha permitido agora Dios que roben sus iglesias por mostrarnos que no tiene en nada todo lo que se puede robar ni todo lo que se puede*

*corromper, para que de aquí adelante le hagamos templos vivos primero que muertos, y le ofrezcamos corazones y voluntades primero que oro y plata*¹³.

Esos corazones y voluntades son la auténtica jerigonza; la guardan celosamente también los libros, son sus secretos.

2. 2. Otros secretos guardados en *Bocados de oro*

La anécdota de las uvas del tratado primero del *Lazarillo* tiene un sabor folclórico indudable, como han señalado los críticos; sin embargo, la semejanza que guarda en su construcción con otra contada en el capítulo segundo de *Bocados de oro* nos permite ver su carácter sapiencial, de enseñanza de maestro a discípulo y relacionarla, por tanto, con ese tipo de literatura más que con los chascarrillos populares. Entre los "dichos y castigamientos de Hermes, el filósofo" (cap. II, f. VIII), está el siguiente:

E dixo:

–El músico mueve la cuerda segund manera de su esfuerço.

–¿Entiendes lo que te digo?

Dixo:

–Sí.

Dixo:

–No veo que lo entiendes.

Dixo el discípulo:

–¿Cómo lo vees?

Dixo:

–Porque no te veo alegre. Que la señal del entendedor es en alegría.

Lázaro come las uvas dos a dos, y tres a tres, cuando ve que su amo rompe el trato, que los dos habían acordado, de comer una uva cada vez. Y su amo le dice:

–Lázaro, engañado me has. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres.

–No comí –dije yo–; mas ¿por qué sospecháis eso?

Respondió el sagacísimo ciego:

–¿Sabes en qué veo que las comistes tres a tres? En que comía yo dos a dos y callabas.

El esquema de las dos anécdotas es el mismo; el maestro deduce lo que ha hecho el discípulo por su comportamiento: en el primer caso, porque no

¹³ VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Edición de Rosa Navarro. Cátedra. Madrid, 1992, p. 182.

está alegre; porque calla, en el segundo. Y a la vez, el mozo recibe una lección del hombre sabio, como subraya Lázaro: "*Reime entre mí y, aunque mochacho, noté mucho la discreta consideración del ciego*" (p. 13).

Pero hay más huellas de la inteligente lectura que hizo de *Bocados de oro* esa abeja renacentista que es el espléndido escritor conquense, Alfonso de Valdés, que nos permiten entender mejor ciertos detalles del *Lazarillo*.

Lázaro va a coger agua al río, desde donde ve a su amo hablando con "*dos rebozadas mujeres*" y desayuna "*ciertos tronchos de berzas*", aunque conoce bien el arte de pedir, y gracias a él consigue pan y tripas y uña de vaca, con que no sólo come él sino que sacia el hambre de su amo, el pobre escudero. Esas berzas cobran más sentido si leemos un pasaje de la vida de Alejandro Magno del libro sapiencial. Un pueblo muy pobre le manda "*una compañía de sus sabios*", y le ruegan que no les ataque porque son pobres, no tienen más que "*la sapiencia*", y "*la sapiencia no se gana por lid*". Y sigue contando el texto: "*E quando esto oyó Alexandre, mandó a su gente que fincasse allí; e fuesse él para ellos con muy poca cavallería e fallolos despojados e pobres, e sus mugeres cogían las verças por los campos*", f. XXXII v. Esas berzas, comunes a los dos textos, nos pintan la suma pobreza de ese pueblo y la de Lázaro.

Precisamente Aristóteles, el maestro de "Alexandre", hijo del rey Filipo, es quien enriquece bastantes páginas con sus "*dichos y castigamientos*" (cap. XIV), y luego le siguen los del propio Alexandre, rey (cap. XV). En la segunda parte del *Diálogo de Mercurio y Carón*, el buen rey Polidoro lega a su hijo, que se llama precisamente *Alejandro*, una serie de avisos como "armas" —con imagen erasmista— para defender su reino.

Una sentencia de "Plantón, el filósofo" (Platón, claro está) sobre la conducta de los sabios, la tomará Alfonso de Valdés para subrayar la medida del Emperador: "*No es sabio complido el que se alegra con ninguna cosa deste mundo ni el que se desmaya por ninguna cosa de las sus tempestades*" (cap. XII, f. XXII v). Y en el capítulo IX, donde se habla "*de los dichos y castigamientos de Pitágoras*", se había alabado al sabio atribuyéndole la misma conducta: "*Pues su ánima muy sutil ni se alegrava mucho ni se dolía mucho además, ni le vido ninguno reyr ni llorar*" (f. XII). En el *Diálogo de Mercurio y Carón*, el dios le está contando al barquero del Hades cómo se extendió la noticia del saco de Roma, y cuando éste le pregunta qué hizo entonces el Emperador, le dice: "*El Emperador, aunque en todas sus cosas se conformó tan de verdad con la voluntad de Dios, que ni las prosperidades le dan demasiada alegría ni las adversidades tampoco tristezas...*"¹⁴.

¹⁴ VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de Mercurio y Carón*. Edición de Rosa Navarro. Cátedra. Madrid, 1999, p. 136.

Una palabra que por dos veces usa Alfonso de Valdés, "capuzado", tiene un correlato en *Bocados de oro*: "e éste es el sampozado en la cobdicia" (f. XXIII), en el citado capítulo XII. Cuenta Mercurio cómo vio que, "donde Cristo mandó no tener respeto sino a las cosas celestiales", los cristianos "estaban comúnmente capuzados en las terrenas" (p. 84). Y la ánima del buen cortesano casado cuenta a Carón: "Has de saber que, siendo mancebo, aunque naturalmente aborrecía los vicios, malas compañías me tovieron muchos años capuzado en ellos" (p. 183).

Aunque lo que dice Lázaro de su madre de que "determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos" coincide con el refrán "allégate a los buenos y serás uno de ellos" que ya recoge Santillana, también aparece por dos veces en *Bocados de oro*: "Sigue a los buenos y serás uno dellos; e a los malos otrosí e serás uno dellos" (f. IX v); "Una de las venturas de los hombres es hauer buen compañero: pues acompañaate con los buenos e serás uno dellos" (f. XXXIX v). Incluso la sentencia con que se cierra el capítulo XXVI (f. XLVI v), podría aplicarse al ciego tras el golpe que se da con el poste:

E dixéronle:

–¿Cuál es la señal de la ceguedad?

E dixo:

–Fiar hombre en quien no deve fiar.

Alfonso de Valdés pudo leer cualquiera de las tres –únicas– impresiones (Sevilla, 1495; Toledo, 1510 y Valladolid, 1527), todas anteriores a su marcha de España con la corte del Emperador. Y su lectura no sólo ilumina pasajes de *La vida de Lazarillo de Tormes*, sino que es un testimonio más de que el escritor conquense escribió esa espléndida "nonada".

2. 3. Los mures y las culebras de *Calila e Dimna*

Abramos las páginas de otra obra sapiencial, maravillosa: *Calila e Dimna*. En ella encontramos dos ejemplos que nos llevan sin lugar a dudas al texto del *Lazarillo*¹⁵: la autobiografía del ratón y el can que mató al culebro.

¹⁵ Alfonso de Valdés pudo leer la obra impresa con el título de *Exemplario contra los engaños e peligros del mundo*, Zaragoza, Paulo Hurus, 1493 o en la impresión de Burgos, Maestre Fadrique, 1498. No hay que olvidar además que en el inventario de "los libros propios" de Isabel la Católica figuraba un manuscrito de la obra; y su nieto Felipe II poseía también un *Libro de Culila [sic]. Propiedades de animales, de mano*, según un catálogo fechado en 1574: tomo los datos de la introducción de Cacho Blecua y Lacarra a la edición que manejo, pp. 45-46. Como dicen los editores, no se puede saber si se trata del mismo ejemplar, pero es posible; si así fuera, estuvo al alcance del secretario del Emperador, en cuya biblioteca estaría.

Como indican J. M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra en su edición, en el libro hay tres únicos relatos en primera persona: la autobiografía de Berzebuey, la historia del ratón y el cuento de "El religioso y las palomas que le dieron un tesoro". La autobiografía de Berzebuey el mengue comienza con fórmula que nos lleva a la de Lázaro y que nos permite reconocer la ruptura que su contenido supone. Alfonso de Valdés, con su arte magnífico, sabe mezclar ese motivo literario a otros (el parto súbito, el nombre que toma el niño del río donde nace, que están en las biografías de Homero y Virgilio de las glosas de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Juan de Mena¹⁶) y además los hace desaparecer como tales; no se nota su presencia en el terso tejido de su incomparable prosa:

Mio padre fue de Merçeçilia et mi madre fue de las fijasdalgo de Azemosuna et de los legistas. Et una de las cosas en que Dios me fizo merçed es que fue yo el mejor de sus fijos; et ellos criáronme lo mejor que pudieron, gobernándome de las mejores viandas que pudieron, fasta que ove nueve años conplidos. Et desí pusiéronme con los maestros, et yo non çeçé de continuar en aprender la gramática et de meter la mi cara a sotileza et a buen entendimiento, atanto que vençí a mis compañeros et a mis iguales, et valí más que ellos. Et leí libros... (p. 103).

Si leemos ahora "*Pues Sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. [...] Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales...*", nos damos cuenta de la novedad de la autobiografía del pregonero, de su humilde origen —su padre es molinero—, de cómo no va a la escuela y, por tanto, no sabe escribir; de cómo el primer hecho destacable de su vida es la prisión de su padre por ladrón.

La autobiografía del mur comienza de otra forma:

Do yo nasçí fue en casa de un religioso que non avía muger nin fijos. E traíanle cada día un canastillo de comeres, et comía dello una vez et dexava lo que fíncava et colgávalo de una sogá en un canastillo. Et yo açechávalo fasta que salía; desí veníame para el canastillo et non dexava hí cosa de que non comiese et que non echase a los otros mures. Et punó el religioso muchas vezes de lo colgar en lugar que lo yo non pudiese alcançar, et non podía (p. 210).

Pero no es difícil fundir la figura del mur con la de Lázaro en casa del mezquino clérigo. Él nunca deja nada; la suya no tiene como en otras casas "en el armario algún *canastillo* con algunos pedazos de pan que de la mesa

¹⁶ Véase el análisis en *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, pp. 217-223.

sobran" (p. 91). Como cuenta Lázaro, "solamente había una horca de cebollas, y tras la llave, en una cámara en lo alto de la casa" (p. 17). La cebolla está tan inaccesible para él como los "comeres" para el ratón; pero tiene como ración una cada cuatro días.

Sigamos la peripecia del mur del *Calila e Dimna*: llega un huésped a casa del religioso, y mientras le está contando las maravillas que ha visto en las muchas tierras por donde ha andado, "el religioso en este comedio sonando sus palmas a las vezes por me fazer fuir del canastillo" (p. 210). La obsesión del religioso nos lleva de nuevo a la del mezquino clérigo; el huésped, molesto por la poca atención que le presta, le preguntará; y explicará el religioso: "fágolo por espantar unos mures que ha en esta casa que me fazen grand enojo, et nunca dexan cosa en el canastillo que me lo non coman et me lo royan" (p. 210). También el mezquino clérigo pregunta a los vecinos, sólo que estos le dan la idea de que no es ratón, sino culebra; y esto nos llevará a otro relato del *Calila e Dimna*. Sigamos aún con éste.

El mur, hambriento a causa de la inteligencia del huésped que ha descubierto en su cueva el tesoro de mil maravedís que le permitían saltar hasta el cestillo (le daban "fuerza"), hace un discurso sobre la pobreza y cómo ante ella te dejan los amigos y parientes y añade:

Non es ninguna cosa más fuerte que la pobredat; que el árbol que nasce en el aguaçal, que es comido de todas partes, [en] mejor estado está que el pobre que ha menester lo ageno. Et la pobredat es comienço et raíz de toda tribulación, et faze al omne ser muy menudo et muy escaso; et fázele perder el seso et el buen enseñamiento, et han en él los omnes sospecha, et tuelle la vergüença et es suma de todas tribulaciones (pp. 214-215).

Se podría aplicar perfectamente a los trabajos del pobre Lázaro; lo que sucede es que en el *Lazarillo* lo importante es ver cómo reaccionan ante su pobreza los que tendrían que solucionarla, los miembros de la iglesia de Jesucristo. Como le recuerda Carón al ánima del mal obispo que se condena:

"¿No dice él [Jesucristo] que lo que se hace a un pobrecillo se hace con él, y lo que se deja de hacer con un pobrecillo se deja de hacer con él?", Mercurio y Carón (p.127).

El mur llegará en su discurso sobre la pobreza a los avaros:

Pues la muerte es mejor al omne que la pobreza que faze al omne pedir con cuita, quanto más a los viles escasos. Ca el omne de

grand guisa, si le fiziesen meter la mano en la boca de la serpiente et sacar dende el tósigo et tragarlo, por más ligera cosa lo ternía que pedir al escaso. Et dizen qu'el que padescçe grant enfermedad en su cuerpo, tal que nunca la perdiese o que perdiese sus amigos et sus bien querientes, o que fuese en agena tierra do non supiese casa nin alverge nin oviese esperança de se tornar, mejor le sería todo esto que pedir a los viles; que la vida les es muerte et la muerte les es folgura. Et a las vezes non quiere el omne pedir, seyéndole mucho menester, et fázel' esto furtar et robar, que es peor que pedir. Ca dizen que más vale callar que dezir mentira, et mejor es la torpedat de la lazeria que la infamia. Et mejor es la pobredat que pedir averes agenos (pp. 215-216).

El clérigo es realmente un "vil escaso", y por el hambre que pasa cuando está a su servicio Lázaro, también desea algunas veces la muerte (p. 19). La pide la primera noche que duerme en casa de su nuevo amo, el escudero, maldiciendo su ruin fortuna: "*pedí a Dios muchas veces la muerte*", p. 31. Cuando consiga pan y tripas con que comer y las vea el hambriento escudero, le dice: "*Mas tú haces como hombre de bien en eso, que más vale pedirlo por Dios que no hurtarlo*" (p. 33); idea que también está en el discurso del mur.

El mur querrá apoderarse de los maravedís que le han correspondido al huésped y ha puesto en una bolsa a la cabecera de su cama, pero lo despertará por el ruido que hace; sigue contando el mur:

Et tenía çerca de sí una vara et firiome con ella en la cabeça muy mal, et rastreme fasta que entré en la cueva. Et después que se me fue amansando el dolor que avía, contendieron comigo la golosía et la cobdiçia, et vençiéronme de mi seso et llegueme con otra tal cobdiçia como la primera fasta que fue çerca. Et en veyéndome, diome otro tal golpe de cabo en la cabeça, que me cubrió de sangre; et fueme a tunbos et rastreme fasta que fue en la cueva, et caime amortecido sin seso et sin recabdo, et ove tamaño miedo que me fizo aborresçer el aver. [...] Desí pensé et fallé que las tribulaçiones deste mundo non las han los omnes sinon por golosía et por cobdiçia, et sienpre están por ellas en tribulaçión et en lazeria (p. 216).

El golpe en la cabeza del mur que le deja lleno de sangre y sin sentido lo podemos reconocer de nuevo en el garrotazo que descarga el malvado clérigo sobre Lázaro, creyendo que es la culebra que ha ido a las pajas donde el mozo duerme:

"con toda su fuerza me descargó en la cabeza un tan gran golpe, que sin ningún sentido y muy mal descalabrado me dejó. [...] Mas, como me tocase con las manos, tentó la mucha sangre que se me iba y conoció el daño que me había hecho" (p. 25).

El "apetito goloso" no es el causante de este garrotazo, sino sólo el hambre; pero sí lo fue de otros golpes: los que le dio el ciego al tener la prueba, con el vómito de Lázaro¹⁷, de que su mozo le había comido la longaniza. Así lo cuenta él:

"como ve vi con apetito goloso, habiéndome puesto dentera el sabroso olor de la longaniza..." (p. 13). Acabará "arañada la cara y rascuñado el pescuezo y la garganta" (p. 14).

El mur se mudará "de la casa del religioso al campo"; a Lázaro lo toma el clérigo "por la mano" –acción que continuamente hacen los personajes de los libros de caballerías– y lo pone en la calle. Se marchará de Maqueda y llegará, "con ayuda de las buenas gentes", a Toledo.

Tenemos ahora que retroceder un poco y regresar al arcaz de los bodigos y a la interpretación que del robo hace un vecino del mezquino clérigo:

"En vuestra casa yo me acuerdo que solía andar una culebra, y esta debe de ser sin duda" (p. 24).

Lo vemos sin dormir, vigilante, con un garrote en la mano¹⁸; cuenta Lázaro:

"Íbase a mis pajas y trastornábalas, y a mí con ellas, pensando que se iba para mí y se envolvía en mis pajas o en mi sayo; porque le decían que de noche acaecía a estos animales, buscando calor, irse a las cunas donde están criaturas, y aun morderlas y hacerles peligrar" (p. 24).

Dos relatos del *Calila e Dimna* nos ofrecen ejemplos de ese peligro que las culebras son para los niños¹⁹. El primero es el de la culebra que ha envejecido y no puede cazar; se va a echar cerca de una fuente, donde están las ranas que antes eran su alimento, con semblante triste. Acabará hablando con el rey de las ranas y le cuenta por qué sólo puede comer las ranas que le dan como limosna:

¹⁷ Motivo literario que Alfonso de Valdés leyó en la *Vida de Esopo* y adaptó maravillosamente, como suele, para el relato de Lázaro: véase *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, pp. 212-213.

¹⁸ Una escena semejante ante una culebra también imaginada está en en la novela VI del *Novellino* de Masuccio: véase la p. 207 de mi ensayo citado; o con mayor detalle las pp. 94-95 de mi anterior libro: *"Lazarillo de Tormes" y las lecturas de Alfonso de Valdés*. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 2003.

¹⁹ "Criaturas" llama Alfonso de Valdés a esos "niños recién nacidos", en el *Lazarillo* y también en el *Diálogo de las cosas acaecidas*, p. 104.

Fui en rastro de una rana por la tomar, et ella metiose en casa de un religioso. Et yo entré en pos ella, et la casa estava escura. Et estava en la casa un niño, et cuidando que mordía a la rana mordí al niño en la mano et murió (p. 249).

El resto de su relato se aleja de nuestro texto. Pero vuelve a él otra historia, la del religioso y su mujer embarazada. Ella le contará una versión de la que conocemos como fábula de la lechera, en forma del sueño de otro religioso, que comienza a pensar en la venta de una jarra con miel y manteca "*por tantos maravédís*" y planea su futuro "*labraré muy nobles casas*"²⁰, antes de romper sin querer la jarra con una vara, cuando ya estaba imaginando educar al hijo que tendría.

La mujer que cuenta la historia dará a luz a un niño y un día lo dejará al cuidado de su marido, el religioso. Él tiene que ir a buscar algo que necesitaba y lo deja al cuidado de su perro, de "*un can que avía criado en su casa*".

Et el can guardolo quanto pudo, ca era bien nodrido. Et avía en la casa una cueva de un culebro muy grande negro. Et salió et veno para matar al niño; et el can, quando lo vido, saltó en él et matolo et ensangrentose todo dél.

El religioso lo verá así, creará que el perro ha muerto al niño y lo matará a golpes. "*Et después entró et falló al niño bivo et sano et al culebro muerto et despedaçado, et entendió que lo avía muerto el can*" (p. 266). Los mismos editores del texto, Cacho Blecua y Lacarra, aportan el pasaje del *Lazarillo* en nota para ilustrar el peligro de las culebras para los recién nacidos²¹. Pero no es sólo otro caso que lo ilustra, sino que le da a Alfonso de Valdés la forma masculina del término para jugar genialmente con él; así dice Lázaro que su amo "*de esta manera andaba tan elevado y levantado del sueño, que, mi fe, la culebra (o culebro, por mejor decir) no osaba roer de noche ni levantarse al arca*" (p. 24). ¡Realmente es extraordinaria esta presencia del culebro en tal lugar! Lázaro con el cambio de género apunta irónicamente al hecho de que es él la culebra; pero tras el juego verbal está la referencia literaria que lo enriquece.

Otro religioso será también objeto de persecución de los ratones en el *Calila* –no es raro que Alfonso de Valdés asociara a los cuatro, dos perseguidos

²⁰ El escudero le dice a Lázaro, al modo de ese inventor de futuro, que tiene en su tierra "un solar de casas que, a estar ellas en pie y bien labradas, dieciséis leguas de donde nací, en aquella Costanilla de Valladolid, valdrían más de docientas veces mil maravédís", p. 121.

²¹ Y Francisco Rico en su edición del *Lazarillo de Tormes*. Cátedra. Madrid, 1987, p. 66, junto a la referencia al *Anfitrión* traducido por Villalobos y la del *Diálogo de la dignidad del hombre* añade la de este pasaje del *Calila e Dimna*.

por ratones y dos por culebras, a su inolvidable y mezquino clérigo-; es el protagonista del relato que le cuenta el traidor zarapito ("çarapico") a la garza:

Dizen que en una tierra avía un religioso en una choça, et eran los omnes muy pagados de aquella choça et de le dar de sus comeres. Et avían hi muchos mures que le venían a comer su vito; et ovo el religioso un gato, et atolo en la choça por matarlos et por amontarlos dende (p. 347-348).

El gato que tiene el amo de Lázaro no es de los que comen, es una ratonera, que además él pide prestada y lo mismo hace con el cebo que en ella pone: "Luego buscó prestada una ratonera y, con cortezas de queso que a los vecinos pedía, contino el gato estaba armado dentro del arca" (p. 23). No desperdicia detalle alguno Alfonso de Valdés para poner de relieve la avaricia sin medida del mezquino ciego.

Las culebras –y el culebro– y los mures del *Calila e Dimna* persiguiendo a los religiosos nos permiten ver la lectura que de la obra hizo Alfonso de Valdés y nos lleva a admirar una vez más su maestría, su finura, su capacidad para metamorfosear ese néctar que liba en una miel extraordinaria: su prosa aparentemente tan sencilla. Descubrir esas fuentes permite gozar más a fondo del texto porque se intensifica el sentido de las palabras, de los elementos del relato. ¡El culebro es una magnífica prueba de ello! Los *mures* se cambian en *ratones* porque la palabra, que le gustaba a su hermano Juan²², a él le debía sonar a uso arcaico; prefiere el término que aparece en el *Tirante el Blanco*; porque también vio una rata –inexistente esta vez– en su texto, como en seguida indicaré.

Todavía se podrían ver otras huellas²³, así en algo de lo que dice Belet podemos ver un detalle más del comportamiento del avaro clérigo: "Tres son los que deven aver pesar: [...] el que ha mucho caldo et poca carne, porque pierde el sabor del comer" (p. 294). No hay más que leer lo que cuenta Lázaro: "Cinco blancas de carne era su ordinario para comer y cenar. Verdad es que partía conmigo del caldo, que de la carne, ¡tan blanco el ojo!" (p. 17). Una afirmación de otro mur puede también encontrarse en las palabras de Lázaro:

Desque avemos pasado una tribulación, luego caemos en otra, et cómo dixo verdad el que dixo que mientras está el omne aventurado viénenle las cosas a su guisa; et desque comiença a caer, toda vía va de mal en peor (p. 221).

²² Antes diré *mur* que *ratón*, pues tan bien es castellano lo uno como lo otro, porque dizen: "lo que as de dar al mur, dalo al gato", *Diálogo de la lengua*. Edición de C. Barbolani. Cátedra. Madrid, 1982, p. 230.

²³ En toda la obra aparece la palabra *laceria* (o *lacerio*), tan importante en el *Lazarillo*.

Al dar con el mezquino clérigo, después de dejar al avaro ciego, dice: "Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con este un Alejandro Magno, con ser la misma avaricia" (p. 17). Pero no lo deja porque "tenía por fe que todos los grados había de hallar más ruines" (p. 19). Estando "en tal aflicción [...] viéndome ir de mal en peor" (p. 19), llega a su puerta un calderero y comienza así el episodio del arcaz.

Hay también huellas de la lectura de la obra sapiencial en sus *Diálogos*: en su concepto del rey como cabeza del pueblo y en cómo debe actuar el fiel consejero del rey, huyendo de la alabanza y buscando siempre decirle la verdad aunque le pese.

El cuervo le dirá a su rey que el de los búhos era "desdeñoso et engreído et perezoso, et presciávase mucho, et era de mal acuerdo, et sus privados eran tales como él"; sólo un búho le es fiel porque "consejaba lealmente a su señor et le non çelava nada, maguer que le pesava" (p. 252). No hay más que leer lo que dice en el *Diálogo de Mercurio y Carón* el buen rey Polidoro a su hijo: "La mayor falta que tienen los príncipes es de quien les diga verdad. Da, pues, tú libertad a todos que te amonesten y reprehendan, y a los que esto libremente hicieren tenlos por verdaderos amigos" (p. 224); "Ama los que libremente te reprehendieren y aborrece los que te anduvieren lisonjeando, no mires qué compañía te será agradable, mas cuál te será provechosa. [...] Como el vulgo no conversa con el príncipe, siempre piensa que es tal cuales son sus privados: si son virtuosos, tiénelo por virtuoso; y si malos e vicioso, por malo e vicioso" (p. 230). Y en la primera parte, dijo Mercurio a propósito del rey de Francia y sus consejeros: "...harta culpa tiene el príncipe que, conociendo claramente ser un hombre malo, quiere tenerlo cabe sí, porque da causa que se piense dél lo que se ve en su privado" (p. 124).

Helbed le dice a su esposo, el rey: "...ca el rey es tal con el pueblo como la cabeça con el cuerpo: quando la cabeça está bien, el cuerpo está bien" (p. 284). Dirá Polidoro: "Cual es el príncipe, tal es el pueblo". Pero este concepto se fundirá con la idea de san Pablo, esencial en Erasmo y en Alfonso de Valdés, de que Cristo es la cabeza del cuerpo místico de la iglesia²⁴.

2. 4. La lectura de *Tirante el Blanco* en los dos *Diálogos*

La espléndida obra de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, aparece impresa en Valencia en 1490, y el editor de la segunda edición (Barcelona, 1497),

²⁴ Véase MARAVALL, J. A. "La idea del cuerpo místico en España antes de Erasmo", en *Estudios del pensamiento español, Serie Primera. Edad Media*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1973.

Diego de Gumiel, la manda traducir y la imprime sin nombre de autor en Valladolid en 1511. Nos han llegado sólo dos ejemplares de esta única edición²⁵, los dos incompletos, aunque no les faltan los mismos folios²⁶. Juan de Valdés, apasionado lector de libros de caballerías, como él dice ("en las cuales tomaba tanto sabor que me comía las manos tras ellas"²⁷), curiosamente no la cita; su hermano Alfonso la había leído muy bien. Tal vez ese silencio sobre la obra y su aparente poco éxito²⁸ en castellano tenga una razón política: la coincidencia de un episodio esencial de la obra con otro que tuvo que conmocionar la corte. Cervantes nos lleva de la mano a él; dice el cura, al ver la obra, que se ha caído a los pies del barbero en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote:

—¡Válame Dios —dijo el cura, dando una gran voz—, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero²⁹.

Tirante no consigue ser emperador, muere tras un fuerte dolor de costado; y lo hará luego de dolor su esposa Carmesina, y antes, al verla, su padre, el Emperador. Acaba reinando Hipólito, que se casa con la Emperatriz, de la que el joven había sido amante. El episodio de los amores del joven, "sobrino" de Tirante³⁰ (aunque al aparecer en la obra no lo sea; su identidad novelesca es imprecisa y también su oficio), de nombre "significativo"³¹, con la Emperatriz es realmente sorprendente en la obra, y más que no reciba tal comportamiento castigo, sino un final feliz. Es el joven quien declara su amor a la Emperatriz; y ésta,

²⁵ RIQUER, Martín de. "Un nuevo ejemplar del *Tirante el Blanco* de Valladolid, de 1511", en *Miscellanea Barcinonensia*, 47. 1975, pp. 7-15.

²⁶ Véase la introducción de Rafael M. Mérida a la guía de lectura de de Rafael M. Mérida y Rubén D. Builes de *Tirante el Blanco*. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 2002, pp. 7-11.

²⁷ VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*, p. 248.

²⁸ Ya Menéndez Pelayo indicó ese extraño olvido del que él llama "uno de los mejores libros de caballería que se han escrito en el mundo, para mí el primero de todos después del *Amadís*, aunque en género muy diverso"; al paso que señalaba cómo un episodio de la obra inspiró a Ariosto y a Bandello, y de éste pasó a *Much ado about nothing* de Shakespeare: véase *Orígenes de la novela*, I. CSIC, Aldus. Madrid, 1943, pp. 392-403.

²⁹ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por F. Rico. Instituto Cervantes y Crítica. Barcelona, 1998, 1ª, VI, p. 83.

³⁰ Tirante dice en su testamento: "Hago e instituyo por mi universal heredero a mi sobrino y criado Ypólito de Roca Salada, el qual quiero que en mi lugar suceda", V, p. 187.

³¹ Lleva el nombre del hijastro amado de Fedra.

asombrada y confusa ante la recuesta de amores del joven, antes de echarse en sus brazos, dice: "...has puesto mi corazón en trabajoso pensamiento, considerando qué ha sido la causa que te ha movido y puesto en esperanza de mí, como mi edad no sea conforme con la tuya; que si tal cosa fuese sabida, ¿qué dirían de mí?: Que me enamorado de mi nieto"³². Y ya en brazos uno del otro, la Emperatriz le dice que le tendrán a él por hereje; y cuando el joven le pregunta por qué, ella le responde: "Porque te has enamorado de tu madre" (III, p. 253). Pasan la noche juntos con tanto placer que no se dan cuenta de que ha amanecido; el Emperador llamará a la puerta preocupado, y ella, al mirar "por una hendidura de la puerta" y verle acompañado por los médicos porque la creían enferma (había fingido antes estarlo), esconde a Hipólito en un retrete de su cámara, hace abrir la puerta y los recibe en la cama diciendo que está mucho mejor y que más lo estaría si pudiera seguir durmiendo y volver al deleitoso sueño que ha tenido; les cuenta entonces un sueño que inventa, en el que funde la figura de su hijo muerto con la de Hipólito, en lo que hoy calificaríamos de herencia freudiana *avant la lettre* y que en realidad es relato de lo que acaba de vivir.

El episodio es totalmente transgresor e –insisto– no recibe castigo, sino premio. Se mueren todos menos esta pareja: la vieja Emperatriz adúltera y su joven amante. Reinarán juntos tres años; luego morirá ella, e Hipólito se casará con una hija del rey de Inglaterra, tendrá tres hijos y vivirá feliz con su esposa; morirán los dos, ya muy viejos, el mismo día, "y *devemos creer que por su buena vida y santas obras que en su tiempo obraron son colocados en la gloria de paraíso*" (V, p. 237), palabras que cierran el libro.

Fray Antonio de Guevara, que también había leído el *Tirante*, sitúa al caballero entre los héroes históricos (como si el predicador fuera un antecedente de don Quijote); en una carta que escribe para Juan de Padilla, "capitán que fue de los comuneros contra el Rey, en la cual le persuade el auctor que dexé aquella infame empresa", le dice: "Si vos, señor, tomáredes mis consejos, assentara os yo en mis *chrónicas* entre los varones ilustres de España, es a saber: con el famoso Viriato, con el venturoso Cid, con el buen conde de Fernán González, con el caballero Tirán y con el Gran Capitán y otros infinitos caballeros dignos de loar y no menos de imitar"³³.

Poco después de que se traduzca y se publique en castellano el *Tirant*, llega el joven rey, Carlos, a España (1517). Le recibe en Valladolid la viuda

³² *Tirante el Blanco*. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Edición de Martín de Riquer. Espasa-Calpe. Madrid, 1974, III, p. 243 (lib. III).

³³ GUEVARA, fray Antonio de. *Libro primero de las Epístolas familiares*. Edición de José M^a de Cossío. RAE, Aldus. Madrid, 1950, I, p. 308.

de su abuelo, la joven Germana de Foix, y viven una apasionada historia de amor, de la que nace una hija, Isabel de Castilla³⁴. En 1519 Carlos casa a la reina viuda con el conde de Brandemburgo (el señor de Chièvres, el todopoderoso consejero del Rey, no fue ajeno a esta decisión).

No hay más que leer en el *Diálogo de Mercurio y Carón* el episodio del desafío personal del rey de Francia al Emperador para ver cómo la vida real estaba contagiada de episodios caballerescos; el mismo puente de madera que, según cuenta Laurent Vidal, hizo construir Carlos entre su palacio vallisoletano y la residencia de la reina Germana, nos recuerda el puente que en *El Victorial* comunica la morada de la muy bella madama de Girafontaina y su viejo marido, el Almirante de Francia; no olvidemos que, cuando se muera el viejo señor, madama será la amiga de Pero Niño, el protagonista.

¿Hace falta añadir la relación entre vida y obra, entre el episodio amoroso de la Emperatriz e Hipólito y el de Germana y Carlos? ¿Fue primero la lectura de la obra por la reina Germana? No olvidemos que el héroe, Tirante, es bretón, y vasallo del rey de Francia. ¿Fue simple coincidencia?³⁵ Es indudable que fuera una u otra cosa, ningún cortesano podía evitar relacionar los dos episodios. Es muy probable que esa malhadada relación fuera la causa del aparente poco éxito de una obra tan divertida y tan espléndida, que convenció a fray Antonio de Guevara, que entusiasmaría años más tarde a Cervantes y que leyó atentísimamente Alfonso de Valdés, aunque su hermano nada diga de ella.

Tengo muchas pruebas en sus *Diálogos* que avalan la lectura de la obra por el escritor conquense; pero, para no alargarme en este inciso, cito sólo dos concordancias léxicas muy significativas. Un hápax de Alfonso de Valdés es la palabra "artizar"; habla de los franceses y de sus malas artes, de cómo mandan embajadores de paz al Emperador y están preparando la guerra: "*como siempre suelen los franceses artizar, que estonces se mues-*

³⁴ Véase en las pp. 264-270 de mi ensayo la relación que existe entre este episodio histórico y la primera mención de un *Lazarillo*, "el que cabalgó su abuela", en el *Retrato de la Lozana Andaluza*.

³⁵ La actuación de los reyes está a veces muy cerca de la de los caballeros de estos libros: Francisco I desafió al Emperador a un combate personal, aunque ante la aceptación de Carlos V, luego buscó las mil argucias para no llevarlo a cabo, como cuenta Alfonso de Valdés en el *Diálogo de Mercurio y Carón*. La respuesta del Emperador al desafío ("por el deseo que yo tengo de averiguar por mi persona estas diferencias, evitando mayor derramamiento de sangre cristiana, consiento que el Rey, vuestro amo, haga este acto y desde agora lo habilito solamente para él", p. 249) se asemeja a lo que el rey moro de Gran Canaria le dice al rey de Inglaterra al comienzo del *Tirante*: "A tí, rey cristiano que señoreas la isla de Ingalaterra, digo yo, Abraym, rey e señor de la Gran Canaria, que si tú quieres que aquesta guerra quede entre ti e mí, e cesen las muertes de tu pueblo e mío...", I, p. 39.

tran más deseosos de la paz cuando más se aperciben para la guerra, por tomar desproveídos a sus contrarios"³⁶. La palabra, muy rara, está en el Tirante. Tirante, auténtico estratega, fortalece la ciudad y al mismo tiempo hace cavar minas por debajo de los lugares más "flacos" para salir de la ciudad a unos huertos cercanos: "*Como el Caudillo vio hacer a Tirante tan sotiles y artizadas obras, estaba el más maravillado hombre del mundo*", (IV, p. 43); es una traducción de la palabra catalana artizades ("artificiosas, hechas con ingenio", como anota Martín de Riquer). Un refrán que usa poco antes en el mismo texto Alfonso de Valdés, "*tú hurtabas el puerco y dabas los pies por Dios*" (p. 156), está también en boca de Tirante: "*Doncella, a ti te contece como al que hurta el buey y da los pies a Dios*" (traducido literalmente del refrán catalán) (IV, p. 177). Pero dos páginas antes encontramos la misma defensa de la paz que en el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*.

Placer de mi Vida habla a Tirante vestida de mora, sin darse a conocer, para pedirle que no destruya la ciudad de su señora (es la etapa de su cautividad en Berbería): "*Bien sabes que dixo Jesucristo que bienaventurados serán los pacíficos porque ellos serán llamados hijos de Dios. E la noche de Navidad, quando Jesucristo nació, los ángeles cantavan: "Gloria sea dada a Dios en los cielos, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad". Y pues tú eres cristiano, ¿por qué vienes contra sus mandamientos?"* (IV, pp. 174-175). Lactancio hace un muy bello discurso pacifista contra la guerra del Papa, y en él inserta la misma cita evangélica: "*¿Dónde halláis vos que mandó Jesucristo a los suyos que hiciesen guerra? Leed toda la doctrina evangélica, leed todas las epístolas canónicas; no hallaréis sino paz, concordia y unidad, amor y caridad. Cuando Jesucristo nació, no tañeron al arma, mas cantaron los ángeles: Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis! [...] Pues el que ésta [la caridad] no tiene, ¿cómo será cristiano?"*³⁷.

Basten estas tres concordancias como muestra –hay muchas más³⁸– de la presencia del *Tirante el Blanco* en los dos *Diálogos* de Alfonso de Valdés. Nos interesa ahora ver cómo toma –se inspira en– elementos del libro de caballerías y los convierte en materia de su extraordinaria obra, *La vida de Lazarillo de Tormes*.

³⁶ VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de Mercurio y Carón*, p. 158.

³⁷ VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, p. 101.

³⁸ Polidoro cuenta cómo la fama de su forma de reinar, de cómo "se vivía en todas partes con tanto placer, amor y caridad", hizo que acudiera gente de todas partes, y que "muchas provincias, así de moros y turcos como de cristianos, me enviaban a rogar que los tomase por súbditos", p. 220. Lo mismo se dice que en África le sucede a Tirante por su liberalidad, IV, p. 247.

2. 5. *Tirante el Blanco en el Lazarillo de Tormes: palabras y personajes*

Esa "nonada", como le llama el escritor al presentársela a los lectores, tiene huellas muy claras de la lectura que hizo el escritor conquense de ese apasionante libro de caballerías. Esa misma palabra "nonada" aparece repetida en el *Tirante*: "y tornarse ya en nonada" (I, p. 106); "¡cuánta fatiga me dan por no nada", (II, p. 209); "las locas de las donzellas que de nonadas temen" (III, p. 191); "que por mucho que le diga es tanto como nonada" (III, p. 282). Y otros términos –indudablemente no exclusivos de las dos obras³⁹ y que pueden indicar uso lingüístico del momento–, desde "caras rescañadas" (III, 254), que nos lleva a "rascañado el pescuezo" (Lazarillo, 86); a "mozo de ciego" (II, 396), "por qué escalones es subido" en la victoria (III, 265)⁴⁰, "espíritu de profecía" (IV, p. 183)⁴¹, "contramina" (IV, 131)⁴², "comer con gran triunfo" (V, 135)⁴³, "el triste de vuestro marido" (III, 254), "querría estar X estados debaxo de tierra" (III, 238), u objetos o elementos del relato: las andas con las que llevan a un caballero muerto (I, 199), asar un pedazo de carnero (I, 71) y tomar "cabezas de carnero" (III, 240), caerse Tirante con la escala, rozando la pared, al querer ser el primero en el asedio a una ciudad turca para ganar fama ante el Emperador y Carmesina (II, 380)⁴⁴; ofrecer duraznos (IV, 60), poner dinero en los cambios (I, 107), la presencia de "un negrito" (III, 363), entrar en una viña y saciar el hambre comiendo racimos, hecho central en una parábola que cuenta Hipólito a la Emperatriz⁴⁵ y que conquista a su doncella Eliseo (III, 263); y vivido por el propio Tirante, naufrago en tierra africana (III, 367), etc. Pero voy aquí sólo a centrarme en algunos motivos literarios.

³⁹ Lo significativo es su acumulación; algunos de ellos aparecen en otras lecturas de Alfonso de Valdés, como indico en el ensayo citado.

⁴⁰ Contrasta con las palabras de Lázaro cuando se pone a trabajar como aguador para el capellán: "Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida", p. 133. La ironía es así más evidente aún.

⁴¹ También aparece en otra lectura de Alfonso de Valdés: *El arcipreste de Talavera*; véase "Lazarillo de Tormes y las lecturas de Alfonso de Valdés", p. 43.

⁴² Palabra que lleva al verbo "contraminar", que es uno de los términos muy poco frecuentes y comunes al *Lazarillo* y al *Diálogo de Mercurio y Carón*.

⁴³ Uso también de Torres Naharro: *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, p. 101.

⁴⁴ Señala en nota a su edición Francisco Rico el pasaje del *Tirant* a propósito de "¿Quién piensa que el soldado que es primero del escala tiene más aborrecido el vivir?" del prólogo del *Lazarillo*. No sólo Tirante se arriesgó en exceso; también lo hizo el duque de Borbón, capitán general del ejército del Emperador en Italia, en el asedio a Roma y perdió la vida. Francesillo de Zúñiga, el bufón del Emperador, cuenta en su *Crónica burlesca del emperador Carlos V* que el conde de Miranda, al que nombran visorrey de Navarra, al cercar el castillo de Maya, "fue uno de los primeros que subieron por el escala, armado en blanco". Edición de J.A. Sánchez Paso. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1989, p. 82.

⁴⁵ Un hombre hambriento en una viña come "d'en quatro en quatro o de cinco en cinco granos juntos", que nos lleva al comer de "dos a dos, y tres a tres" de Lázaro, p. 85.

Como pórtico, una nueva cita que apoya aún más la lectura del pasaje de la jerigonza. Tirante declara al Rey cuál es el mayor bien de este mundo, cita filósofos y llega a Salomón, *"el qual dixo: "Yo amo el saber porque es alumbramiento del ánima" [...] Pues este saber deve hombre seguir, porque vale más que no oro ni plata ni piedras preciosas"* (IV, p. 103).

En el tratado segundo, donde cuenta Lázaro su miserable vida con el mezquino clérigo, el arcaz con los bodigos que le dan los fieles al avaro amo se convierte en el centro de la vida y del pensamiento del pobre mozo. En el libro tercero del *Tirante* se destaca también el papel de *"una arca grande con un agujero"*, que está en el retrete –cuarto pequeño– de la cámara de la princesa Carmesina, porque en él Placer de mi Vida va a esconder a Tirante; el agujero le permitirá respirar, *"resollar"* (III, p. 180). Los del arcaz le permiten a Lázaro hacer de ratón.

El episodio acabará con el caballero en la cama de la princesa; y ella, al darse cuenta, grita; Placer de mi Vida *"le atapava la boca con sus manos"*. Cuando ya se iniciaba *"la aplazible batalla"*, la Viuda Reposada se imagina lo que pasa y da gritos para despertar a todo el mundo. Placer de mi Vida llevará al retrete a Tirante para que, desde allí, salte desde un terrado al suelo con una cuerda (será corta, y al saltar se romperá una pierna). Cuando la Emperatriz acuda a la cámara de Carmesina y le pregunte por qué ha gritado, ella inventa lo siguiente:

Señora –dixo la Princesa–, una gran rata saltó sobre mi cama y subíame sobre la cara, y espantome tan fuerte que uve de dar tan grandes gritos que estava fuera de mi seso; y con la uña me ha señalada la cara, y me ha hecho Dios merced que no me tocó en los ojos.

Y aquel rescaño le avíe hecho Plazer de mi Vida como la atapava la boca porque no diesse bozes (III, pp. 189-190).

Sigue el episodio con la preocupación de la princesa por la suerte de Tirante. La Viuda Reposada vuelve a hacer de las suyas y le anuncia la muerte del caballero; Carmesina, diciendo tres veces *"¡Jesús, Jesús!"*, se desmaya. El nuevo grito vuelve a llevar a su cámara a los padres; Carmesina estará tres horas sin volver en sí; y ante las preguntas del Emperador sobre la causa, le dicen: *"Señor, ella tornó a ver otra rata pequeña, y como tenía la fantasía en la que avíe sentido en la cama, viendo aquella tomó gran alteración"* (p. 200).

Y todavía seguirá el asunto de la rata porque, ante el llanto de la Princesa por la supuesta muerte de su amado, la Viuda cambiará también el sentido de las palabras a la Emperatriz y dirá que pregunta si han muerto la rata.

No hay más que unir esa rata imaginaria al arca agujereada, en donde se esconde Tirante, y vemos el arcaz y los ratones del episodio del clérigo. Sólo que a ellos se le suman los mures y las culebras del *Calila e Dimna*: es la materia literaria que el genial escritor conquense asimila y transforma en palabras de su texto, sin que nada se note en él. Sólo el cristal de alinde permite ver esos detalles que nos llevan a sus lecturas, a su saber.

Lázaro, mientras su amo anda por la casa con el garrote por las noches, se hace el dormido, porque el cazador de culebras no le deja coger el sueño: "*Yo las más veces hacía del dormido*" (*Lazarillo*, p. 24). También Placer de mi Vida hace lo mismo porque quiere ver qué pasa en la cámara entre la Princesa y Tirante, y Estefanía y Diafebus: "*Y Placer de mi Vida tenía deseo de ver y sentir todo el hecho, y detúvose que no se dormió. E como Estefanía vino con la lumbre, cerró los ojos e hizo que dormía*" (II, p. 393). Quien irá a buscar lumbre será el mezquino clérigo después de darse cuenta de que ha dado el garrotazo a Lázaro: "*Y con mucha priesa fue a buscar lumbre*", *Lazarillo* (p. 25). El garrote que tiene en la cabecera de la cama tiene como origen, en cambio, esa vara que el huésped del religioso descarga sobre la cabeza del mur del *Calila*, y su persecución de la supuesta culebra está en la novela VI del *Novellino* de Masuccio. Es el arte insuperable de Alfonso de Valdés.

Se puede añadir también a esas huellas de lectura una pincelada del episodio del *Tirante* con mayor fortuna literaria: el engaño a los ojos. La perversa Viuda Reposada hará "ver" a un Tirante escondido –a través de unos espejos– el supuesto adulterio de Carmesina con el esclavo hortelano; tiene como cómplices inocentes de su propia desdicha a la Princesa y a Placer de mi Vida, que se ha disfrazado del hortelano con "*unas vestiduras para juego de Corpus Christi*" que le ha dado la malvada Viuda. Tras decirle ésta a Tirante que "*si el pecado se comete, que a lo menos sea con hombre de su ley*", así le adelanta lo que ella le hará "ver": "Porque ella [Carmesina] se ha ensuziado y embuelto con el Lauseta, ortolano del huerto del Emperador, que es esclavo negro, comprado y vendido, y moro de su natura" (III, 281). Acabará subrayando: "*Y dígoos, señor Tirante, que por mucho que le diga es tanto como nonada*" (III, 282). ¿Hace falta decir cómo adquiere mayor significado aún la "conversación" de la madre de Lázaro con el Zaide?

2. 6. La aplicación de referencias bíblicas a la vida cotidiana en el *Tirante* y en el *Lazarillo*

No puedo analizar aquí a fondo todas las huellas del *Tirante el Blanco* en la obra de Alfonso de Valdés; baste sólo como cierre señalar el uso que en el libro de caballerías hay de expresiones bíblicas aplicadas a episodios de muy distinto signo de la vida de los personajes, con cierta o mucha irreve-

rencia⁴⁶. Placer de mi Vida le dice a Tirante cuando le anuncia la boda que le ha preparado: "Presta es, señor Tirante, la tu sirvienta; sea hecho de mí según tu voluntad" (IV, 242), que recoge las palabras de la Virgen al ángel san Gabriel (Lucas, 1, 38). Junto a ello, el "padecer persecución por justicia" que Lázaro dice de su padre, y que Alfonso de Valdés leyó en La Celestina, es un juego mucho más inocente. La misma ingeniosa doncella le habla en una ocasión a Carmesina, para incitarla a que se entregue a Tirante, como si fuera Dios quien le hablara en el juicio final pidiéndole la cuenta de su vida: "Por mí fue mandado que fuese hecho hombre a ymajen y semejança mía, y de la costilla del hombre fuesse hecha compañia al hombre. E más dixere: creced y multiplicad el mundo..." (III, 235). Se imagina además cómo Carmesina le pedirá perdón a Dios y lo que le hará decir el ángel custodio: es una especie de representación religiosa interpretada por una única actriz: esa tracista sin par que es la deliciosa e inteligente Placer de mi Vida.

Tirante tendrá la visión del paraíso viendo los pechos de Carmesina. Mientras el Emperador habla y el caballero le escucha,

.... los ojos, por otra parte, contemplavan en la gran belleza y hermosura de Carmesina. La qual, por el gran calor que hazía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos mançanas de paraíso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí adelante no hallaron la puerta por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prission y en poder de persona libre hasta que la muerte de entrambos los apartó" (II, 119).

El paraíso para Lázaro, donde ve la cara de Dios, es otro: son los bodigos del arca del mezquino clérigo; bien es cierto que es un "paraíso panal"⁴⁷. Cuando ya no puede comerlo por miedo a que descubra la falta el clérigo, que

⁴⁶ Menéndez Pelayo subrayó ya ese rasgo del libro de caballerías: "bufonadas en que sacrílegamente se mezcla lo humano con lo divino (por ejemplo, el rezo de la Emperatriz en el capítulo CCXLV)", *Orígenes de la novela*, p. 400. En cambio, Martín de Riquer afirma que "un criterio rigurosamente estricto solamente encontraría en el *Tirant lo Blanch* dos pasajes irreverentes. Cuando Diafebus "acostà's a Stephania e besà-li tres voltes en la boca a honor de la sancta Trinitat" (cap. 146); y cuando Plaerdemavida, en su labor celestinesca, aconseja a Tirant lo que debe hacer cuando se encuentre en la cámara a solas con Carmesina: "No sabeu vós como diu lo psalmista *manus autem?*" (cap. 233)", *Tirante lo Blanch, novela de historia y de ficción*. Sirmio. Barcelona, 1992, p. 218. No hay más que unir a estas dos referencias las que yo señalo para ver que, junto a la innegable religiosidad del *Tirant*, hay también, paradójicamente, una aplicación a otros contextos de elementos religiosos o citas bíblicas con una cierta irreverencia.

⁴⁷ Otra lectura de Alfonso de Valdés, el *Tercer abecedario espiritual* de Francisco de Osuna permite advertir la dilogía del término "panal", porque no sólo señala los panes, sino que también quiere decir "colmena", término que aplica Osuna al paraíso: véase *Alfonso de Valdés*, p. 236.

ha contado los panes, lo que hace Lázaro es "abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios" (p. 21). No son las manzanas de la tentación, sino la contemplación del propio Dios en el pan ofrecido por los fieles al cura. El señor de Pantanalea ya había asociado la contemplación de Dios al ver la belleza⁴⁸ de la propia Carmesina:

Claramente, señora, se muestra por experiencia manifiesta que natura no podía obrar más altamente que ha hecho en la gran singularidad de la hermosura que vuestra majestad posee, que por aquella vengo agora en noticia cuánta es la gloria que los bienaventurados santos sienten en paraíso en contemplar la divina Essencia, según es escrito en la Santa Escripura, que dize el psalmista endereçando su razón a Jesús, nuestro Salvador: "Señor, aquel que está delante de tus ojos, mill años son assí como el día de ayer que es pasado" (II, p. 342).

La presencia del *Tirante* en las tres obras de Alfonso de Valdés se manifiesta casi siempre en mínimos detalles, pero son imborrables. Quedan otros todavía por subrayar, pero estos ya muestran la lectura minuciosa que hizo el secretario del Emperador: basta su lectura y la de Cervantes para que este maravilloso y original libro de caballerías sea el que más huella haya dejado en la mejor literatura española de la Edad de Oro. Ellos lo leyeron como un libro escrito en castellano y anónimo; no lo era: lo había escrito en catalán Joanot Martorell. Tampoco *La vida de Lazarillo de Tormes* es una obra anónima, sino del espléndido lector y escritor que fue Alfonso de Valdés.

Es asombroso ir descubriendo esos mínimos hilos tomados de muchas y diversas lecturas, que van formando el tapiz sobre el que escribe Alfonso de Valdés ese inigualable relato de Lázaro; el pregonero no sabía leer, pero sus palabras están tejidas con esa riquísima herencia literaria. No en vano quien le escribió la declaración a Lázaro de Tormes fue precisamente el escritor que le redactaba las cartas al Emperador.

BIBLIOGRAFÍA

CALILA E DIMNA. Edición de J. M. Cacho Blecua y M^a. J. Lacarra. Castalia. Madrid, 1984.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Instituto Cervantes y Crítica. Barcelona, 1998.

DELICADO, Francisco. *La Lozana Andaluza*. Edición de Claude Allaire. Cátedra. Madrid, 1985.

GUEVARA, fray Antonio de. *Libro primero de las Epístolas familiares*. Edición de José M^a. de Cossío. RAE, Aldus. Madrid, 1950.

KENISTON, Hayward. *The Syntax of Castilian Prose*. The University of Chicago Press. Chicago, 1937.

LAPESA, Rafael. "Personas gramaticales y tratamientos en español", *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1973), pp. 141-167.

LAZARILLO DE TORMES. Edición de Francisco Rico. Cátedra. Madrid, 1987.

MARAVALL, J. A. *Estudios del pensamiento español. Serie Primera. Edad Media*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1973.

MENÉNDEZ PELAYO, M. *Orígenes de la novela*, I. CSIC, Aldus. Madrid, 1943.

MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M. Y BUILES, R. D. *Guía de lectura de "Tirante el Blanco"*. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 2002.

NAVARRO DURÁN, Rosa. "*Lazarillo de Tormes*" y las lecturas de Alfonso de Valdés. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 2003.

NAVARRO DURÁN, Rosa. *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*. Gredos. Madrid, 2004 (2^a edición con un apéndice).

RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral. Barcelona, 1970.

RIQUER, Martín de. "Un nuevo ejemplar del Tirante el Blanco de Valladolid, de 1511", en *Miscellanea Barcinonensia*, 47 (1975), pp. 7-15.

La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea

RIQUER, Martín de. *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*. Sirmio. Barcelona, 1992.

TIRANTE EL BLANCO. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Edición de Martín de Riquer. Espasa-Calpe. Madrid, 1974.

VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Edición de Rosa Navarro Durán. Cátedra. Madrid, 1992.

VALDÉS, Alfonso de. *Obra completa*. Edición de A. Alcalá. Biblioteca Castro. Madrid, 1996.

VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de Mercurio y Carón*. Edición de Rosa Navarro Durán. Cátedra. Madrid, 1999.

VALDÉS, Alfonso de. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en *Novela picaresca, I*. Edición de Rosa Navarro Durán. Biblioteca Castro. Madrid, 2004.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de doctrina cristiana*. Edición de J. Ruiz. Editora Nacional. Madrid, 1979.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Edición de Cristina Barbolani. Cátedra. Madrid, 1982.

ZÚÑIGA, Francesillo de. *Crónica burlesca del emperador Carlos V*. Edición de J. A. Sánchez Paso. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1989.

Página web: <http://www.elazarillo.net>

EL QUIJOTE Y LA NOVELA MODERNA

Pedro Javier Pardo
Universidad de Salamanca

1. REALISMO

2. AUTOCONCIENCIA

BIBLIOGRAFÍA

La afirmación de que el *Quijote* es la primera novela moderna se ha convertido en un tópico que no por manido deja de ser cierto, pero que no por cierto deja de ser un tópico. En otras palabras, es una de esas verdades que encontramos enunciada y proclamada por todas partes pero demostrada y fundamentada en ninguna. El carácter novedoso –o lo que es lo mismo novelesco– del *Quijote* se ha repetido hasta la saciedad, pero se ha explicado poco, al menos de forma rigurosa y convincente, si exceptuamos los libros de Riley o Gilman y algunos otros que se mencionarán a su debido tiempo. Todos reconocemos un parentesco entre la novela de Cervantes y la novela como género narrativo característico de la modernidad literaria, un aire de familia, pero otra cosa es reducirlo a unos rasgos fisonómicos precisos, que la distinguan de formas o géneros narrativos previos, de otras familias, y que puedan luego rastrearse en su progenie, trazar líneas de filiación con novelas posteriores. Lo segundo es tan importante como lo primero, y de hecho, en contra de lo que pudiera pensarse a priori, lo determina en gran medida, pues nada mejor para reconocer la modernidad del *Quijote* que mirarlo con los ojos de sus descendientes. Pero, aunque para definir la quintaesencia novelesca del *Quijote* tengamos que leerlo desde una o varias novelas modernas, que en este caso serán inglesas, conviene dar prioridad a la metodología sobre la epistemología y, una vez más, comenzar por el principio.

Y el principio es una definición muy simple de novela como género narrativo extenso que se configura en los albores de la Edad Moderna como un tipo de representación de la realidad –de *mímesis*– diferente a las existentes hasta entonces y características de la Edad Antigua o Media –categorizadas por los ingleses con el término *romance*– y que se ha caracterizado con el escurridizo término de *realismo*. Dicho planteamiento tiene la virtud de obviar la extendida pero en el fondo arrogante asunción de que la novela moderna es realista porque representa la realidad, frente a las formas narrativas previas que supuestamente no lo hacen, sustituyéndola por otra que me

parece preferible: que no conviene identificar realismo con realidad porque, en última instancia, todo depende de cómo concibamos la realidad. Lo que hay que explicar *realmente*, y la redundancia aquí vale el doble, es en qué consiste el modo de representación *realista* de la realidad, es decir, cómo concibe la realidad el realismo, por oposición a modos de representación previos, fundamentalmente el *romance*, y en particular el realismo cervantino por oposición a otros tipos de realismo, por ejemplo el picaresco. A ello hay que añadir que la novela cervantina no sólo se define por un tipo de representación de la realidad, sino por la forma en que exhibe los límites de dicha representación, es decir por su carácter auto-consciente. O, en otras palabras, la obra de Cervantes se interesa no sólo por la realidad sino también por la representación, es decir, por sí misma como representación. El *Quijote* lleva a cabo un reflexión –en el doble sentido de reflexionar y de reflejar– sobre la realidad pero también sobre la ficción. Al hacerlo funda no sólo un tipo de novela realista que llegará a su apogeo durante el siglo XIX sino también el tipo de novela auto-consciente característica del siglo XX.

1. REALISMO

Cuando hablamos de *romance* nos referimos al tipo de representación idealista de realidad que podemos encontrar en los libros de caballerías, pero no sólo en ellos: también en la llamada novela bizantina o en la pastoril, por citar sólo las formas narrativas dominantes en la época de Cervantes. Por eso el término *romance* es tremendamente útil, porque designa un modo de representación de la realidad común a diferentes géneros y al que el realismo (de la picaresca, del *Quijote*, etc.) se presenta como alternativa. Este tipo de representación, tal y como he intentado explicar con detalle en otro lugar, puede caracterizarse por lo que podríamos caracterizar como una DOBLE PERSPECTIVA VERTICAL. Efectivamente el *romance* se caracteriza por su presentación de dos mundos contrapuestos y de raigambre mítica, uno idílico superior y otro demoníaco inferior, situados por encima y por debajo del mundo de la experiencia ordinaria, *extraordinarios*, que configuran lo que Northrop Frye ha denominado "vertical perspective". Esta perspectiva vertical se expresa tanto en la caracterización de los personajes como en la acción narrativa: existe una nítida separación entre los personajes del mundo superior positivo frente a las del mundo inferior negativo, quienes son no sólo buenos o malos de forma maniquea, héroes y villanos, sino que lo son en grado superlativo; la acción está siempre basada en una transición entre estos dos mundos contrapuestos, y asume por ello forma cíclica como un descenso al mundo demoníaco y retorno final al mundo idílico. Este descenso suele implicar movimiento físico, un *viaje* o *búsqueda* (aunque no necesariamente, ya que puede tratarse de *trabajos* en un sentido más amplio), y en cualquier caso

una alienación o extrañamiento (voluntario o impuesto) del héroe o heroína de su mundo, de un estado inicial de felicidad, seguridad y paz, para afrontar una serie de aventuras y pruebas que implican separación, soledad y sufrimiento, tras las que recuperan su estado original –a veces su identidad perdida– y retornan a su mundo. En la acción del *romance* se observa también otra dualidad, la existente entre un mundo inferior sensible, material, fenomenológico, y uno superior inteligible, espiritual, trascendente, que es donde radica la verdadera realidad. El mundo superior determina y dirige el inferior porque todo lo que ocurre en él es resultado de un designio superior que ordena y dispone y al que son ajenos la voluntad de los personajes de ese mundo inferior o las circunstancias físicas del mismo, por lo que la acción se presenta como una sucesión de acontecimientos imprevistos e inesperados, de aventuras que vienen como llovidas del cielo, como una cadena de coincidencias. La segunda perspectiva vertical también influye en la caracterización de los personajes, pues éstos son concebidos en términos de lo esencial o permanente, que es lo que se considera *real*, y no de lo accidental y variable, externo o empírico, por lo que son básicamente tipos, una expresión estilizada y simplificada de ideas o cualidades.

El realismo cervantino –también el picaresco– se basa en una representación horizontal de la realidad frente a la vertical del *romance*. Quiere ello decir, en primer lugar, que los personajes dejan de ser tipos universales maniqueos y superlativos que representan mundos antagónicos, para convertirse en individuos particulares y ordinarios con luces y sombras; y, en segundo lugar, la acción deja de estar sometida a un principio superior que rige los destinos de los personajes y ordena sus vidas a través de una sucesión de casualidades, para depender de los propios personajes, de sus personalidades y las relaciones entre ellos. El universo novelesco deja de estar escindido en dos mundos antagónicos –de ser bipolar– y de depender de un mundo superior al que apunta –de ser trascendente– y por tanto deja de estar organizado verticalmente, como en el *romance*, para ser el mundo horizontal de la experiencia ordinaria y particular, del realismo. Sin embargo decir eso no es suficiente, pues no nos permite diferenciar la novela cervantina del otro tipo de ficción realista de la época, la novela picaresca. Los rasgos más distintivos y característicos de la novela cervantina derivan de la intervención en este *realismo* de lo que podemos denominar siguiendo a Mijail Bajtín el PRINCIPIO DIALÓGICO, que mediatiza las relaciones de la novela tanto con la literatura como con la realidad, y la forma que tal principio toma en Cervantes. Bajtín caracteriza la novela por su naturaleza dialógica, es decir, por ser el género que pone a diferentes lenguajes o discursos –así como a las visiones de mundo o formas de concebir la realidad implícitas en ellos– en contacto dialógico, que no simplemente *dialogal* o *dialéctico*. Un diálogo no es dialógico en el sentido bajtiniano del término si en última instancia es utilizado para la

demostración de una verdad monológica, es decir expresable o reductible a un solo lenguaje o discurso, y, a la inversa, un discurso no dialogal puede ser dialógico porque en él laten diferentes voces, otros lenguajes y visiones de mundo ajenos que son citados o incorporados en el propio y con el que establecen un conflicto dialógico. Tampoco hay dialogismo, sino simplemente dialéctica, cuando se expresa una verdad a través de ideas discrepantes o contrapuestas pero no encarnadas en lenguajes o voces diferentes, en la heterogeneidad y *heteroglosia* de la vida. Finalmente, Bajtín deja claro que el dialogismo de la novela puede incorporar los lenguajes y visiones de mundo de la literatura previa, de hecho investiga la parodia como un instrumento fundamental en lo que denomina la "prehistoria de la palabra novelesca", en cuanto que en ella se cita un discurso y concepción de la realidad de forma crítica, es decir desde otro alternativo o abiertamente hostil, y por tanto se produce un conflicto dialógico entre ellos. En la novela puede por tanto producirse una dialogización no sólo de (a) la realidad, sino también de (b) la literatura, y ello es particularmente evidente en el *Quijote*. La intención explícita de Cervantes, tal como la declaró en el prólogo de la novela, fue parodiar los libros de caballerías, pero su gran hallazgo fue llevar a cabo tal parodia a través de un lector de los mismos, es decir encarnando el lenguaje y la visión de mundo de tales libros en un personaje que percibe e interpreta la realidad según tales modelos literarios, de modo que cuando la realidad pone de manifiesto su inadecuación quedan desacreditados. De ahí se derivan las características esenciales del realismo cervantino, a saber, su carácter (a) dialógico y (b) anti-literario.

(a) Cervantes convierte la representación romántica de la realidad caracterizada por la doble perspectiva vertical en una visión de la realidad, la de don Quijote, en conflicto tanto con una realidad representada de forma realista, es decir horizontal, como con otras visiones más acordes con ésta. El carácter romántico de la visión quijotesca pasa bastante desapercibido a causa de su locura, que le hace alucinar y transformar la realidad, pero precisamente por ello es en aquellas aventuras en las que no hay alucinación donde la doble perspectiva vertical que da forma a su visión es perfectamente apreciable. Por poner sólo un par de ejemplos, cuando don Quijote se encuentra con los galeotes no los convierte en lo que no son sino que simplemente los hace beneficiarios de su acción heroica aplicando la primera perspectiva vertical que divide a los personajes con que se encuentra en buenos y malos, víctimas y victimarios, y que no admite de sutilezas o estadios intermedios como el representado por la figura de un delincuente cargado de cadenas. Las expectativas de don Quijote de que apenas salga a los caminos le lloverán aventuras o su evocación en diferentes ocasiones del motivo de la aventura guardada, es decir su convencimiento de que ciertas aventuras están reservadas para él mientras que otras no lo están, revela su creencia en un ordenamiento pro-

videncial de la acción que remite a la segunda perspectiva vertical. Naturalmente frente a esta visión romántica –y no simplemente alucinada– de la realidad, la visión de Sancho se erige en correctivo epistemológico, con su percepción más acertada de la realidad basada en los sentidos, aunque no siempre: en ocasiones porque los sentidos le engañan (la aventura de los cueros de vino), lo que revela los límites del empirismo, en ocasiones por propio interés (la aventura del yelmo de Mambrino), lo que revela su degradación como materialismo. En este último terreno podríamos decir que de hecho es la visión quijotesca la que actúa de correctivo moral de la visión de Sancho, produciéndose así una iluminación mutua de ambas visiones articuladas en sus lenguajes respectivos, un permanente diálogo entre el idealismo romántico quijotesco y el realismo degradado panzaico que no necesita comentario pues ha sido ya ampliamente comentado por la crítica cervantina, y de ello resulta lo que podemos denominar REALISMO DIALÓGICO. La intervención del principio dialógico en la novela se hace sentir en el hecho de que ésta presenta una realidad escindida en o filtrada por una serie de perspectivas sobre la misma, de visiones de mundo que no coinciden plenamente con el mundo porque son limitadas y no pueden atraparlo por completo, que se critican mutuamente y dialogan entre sí (incluso dentro de sí, aunque no hay tiempo de ocuparse de ello), y de cuyo diálogo emerge una verdad dialógica, es decir no reductible a un discurso monológico. Este diálogo gira en torno a la visión romántica de don Quijote y adopta una forma dual, contrastiva, pues se basa en la pareja conformada por don Quijote y Sancho, de modo que aparece como un contrapunto o contraste continuo. Pero, más allá de estos rasgos particulares, que pueden rastrearse en un gran número de novelas posteriores, se esconde algo más general y esencial, el relativismo y el escepticismo en el tratamiento de la realidad que caracteriza a la novela moderna por oposición a las formas narrativas previas, en el que novelistas contemporáneos como Carlos Fuentes y Milan Kundera cifran el carácter fundacional del *Quijote*.

(b) El principio dialógico sustituye así al vertical como mediador en la representación de la realidad, pero también de la literatura. A través del carácter explícitamente literario de la visión quijotesca, la novela cervantina establece también un diálogo con la literatura previa, con el *romance*, y en particular con los libros de caballerías, cuyo tono predominante –aunque no exclusivo, como veremos– es anti-romántico, pues es ante todo una refutación paródica de los mismos. Para ello superpone la visión o representación idealizada de la realidad característica de este tipo de ficción que da forma a la visión quijotesca, con una realidad no sólo no idealizada sino degradada. A la visión quijotesca no sólo se opone el correctivo de la visión panzaica sino también de la propia realidad, que no sólo está representada de forma horizontal sino deliberadamente anti-romántica, en muchos momentos con contornos incluso picarescos. Ello se observa perfectamente en el episodio de los

galeotes antes comentado (delincuentes y pícaros, como el caso de Ginés de Pasamonte, que se cuenta entre ellos, pone de manifiesto): éstos no sólo representan una realidad cuya ambigüedad y complejidad se escapa a las polaridades románticas quijotescas (son víctimas y victimarios, van "forzados" porque antes ellos han hecho "fuerza" a otros, su situación es resultado tanto de sus delitos como de la corrupción e inhumanidad del sistema), sino que al final apedrean a su liberador. Frente a la creencia quijotesca de que un orden providencial le irá enviando aventuras conducentes a su apoteosis final, vemos que no sólo las aventuras son de hecho creadas por el propio don Quijote a través de su imaginación literaria, sino que éstas conducen a su fracaso final. Lo interesante, sin embargo, de esta estrategia anti-romántica cervantina, es que no sólo resulta en una refutación paródica del *romance* por la realidad, sino también en un reforzamiento de las pretensiones miméticas de su novela: ésta parece más real porque se apoya en la revelación del carácter literario, ficticio y en última instancia mentiroso de la literatura previa. Cervantes llega al *realismo* a través de la parodia del *romance*, y ello lo caracteriza por su afán de presentar una realidad no literaria ni literaturizada por oposición a las visiones o distorsiones de la misma en la literatura previa que tiene la virtud de reforzar la ilusión de realidad. En este sentido el de Cervantes es un REALISMO ANTI-LITERARIO, como han explicado Harry Levin o Walter Reed al analizar el legado cervantino en otros novelistas posteriores. Cervantes, además, no se conforma con utilizar la literatura previa en este juego anti-literario, sino que se sirve de su propia novela como literatura. Al principio de la segunda parte del *Quijote* sus personajes principales comentan la primera parte que acaba de aparecer y que Sansón Carrasco ha leído, realizando una serie de objeciones y correcciones a la misma. El efecto más evidente de dicha conversación (aunque hay otros de los que me ocuparé más adelante) es crear una ilusión de autonomía de la vida frente a la literatura, de realidad más allá de la literatura. El realismo cervantino se sirve así de la visión literaria que de la realidad nos da la misma obra que leemos, a la que contrapone una realidad que la supera y desborda, haciéndolo así doblemente anti-literario: la realidad no sólo frente al *romance* caballeresco sino también frente a la propia novela que estamos leyendo y que intenta contárnosla.

Pero el realismo anti-literario cervantino no puede explicarse simplemente como realismo anti-romántico, porque Cervantes muestra también las posibilidades románticas de la realidad, si bien es cierto que circunscritas a la visión y la imaginación de un personaje, don Quijote, y a las historias entrelazadas de una serie de personajes secundarios. Me estoy refiriendo especialmente a las historias de Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando, cuyos contenidos de índole sentimental e incluso pastoril y cuyo desenlace romántico y providencial tiene lugar en la venta de Juan Palomeque, donde se juxtaponen con el universo y la trama anti-romántica de don Quijote. De esta

manera la horizontalidad realista se abre a la verticalidad romántica, el *romance* queda incluido en el *realismo* no sólo como visión individual subjetiva aunque inadecuada sino también como realidad objetiva aunque secundaria, y acaba por tanto formando parte de la realidad que describe la obra. Si el realismo cervantino por una parte se construye sobre la negación de un tipo de *romance*, por otra parece no querer renunciar al idealismo romántico, especialmente el de otros tipos diferentes de *romance*. De ello resulta que el realismo cervantino es anti-literario pero es también romántico, es decir, incorpora el *romance* desde o en el realismo adoptando diferentes distancias respecto a él, dialogando con él de diferentes maneras. Esta ambivalencia en el diálogo de la novela cervantina con el *romance* es similar a la que observábamos en el de Sancho con la visión romántica de don Quijote, se trata de la misma combinación de distancia y complicidad, refutación y afirmación, el resultado de trasladar a la dialogización de la literatura la misma complejidad que se aprecia en la dialogización de la realidad. Y ahí precisamente radica la diferencia fundamental entre el *Quijote* y la picaresca en cuanto a su representación de la realidad: en la picaresca ésta no es ni romántica ni dialógica, pues excluye radicalmente el *romance* y otras visiones alternativas aunque no del todo, pues en las obras maestras del género el dialogismo es desplazado del plano intradieгético al extradieгético, de la historia a la narración. A ello podríamos añadir que la picaresca es anti-literaria sólo de forma implícita y que carece de la dimensión auto-consciente del *Quijote* de la que me voy a ocupar a continuación.

2. AUTO-CONCIENCIA

No hay que esperar mucho para ver cómo esta dimensión auto-consciente o metaficcional aparece en el *Quijote*. Apenas hemos leído ocho capítulos escritos por un cronista que utiliza diferentes fuentes de información (otros autores, archivos) como si de una historia verdadera se tratara, cuando el relato se interrumpe abruptamente en mitad del combate entre el vizcaíno y don Quijote porque su autor no ha encontrado nada más escrito sobre la vida del hidalgo. Las riendas de la narración pasan entonces a un segundo autor que nos cuenta en primera persona a principios del capítulo 9 cómo gracias a una serie de increíbles casualidades encontró en un mercado de Toledo un manuscrito escrito por el historiador Cide Hamete Benengeli, en una de cuyas primeras páginas aparecía representada precisamente la escena del combate en que se interrumpía el relato. A partir de este momento conviven dentro de la novela dos niveles o planos, el intradieгético de la historia, al que pertenecen los personajes don Quijote, Sancho Panza y demás, y el extradieгético de su narración, al que pertenecen los personajes del autor Cide Hamete, el morisco que traduce su manuscrito del árabe, y el segundo autor que lo hace

traducir y nos da la versión final, y que es por ello de hecho su editor y narrador, aunque ha sido generalmente identificado como Cervantes, de forma errónea a mi modo de ver. Aunque no tenemos tiempo para detenernos en ello, baste decir que su perspectiva difiere claramente de la del Cervantes autor por cuanto aquél es un narrador que transcribe un documento histórico y que además es un entusiasta de los libros de caballerías, y no un novelista que inventa una ficción para parodiar los libros de caballerías. Si es Cervantes, es un Cervantes como personaje del *Quijote*, diferente del Cervantes novelista cuya voz oímos en el prólogo cuando declara su propósito paródico y al final de la primera parte, cuando se cuela en el discurso del narrador para pedir que se dé a su libro el mismo crédito que a los de caballerías (aunque la afirmación podría ser también del propio narrador sin percibir la ironía de la misma), y de la segunda parte, cuando se cuela en el discurso de la pluma de Cide Hamete para poner punto final al relato declarando cómo los libros de caballerías van tropezando por el mundo gracias a "mi verdadero don Quijote". Este Cervantes novelista podría estar también detrás de esa voz que al final del capítulo 8 anuncia que el primer autor no encontró información alguna sobre la continuación de la historia pero que a la postre lo hizo un segundo autor del modo que se verá en el capítulo siguiente, enlazando así el relato de los primeros ocho capítulos del primer autor con el restante del segundo autor o narrador-editor (aunque de nuevo esa voz podría ser la del narrador hablando de sí mismo como segundo autor en tercera persona). En cualquier caso no es tanto esta interrupción y el entramado de voces a que da lugar, magníficamente analizado ya por Ruth El Saffar, lo que nos interesa, como la forma en que Cervantes lo utiliza para articular la dimensión auto-consciente de su novela, para explorar su carácter tanto de (a) representación como de (b) ficción.

(a) En primera lugar, la presencia de este plano de la narración junto a la historia tiene naturalmente la virtud de recordarnos la naturaleza libresca de lo que leemos, y por tanto su carácter de representación, que es subrayado por la descripción de ese dibujo en que están representados don Quijote, el vizcaíno y Sancho Panza. La perspectiva de pronto cambia y somos empujados fuera de la historia para que la veamos como lo que es, un manuscrito, escritura, un dibujo, para que comprendamos que sus protagonistas son figuras de tinta y papel, personajes literarios. Además los tres agentes de la narración (autor, traductor y editor) dejan su huella en la historia a través de los comentarios que sobre la misma realizan desde ese plano de la narración al que pertenecen, y estos comentarios, especialmente los del traductor y el editor, que versan sobre la obra misma y la labor de Cide Hamete, son un recordatorio continuo del carácter literario de lo que leemos y las limitaciones que de ello se derivan. Estas limitaciones son básicamente dos, y aparecen ya en esta interrupción de los capítulos 8 y 9. La primera se refiere al carácter o la personalidad de su autor, a la influencia que su idiosincrasia o su perspectiva ha de

tener necesariamente en la obra, a las distorsiones que esta intervención subjetiva puede generar, tal y como apunta el editor:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia... En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (I.9)

Aunque las críticas puedan no estar justificadas, el recelo del editor nos hace muy conscientes de la representación y sus limitaciones. También vemos los celos del traductor, por ejemplo cuando menciona el carácter inverosímil de un capítulo, que hace que lo tenga por apócrifo (II.5). La segunda de estas limitaciones es sugerida por el hecho de que, al encontrar el manuscrito, el morisco traduce al editor en voz alta un comentario escrito en los márgenes del mismo: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en la Mancha" (142). La escritura en los márgenes, de la que aparecerán otros ejemplos más adelante (el caso más evidente son las anotaciones de Cide Hamete sobre la retractación de don Quijote antes de morir de sus declaraciones sobre el carácter verdadero de lo acaecido en la cueva de Montesinos (II.24), es decir, la presencia de cierta información sobre los personajes que no se incluye en el cuerpo principal del texto, apunta a una realidad que no cabe en la linealidad de la representación literaria, que la sobrepasa y desborda por los márgenes, y a un proceso de selección que relega ciertos aspectos de esa realidad a los márgenes y que posiblemente relega otros aspectos incluso fuera de ellos, es decir, fuera de la obra; revela una realidad mucho más amplia que la literatura es incapaz de aprehender en su totalidad. Además, cuando, más adelante, notemos que el comentario marginal que lee el traductor en voz alta no aparece por ninguna parte en el libro que leemos, es decir, que ha sido eliminado del mismo (lo mismo que la retractación de don Quijote sobre la cueva de Montesinos), seremos conscientes de que este proceso de selección es doble, o tal vez triple, pues además de la información excluida por Cide Hamete hay también información que ha sido excluida por el traductor o tal vez el editor, tal y como ocurre con ese comentario sobre Dulcinea. De esta manera la inte-

rrupción de la historia por la narración nos recuerda las limitaciones impuestas a la misma tanto por los diferentes agentes narrativos como por su carácter literario –o, lo que es lo mismo, por el carácter inabarcable de la realidad–, es decir, las diferencias entre la realidad y la representación que de la misma leemos. Y ello es la característica esencial de la novela auto-consciente tal y como ha sido analizada por Robert Alter en su recorrido histórico por la misma que comienza con *Don Quijote*.

(b) Esta interrupción del capítulo 8, en segundo lugar, tiene la virtud de equiparar el texto que estamos leyendo con los libros de caballerías cuya falsedad y carácter mentiroso dicho texto denuncia, lo que equivale a reconocer que no es historia, como pretenden los agentes narrativos y como parece confirmar el mundo realista que se nos presenta, sino, como esos libros mentirosos, ficción. Dicha equiparación aparece ya en la serie de casualidades que permiten el hallazgo del manuscrito en lengua extranjera, un subterfugio narrativo tomado de los libros de caballerías (como el del hallazgo de los papeles en una caja de plomo enterrada en una ermita al final de la primera parte). Pero es sobre todo la autoría de Cide Hamete la que equipara al libro con los de caballerías. Don Quijote hace alusión nada más abandonar la aldea en su primera salida (y posteriormente en otras ocasiones) al sabio que escribirá su historia. Naturalmente el lector no cree en la existencia de ese sabio, al que considera una más de las quimeras caballerescas del hidalgo. Sin embargo, en el capítulo 9 el lector se da de bruces con la existencia de Cide Hamete, con el hecho de que realmente había un sabio encantador (como lo llama el segundo autor) escribiendo su historia en ese momento en que el personaje pensaba en él. Es más, Cide Hamete no será solo el historiador que dice ser, sino que su omnisciencia, su capacidad para revelarnos pensamientos o acciones de los personajes cuando se encuentran solos, delata que es además sabio o mago, tal y como piensan don Quijote y el segundo autor. Se produce así la paradoja de que la narración de la historia que leemos confirma la creencia de don Quijote en los sabios encantadores, lo que es una imposibilidad de acuerdo con los términos realistas de dicha historia. Esta paradoja es una tácita formulación de la paradoja metaficcional enunciada por Linda Hutcheon: una historia realista, que niega la posibilidad de los encantadores y del mundo irreal de los libros de caballerías, es presentada en un envoltorio irreal, el de una narración de tipo caballeresco, realizada por un sabio encantador en un manuscrito hallado por casualidad, lo que la equipara con estos libros y revela su carácter igualmente ficticio. La narración de la historia se convierte así no en un recurso de historicidad, como han interpretado muchos lectores y críticos, sino de ficcionalidad, y por tanto en un índice del carácter auto-consciente más que realista de la novela.

Esta paradoja metaficcional latente será explicitada cuando al final de la primera parte se pida para la obra el mismo crédito que se da a los libros de

caballerías, pero se hará evidente al principio de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho se enteran de la publicación de la primera parte a través de Sansón Carrasco:

—...Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escrita, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano...

—Destá manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor-dijo Sansón-, que tengo para mí que al día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia... (II.3)

En el momento en que el bachiller Carrasco (y después los demás personajes de la segunda parte que han leído la primera) admite la existencia de Cide Hamete, éste cobra realidad ya no sólo en el nivel de la narración, sólo accesible al lector, sino en el de la historia, se hace real también en el mundo de los personajes que, con la excepción de don Quijote, no creen en encantadores, pero que sin embargo lo aceptan como parte del mismo. Incorporar a los encantadores como parte integrante de una realidad en la que éstos son pura ficción es declarar el carácter ficticio de esa realidad; situar a Cide Hamete en el mundo de los personajes de la historia, en su mismo nivel, es decir que estos personajes son tan ficticios como aquél. A partir de este momento, desde la propia historia se acepta como realidad algo que de acuerdo con las normas empíricas de esa realidad es una ficción, y ello da lugar a una contradicción irresoluble que deconstruye el pretendido carácter histórico del texto y muestra que todo es mentira, juego. La revelación del carácter ficticio de lo que leemos no se queda así en el envoltorio, en la narración, sino que se hace desde la historia.

Y lo mismo ocurre con la revelación de su carácter de representación y las limitaciones que se derivan del mismo, de las diferencias entre la realidad y la literatura que sobre ella hemos leído. Don Quijote apunta a esas limitaciones resultantes de la perspectiva o idiosincrasia del autor al mostrar sus recelos, exactamente igual que hacía el editor, ante su carácter de moro y el carácter mentiroso de los mismos (II.3). Don Quijote pondrá otros reparos a la intervención de ese autor tal y como es descrita por Sansón Carrasco, y lo mismo hará Sancho Panza, aunque los comentarios de éste ponen de relieve especialmente la otra limitación importante de toda representación literaria. Sancho, a petición del bachiller Carrasco, subsana algunos olvidos de Cide Hamete: el del robo de su asno en la Sierra Morena (del que no se nos informa, sólo se infiere por referencias posteriores), el de la aparición de Sancho a lomos de ese mismo asno antes de que se nos informe de que ha sido recuperado, y el del destino de los cien escudos que encuentra Sancho en la misma

sierra. Sancho contará que el asno fue robado por Ginés de Pasamonte y cómo lo hizo, que los escudos los dio a su mujer (II.4) y de la inexplicada aparición del asno sólo puede decir que debió de ser un descuido del impresor o que el historiador se engañó (II.4). Esta incorporación de información adicional que no aparecía en el libro que hemos leído, que ha sido dejada fuera, nos recuerda el proceso de selección y manipulación de la realidad que media el trasvase de la misma a la literatura y al que obliga su amplitud y múltiples ramificaciones. La diferencia de medio y la mediación de un autor hacen imposible la correspondencia total entre literatura y vida; ésta nunca puede ser atrapada del todo, siempre se escapará bien por omisión voluntaria, porque no cabe todo y hay que seleccionar, bien involuntaria, como las omisiones que subsana Sancho ponen de manifiesto.

En resumen, la aparición de Cide Hamete como autor en la historia (como antes en la narración) y los comentarios de los personajes sobre la misma (como antes los de editor y traductor), muestran cómo la literatura que se nos presenta es un artefacto construido por un autor, y no la realidad, representación y, aún más, ficción. Y no son éstos los únicos recursos que utiliza Cervantes a tal efecto. Si hubiera tiempo podríamos detenernos en la forma en que se sirve también del retablo de títeres de Maese Pedro, tejiendo una serie de paralelismos tanto entre sus contenidos como entre la enunciación de los mismos con el *Quijote* en su conjunto, perfectamente explicados por George Haley, que lo convierten no sólo en un espejo de la novela dentro de la novela sino en un espejo metaficcional. Ello es así por la forma en que tales paralelismos sirven en última instancia para hacernos conscientes del proceso de construcción de la propia novela, de su carácter de representación y de las diferencias entre la realidad y la ficción, subrayadas por el ejemplo negativo de don Quijote, que como en la novela de la que es protagonista las confunde y acaba dejándose arrastrar por la ficción del retablo y atacando a las marionetas para defender a sus protagonistas. En resumen, Cervantes introduce otras historias en planos narrativos por encima y por debajo de la historia del hidalgo –la historia de su enunciación en el nivel extradiegético así como una historia enunciada dentro de ella, en el nivel metadieético– que duplican o se hacen eco de su tema fundamental, las relaciones entre literatura y vida, realidad y ficción, pero que hacen de su obra misma, y no los libros de caballerías, el polo literario y ficticio. El propósito de Cervantes es naturalmente mostrar que todo es un juego que no hay que confundir con la realidad, como hace don Quijote (como lector de libros de caballerías y como espectador de retablos de marionetas). Cervantes no quiere que seamos Quijotes, no quiere crear la misma confusión que los libros de caballerías, y por eso nos hace conscientes del carácter literario y ficticio de lo que leemos. Con ello, además, nos ofrece una definición de la novela como una mezcla o síntesis de historia y de ficción: la novela es ficción, como los libros de caballerías, pero, a dife-

rencia de ellos, no es mentira, porque representa el mundo histórico; o, a la inversa, es historia, pero de un tipo diferente, contada por un narrador imposible que habla de personajes que nunca existieron, pero que son verdaderos. Hay una visión de la novela implícita en la dimensión metaficcional del *Quijote* que redondea la implícita en su forma de representar la realidad. Si las combinamos resulta una teoría completa del realismo cervantino, una definición de la novela según Cervantes.

* * * * *

En efecto podemos entender esta dimensión auto-consciente como el último rasgo del realismo cervantino, y como una derivación del carácter dialógico y anti-literario del mismo: es el resultado de esa tendencia dialógica que define lo cervantino, que no se conforma con dialogizar la realidad, sino que lo hace también con la literatura, y no se conforma tampoco con la literatura ajena, sino que lo hace también con la propia, la obra misma que leemos y que es incorporada al juego anti-literario. El realismo anti-literario utiliza tanto el nivel intradieгético como el extradieгético, es decir, se sirve de los comentarios que sobre la propia obra realizan tanto los personajes de la narración (el traductor y el narrador-editor) como de los personajes de la historia (comentando la primera parte desde la segunda) para reforzar la ilusión de que nos cuenta una realidad existente más allá de su representación, no literaria. Pero al hacerlo Cervantes descubre también las limitaciones de la propia novela y su representación de la realidad, el hecho de que la obra que leemos no sólo es un artefacto literario sino también que es tan ficticia-aunque no tan mentirosa-como la literatura previa que pretende desacreditar. De la dialogización de la realidad (realismo dialógico) hemos pasado a la de la literatura (realismo anti-literario), y, dentro de ésta, de la literatura previa, el *romance*, a la propia novela (realismo auto-consciente).

De esta forma el principio dialógico sustituye al de verticalidad como principio rector en la representación de la realidad (y también en la asimilación de la literatura) característico de la novela cervantina, pues de él se deducen sus características básicas. La novela según Cervantes se caracteriza por su relación dialógica tanto con la realidad como con la literatura, y tanto con el *romance* como con el realismo. En el *Quijote* tenemos una realidad representada horizontalmente –realismo– en diálogo con la representación vertical característica de la literatura anterior y con la de la propia novela. La realidad queda así dialogizada tanto por esas representaciones o visiones literarias –realismo anti-literario– como por el diálogo que éstas, especialmente la romántica, establecen con visiones discrepantes, especialmente la realista o meramente escéptica –realismo dialógico–. Y, a la inversa, la literatura queda dialogizada por la realidad y estas visiones no literarias. Pero la dialogización

de la literatura, tanto del *romancé* como de la propia novela, no está exclusivamente al servicio de la representación de una realidad dialógica y anti-literaria, sino que deja ese realismo teñido de la verticalidad idealista del *romance* y de conciencia de su carácter literario y ficticio, lo que le da una coloración romántica y auto-consciente características.

Es fácil observar cómo del principio dialógico se deriva la que es tal vez la característica más distintiva del universo literario cervantino: su inclusividad. Sobre el concepto de diálogo Cervantes crea ese mundo de ficción en que pueden convivir principios o actitudes opuestas, en el que dialogan los extremos, y en el que la paradoja, el diálogo de contrarios, es principio constructivo fundamental. Y de la paradoja nace esa riqueza y complejidad, ambivalencia y polivalencia, que es el sello inconfundible de la novela cervantina. El realismo del *Quijote* rechaza el *romance* al tiempo que lo incluye, es anti-romántico y romántico a un tiempo; en él la visión romántica quijotesca es criticada y corregida por la visión realista panzaica al tiempo que aquélla critica y corrige a su vez a ésta; para crear la ilusión de realidad, no sólo se critica el *romance* sino también la propia novela, pero la crítica de la propia novela no sólo sirve para afirmar su carácter mimético sino también para socavarlo; y finalmente, en línea con esto, se afirma continuamente que lo que leemos es historia, al tiempo que se demuestra que es ficción. Es precisamente esta inclusividad cervantina, en la que hay toda una filosofía y una actitud vital característica de la modernidad literaria, la que ha hecho del *Quijote* el paradigma de la novela moderna, la novela arquetípica o ejemplar, como la han calificado diferentes críticos, en la que están todas las novelas posteriores. Tal vez esto sea una exageración, pero a veces la hipérbole es la forma más efectiva de comunicar una verdad. Digamos que, si no están todas, sí al menos muchas, y desde luego las más decisivas e influyentes del siglo XVIII al XX, como espero poder ilustrar al hablar del *Quijote* en la novela inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press. Berkeley y Los Ángeles, 1975.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1989.

EL SAFFAR, Ruth S. *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. University of North Carolina Press. Chapel Hill, 1974.

FRYE, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press. Cambridge, 1976.

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 1994.

GILMAN, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1989. Traducción: *La novela según Cervantes*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

HALEY, George. "El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro". *El Quijote*. Ed. George Haley. Taurus. Madrid, 1980. 269-87

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Routledge. Londres, 1991.

LEVIN, Harry. "The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists". *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. Morton W. Bloomfield. Harvard University Press. Cambridge, 1970. 45-66. Traducción: "Cervantes, el quijotismo y la posteridad". *Suma Cervantina*. Ed. J.B. Avale-Arece y E.C. Riley. Támesis. Londres, 1973. 377-96.

KUNDERA, Milan. "La desprestigiada herencia de Cervantes". *El arte de la novela*. Tusquets. Barcelona, 1987.

PARDO, Pedro Javier. *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 1997.

REED, Walter. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. University of Chicago Press. Chicago, 1981.

RILEY, Edward C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Calrendom Press. Oxford, 1962. Traducción: *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus. Madrid, 1966.

EL QUIJOTE Y LA NOVELA INGLESA: DE LAURENCE STERNE A JAMES JOYCE

Pedro Javier Pardo
Universidad de Salamanca

1. LAURENCE STERNE: *TRISTRAM SHANDY*

2. JAMES JOYCE: *ULISES*

BIBLIOGRAFÍA

El estudio de las relaciones entre Cervantes y la novela inglesa debería empezar en Henry Fielding, que subtítulo su primera novela, *Joseph Andrews* (1742), "Written in Imitation of the Manner of Cervantes", y que inició una reelaboración de la teoría de la novela cervantina que culminaría en *Tom Jones* (1749). Tal estudio debería luego continuar por otros novelistas del XVIII: algunos mayores, como Tobias Smollett, que tradujo el *Quijote* y lo imitó de forma literal en *Launcelot Greaves* (1760-61) y de forma más sutil lo recreó en *Humphry Clinker* (1771), o Laurence Sterne, que siguió la estela cervantina en *Tristram Shandy* (1759-1767) y *A Sentimental Journey* (1767); otros menores como Charlotte Lennox, autora de *The Female Quixote* (1752), o Richard Graves, que escribió *The Spiritual Quixote* (1773) siguiendo a Lennox y que a su vez daría lugar a una larga serie de Quijotes de todo tipo en el último cuarto de siglo (*The Political Quixote*, *The Philosophical Quixote*, *The Amicable Quixote*, *The Benevolent Quixote*, *The Infernal Quixote*). Además podrían encontrarse figuras quijotescas en los protagonistas de la *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, el blanco de la parodia de Fielding en su primera novela, de *David Simple* (1744) de Sarah Fielding, la hermana de Henry, de *The Fool of Quality* (1764-70) de Henry Brooke, o de *The Vicar of Wakefield* (1766) de Oliver Goldsmith. La novela inglesa del siglo XVIII está saturada de quijotismo y rezuma a Cervantes por todos sus poros.

Pero la huella cervantina puede discernirse más allá, de modo que a principios del XIX podemos encontrar otro Quijote femenino en *The Heroine* (1813), de Eaton S. Barrett, Jane Austen construye un tipo de novela y de heroína que pueden calificarse de quijotescas, observables especialmente en su primera obra (aunque publicada de forma póstuma) *Northanger Abbey* (1818), y Walter Scott se inspira en Cervantes, del que fue gran admirador y lector, para dar forma a algunos de sus héroes. La novela victoriana es un

territorio poco explorado, pero se puede mencionar a Charles Dickens y *The Pickwick Papers* (1836-37), una imitación del *Quijote* a la manera de los autores del siglo XVIII inglés, a William M. Thackeray con *Vanity Fair* (1747-48) y *The Newcomes* (1853-55), protagonizada por otro Quijote victoriano, y George Eliot con *The Mill on the Floss* (1860) y *Middlemarch* (1871-72), protagonizadas por heroínas quijotescas. El siglo XX es un territorio casi virgen, en el que podemos encontrar, por un lado, obras de raigambre indiscutiblemente cervantina como los Quijotes de Gilbert K. Chesterton, *The Return of Don Quixote* (1927), y de Graham Greene, *Monsignor Quixote* (1982), o las recientes recreaciones de lo que rodea o está más allá del *Quijote* de Robin Chapman, *The Duchess's Diary* (1980) y *Sancho's Golden Age* (2004); y, por otro lado, una presencia más indefinida o indirecta pero no menos interesante o profunda en autores como Joseph Conrad, James Joyce, Wyndham Lewis, John B. Priestley y John Fowles.

Como se puede colegir de este breve esbozo, este recorrido sería demasiado largo para el espacio de que dispongo, y sólo podría realizarse renunciando a ir mucho más allá de este aburrido catálogo de nombres y títulos. Por eso me parece preferible detenernos en algún autor representativo, a través del cual obtener una idea de la riqueza y profundidad del legado cervantino en la novela inglesa en términos cualitativos en vez de cuantitativos. Para ello vamos a hacer dos calas, una en el siglo XVIII y otra en el XX, en dos obras que comparten no sólo su carácter cervantino sino la audacia y modernidad con que lo desarrollan mucho más allá de Cervantes. Uno, Sterne, es un autor tradicionalmente considerado cervantino, aunque su cervantismo ha sido estudiado sólo de forma superficial; el otro, Joyce, es un autor al que apenas se ha relacionado con Cervantes, pero cuyo cervantismo me parece indiscutible, si bien no evidente a primera vista. En ambos casos no nos interesa tanto el quijotismo, la aparición de figuras o episodios quijotescos, como el cervantismo, una cierta concepción de la novela que es la inaugurada por Cervantes, y de la que me he ocupado ya en el artículo anterior.

1. LAURENCE STERNE: *TRISTRAM SHANDY*

Apenas la novela moderna inglesa se había consolidado como género en el siglo XVIII gracias a las obras de Defoe, Richardson y Fielding, cuando apareció una parodia de la misma cuyo carácter revolucionario y experimental anticipa muchas de las innovaciones características del siglo XX. Su título era *The Life and Opinions of Tristram Shandy* y su autor, Laurence Sterne, el pastor de una parroquia de Yorkshire, donde se le conocía sobre todo por los sermones que había predicado en la catedral de York, en la que ocupaba también un cargo eclesiástico, y que se publicarían más tarde con el

título de *The Sermons of Mr Yorick* (1760-69). Antes Sterne había publicado *A Political Romance* (1759), cuya edición había sido destruida por tratarse de una virulenta sátira de ciertos cargos eclesiásticos locales, y el destino de *Tristram Shandy* no parecía ser mucho mejor cuando un editor londinense rechazó sus dos primeros volúmenes. Pero el éxito de los mismos tras publicarse en York en Diciembre de 1759 hizo cambiar de opinión al editor, de modo que *Tristram Shandy* se publicó por volúmenes en Londres entre 1760 y 1767 y convirtió a Sterne en una celebridad literaria, no sólo en Inglaterra sino también Francia. En Francia residió durante largas temporadas por motivos de salud, y en uno de esos viajes se basó para escribir su última obra, *A Sentimental Journey through France and Italy* (1767), publicada poco antes de su muerte acaecida el mismo año. El protagonista, Yorick, es un personaje que aparecía ya como secundario en *Tristram Shandy*, donde se le relacionaba de forma explícita con don Quijote. Pero no es Yorick y sus quijotescas andanzas lo que nos interesan aquí, sino los Shandy, cuyas existencias son quijotescas de una forma menos evidente pero mucho más interesante, y que nos dan la pista para rastrear el cervantismo de la novela.

El quijotismo de los Shandy se basa en la profunda afinidad existente entre los *hobby-horses* a través de los cuales los caracteriza Sterne y la locura de don Quijote. Los *hobby-horses*, como explica Tristram, el narrador de la obra, son los pasatiempos y aficiones con los que los seres humanos nos entretenemos al tiempo que nos distraemos de las preocupaciones e inquietudes de la vida. Pero los *hobby-horses* shandianos son mucho más que eso por la manera en que impregnan la vida de los personajes y en que se convierten en obsesión y monomanía, y ahí precisamente radica su carácter quijotesco: como la locura de don Quijote, el *hobby-horse* determina la vida de los personajes tanto de forma pasiva (percepción de la realidad) como activa (respuesta ante la realidad). Pero además posee aún un rasgo quijotesco adicional, cual es su marcado carácter literario, de nuevo tanto de forma pasiva (se originan en la lectura) como activa (su ejercicio es también literario). Ello es fácilmente observable en Walter y Toby Shandy, el padre y el tío de Tristram.

El *hobby-horse* de Walter es la erudición, la lectura de inútiles y oscuros tratados filosóficos o pseudo-científicos así como la elaboración de disquisiciones de la misma naturaleza (sobre las narices, los nombres de pila o los verbos auxiliares). Su cabeza está llena de las más variopintas teorías y sistemas, que saca de su particular área de influencia para aplicarlas a cualquier esfera de la realidad, no importa lo ajena o incluso hostil que sea, como por ejemplo comprar unos calzones a su hijo. Además de esta utilización pasiva de su erudición, Walter se sirve también de ella para asimilar y reaccionar ante la realidad cuando ésta le sobrepasa. Cuando se produce el accidente de la ventana que cae repentinamente sobre el pobre Tristram mientras este hace

sus necesidades a través de ella, Walter acude a consultar en un libro la lista de pueblos o naciones que han practicado la circuncisión, lo que lo tranquiliza y reconcilia con lo ocurrido. Mientras Tristram yace postrado por el dolor, su padre lee, y el recurso a un libro como modelo para interpretar y responder a la realidad no deja lugar a dudas sobre el carácter quijotesco de Walter. Sterne detalla sus fuentes literarias pasando revista a su biblioteca en un pasaje que recuerda al escrutinio de la biblioteca de don Quijote, que de hecho se cita (II.3). La centralidad –su posición absorbente y dominante– y trivialidad –su carácter recóndito e irrelevante– de la erudición literaria de Walter lo asemeja a los pedantes quijotescos, en particular al Cornelius Scriblerus de las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, la obra escrita por los miembros del Scriblerus Club (entre los que se contaban Pope y Swift) y publicada en 1741. Como Cornelius, Walter se sirve de su erudición para planear la vida de su hijo, desde su gestación y alumbramiento a su educación, pero todos sus literarios designios se verán frustrados por la realidad, por una fatalidad que Tristram personifica en "un espíritu maligno" que no está muy lejos de los encantadores a los que don Quijote culpa por la similar mala fortuna de sus empresas caballerescas e igualmente literarias (de hecho Tristram compara la elocuencia de Walter con la del hidalgo al referirse a los encantadores, I.19). El mismo destino adverso aguarda las empresas de Walter cuando éstas son literarias de forma activa: Walter escribe un tratado para la educación de su hijo, la *Tristra-paedia*, pero tal escritura ocupa a Walter tanto tiempo que cuando lo concluye es ya inútil porque Tristram ha crecido y dejado atrás las cuestiones de que se ocupa. Sterne da así una última vuelta de tuerca al patrón cervantino del Quijote intentando aprehender a través de la literatura una vida cuya complejidad se le escapa y acaba devorándola.

Toby también es en cierta medida un erudito, aunque de muy diferente índole y sobre una materia muy diferente: fortificaciones, asedios, historia militar. Tal es su *hobby-horse*, que, como el de Walter, es literario no sólo en sus orígenes, pues sus conocimientos provienen de las extensas lecturas que hizo durante la convalecencia de una herida recibida en el asedio de Namur –y de nuevo se realiza un cervantino repaso a su biblioteca (III.34)– sino también en su ejercicio: Toby reconstruye en miniatura batallas y asedios con la información que sobre los mismos extrae de los periódicos, y en este sentido lleva a cabo una escenificación de la letra impresa, una dramatización de la literatura análoga a la de don Quijote. La analogía es aún más completa si tenemos en cuenta que Toby, como don Quijote, llega a confundir la ficción con la realidad, pues se absorbe tanto en sus batallas a escala reducida que olvida que son pura ficción y se comporta como si fueran batallas reales. Como Walter y como don Quijote, Toby contempla todo en términos militares, de forma que, por ejemplo, cuando le hablan del puente que el doctor Slop ha fabricado para la nariz de Tristram aplastada durante el parto, él piensa que se refiere a un

puente para sus batallas. También utiliza su *hobby-horse* de forma activa, sirviéndose de sus conocimientos militares para orientar su comportamiento ante una situación poco familiar o novedosa, de modo que plantea y lleva a cabo el cortejo de la viuda Wadman como si se tratara de un asedio militar. Este episodio tiene en la caracterización quijotesca de Toby tanta relevancia como los proyectos educativos de Walter, como subraya el narrador al declarar que tienen a *Cervantic cast* [cariz] (IV.32) e invocar a la musa de Cervantes para que lo inspire al llevar a cabo su narración (IX.24), que dice intentará ejecutar con *Cervantic gravity* (III.10), es decir, con la misma seriedad fingida e irónica con que Cervantes describía las aventuras del hidalgo. En este episodio Toby es claramente un nuevo don Quijote a lomos de su monomanía y a la conquista de su Dulcinea, que es tal porque, como la de don Quijote, se trata de un ideal que no se corresponde con una realidad más grosera a la que Toby permanece ajeno. El desenlace de tales amores, que muestra a un Toby desilusionado por el materialismo –de índole sexual, no monetaria– de la viuda, nos alertan sobre una dimensión de Toby presente a lo largo de toda la obra y ausente en Walter, pero procedente en última instancia de don Quijote: la del idealista inocente, ignorante del mundo y ajeno a sus bajezas. Toby reproduce así la doble dimensión ridícula y admirable, absurda y noble, de don Quijote, lo que lo convierte en la creación quijotesca más acabada de Sterne, y posiblemente del siglo XVIII, junto con el Adams de *Joseph Andrews* del que es un claro descendiente. A diferencia de Adams, sin embargo, Toby tiene un nuevo cariz, cual es un tipo de sensibilidad y benevolencia de las que hay numerosos ejemplos en la obra y que lo caracterizan como un *man of feeling*, un Quijote sentimental que luego Sterne desarrollará en el Yorick de *A Sentimental Journey*.

Los *hobby-horses* son el principio rector de las existencias cotidianas de los Shandy: a través de su exclusividad se contempla el mundo y se orienta el comportamiento, naturalmente de modo distorsionado, idiosincrásico y absoluto, lo que los convierte en una nueva formulación de la locura quijotesca y los conflictos latentes en ella (vida y literatura, realidad y ficción, mundo y visión de mundo). La elección del término es particularmente afortunada en este sentido, ya que crea una imagen del personaje a caballo de su monomanía que tiene obvias resonancias cervantinas: la figura de don Quijote loco montado sobre Rocinante es interpretada metafóricamente como los monomaniacos Shandy montados en sus *hobby-horses*. Se produce así un desplazamiento de lo literal a lo metafórico, que lo es también de lo extraordinario a lo ordinario, ya que implica una considerable reducción de escala (de la locura a la monomanía, de la acción en el ancho mundo al ámbito doméstico) y una universalización del quijotismo, pues concebido en estos términos es algo que puede formar parte de la existencia cotidiana de cualquier ser humano. A esta universalización no es ajeno el hecho de que la pareja central no está compuesta por un Quijote y un Sancho, como en la obra cervantina, sino

La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea

por dos Quijotes, que Sterne pone a dialogar como hacía Cervantes, pero naturalmente esta relación dialógica se ve modificada por el carácter quijotesco de ambos. Walter y Toby están encerrados en sus *hobby-horses*, que son demasiado limitados y singulares como para establecer un dialogo efectivo y producir una verdad dialógica, como no sea la de su aislamiento e incomunicación. El ejemplo paradigmático se produce cuando Walter intenta explicar a Toby el concepto de la asociación de ideas, y, al mencionar la palabra "tren", Toby piensa en un tren de artillería, lo que frena en seco la explicación de Walter. "Era un gran hombre", afirma Toby refiriéndose a Stevinus, y Walter está de acuerdo, pero él piensa en Piereskius. Sus discrepancias se extienden a otros terrenos, por ejemplo su visión de las mujeres, en la que además interviene una divergencia que trasciende el *hobby-horse* pero acentúa sus efectos: Walter y Toby representan dos formas contrapuestas de abordar la realidad, a través de la cabeza y a través del corazón, el enfoque intelectual frente al sentimental. Ello se observa especialmente en su diferente respuesta a la muerte del primogénito, Bobby, Walter con uno de sus eruditos discursos, Toby suspirando tristemente antes de dormirse durante un mes. Sterne reproduce la forma dual y contrastiva del dialogismo cervantino, pero lo modifica sustancialmente al extender el carácter quijotesco a los dos términos del diálogo y modificar sus contenidos. Los contenidos cervantinos, no obstante, aparecen en la pareja que conforman Toby y su sirviente-confidente Trim, quien actúa de Sancho frente a Toby en cuanto que se erige en correctivo de su inocencia, particularmente en el terreno amoroso, tanto en sus intentos por hacerle ver las verdaderas intenciones de la viuda como en la narración de sus más carnales amores.

Si los *hobby-horses* son quijotescos y los Shandy una familia de Quijotes, no es de extrañar que aún podamos identificar un tercer Quijote en la obra, el propio Tristram. Como en el caso de su padre y su tío, él también cabalga de forma obsesiva sobre un *hobby-horse* igualmente literario y absorbente: la escritura de su biografía, es decir del libro que tenemos entre las manos, y en ese sentido es el más literario de todos y también el más absorbente, pues como declara él mismo, vive para escribir, escribir y vivir es todo uno para él. Si don Quijote se define por su vocación de personaje literario, vive para que sus hazañas sean narradas, Tristram lo hace por la de narrador, y la forma en que concibe y ejecuta esa narración subraya sus afinidades tanto con don Quijote como con los otros Shandy. Como los *hobby-horses* de éstos, su método narrativo es de una tremenda singularidad y excentricidad, pues consiste en introducir todo tipo de digresiones sobre asuntos, personajes o incidentes que no pertenecen en sentido estricto a su historia, pero que, como argumenta el propio Tristram, son necesarios para un entendimiento cabal de la misma, y por tanto responden en última instancia a la voluntad de contar su vida de manera exhaustiva y completa, remontándose al origen primero de todo y atendiendo a todo aquello que haya podido influir en ella. El resultado de aplicar este método digresivo-inclu-

sivo a su autobiografía es que Tristram no llega a contarnos su vida, pues no pasa de unos cuantos episodios aislados de su infancia, lo que demuestra que la pretensión de hacerlo con tal rigor es en sí misma una tarea imposible, pues, como explica en un divertido pasaje, escribe mucho más despacio de lo que vive—necesita un año para contar un día—de modo que cuando más escribe más le queda por escribir—ha escrito un día pero ahora tiene otros trescientos sesenta y cinco nuevos días que escribir. Sterne dramatiza así el quijotesco conflicto entre vida y literatura en términos similares a los de la *Tristra-paedia* de Walter, es decir, a través de la disociación entre los tiempos de una y otra, que hace que sea materialmente imposible atrapar la primera en la segunda y conduce irremisiblemente a un quijotesco fracaso. De tal palo tal astilla.

La escritura de la propia vida queda así convertida en una empresa quijotesca, tanto por su naturaleza, consistente en crear una ecuación perfecta entre literatura y vida, en aprehender la vida a través de la literatura, en este caso como escritor en vez de como lector; como por su resultado, que la define como una misión imposible, pues la vida se escapa a toda formulación literaria, bien sea la anacrónica e irreal de los libros de caballerías, bien la contemporánea y mimética de una biografía—si bien por razones opuestas, en un caso por dar la espalda a la realidad, en el otro por pretender registrarla de forma exhaustiva. Tales pretensiones nos dan una clave fundamental para entender la profunda comunidad de propósito oculta bajo estas diferencias: Sterne lleva el quijotismo al terreno de la narración con intenciones paródicas análogas a las de Cervantes, en una misma línea subversiva de convenciones narrativas previas, tal como ha comentado Britton, ahora las de la ficción realista o novela en vez de la idealista o *romance*. La imposibilidad de atrapar la realidad, dramatizada a través del narrador que intenta hacerlo de manera exhaustiva y no lo consigue, socava los principios sobre los que se fundamenta la novela como género narrativo por oposición al *romance*, esto es, su vocación mimética y su pretensión de historicidad. Sterne, además, por boca de Tristram, denuncia el artificio que se esconde tras convenciones concretas que formaban parte de la novela de la época y que en el fondo cuestionan su supuesto realismo, como la de un autor que tiene acceso privilegiado a la interioridad de los personajes o la de un argumento formado por una sucesión ininterrumpida y lógica de *aventuras*, o sea de acontecimientos relevantes y de interés narrativo: la realidad, dice Tristram, no es así. Todo ello hace que se pueda afirmar que *Tristram Shandy* es a la novela lo que el *Quijote es al romance*: una parodia a través de una figura quijotesca, en un caso personaje, en otro narrador, que se utiliza para cuestiona la adecuación a la realidad de ambos géneros. El realismo de ambas obras es igualmente anti-literario, en ambas se llega a través de la parodia a una nueva forma de representación literaria de la realidad, que en el caso de Sterne mira directamente a la novela del siglo XX.

La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea

La vida no es como la cuentan las novelas, Sterne parece sugerir, por eso Tristram cuenta su vida de modo diferente, asumiendo los supuestos miméticos de manera extrema y renunciando a las convenciones que entran en conflicto con ellos. Para ello no sólo es fundamental la posición de Tristram como narrador, sino el desarrollo del plano de la narración situado por encima de la historia más allá de lo que había hecho Cervantes a través de los autores e intermediarios (y luego Fielding con su narrador irónico y autoconsciente en *Tom Jones*). La narración se convierte en *Tristram Shandy* en una forma de caracterizar al narrador, al que llegamos a conocer a través de su escritura, es decir, a través de los procesos mentales y asociativos que ésta describe indirectamente, y no de la descripción directa de su carácter y psicología, o lo que es lo mismo, a través de sus opiniones y digresiones como narrador, su universo mental, y no de su vida y aventuras como personaje, su acción en el mundo. Ello implica una radical transformación en la concepción de la personalidad y su representación literaria que, aunque firmemente anclada en su tiempo por su relación con las teorías sobre la identidad y el yo de John Locke, es un claro precedente de los experimentos modernistas con el *fluir* de conciencia. Pero además la narración es utilizada para reflexionar de forma autoconsciente sobre la representación de la realidad, articulando de forma más clara e insistente que Cervantes o Fielding esa conciencia de los límites que impone el carácter literario y subjetivo así como ficticio impone a tal representación. De hecho la reflexión es tan insistente que la novela no es tanto la historia de Tristram como de las tribulaciones de Tristram como escritor, la crónica no de su vida sino de su infructuoso intento de contarla, lo que convierte a *Tristram Shandy* en el antecedente más claro de la metaficción posmodernista. Así entendida, como retrato psicológico a través de la escritura y como historia de esa escritura, podemos afirmar que Tristram es realmente el protagonista de la novela y que ésta anticipa las innovaciones fundamentales del género en el siglo pasado. Sterne demuestra una profunda asimilación del legado cervantino en la teoría y práctica de la novela, que concibe y ejecuta de la misma forma pero que lleva mucho más allá de Cervantes, a las puertas mismas del siglo XX. Y allí está esperando Joyce para tomar el testigo.

2. JAMES JOYCE: *ULYSSES*

El irlandés James Joyce es el paradigma del escritor exiliado y cosmopolita característico del Modernismo, para el que la distancia física es un correlato de un distanciamiento tanto estético frente a su propia tradición literaria como ideológico frente a patria, religión o cultura. En este sentido parecería que la distancia hubiera sido la condición necesaria para la experimentación y búsqueda de nuevas formas expresivas así como para la evocación y el análisis de Irlanda desde una posición crítica que fueron las dos constantes

de la obra de Joyce. Esta posición crítica es observable desde su primer texto narrativo, *Dublineses* (1914), una colección de historias cortas protagonizadas por los anónimos habitantes de la ciudad que da título a la obra y que se define como el centro de la parálisis. En Dublín tiene también lugar la acción de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15), su siguiente novela, un *bildungsroman* de tintes autobiográficos en el que Joyce describe sus años de formación a través de su alter ego Stephen Dedalus y que culmina con su decisión de abandonar Irlanda. En *Ulysses*, publicada por Sylvia Beach en París en 1922, el escenario es de nuevo Dublín, pero ahora junto a Stephen está Leopold Bloom y una pléyade de personajes menores como los que aparecían en *Dublineses*, y a esta mayor amplitud hay que unir una tremenda complejidad técnica y formal, no sólo por su concentración en el fluir de conciencia de los personajes que ocupa gran parte del relato, sino por la utilización de una variedad de estilos y técnicas-montaje con titulares de periódicos, montaje espacial, parodias de diferentes lenguajes, autores, géneros... La experimentación formal va todavía más lejos en *Finnegans Wake* (1939), la última novela de Joyce, en la que el lenguaje y la exploración de sus límites comunicativos se convierte en protagonista. Para muchos Joyce es el novelista más importante del siglo XX y su *Ulises* la novela más influyente del mismo. Y es precisamente en ella donde Cervantes proyecta su alargada sombra.

La acción del *Ulises* es mínima: la novela narra los avatares de Stephen Dedalus y Leopold Bloom durante un día como otro cualquiera de sus vidas, el 16 de Junio de 1904, en Dublín, de las 8 de la mañana a las 2 de la mañana del día siguiente. Ambos deambulan por la ciudad, Stephen sin rumbo claro tras haber sido expulsado de su hogar, Leopold cumpliendo con sus quehaceres profesionales y sociales pero también sin hogar en cuanto que otro hombre ocupa su lugar en el lecho conyugal, para encontrarse por la noche y acabar en casa de Leopold. El libro está compuesto de una serie de secciones sin numerar que cuentan episodios de la jornada de estos personajes que guardan cierta relación con los de la *Odisea* de Homero, que Joyce utilizó como modelo narrativo para construir su novela a través de una serie de paralelismos en personajes –Stephen es Telémaco, Bloom Ulises, Molly Penélope– y acción –el viaje de Ulises por el Mediterráneo en busca de hogar y familia convertido en el discurrir de Bloom por Dublín en una búsqueda similar– aunque la única referencia al texto homérico es el título. En resumen, nada que en principio nos haga pensar en Cervantes.

Y sin embargo en el episodio 9, el denominado Escila y Caribdis, se alude a Cervantes en una jugosa conversación que tiene lugar en la biblioteca nacional y en la que participa Stephen. Se habla de temas literarios, entre ellos Shakespeare y su tragedia *Hamlet*, a propósito de los cuales Stephen ofrece una complicada teoría, y en un momento dado uno de sus interlocutores dice lo siguiente:

¿Habéis oído el chiste de Miss Mitchell sobre Moore y Martyn? ¿Que Moore es la versión loca de Martyn? Tremendamente agudo ¿no? Le recuerdan a uno a Don Quijote y Sancho Panza. Nuestra épica nacional está todavía por escribir, dice el doctor Sigerson. Moore es el hombre para ello. Un caballero de la triste figura aquí en Dublín. ¿Con una falda escocesa azafrán? ¿O'Neill Russell? Ah sí, debe hablar la grandiosa lengua antigua. ¿Y su Dulcinea? James Stephen está haciendo algunos esbozos muy finos. Nos estamos haciendo importantes, al parecer. [Mi traducción]

La alusión, unida a algunas que aparecen en *Finnegans Wake*, demuestra claramente que Joyce conocía el *Quijote*, aunque ese conocimiento no tenía por qué ser profundo o directo. De hecho Joyce podía conocer a Cervantes por los escritos de John Eglinton, que aparece aquí como uno de los personajes que toman parte en el diálogo, al que hay que atribuir posiblemente estas palabras: en un ensayo efectivamente sugirió a Cervantes como ejemplo a seguir para un poema cómico-épico en prosa y habló de la necesidad de un *Quijote* irlandés, como ha explicado Schutte. De hecho en el contexto del renacimiento literario irlandés de principios de siglo XX, la obra cervantina se había convertido en paradigma no sólo para la literatura sino también para la incipiente nación irlandesa, como demuestran las ideas y las obras de una de sus más conocidas representantes, Lady Gregory. La cuestión entonces es si esta alusión es simplemente resultado de la reproducción de ese contexto literario, o es por el contrario el indicio de un intertexto cervantino.

Que nos encontramos más bien ante la segunda posibilidad es sugerido por el hecho de que la alusión aparece en una sección de la obra que la crítica ha considerado un comentario auto-consciente sobre sí misma –la teoría de Stephen sobre *Hamlet* en la que afirma que Shakespeare se proyectó tanto con Hamlet padre como con el hijo es en el fondo una teoría sobre *Ulises* y el proceso análogo por el que Joyce es tanto Bloom como Stephen– e incluso su embrión –en Escila y Caribdis Stephen, el artista en formación y alter ego de Joyce joven, piensa en tomar nota mental de todo lo que ve y oye, posiblemente con la idea de escribirlo un día–. Si este capítulo por tanto ofrece no sólo una descripción sino una predicción –es tanto exégesis como génesis– del texto que estamos leyendo, y tiene por tanto un clara dimensión auto-consciente, es evidente la trascendencia del pasaje como una clave interpretativa intertextual: si Joyce al hablar de *Hamlet* nos habla de *Ulises*, al mencionar el *Quijote* nos puede estar también hablando de su obra. Si Joyce utilizó la teoría de Stephen como explicación del *Ulysses*, sugiriendo además que Stephen se convertiría en el autor de *Ulises*, no es descabellado pensar que también incorporó la idea de Eglinton de poner un *Quijote* en Dublín para sugerir que *Ulises* podría ser de hecho ese *Quijote* irlandés, la épica nacional mencionada en el pasaje. La

pregunta, naturalmente, es dónde buscar el rastro intertextual del *Quijote*, y la respuesta la ofrece el pasaje mismo y el episodio 9 en general.

La primera pista se encuentra en la visión del *Quijote* como *épica nacional*, una curiosa forma de describir la obra cervantina, pues si ésta es épica lo es de manera cómica o burlesca-el género conocido en inglés como *mock epic*. *Ulises* sería el *Quijote* irlandés de manera similar a como el *Quijote* es la *épica nacional* española, es decir, en cuanto que *mock epic*. La conexión entre el *Quijote* y el *Ulises* radicaría por tanto, en primer lugar, en el tratamiento anti-heroico o anti-literario de una materia épico-romántica: *Ulises* haría con la *Odisea* lo que el *Quijote* hizo con el *Amadís*, es decir, superponer o yuxtaponer un modelo heroico con una realidad anti-heroica o prosaica, y llevaría así a cabo una transformación paródica, degradante y cómica del modelo. *Ulises* se transforma en Bloom, Penélope en Molly, el cíclope en un vociferante nacionalista, la visita al Hades en un entierro, etc., etc., en la línea de la épica cómica en prosa que iniciara Cervantes, que proseguirían luego Fielding y Thackeray en la literatura inglesa, y que Eglinton proponía para la irlandesa. Joyce sería el punto culminante de esta tradición narrativa que sitúa un modelo épico-romántico en el mundo contemporáneo, para afirmar así las diferencias entre el mundo literario y la realidad histórica, parodiando aquél al tiempo que satirizando ésta (el heroísmo de Bloom parece ser el único posible en esa realidad), y siguiendo en ello el ejemplo del realismo anti-literario cervantino. Si la *Odisea* provee el patrón estructural del *Ulises*, la materia, el *Quijote* y la tradición cervantina proporciona la manera, el enfoque y los procedimientos para transformarlo. Por supuesto la diferencia fundamental con Cervantes radica en que Bloom es ajeno a ese modelo heroico, que es evocado por la mirada del autor, no por la del personaje, y en este sentido Joyce se encuentra más cerca de Fielding o Thackeray que de Cervantes. Pero está más cerca de éste que de aquéllos en la mayor y más radical distancia que media entre la realidad anti-heroica y el modelo heroico.

La manera cervantina se observa no sólo en el diseño general de la obra como *mock epic* o *mock Odyssey*, sino también en episodios específicos como los del cíclope –a nivel estilístico sobre todo, en el contraste entre el estilo hinchado, grandilocuente, épico o legendario por momentos, que adopta el narrador en ocasiones, y la realidad ordinaria que describe– o Nausicaa. Este último es particularmente interesante porque nos lleva aún más cerca de Cervantes, ya que aquí es la mirada del personaje y no sólo el estilo del narrador, lo que da lugar al contraste. La Nausicaa de Joyce es Gerty MacDowell, que tiene la cabeza llena de literatura rosa y sentimental, de los clichés de revistas y novelas baratas, que determinan la forma en que ve a realidad y le hacen concebir todo tipo de fantasías románticas, lo que la convierte en una especie de Madame Bovary irlandesa del siglo XX. Gerty posee la imaginación literaria y

romántica en conflicto con una realidad hostil característica de los Quijotes femeninos, como se observa en el contraste entre su idealización romántica de sí misma y del hombre maduro que la mira (Bloom), y, su cojera, su menstruación y su sórdido entorno, por una parte, o el Bloom real y prosaico con sus libidinosas y anti-románticas ideas, por otra. Es la misma cervantina estrategia de sumergir un modelo literario en una realidad anti-literaria que caracteriza al *Ulises*, pero ahora de manera quijotesca, a través de un personaje que tiene ese modelo en la cabeza y piensa a través de él. El contraste dialógico entre el quijotesco monólogo de Gerty y el panzaico de Bloom que se incluye a continuación nos lleva a otro punto de convergencia entre el *Quijote* y el *Ulises*.

El pasaje del capítulo 9 nos ofrece de nuevo la pista para seguir este segundo rastro intertextual del *Quijote* al evocar la caracterización del hidalgo como *el caballero de la triste figura*. El epíteto no sólo le va como anillo al dedo a Stephen (solitario, melancólico, amargado, frustrado), sino que Stephen se ve a sí mismo como un *caballero* al comparar unas líneas más arriba su sombrero y bastón con el yelmo y la espada de un caballero, rodeado de enemigos frente a los que defiende sus teorías y que lo marginalizan de forma clara. Ello no sería suficiente para asociar a Stephen con el hidalgo si no fuera por su compulsiva tendencia a verlo todo a través de la literatura, a sí mismo como un personaje literario –Hamlet– y a pensar, hablar, actuar como tal, como ha apreciado acertadamente Rafael León. Sin salir de este episodio podemos encontrar algunos ejemplos de ello, como cuando en un punto anterior al pasaje citado contesta a Russell con uno de los juramentos favoritos de Hamlet (*Oh fie!*, y poco después *Good ild you*), o como cuando justo a continuación se ve a sí mismo como *Cordoglio* –una masculinización de Cordelia, la hija del rey Lear, a través de la palabra italiana *cordoglio*, pena profunda–, lo que nos remite de nuevo a la triste figura quijotesca. Shakespeare y Cervantes se dan la mano en este Quijote de triste figura que se ve a sí mismo a través de Shakespeare, como lo hacen también en la descripción de Hamlet original de Goethe y citada por Lyster en la misma conversación, que podría aplicarse perfectamente a don Quijote: "the beautiful ineffectual dreamer who comes to grief against hard facts". Aunque Stephen no se parezca físicamente a don Quijote, tiene en común con él el rasgo quijotesco fundamental, el hecho de que vive, siente y piensa a través de la literatura, el ser víctima del mismo síndrome literario, y no sólo por su identificación con Hamlet y por la influencia que éste ejerce en su pensamiento y actuación, sino por la que ejerce la literatura en general. Ello se observa en la mediación continua de una serie de oscuras y eruditas fuentes literarias en su percepción de la realidad. Tal vez el ejemplo más característico es ese *agenbite of inwit* que se repite en sus monólogos para simbolizar su remordimiento por no haber rezado por su madre moribunda y que es el título de un oscuro opúsculo medieval. Stephen recuerda en este aspecto a los Quijotes pedantes del XVIII, para los que una

erudición literaria bastante trivial por su carácter recóndito ocupa una posición central en sus vidas y lo mediatiza todo.

¿Pero dónde está Sancho, al que se alude en la conversación de la biblioteca nacional? De nuevo no hay que ir muy lejos, de hecho sólo al final del episodio cuando Stephen se cruza con Bloom por tercera vez, aunque sólo ésta puede considerarse el primer encuentro –un anticipo del definitivo que se producirá más tarde y marca el clímax de la novela– porque sólo ahora Stephen repara en Bloom cuando pasa entre él y Mulligan mientras charlan en la entrada de la biblioteca. Y Bloom naturalmente es el Sancho Panza del *Ulises*, de nuevo no porque se parezca físicamente a él, sino porque tiene una función similar, la de actuar como contrapunto dialógico de la visión quijotesca, desinflándola o bajándola a tierra, como portavoz de ese principio carnavalesco formulado por Bajtín y asociado a la mitad inferior del cuerpo, la comida, el sexo y lo escatológico, ingestión y digestión, copulación y defecación. Además Bloom es el hombre sensual y pragmático, dotado de un agudo espíritu práctico y científico. Todo ello lo hace el contrapeso panzaico al quijotismo de Stephen, aunque podría parecer que este carácter panzaico es incompatible con su papel como Ulises moderno. Antes al contrario, está lleno de ironía y significado: Joyce aparece sugerir que el héroe moderno sería más un Sancho que un Quijote, alguien no sólo incapacitado para ser un héroe sino además sin ni siquiera aspiraciones heroicas, lo que refuerza su naturaleza anti-heroica pero al tiempo puede considerarse una reivindicación de Sancho y de sus cualidades, presente en algunos autores irlandeses de principios de siglo como Lady Gregory. Por eso la identificación de Bloom con don Quijote, en cuanto que metamorfosis anti-heroica de un modelo heroico, no es correcta, ya que ese modelo heroico no está en su cabeza (y por lo mismo no podemos asociar a Molly con Dulcinea, como hace Power, quien al comparar a éstas crea una comparación implícita entre el hidalgo y Bloom). El funcionamiento dialógico de Bloom lo asemeja a Sancho más que su funcionamiento anti-literario a don Quijote.

Evidentemente no se trata de que Stephen y Bloom se parezcan a los personajes de Cervantes, sino de lo que representan y de cómo funcionan en *Ulises*. No es una cuestión de quijotismo, sino de cervantismo. La novela, siguiendo el ejemplo cervantino, tal y como ha apreciado correctamente Doody, pone a dialogar las perspectivas antitéticas pero complementarias de Bloom y Stephen –también de otros personajes– ya antes de que se encuentren, de igual forma que se complace en contemplar la misma situación, objeto, personaje, desde diferentes puntos de vista –lo que nos remite al perspectivismo cervantino–, reformulado por Joyce con un término científico que acude repetidamente a la cabeza de Bloom, *paralaje*, y dramatizado de forma negativa en el episodio del cíclope, el nacionalista irlandés que ve sólo con un ojo, esto es, desde un solo punto de vista. El encuentro simplemente mate-

rializa el diálogo que ya se producía entre Stephen como Quijote del intelecto y el panzaico y sensual Bloom, y nos habla de una posible síntesis dialógica entre idea y materia, la cabeza y el cuerpo, que Joyce sintetiza en las expresiones *Stoom* y *Blephen* que aparecen tras el encuentro de ambos personajes. Esta síntesis es una posibilidad que ofrece la novela al lector pero no a los personajes, que no parecen trascender la incomunicación y el conflicto dialógico característicos de la novela cervantina, como no sea a nivel afectivo. Tal vez la síntesis quede para un futuro que está más allá de la novela, y a ello apunta algún crítico al afirmar que lo que el libro está diciendo es que sólo cuando el artista Stephen madure y se encuentre con el Bloom que lleva dentro, podrá convertirse en el escritor que quiere ser y escribirá *Ulises*, incluyendo lo quijotesco y lo panzaico, el joven intelectual que fue y el hombre maduro que será. Y eso es exactamente lo que dice Stephen en el curso de sus divagaciones sobre *Hamlet* y la creación artística del capítulo 9, al afirmar que Shakespeare era tanto el padre asesinado como el hijo vengador, y lo que dice el propio Joyce a través de ese espejo que aparece en el episodio de Circe, en el que Stephen y Bloom miran a un tiempo y lo que ven es una figura que se describe como un Shakespeare sin barba y con cuernos de ciervo: el creador, Shakespeare/Joyce, es tanto Stephen como Bloom, y su novela una síntesis dialógica de ambas visiones de la realidad. El espejo de Circe refleja y reflexiona sobre la propia obra, como lo hace la teoría de Stephen sobre *Hamlet*, que es otro espejo metaficcional, algo similar a lo que hace Cervantes a través del retablo de Maese Pedro. Ello nos recuerda que *Ulises*, como el *Quijote*, tiene también una dimensión auto-consciente, presente también en otros lugares de la obra en los que por desgracia no podemos detenernos.

En cualquier caso, y para ir ya concluyendo, hay incluso un episodio en que Stephen y Bloom efectivamente *le recuerdan a uno a don Quijote y Sancho*, como dice el pasaje. Se trata del momento, que tienen lugar también en Circe, en que afrontan juntos una aventura que se describe de manera caballeresca y en clave paródica, Stephen actuando como quijotesco caballero y luchando con dos marineros por una prostituta, y Bloom como sensato Sancho Panza librándolo de una paliza. Después se les describirá marchando *one full, one lean*, una evidente evocación de la pareja cervantina en su aspecto físico. La similitud tiene valor como síntoma de los paralelismos más profundos que se han descrito, y que permiten afirmar que la novela que revoluciona el género en el siglo XX sigue en la tradición de la novela que lo inventa a principios del XVII. Aunque no pueda afirmarse de manera categórica, resulta al menos fascinante pensar que, tal como sugiere el episodio 9, el joven Joyce pudiera concebir la idea de escribir ese *Quijote* irlandés del que hablaron Eglinton y otros. Años más tarde, con la madurez que le aportarían los años, convertido en la síntesis de Bloom y Stephen, lo escribió, y el resultado es *Ulises*.

BIBLIOGRAFÍA

BOOTH, W. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*". PMLA 67. 1952. pp.163-85.

BRITTON, R.K. "Don Quixote's Fourth Sally: Cervantes and the Eighteenth-Century Novel". New Comparison 15. 1993. pp. 21-32.

DJORDJEVIC, I. "The (In)Complete Quest of Sir Yorick, the Knight of Charity: A Sentimental Journey as a 'Cervantic' Romance". The Shandean 14. 2003. pp. 79-97.

DOODY, T. "Don Quixote, Ulysses, and the Idea of Realism". *Why the Novel Matters: A Postmodern Perplex*. Ed. M. Spilka y C. McCracken-Flesher. Indiana University Press. Bloomington. 1990. pp. 76-93.

FIOL J.M. y J.C. SANTOYO. "Joyce, Ulysses y España". Papeles de Son Armadans 67. 1972.

GARCÍA LEÓN, R. I. "Literatura y vida: Estudio comparativo de *Ulysses* y *el Quijote*". *Joyce en España (I)*. Ed. F. García Tortosa y A. R. del Toro Santos. Universidade da Coruña. La Coruña, 1994. pp. 83-91.

NIEHUS, E. "Quixotic Figures in the Novels of Sterne". *Essays in Literature* 12. 1985. pp.41-60.

PARDO, P.J. "Formas de imitación del Quijote en la novela inglesa del siglo XVIII: *Joseph Andrews* y *Tristram Shandy*". *Anales Cervantinos* 33. 1995-1997. pp.133-64.

PARDO, P.J. "Cervantes, Sterne, Diderot: Les paradoxes du roman, le roman des paradoxes". *Exemplaria-Revista de Literatura Comparada* 3. 1999. pp. 51-92.

POWER, M. "Myth and the Absent Heroine: *Dulcinea del Toboso* and *Molly Bloom*". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 5. 1994. pp. 251-61.

RUIZ RUIZ, J. M. "El mosaico de *Finnegans Wake*: elementos hispánicos". *Estudios de literatura inglesa del siglo XX*. Ed. J.M. Ruiz Ruiz y J.M. Barrio. ICE. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1992. pp. 5-27.

SCHUTTE, W. *Joyce and Shakespeare: A Study of the Meaning of "Ulysses"*. Yale University Press. New Haven, 1957.

LA NOVELA PASTORIL

Ricardo Senabre
Universidad de Salamanca

1. EL ÉXITO DE UN GÉNERO

2. NOVELA EN CLAVE

3. LA CORTESANÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. EL ÉXITO DE UN GÉNERO

Si el número de ediciones e imitaciones de una obra puede aceptarse como indicio seguro de popularidad, es preciso reconocer que la novela pastoril española, encabezada por *La Diana* de Jorge de Montemayor, ofrece uno de los ejemplos de popularidad más descollantes en la historia literaria europea del siglo XVI. El éxito de *La Diana* es un fenómeno asombroso. Desde su publicación, hacia 1559⁽¹⁾, se imprime más de veinte veces antes de concluir el siglo, y muchas otras a lo largo del XVII; se traduce al francés en varias ocasiones desde 1578, y al inglés en 1598. Por otra parte, en 1563 aparece la continuación de Alonso Pérez, que alcanza al menos tres ediciones entre ese año y el siguiente. Y en 1564 se publica la *Diana enamorada* de Gil Polo, reimpressa luego seis veces en sus primeros catorce años de vida. Tres novelas -que en algunos casos se editan juntas⁽²⁾- desencadenan una moda literaria que muy pronto se revela como un auténtico filón editorial, al que muchos autores trataron de aproximarse. Dejando a un lado una *Tercera parte* (1582) que no llegó a ver la luz, debida a Gabriel Hernández⁽³⁾, es significativa la aparición, todavía en el siglo XVI, del contrafactum de Fray Bartolomé Ponce, la *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, así como de multitud de títulos que recaían en el género pastoril. Sin salir

⁽¹⁾ La edición príncipe, impresa en Valencia, no tiene año. Suele aceptarse la fecha propuesta por J. Fitzmaurice-Kelly, "The Bibliography of the *Diana enamorada*", en *Revue Hispanique*, 11, 1895, pp. 304-311. Posteriormente H. D. Purcell supone, sin mayor precisión, que se imprimió entre 1554 y 1560 ("The Date of the First Publications of Montemayor's *Diana*", en *Hispanic Review*, XXXV, 1967, pp. 364-365).

⁽²⁾ Así en la edic. de Pamplona, 1578; en la de Venecia, 1574, se editan la de Montemayor y la continuación de Alonso Pérez.

⁽³⁾ MENÉNDEZ PELAYO, M. *Orígenes de la novela*. C.S.I.C. Madrid, 1962, 11, p. 309.

del siglo XVI, recuérdense *Los diez libros de la fortuna de amor* (1573), de Antonio de Lofrasso; *El pastor de Filida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo; *La Galatea* (1585), de Cervantes; *Desengaño de celos* (1586), de Bartolomé López de Enciso; *Primera parte de las ninfas y pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla; *El pastor de Iberia* (1591), de Bernardo de la Vega; *Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea* (1594), de Jerónimo de Covarrubias Herrera; *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega⁽⁴⁾. La temprana versión a lo divino, así como la presencia en el género, a lo largo de tan sólo cuarenta años, de nombres como los de Montemayor, Gil Polo, Cervantes y Lope, bastarían para dar fe, si no hubiera otras pruebas, de la enorme difusión que la novela pastoril logró entre los lectores, y no exclusivamente en España. A diferencia de lo que ocurrió en otros casos, éste fue un género inmediatamente exportable, y no es posible minimizar, por ejemplo, su huella en la novela francesa del siglo XVII. Un fenómeno de esta naturaleza necesita una explicación adecuada. Menéndez Pelayo reconocía que la novela pastoril "no se derivó de un capricho de la moda", pero añadía a continuación que "ninguna razón histórica justificaba la aparición del género bucólico"⁽⁵⁾. Con razón advierte Avalor-Arce⁽⁶⁾ lo contradictorio de tales aseveraciones: si no había "razón histórica" que justificase la invención del género, se trató de una moda. Pero cabría precisar más: aun las modas tienen una razón de ser, sobre todo cuando no permanecen como invitaciones sin respuesta, sino que tienen un amplio eco y son aceptadas sin reservas; y en tal caso hay "una razón histórica", aunque tal vez oculta, que las justifica.

¿A qué se debe el éxito de la novela pastoril? ¿Cómo un género tan poco "popular", tan marcadamente artificioso, pudo alcanzar a un público tan extenso como las continuas reediciones de las obras sugieren? Naturalmente, estas preguntas no se plantean aquí por vez primera. Diversos estudiosos han ofrecido ya respuestas a las mismas, claro está que desde puntos de vista diferentes. En un excelente trabajo, Mia I. Gerhardt señala que el género pastoril triunfó porque la forma novelesca era, de todas las modalidades literarias disponibles en la época, la más apta para representar un mundo embellecido, idealizado, absolutamente ajeno a la realidad; a la realidad se acercaba el teatro, no la novela⁽⁷⁾.

Sin duda hay aquí una intuición aguda, aunque la cronología obligue a imponer ciertas reservas: el auge de la novela caballerescas y de la pastoril

⁽⁴⁾ El estudio más completo sobre la evolución del género es el de J. B. Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, 2ª ed., Madrid, Istmo, 1974, con abundantes noticias y muy penetrantes análisis de las obras. Acerca de los precedentes, vid. F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española (la órbita previa)*, Madrid, Gredos, 1974.

⁽⁵⁾ *Ob cit.*, p. 185.

⁽⁶⁾ Avalor-Arce, *ob. cit.*, p. 29.

⁽⁷⁾ *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen, Von Gorcum, 1950, pp. 197 s.

–paradigmas de narración idealizadora– corresponde, respectivamente, a las dos mitades del siglo XVI, cuando difícilmente se puede hablar de un teatro que logre una difusión similar y una homogeneidad suficiente para reservar el cometido de representar una visión no idealizada de la vida. Además, la distinción tajante entre visión idealizadora y visión "realista" se deshace cuando sabemos, por ejemplo, que hubo muchos lectores de la estirpe de Don Quijote, que creían de buena fe y a pie juntillas las hazañas de Amadises y Palmerines⁽⁸⁾. Sin embargo, la conexión entre novela de caballerías y novela pastoril existe, y habrá que volver más tarde sobre ella.

Con su habitual sagacidad, Maxime Chevalier se ha planteado más recientemente el problema⁽⁹⁾, para concluir que *La Diana* es, a la vez, "novela neoplatónica, novela pastoril, novela de clave", a lo que hay que añadir "sus ribetes de novela caballeresca y marcado aspecto de novela cortesana"⁽¹⁰⁾. Esta observación, que en lo esencial resulta exacta, indica que los lectores de *La Diana* –y de la novela pastoril, habría que añadir– no constituyen un público homogéneo, sino un conglomerado variadísimo, de apetencias y gustos muy diversos, que buscan en la novela aspectos diferentes también. Dicho de otro modo: nos hallamos ante un conjunto de narraciones que fueron leídas de muy distinta manera por sus receptores, y esa pluralidad de lecturas explica un éxito y una difusión que no se hubieran producido en igual medida en el caso de haber contado el género con un sector uniforme y, por consiguiente, limitado de lectores. Unas cuarenta ediciones de obras pastoriles en cuarenta años, y en la segunda mitad del siglo XVI, son demasiadas para pensar tan sólo en una clase de público. Hubo varios, y sus intereses frente a estas novelas fueron en muchos casos mutuamente excluyentes.

2. NOVELA EN CLAVE

En primer lugar, la obra de Montemayor se presentaba como un "roman à clef", al anunciar ya en el "Argumento" preliminar que ofrecía "*muy diversas historias, de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril*"⁽¹¹⁾. Y la noticia no quedó sólo ahí. El traductor francés de *La Diana* publicada, en edición bilingüe, en 1603, creyó oportuno ampliar el título de la novela así: *Los siete libros de la Diana de George de Montemayor. Où sous le nom de bergers et bergères sont com-*

⁽⁸⁾ Vid. MORENO BÁEZ, E., *Reflexiones sobre el Quijote*. Prensa Española, Madrid. 1968, p. 23.

⁽⁹⁾ "*La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI*", en el vol. colectivo *Creación y público en la literatura española*, cit., pp. 40-55.

⁽¹⁰⁾ M. Chevalier, p. 46.

⁽¹¹⁾ MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, ed. E. Moreno Báez, Madrid, R.A.E., 1955, p. 11.

pris les amours des plus signalés d'Espagne. Y al comentar (p. 345) el pasaje citado del "Argumento", el traductor anotaba: "*Toute l'Espagne tient que l'intention de George de Montemayor a esté d'escrire les amours du Duc d'Albe, au seruice duquel il a esté fort longtemps. Et que Sirene, qui porte les principales actions de cette bergerie, est celuy qui le représente*"⁽¹²⁾. Algo similar apunta el editor Lorenzo Crasbeeck al publicar *La Diana* en Lisboa. (1624)⁽¹³⁾. Claro está que, como afirma Chevalier, "*resulta difícil separar lo que es convicción íntima de lo que es sentido de la propaganda e interés mercantil*"⁽¹⁴⁾. Pero, independientemente de que la insinuación fuera veráz o simple estratagemma comercial, lo que cuenta es el espíritu con que muchos lectores abordaron la novela, tratando de descubrir, por debajo de los supuestos disfraces pastoriles, la intimidad amorosa de personas conocidas y de prestigiosos miembros de la nobleza. Inducido o no, con base real o sin ella, el público crea esa interpretación y la difunde. Para multitud de receptores, éste es el interés primordial de los relatos pastoriles, como lo ha sido en otras ocasiones y frente a obras diversas, como el *Werther* goethiano, algunas novelas de Galdós y Blasco Ibáñez, el *Aminta de Tasso*, *Troteras y danzaderas* y *A.M.D.G.*, de Pérez de Ayala, o *El Giocondo*, de Francisco Umbral. Por otra parte, las referencias son en las *Dianas* tan tenues que permiten interpretaciones muy distintas —de ahí derivan las variadas hipótesis de la crítica posterior— y, además, no circunscritas a un tiempo determinado: los lectores de 1569 creen descubrir en Sireno, Silvano, Diana o Felismena contrafiguras de contemporáneos suyos, pero lo mismo hacen los lectores de 1622, lo que explica la perdura-

(12) *Apud Los siete libros...*, ed. F. López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1967, p. XXVIII.

(13) Vid. ALONSO CORTÉS, N., "*Sobre Montemayor y la Diana*" (*BRAE*, XVII, 1930, pp. 353362), donde el autor, tras rechazar la hipótesis tradicional que veía en los personajes principales de las novelas meras trasposiciones de los Duques de Valencia, sugiere la posibilidad de identificar a varios de ellos. Y así, "hay que buscar a Sireno entre los nobles que acompañaron a Felipe II al marchar a Inglaterra, para celebrar desposorios con María Tudor" (p. 362). Más recientemente, Jean Subirats ("*La Diane de Montemayor, roman à clef?*", en *Actes du Quatrième Congrès des Hispanistes Français*, Poitiers, 1967) ha identificado algunos episodios de la novela de Montemayor con las suntuosas fiestas organizadas por María de Hungría en Bins, en agosto de 1549. En cualquier caso, pueden discutirse, en las diversas aportaciones existentes, las correspondencias concretas, pero no el carácter de "roman à clef", que se acepta sin objeciones. Vid. Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana*, II, p. 162: "Pastores [...] que revisten almas cortesanas, con sus afectos melindrosos, sus entretenidas sutilezas, su afectado conceptismo, y hasta se particularizan en ellas personas conocidas. Esto último en una manera de chismografía elegante y con clave, como la que se murmurea en los estrados de los señores, en las antesalas de las dueñas y en los tinelos de la servidumbre. Son los pastores verdaderos cortesanos que lamentan dengosamente los desdenes de las damas pastoras".

(14) CHEVALIER, M., *ob. cit.*, p. 45. Recuérdese, a propósito de este asunto, un caso como el de Martín de Saavedra y Guzmán, que en el prólogo a la novela inconclusa de su padre *Los pastores del Betis* (1633), se apresura a advertir que los personajes del libro corresponden a personas reales, pertenecientes a una Academia que se estableció en Granada a principios del siglo XVII.

ción de la moda narrativa pastoril. La misma inconcreción que ésta ofrece a los buscadores de claves permite lecturas e identificaciones en ámbitos y fechas muy diferentes, y facilita, por tanto, la dilatada vida del género.

Pero es que, además, una lectura de esta naturaleza no constituía novedad alguna, muy al contrario, se inscribía en una amplísima tradición, presente ya en los *Idilios* de Teócrito, acaso el más remoto precedente del género. En la literatura italiana, de donde surgen muchos de los ingredientes de la serie pastoril española, la consideración de estas producciones como obras en clave es muy común desde sus comienzos. La corriente bucólica italiana puede considerarse iniciada en 1481, con la aparición de *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci...*, *Francesco de Arsochi...*, *Hieronymo Bienivieni et [...] Jacopo Boninsegni*. Maria Corti ha evocado con sagacidad la "sorta di epidemia bucolica" que desde Siena y Florencia se propagó muy pronto al resto de la península italiana, así como el tipo de lectura que suscitó desde el principio el género naciente⁽¹⁵⁾:

Vi è un fitto conversare per l'Italia, divenuta un gran club bucolico, di vicende letterarie e politiche, di speranze, delusioni, vi è un continuo ammiccare dietro i simboli pastorali, a volte segreto e oscuro per noi, chiaro per i contemporanei. Testi a chiave, i cui fuochi ormai si sono spenti: niente che brilli per noi. Ma come si affrettano gli autori bucolici, nei poemi o prologhi, a segnalare la necessità di una lettura simbolica, di una squisita attenzione al "velame pastorico".

El problema no reside, pues, en plantear si la novela pastoril pretendió siempre configurarse como un relato en clave –y es indudable que ocurrió en muchas ocasiones–, sino en reconocer que así fue leída por gran parte de sus contemporáneos. El hecho de que tal lectura sea errónea en algunos casos no afecta en absoluto a la visión que un sector del público tuvo de estas obras, y no sólo durante la "epidemia bucólica" italiana de finales del XV. Ni siquiera hay que reducir estos hechos al ámbito pastoril. La novela sentimental ofrece ejemplos análogos. La divulgadísima obra de Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), que sitúa su complicada trama de acciones en la antigua Persia, fue entendida desde el principio como un retrato de la sociedad contemporánea y de las veladas del Hôtel de Rambouillet, de modo que Victor Cousin pudo reconstruir las claves esenciales de la obra⁽¹⁶⁾, que todavía han sido precisadas con mayor detalle en nuestros días⁽¹⁷⁾. Algo semejante podría hacer-

⁽¹⁵⁾ CORTI, M. *Metodi e fantasmi*. Feltrinelli, Milano. 1977, p. 288.

⁽¹⁶⁾ COUSIN, V. *La société française au XVIIe siècle d'après le "Grand Cyrus"*, Didier, Paris. 1858.

⁽¹⁷⁾ Vid. NIDERST, A. *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, P.U.F. Paris. 1976 (y cfr. al final, pp. 525 ss., la lista de personajes del *Cyrus*, de *Clelie* y de otras novelas de la autora, con sus correspondientes identificaciones).

se con las novelas de aventuras exóticas de otro escritor coetáneo, La Calprenède, cuyo éxito sólo es comprensible si se tiene en cuenta que los lectores acudieron a ellas con el afán de descubrir las claves necesarias para el reconocimiento de las personas reales ocultas tras los personajes de la ficción. Y, si se desea otro ejemplo de relato sentimental menos preciosista que el de Mlle de Scudéry, no hay más que recordar el caso de la anónima Cuestión de amor de dos enamorados (1513), muy leída en Italia y España, y por razones similares a las ya expuestas⁽¹⁸⁾. Croce afirmó tajantemente: "*E un romanzo a chiave*"⁽¹⁹⁾. Y llegó a identificar a buena parte de los personajes, para concluir: "*Esso si compone di lettere, ragionamenti e poesie [...] che furono composti prima del 15 12 e dovettero probabilmente girare manoscritti o essere recitati nella buona società napoletana (la quale discretamente ne intendeva le allusioni e i sottintesi)*"⁽²⁰⁾. En efecto, la difusión de la obra fue sin duda muy superior incluso a lo que hace suponer su considerable vida editorial; los cenáculos cultos de Nápoles se transmitían copias manuscritas, y no siempre por interés puramente estético.

Planteadas así las cosas, no será ocioso recordar que las églogas de Garcilaso tuvieron también para muchos lectores el atractivo de ser obras en cifra, en las que las primeras incógnitas que era necesario despejar afectaban a la "verdadera" personalidad de Salicio y Nemoroso. Nada menos que el Brocense se vio obligado a anotar escuetamente, al llegar al verso segundo de la Égloga I: "*Salicio es Garci-Lasso. Nemoroso, Boscán: porque nemus es el bosque*". Herrera aceptó la identificación entre Salicio y Garcilaso, pero advirtió la incongruencia existente en la atribución a Boscán del disfraz de Nemoroso, ya que, en la Égloga II, "*el mismo Nemoroso alaba a Boscán*", y supuso que Nemoroso era don Antonio de Fonseca, marido de doña Isabel Freyre. El asunto ha continuado suscitando el interés de la crítica hasta nuestros días⁽²¹⁾ y no parece haberse agotado. Naturalmente, todas estas indagaciones, iluminadas con frecuencia por designios extraliterarios, no dan razón de la extraordinaria calidad artística de las

⁽¹⁸⁾ Entre 1513 y 1553 se registran no menos de diecisiete ediciones en varios países europeos. De 1541 es la primera traducción francesa.

⁽¹⁹⁾ CROCE, B. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (cito por la ed. de Bari, Laterza, 1968, p. 131; el estudio originario apareció en 1894). Menéndez Pelayo (*ob. cit.*, pp. 48 ss.) aceptó sin reservas la interpretación de Croce, y tras él Cejador (*Historia de la lengua y literatura castellana*, I, p. 268): "Es una historia novelesca o novela histórica, con clave, disfrazados los nombres de la vida cortesana de Nápoles en la época del Renacimiento".

⁽²⁰⁾ B. Croce, p. 134. Juan de Valdés, que acaso conoció la obra durante su estancia en Nápoles, enjuiciaba el libro positivamente: "Muy bien la invención, y muy galanos los primores que ay en él, y lo que toca a la cuestión no está mal tratado por una parte y por la otra" (*Diálogo de la lengua*, ed. J. M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, p. 176).

⁽²¹⁾ S. Roig, en su artículo "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?" (*Crítico*n, 4, 1978, pp. 1-36), discute las numerosas atribuciones precedentes y concluye que Nemoroso es Garcilaso y Salicio representa al poeta portugués Francisco Sá de Miranda.

églogas de Garcilaso, y aun parecen olvidar los investigadores la realidad autónoma que Salicio y Nemoroso adquieren dentro de su verdadero contexto –la obra–, al margen de que, en su concepción, hayan sido delineados como trasuntos de personas reales. El interés de estos acercamientos, sin embargo, no es desdenable en absoluto, porque prolongan y amplían lo que fue una convicción entre los lectores de la época, y nos obligan a recordar una lectura que rodeó la obra en sus primeros tiempos y condicionó su aceptación, aunque, por razones explicables, sus bases se hayan esfumado con el tiempo. Como escribe Maria Corti al referirse a la *Arcadia* de Sannazaro –otro ejemplo similar–, hoy el lector estima mucho más sus elementos estilísticos que "*le allusioni e gli ammichi umanistici*"⁽²²⁾. En el éxito de *La Diana*, como en los demás casos que acabamos de recordar, intervino decisivamente su presunto carácter de obra cifrada que enmascaraba hechos y personas reales.

Y algo muy semejante ocurría por aquellas mismas fechas con historias muy distintas de las pastoriles. Nada menos que el *Gargantua* de Rabelais fue denodadamente abordada como obra en clave, ya en el siglo XVI, gracias al historiador Jacques-Auguste de Thou. La edición de Amsterdam de 1663 se arriesgó a ofrecer un apéndice con las "claves" de la obra (algunas tan osadas como la de suponer que la burra gigante de Gargantua representa a Mme d'Estampes, amante del rey). Y a la lista de equivalencias no hizo más que aumentar con los comentarios de Pierre-Antoine Le Motteux (1693) y del abate Marsy (1752)⁽²³⁾

3. LA CORTESANÍA

Junto a esto, el hecho de que la novela de Montemayor incorporase, más o menos trivializados, diversos rasgos del neoplatonismo renacentista, resulta un dato de escaso relieve. Este aspecto pudo interesar, en efecto, a algunos lectores cultos, que no obstante, y por su condición de tales, podían beber directamente en León Hebreo, sin necesidad de intermediarios. La corriente neoplatónica impulsada por los humanistas italianos vio muy pronto desvirtuada su naturaleza originaria. Los planteamientos de Marsilio Ficino, y aun de Castiglione en *Il cortegiano* (1528), que Boscán tradujo en 1534, acabaron pronto por ser canalizados en una dirección que tal vez los autores no habían sospechado. Menéndez Pelayo vio en *El cortesano* –probablemente sin advertir el alcance de su afirmación– un "*manual de discreción, cortesanía y educación caballeresca*"^{(23) bis}. Y Eugenio Garin lo ha calificado

⁽²²⁾ M. Corti, *ob. cit.*, p. 296.

⁽²³⁾ Véase M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 103 ss.

^{(23) bis} *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1962, II, p. 44.

también de "manual" inscrito en las formas de la educación humanística⁽²⁴⁾. El asunto precisa un examen detenido, porque existe una confluencia de corrientes diversas que hay que delimitar adecuadamente para su mejor comprensión.

Castiglione entiende la cortesanía como una conversación de gentes letradas y personas cultas. Es significativa su atención a la mesura en los modales —hasta el punto de recomendar la "*gravità riposata*" de los españoles frente a la "*pronta vivacità*" de los franceses—, así como sus observaciones acerca de la risa, que puede ser oportuna e incluso necesaria en la conversación culta, por lo que, como ya habían dicho, entre otros, Cicerón y Quintiliano, se recomienda la inserción de pequeñas anécdotas en el discurso. Al lado de multitud de detalles como estos, el pensamiento neoplatónico pasa inadvertido para muchos lectores, que ven en la obra de Castiglione un vademécum de comportamiento social. Como en un espejismo, ven lo que necesitan. Porque, en efecto, desde la Edad Media abundaban en toda Europa los tratados acerca de la educación de los príncipes, desde los "primitivos" como Jonás, obispo de Orleans (*De institutione regia*) o Hincmar de Reims (*De regis persona e regio ministerio*) hasta el tomista Gil de Roma, con su *De regimine principum*, extraordinariamente divulgado desde finales del siglo XV, o el libro de Agostino Nifo, *Del principe (Libellus de his quae ab optimis principibus agenda sunt)*, publicado en 1521. En Italia, el nacimiento de una burguesía mercantil que no desea ver limitadas sus aspiraciones a figurar en un estrato social relevante estimula la aparición de una literatura similar, no ya dirigida a príncipes, sino a esa nueva clase que pretende alcanzar maneras cortesanas. Del libro de Castiglione al *Galateo ovvero dei costumi* (1558), de Giovanni della Casa sólo hay un tramo cortísimo, en torno al cual se agrupan obras como el extraordinario *Dialogo de la bella creanza delle donne* (1540), de Alessandro Piccolomini, el *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amare* (1545), de Francesco Sansovino, el *Trattato della vita sobria* (1558), de Alvise Cornaro, el *Specchio d'amore* (1547), de Bartolomeo Gottifredi y muchos otros semejantes. En muy pocos años ha ocurrido algo evidente: los preceptos morales que el humanismo había tratado de establecer para lograr una especie de educación total del hombre, han ido segmentándose hasta convertirse en lo que se ha llamado "códigos sectoriales de comportamiento"⁽²⁵⁾. Las distintas actividades públicas y privadas van siendo objeto de tratamiento separado. La pretensión totalizadora de los primeros humanistas se convierte, por así decir, en especialización. Pero lo importante es destacar el auge de estas nuevas obras, que no anulaban los clásicos tratados para la educación de la nobleza, ni los de tipo téc-

⁽²⁴⁾ GARIN, E. *L'educazione in Europa. 1400-1600*, Laterza, Bari. 1976, pp. 145 s.

⁽²⁵⁾ Vid. BENEDETTO, A. di, ed. de *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, U.T.E.T., Torino. 1970, p. 9.

nico –como *Il segretario* (1565), de Sansovino–, sino que fueron creciendo paralelamente a ellos, de acuerdo con las nuevas demandas sociales.

Pero, además, muchos de estos manuales de comportamiento revisten la forma del diálogo. Se ha ido formando un público extenso, sin los refinamientos de la nobleza, y el diálogo se presta admirablemente a la selección de temas que aparecen presentados casi como *quaestiones*; además, pone a la vista modelos de conversación. Es el ideal patente ya en *El cortesano* –más lejaramente, en los *Asolani* de Bembo– y trivializado en el *Galateo*, cuya importancia en este terreno es necesario subrayar⁽²⁶⁾. Las relaciones entre España e Italia son en estos años muy estrechas. En Milán se publica (1576), y en español, el *Tratado de la hermosura y del amor*, de Maximiliano Calvi. En Venecia se imprime (1585) la primera traducción castellana del *Galateo*, superada ampliamente en 1593 por la de Gracián Dantisco⁽²⁷⁾. Boscán traduce *El cortesano* en 1534; diez años más tarde aparece ya la sexta edición. Existe versión española de *Gli Asolani* de Bembo desde 1551, al menos, y la *Institución de toda la vida del hombre noble publicada en Sevilla* (1577) a nombre de Juan de Barahona y Padilla, no es otra cosa que una adaptación de la *Istituzione morale di tutta la vita dell'uomo nato nobile in città libera* (1542), de Alessandro Piccolomini. Si los tratados destinados a la educación de príncipes y nobles fueron en España tan abundantes como en el resto de Europa⁽²⁸⁾, las obras que Tasso denominaba diálogos "civili e costumati" no cubrieron, por su escasez, la demanda existente⁽²⁹⁾, y España tuvo que nutrirse de traducciones.

Pero las buenas maneras, la conversación culta entreverada de breves narraciones o anécdotas, la delicadeza y la cortesía en las relaciones, así como unas cuantas ideas comunes acerca del amor honesto y las virtudes del canto y de la poesía, no eran enseñanzas reservadas exclusivamente a tratados como

⁽²⁶⁾ Vid. CRANE, Thomas F. *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence to the Literature in Europe*. Yale University Press, New Haven. 1920, y, sobre todo, TINIVELLA, G. *Il "Galateo" di mons. Giovanni della Casa e il suo significato filosofico-pedagogico nell'età del Rinascimento*. Hoepli, Milano. 1931 (4a ed., 1954).

⁽²⁷⁾ Vid. la ed. de Margherita Morreale, Madrid, C.S.I.C., 1968.

⁽²⁸⁾ Vid. GALINO, M^a Ángeles. *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, C.S.I.C., Madrid. 1948. El inventario allí recogido es extenso, pero existe la certidumbre de que aparecerán más obras. (cfr. la reciente publicación del *Liber de educatione Johannis Serenissimi Principis et primogeniti regum [...] Ferdinandi et Helisabet*, a cargo de G. M. Bertini con el título *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos*, Madrid, José Porrúa, 1983).

⁽²⁹⁾ Una obra como la de Gaspar de Tejada, *Memorial de crianza y banquete virtuoso para criar hijos de Grandes, y otras cosas* (Zaragoza, 1548) se acerca demasiado, sin serlo, a los tratados sobre educación de príncipes; los *Diálogos de varias cuestiones* de Lorenzo Suárez de Chaves (Alcalá, 1577) eran demasiado heterogéneos, y sólo una pequeña parte de su contenido se adecuaba a los modelos italianos.

el *Galateo*. Existía la posibilidad de agrupar todos esos rasgos dentro de una envoltura más atractiva para muchos lectores, que ofreciera ingredientes de probado éxito a los que pudieran ajustarse los modelos de comportamiento que ahora se trataba de introducir. La solución estaba a la vista: el género idóneo era el relato. Sannazaro había escrito su *Arcadia* y Montemayor inauguró la dilatada época de la narración pastoril en España con *La Diana*. La novela tenía la ventaja de ser, en primer lugar, una forma ya instalada entre los lectores. Se ha dicho que el público culto de la segunda mitad del siglo XVI era más numeroso que el de la primera⁽³⁰⁾. La conjetura es aceptable, aunque de problemática demostración. Lo que resulta indudable es que hay un público más acostumbrado a la lectura de novelas, tras medio siglo de devorar obras de caballerías. Es, por tanto, ese hábito, esa predisposición del público a la lectura de narraciones lo que constituye un factor decisivo en este caso, más que su posible incremento numérico. Los hechos maravillosos de los libros de caballerías van siendo desplazados en el gusto del público por otros, no menos irreales, que ofrece la novela pastoril, la cual añade, al mismo tiempo, atractivos más acordes con las nuevas demandas: mayor refinamiento en la conversación⁽³¹⁾, una teoría más elaborada y sutil acerca del amor⁽³²⁾, inserción de versos, narraciones breves dentro de la narración –como recomendaban, entre otros, Castiglione y Della Casa– y, en suma, una magnificación de los temas sentimentales y amorosos, que en las novelas de caballerías eran, como máximo, el objetivo de las acciones y aquí se desplazan al primer plano de la obra. Definitivamente, los delicados pastores triunfan sobre los aguerridos descendientes de Amadís. La inserción de breves relatos, en la línea de la más pura cortesanía, no era tampoco una innovación radical –existían ejemplos en el *Corbacho* o el *Tirant lo Blanch*, entre muchos otros casos–, pero se vio apoyada por la creciente difusión de libros de anécdotas y cuentos cuya función fue también, en gran parte, proporcionar materiales a quienes deseaban seguir las indicaciones del *Cortesano* o del *Galateo*. Italia, de nuevo en la vanguardia, ofrece obras como las *Facezie e moti arguti...* (1547) de Domenichi; *Lo Zucca del Doni*, publicado en Venecia en 1551, se traduce al español el mismo año. Había, por otro lado, materiales aprovechables en la *Silva* de Pero Mexía (1540) y en la *Philosophía vulgar* (1568), de Mal Lara, en una línea que proseguirá con las aportaciones de Timoneda y la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz, así como con las nuevas traducciones de obras italianas afines, como las de Straparola (1583) o Guicciardini (1586).

⁽³⁰⁾ MORÍNIGO, Marcos A. "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957, pp. 41-61 (la afirmación se halla en la p. 47).

⁽³¹⁾ Con notable agudeza, y aun considerándola como caso aislado, Menéndez Pelayo intuyó que *La Diana* de Montemayor era "el manual de conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin de siglo XVI" (*Orígenes de la novela*, ed. cit., II, p. 267). De ahí que González de Amezúa atribuyese a Montemayor un papel decisivo como precedente de la llamada "novela cortesana" (vid. *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tip. de Archivos 1929, pp. 64 ss).

El éxito de *La Diana* de Montemayor no se redujo únicamente a España. Como empujada por sus continuadores e imitadores, la novela llegó pronto a Francia. Más de veinte traducciones francesas en menos de un siglo prolongan el fenómeno iniciado en España y reproducen, algo tardíamente, la misma historia. Es sintomático, en efecto, que el *Amadís* no vuelva a reimprimirse íntegro en Francia después de 1590. En los últimos lustros del siglo XVI, los lectores franceses han comenzado ya a desechar los libros de caballerías, de los que sólo se reeditan extractos, y con un interés que nada tiene que ver con la narración, sino con algo muy distinto que los mismos títulos de los opúsculos aclaran suficientemente. En 1582, por ejemplo, se publica el *Trésor de tous les livres d'Amadis, contenant les harangues, concions, lettres, missives, démandes, réponses, répliques [...] et autres choses plus excellentes, très utiles pour instruire la noblesse française à l'éloquence, grâce, vertu et générosité; en 1598, Fleurs de bien dire, recueillies ès cabinets des plus rares esprits de ce temps, pour exprimer les passions amoureuses tant de l'un comme de l'autre sexe*. Se advierte inmediatamente cuál es el objetivo de obras semejantes, que abren el camino a tratados posteriores como *Le parfaict Gentilhomme* (1600), de Du Souhait, o *Le guide des courtisans* (1606), de Nervèze⁽³³⁾. De las novelas de caballerías, disueltas ya como tales, se entresacaban fragmentos que puedan ser útiles para "instruir" a los nobles; de obras diversas se espigan citas y pensamientos, fórmulas para expresar la pasión amorosa. Pero al mismo tiempo se traducían incesantemente *La Diana* y se iniciaba una producción autóctona de signo nuevo. Al analizar el inventario de novelas francesas publicadas entre 1600 y 1629, Henri-Jean Martin ha podido subrayar el abrumador predominio de novelas sentimentales y sus constantes reflexiones sobre un amor "casto", "honesto" o "espiritual" mantenido por enamorados "virtuosos", "fieles" o "constantes"⁽³⁴⁾.

Ahora bien: una vez más, los tratados a la italiana, los "tesoros" y "florelegios" de buenas maneras no fueron los elementos conformadores de la cortesía. Fue la novela, género dirigido a un público más amplio, la que cumplió esta labor, como afirma Maurice Magendie en un libro todavía imprescindible⁽³⁵⁾. En el nacimiento de la novela sentimental francesa, cuyo primer hito

⁽³³⁾ Ya en 1559 Pierre Hubert había publicado un *Miroir de vertu et chemin de bien vivre, contenant plusieurs belles histoires... avec le stile de composer toutes sortess de lettres, missives, quittances et promesses*, reeditado en 1574 y 1587 (vid. Ch Nisard, *Histoire des livres populaires et de la littérature de colportage*, 2ª ed., Paris, G: P. Maisonneuve et Larose, 1864, II, p. 333).

⁽³⁴⁾ MARTIN, H.-G. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*. Droz, Genève. 1969, p. 293. Vid. en p. 514 una muestra de la invasión de libros italianos y franceses en la primera mitad del siglo XVII.

⁽³⁵⁾ MAGENDIE, M. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle du 1600 à 1660*. P.U.F., Paris. 1925 (hay reimpresión en Genève, Slatkine, 1970), p. 165.

decisivo puede fijarse en *L'Astrée* (1600-1627), de Honoré d'Urfé –que sirvió de breviario a damas y enamorados⁽³⁶⁾–, *La Diana* de Montemayor constituyó un estímulo fundamental⁽³⁷⁾, y no sorprende que, tras la dilatada lectura de la novela pastoril y sentimental como ejemplo de instrucción cortesana, el abate Belleregard escribiese en sus *Modèles de conversation*:

La lecture des romans peut être d'un grand secours pour [...] apprendre à parler poliment, agréablement et avec art sur toutes sortes de matières [...] On y trouve des conversations agréables, et en même temps très utiles [...] Les personnages y parlent d'une manière civile et polie, toutes les finesses et toutes les délicatesses de la langue y sont employées⁽³⁸⁾.

Pero es seguro que este no fue el propósito de Montemayor, ni de D'Urfé, ni de Madeleine de Scudéry, que pretendieron tan sólo narrar historias y divertir al lector, no enseñarle modales delicados. Tampoco los autores del *Amadís* pudieron sospechar jamás que el esforzado caballero acabaría hecho cuartos para instruir a la nobleza francesa en la elocuencia y la virtud. Claro está que el libro, una vez salido de la pluma del autor, no le pertenece ya; los lectores se apoderan de él, le dan un sentido, lo ensalzan e imitan o lo arrinconan, y no siempre en virtud de su valor estético –que, en fin de cuentas, es un criterio histórico, cambiante, no sometido a un inmutable decálogo–, sino basados en circunstancias que es necesario averiguar en cada caso, porque pueden esclarecer la evolución de géneros y modas sin tener que engarzar los hechos históricos con los simples eslabones de la cronología. Análogas cotas de popularidad alcanzaron en Inglaterra, en sus respectivas épocas, obras tan dispares como *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578), de John Lyly; la traducción del *Quijote* (1612); *The London Jilt* (1683), de Alexander Oldys; *Secret History of Cleomira* (1722), de Mrs. Haywood; *The Wild English Girl* (1806), de Lady Morgan; *Pickwick Papers* (1837), de Dickens; *Uncle Tom's Cabin* (1851), de Harriet Beecher Stowe⁽³⁹⁾; *Far for the Madding Crowd* (1874), de Thomas Hardy; *Tarzan of the Apes* (1914), de Edgar Rice Burroughs, o *The Forsyte Saga* (1922), de Galsworthy. En todos estos casos, distintas circunstancias históricas, creencias y modelos sociales diferentes, organización y desarrollo diversos del mercado editorial, han modelado en cada etapa un público de signo muy dispar.

⁽³⁶⁾ En palabras de Mlle de Gournay (1626) que ha recordado M. Descotes, *ob. cit.*, p. 63.

⁽³⁷⁾ M. Magendie, *ob. cit.*, p. 170: "L'Astrée s'inspire surtout de la Diane de Montemayor". Convendría rastrear el trayecto de la literatura bucólica en Inglaterra, donde la *Arcadia* (1590), de Sidney, es un indudable éxito, pero raquítico si se compara con *La Diana* de Montemayor.

⁽³⁸⁾ *Apud* M. Magendie, *ob. cit.*, p. 167.

⁽³⁹⁾ Un caso excepcional: un millón de ejemplares vendidos en el año de su publicación (vid. Q. D. Leavis, *ob. cit.*, pp. 330 ss., de donde entresaco estos datos).

Ante hechos como estos hay que poner en cuarentena la idea de una progresión regular en el gusto: los lectores de Lady Morgan dejan paso, en la generación siguiente, a los admiradores de Dickens, cuyos nietos, en cambio, se entusiasman con el mito de Tarzán. Por otra parte, popularidad no es siempre indicio de superficialidad, como es fácil comprobar si se examinan estos títulos. Y no es preciso tampoco recurrir a cortes diacrónicos. Entre los volúmenes más vendidos en España durante la Feria del Libro de 1945, figuraban la novela *Una chica topolino*, de José Vicente Puente; la traducción de *Gente bien*, de John P. Marquand; los *Chistes* de Xaudaró y las *Rimas* de Bécquer⁽⁴⁰⁾. Evidentemente, estas cuatro obras delatan la existencia de otros tantos sectores diferentes de público. Ahora bien: esta situación no es exclusiva de una época determinada. La concurrencia de "públicos" diversos se produce siempre, aunque luego acabe por triunfar una de las tendencias. En la España del siglo XV, por ejemplo, es la minoría culta, unida con frecuencia a la aristocracia, la que promueve y conserva la alambicada poesía de cancionero; pero las "serranillas" de Santillana indican un deseo del Marqués de acercarse a un género más popular, de amplia aceptación fuera de los círculos cortesanos. A la inversa, no es la exquisita poesía gongorina lo que tiene eco en la primera mitad del siglo XVII, sino la comedia de Lope y sus seguidores. Otra cosa es la historia y la jerarquía que, desde una perspectiva actual, pueda establecerse de aquellos hechos, no siempre con el fundamento deseable. Pero se trata igualmente de lecturas e interpretaciones "de época", y, como tales, esencialmente frágiles y contingentes, porque, como los artistas, sus lectores e intérpretes tampoco pueden saltar fuera de su propia sombra.

[Del libro *Literatura y público*. Paraninfo. Madrid, 1987]

⁽⁴⁰⁾ Vid. BOZAL, V. "La edición en España. Notas para su historia", en *Cuadernos para el diálogo*. XIV Extraordinario, mayo 1969, pp. 85-93 (el dato, en p. 91).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, N. "Sobre Montemayor y la Diana" (BRAE, XVII, 1930, pp. 353-362)
- AVALLE-ARCE, J. B. *La novela pastoril española*, 2ª ed., Istmo, Madrid. 1974, 2ª ed.
- BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barral, Barcelona. 1971, pp. 103 ss
- BAJTIN, M. *Historia de las ideas estéticas en España*. C.S.I.C., Madrid. 1962, II, p. 44.
- BENEDETTO, A. di. Ed. de *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, U.T.E.T., Torino. 1970, p. 9.
- BERTINI, G. M. *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos*. José Porrúa, Madrid. 1983.
- BOZAL, V. "La edición en España. Notas para su historia", en *Cuadernos para el diálogo*. XIV Extraordinario, mayo 1969, pp. 85-93
- CASA, Giovanni della. "Galateo". Ed. de Margherita Morreale. C.S.I.C., Madrid. 1968.
- CHEVALIER, M. "La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI", en el vol. colectivo *Creación y público en la literatura española*.
- CORTI, M. *Metodi e fantasma*. Feltrinelli. Milano, 1977, p. 288.
- COUSIN, V. *La société française au XVIIe siècle d'après le "Grand Cyrus"*. Didier, Paris. 1858.
- CRANE, Thomas F. *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence to the Literature in Europe*. Yale University Press, New Haven. 1920
- CROCE, B. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (cito por la ed. de Bari, Laterza, 1968, p. 131; el estudio originario apareció en 1894).
- FITZMAURICE-KELLY, J. "The Bibliography of the Diana enamorada", en *Revue Hispanique*, 11, 1895, pp. 304-311
-

GALINO, M^a Ángeles. *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*. C.S.I.C., Madrid. 1948

GARIN, E. *L'educazione in Europa, 1400-1600*. Laterza, Bari. 1976, pp. 145 s.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A. *Formación y elementos de la novela cortesana*. Tip. de Archivos. Real Academia Española. Madrid, 1929.

LÓPEZ ESTRADA, F. *Los libros de pastores en la literatura española (la órbita previa)*. Gredos, Madrid. 1974.

MAGENDIE, M. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle du 1600 à 1660*. P.U.F., Paris. 1925. (hay reimpresión en Genève, Slatkine, 1970), p. 165.

MARTIN, H.-G. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*. Droz, Genève. 1969, p. 293

MENÉNDEZ PELAYO, M. *Orígenes de la novela*. C.S.I.C., Madrid. 1962, 11, p. 309.

MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*. C.S.I.C., Madrid. 1962

MONTEMAYOR, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Ed. E. Moreno Báez. R.A.E., Madrid. 1955, p. 11.

MORENO BÁEZ, E. *Reflexiones sobre el Quijote*. Prensa Española, Madrid. 1968, p. 23.

MORÍNIGO, Marcos A. "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957.

NIDERST, A. *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*. P.U.F., Paris. 1976.

NISARD, Ch. *Histoire des livres populaires et de la littérature de colportage*, 2^a ed., Paris, G: P. Maisonneuve et Larose, 1864, II

PURCELL, H. D. "The Date of the First Publications of Montemayor's *Diana*", en *Hispanic Review*, XXXV, 1967, pp. 364-365

ROIG, S. En su artículo "*¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?*" (Criticón, 4, 1978, pp. 1-36)

SENABRE, Ricardo. *Literatura y público*. Paraninfo. Madrid, 1987

SUBIRATS, Jean "*La Diane de Montemayor, roman à clef?*", en *Actes du Quatrième Congrès des Hispanistes Français*, Poitiers, 1967

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. J. M. Lope Blanch. Castalia, Madrid. 1969, p. 176.

ANDANZAS Y VISIONES EUROPEAS DE ESTEBANILLO GONZÁLEZ

Ángel Estévez Molinero
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

2. EL MARCO ESPACIO-TEMPORAL

3. ITINERARIOS ESTEBANILLESCOS E IMPLICACIONES ARTÍSTICAS

4. LA ESCRITURA DE UN "HOMBRE DE BUEN HUMOR"

5. LA FICCIÓN DE LA "RELACIÓN VERDADERA"

6. LA PARADOJA DEL BURLADOR BURLADO

7. ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

En el marco de la narrativa picaresca, el *Estebanillo* es el último hijo legítimo y uno de los más robustos de la serie, según F. Rico (1982:137). Así lo creemos por diversas razones que esbozamos: por la pertinencia de la técnica autobiográfica y el carácter orgánico de la propia autobiografía, donde todo, desde los preliminares hasta el final de la relación, apunta a unos fines muy precisos: la pretensión manifestada en la Dedicatoria de hacerse memorable "dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros" (I, 7)¹, por una parte, y, por otra, el deseo "de alcanzar de V. Exc. la merced y favor que hasta aquí he recibido y de aquí adelante me prometo de su acostumbrada y conocida magnificencia" (I, 8); estas intenciones se retoman al final mismo de la obra, además de proyectarlas especularmente en otras muchas ocasiones a lo

¹ Cito por *La vida y hechos de Estebanillo González*, 2 vols., ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, indicando entre paréntesis volumen y página (-s), tanto en el texto como en los anexos.

largo del discurso, cuando recuerda, por encontrarse enfermo y ver que le va llegando la vejez, la voluntad de retirarse a disfrutar de la casa de conversación concedida por Felipe IV: "Para cuyo efeto –dice– traté al instante de hacer este libro, por hacerme memorable y porque sirva de despedida de mi amo y señor, para que, como tan gran príncipe, viendo que es cosa justa lo que le suplico (en premio de lo que le he servido, acordándose de la palabra que me dio después de la batalla de Tionvila) me dé licencia para retirarme a disponer de la merced que su Majestad me hizo, a la fértil vera napolitana, teniendo mi celda en el San Yuste de su ducado de Amalfi" (II, 369). Son dos, pues, los objetivos, y dos asimismo los destinatarios: el curioso y amigo lector lo es del fin trascendente (hacerse memorable) y el duque de Amalfi, del fin práctico e inmediato (disfrutar del favor concedido); uno y otro serán a su vez narratarios de las veras y las burlas sutilmente infiltradas en el discurso del pícaro-bufón, pragmáticamente conducido por el cauce de dos prácticas sociales discursivas: el memorial y la relación de la vida y hechos que, a modo de *currículo vitae* amplificado e interpuesto, enmarcan la autobiografía; la reproducción de estas prácticas deriva, por efectos de la parodia, en la perversión y subversión del memorial y de la relación en él subsumida. La pertinencia y organicidad del acto autobiográfico así enmarcado se refuerza con la contigüidad que se establece entre el personaje, el narrador y el autor, auto-propuesto como tal, y consiguientemente entre los niveles de la historia, el discurso y el relato concluso. Por ello, creemos, el *Estebanillo* reafirma la poética conformada por la inteacción del *Lazarillo* y el *Guzmán* y se desmarca del resto de los relatos de pícaro o con pícaro (primopersonales o no) que integran la serie picaresca. Incluso, respecto a las obras que diseñan la poética del género, el *Estebanillo* se distingue por los modos bufonescos que adjetivan el discurso del pícaro y por usufructuar ciertas claves de la lección cervantina que aquellos no pudieron obviamente tener en cuenta².

No sorprende, pues, que Juan Goytisolo considere la obra como "la mejor novela del siglo XVII, exceptuando, claro está, el *Quijote*" (1971:18) y que Avalor Arce destaque su "inmensa originalidad" (1986:537), lo que refrendan su sólida construcción y los efectos de sentido que de ella se derivan. Sin embargo, resulta llamativa la poca y menos afortunada atención crítica que se le ha prestado hasta fechas relativamente recientes. Con alguna irritación denunciaba Goytisolo que "los mismos españoles que por espacio de casi ochenta años hemos ignorado la existencia de *La Regenta*, seguimos ignorando hoy, por obra y gracia de las anteojeeras voluntarias de nuestra crítica, una obra que en cualquier otro país (no hablemos ya de la celosa y chovinista

² Puede verse pormenorizadamente estos y otros aspectos, así como los puntos esenciales de este análisis, en Ángel Estévez Molinero (1994, 1995 y 1996)

Francia) hubiera sido levantada con razón hasta los cuernos de la luna" (1971:18-19). Si la condición de hombre de oficio de Goytisolo apoya su reivindicación, predispone en la misma medida a contrastar su juicio. Pero lo cierto es que, hasta el estudio de Idalia Cordero en 1965 y el suyo, en 1966, las opiniones sobre la obra de Frank Chadler (1899, pero 1912) y Zamora Vicente (1962) eran pocos o nada favorables; sólo Valbuena Prat apreció en ella "una concepción burlesca de todo un período importantísimo del XVII" y destacó que unía "la picardía a unas excelentes condiciones de escritor" (1978:90). La perspectiva adoptada por Idalia Cordero abrió nuevos horizontes al poner de relieve lo que había en el *Estebanillo* de "crítica a los fundamentos en que se basa toda la sociedad europea del momento" (1965:170), así como, desde el sistema de valores que la obra suscita, "la continua valoración que hace el protagonista del mundo, las gentes y la actividades humanas" (*ibíd.*). Este sentido crítico será especialmente subrayado por Juan Goytisolo, Reinaldo Ayerbe-Chaux (1979), Victoriano Roncero López (1989) e Ysla Campbell (1992), cuando se refieren, en términos generales, al ataque que la obra despliega contra la España de los Austrias y contra la nobleza; Goytisolo, por ejemplo, advierte que "Estebanillo desconoce los valores universalmente acatados por la comunidad hispana y nos lo hace saber sin ningún empacho" (1971:23), opinión que comparten, al margen de su trazo impresionista, Spadaccini y Zahareas (1987:I, 15, n.) y matiza Jesús A. Cid (1990).

Uno de los aspectos que sin duda más ha condicionado el estudio y valoración de la novela es el peso de la historicidad, cuyas consecuencias Ayerbe-Chaux ha considerado "funestas", porque "envolvió de tal forma la interpretación de la obra que se perdió de vista la verdadera realidad cambiante y polifacética" (1979:740). Conviene recordar en tal sentido que la obra se tuvo por la autobiografía de un pícaro real a partir de las indicaciones al respecto de Gossart (1983), que continuaron W.K. Jones (1929), Millé (1934), Moore (1940) y Bates (1940); todos ellos imponían como pantalla primera el poder del artificio verista elemental, consistente en historiar la vida de un hombre oscuro aproximándola a personajes y hechos históricos recientes o actuales; lo sorprendente es que aún no se tenía certeza alguna sobre la existencia real de Estebanillo hasta que así fue documentado, en los años 70, por Jacqueline del Pino y, sobre todo, por Jesús A. Cid (1989). La prueba de tal existencia, los sucesos históricos de la Guerra de los Treinta Años y los muchos y renombrados personajes citados como testigos para avalar el carácter verdadero de la relación, favorecían las actitudes positivistas, difuminando con frecuencia la frontera entre el realismo histórico y el literario; de ahí que se desplazara o ignorara con la misma frecuencia el componente ficticio de la autobiografía.

Ahora bien, el marco extratextual (personajes y hechos históricos) y las tradiciones confluyentes (novela de aventuras, autobiografías verdaderas, vidas

de soldados...) no puede ser desdeñados, por referencial e internamente implicados, es decir, por lo que afecta a la propia construcción ficcional en cuanto espacio artístico de referentes activamente textuales. A la postre, sobre la obra concluida, la configuración textual integra lo particular y episódico, circunscrito por circunstancial al estadio de la anécdota, y lo que, por esencialmente universalizador, adquiere un valor trascendente; es decir, la realidad y el discurso de la realidad se interpenetran, dinamizando gracias a la ficción lo que, por histórico, no hubiera pasado de ser documento estático de una determinada época.

2. EL MARCO ESPACIO-TEMPORAL

Con estas advertencias, y para mejor comprender las andanzas y visiones europeas de Estebanillo González, conviene diseñar –aun sucintamente– el marco temporal y espacial en que ocurren. Ha indicado Riley (1989:33) que "pocos géneros novelescos parecen con tanta evidencia producto de un contexto inmediato como la picaresca"; esto es particularmente apreciable en el caso del *Estebanillo*. En efecto, *La vida y hechos*, que se extiende de principios del siglo XVII (1604 ó 1608) a 1646, comprende un segmento temporal de honda significación al coincidir con el periodo barroco y constituir éste, más allá de localismos nacionales, un fenómeno de época general a Europa³. En la coordenada espacial, esto es, lo que se refiere a la geografía recorrida por el protagonista, conviene recordar que sólo una cuarta parte de las andanzas de Estebanillo se localizan en suelo español, al que se acerca "de forma casual o semiturística (caps. IV y, en parte, V) o intentando en vano "dar alcance" a su amo (cap. XII). La geografía estebanillesca supera, incluso, las fronteras del espacio cultural barroco señaladas por Maravall⁴, pues sus correrías le llevan por Italia, España, Francia, Inglaterra, Países Bajos, Centroeuropa, llegando, a través de Polonia, a la futura Rusia.

En esta coordenada espacio-temporal se va consumando la decadencia histórica que, tras una fase previa de crisis evidente, afecta a Europa en gene-

³ La dimensión europea del Barroco, en un amplio sentido cultural e histórico, ha sido subrayada por Pierre Vilar, escribiendo al respecto: "El drama del 1600 sobrepasa el ámbito español y anuncia aquel siglo XVII, duro para Europa, en el que hoy se reconoce la crisis general de una sociedad" (1964:438). Por su parte, José A. Maravall sostiene, con los matices que pueda añadir la connotación nacional en cada caso, que la cultura barroca "abarca principalmente a todos los países de la mitad occidental de Europa, desde donde se exporta a las colonias americanas o llegan ecos a la Europa oriental" (1990:42).

⁴ Para Maravall, "...ciudades de Centroeuropa, principados alemanes, monarquías, como el caso inglés, repúblicas, al modo de los Países Bajos, señoríos y pequeños estados italianos, regímenes de absolutismo en Francia y España, pueblos católicos y protestantes, quedan dentro del campo de esa cultura" (1990:35).

ral y particularmente a España. La atalaya geográfica desde la que tal crisis es percibida, ensancha el horizonte de quien contempla la situación y justifica en gran medida la elección del punto de vista, de la técnica, de la materia seleccionada, del estilo y de la actitud que modela el "acto" autobiográfico, implicando la sintaxis de los signos de identidad del yo y la sintaxis de la organización temporal en el presente de la escritura; y este presente, a la altura de 1646, ha conocido ya las revoluciones (1640) catalana y portuguesa que amenazan la unidad política peninsular y el desastre de Rocroy (1643), encontrándose a un año de la derrota de Lens (1647), que propicia la independencia de Holanda, y a dos de los tratados de Westfalia (1648); las fechas apuntan hacia un cambio de signo que refleja "una relativa marginalización de España en relación con Europa", según J. Perez (1982:35-36).

La reconstrucción en analepsis que en esta situación acomete el personaje, asumiendo el papel de narrador, entraña en su desarrollo las vicisitudes, las incertidumbres y las contradicciones que tensionan el espacio de la escritura. Por ello, creemos necesario prestar atención, para mejor comprender el momento sincrónico de la narración, a la dinámica del contexto histórico que, tras la etapa de modernidad y esplendor imperialista, se agrieta con el peso de la crisis y acabará postrándose en total decadencia. Escribe al respecto Pierre Vilar:

... si la palabra crisis define el paso de una coyuntura ascendente a una coyuntura de hundimiento, no hay duda de que entre 1598 y 1620 -entre la "grandeza" y la "decadencia"- hay que situar la primera gran crisis de duda de los españoles (1964:431-32).

Ocurre, además, que el período de decadencia, iniciado según los estudiosos en la década de los veinte, aún conocerá en los años siguientes momentos de resistencia agónica ante el sesgo irreversible de los acontecimientos. Son suficientemente explícitas en tal sentido, reafirmando la frontera entre el período de crisis y la decadencia que sigue, las palabras de Bartolomé Bennassar:

... el Siglo de Oro asocia dos períodos de signo contrario entre los cuales la transición se sitúa en los años 1590-1620. La distancia entre España y la Europa de Noroeste se crea después de 1620. Y el foso de separación se ensancha lentamente, de lo contrario no podría comprenderse las ilusiones que continuaban manteniendo Francia e Inglaterra respecto del poderío español, ilusiones que las victorias españolas del año 1636 contribuyen a mantener. En 1636, "el año de Corbie", España todavía suscita mucho temor en París (1983:127).

Pero, si la distancia que se va ensanchando entre España y la Europa del Noroeste es ciertamente significativa en la verticalidad sincrónica de la

decadencia, no lo es menos en una perspectiva histórica que evoluciona desde los fundamentos de un estado moderno a lo que acaba siendo un "estado interno de desarreglo, de disconformidad" (Maravall, 1990:108), a la constatación de que "un sueño se desvanece, un milagro cultural se acaba. 1648 es un desenlace" (Bennassar, 1983:332).

Hoy, por lo general, nadie cuestiona las bases de modernidad de la España quinientista, como tampoco, por decirlo con palabras de Maravall, que "en el Barroco había una tendencia a lograr una inmovilización o, cuando menos, a imponer una dirección a las fuerzas de avance que el Renacimiento había puesto en marcha" (1990:77). Los referentes objeto de atención, en este sentido, son las directrices políticas, la situación económica, los agentes sociales, así como las circunstancias religiosas y los efectos de la guerra de los Treinta Años por la crisis que desencadena en Europa. Y esta crisis del XVII, según Maravall, "no puede entenderse en España sin tener en cuenta el amplio marco europeo en que se desenvuelve, aunque en aquella sus efectos resultaran insalvables durante siglos" (1990:68-69). Ahora bien, aunque el papel de la guerra debe relativizarse en el conjunto de esos factores (porque no afecta de igual modo a todos los países y porque la crisis se gesta con anterioridad), es innegable que pone algo más que el telón de fondo a la relación autobiográfica. Por lo pronto, conviene recordar que ya en el segundo capítulo, de los trece de conforman la autobiografía, se nos sitúa en 1621 (año en que Estebanillo entra al servicio del alférez del tercio de Sicilia don Felipe Navarro de Viamonte, recién subido al trono Felipe IV), cuando se inicia la Guerra, pero también, según indican los historiadores, cuando se precipita la decadencia; que el oficio de soldado es uno más, y no de los más relevantes, entre los muchos ejercidos por el protagonista; que la movilidad del personaje, tanto a nivel geográfico como de relaciones sociales, posibilita una atalaya amplia y variada de lugares y personas; que sus andanzas por Europa nos ayudan a entender, con mayor amplitud de miras, la situación de España; que, en fin, el tiempo y el espacio de los hechos de Estebanillo, la diversidad social de las personas frecuentadas y la variedad de sus oficios, así como "finalmente los prodigios de mi vida, que ha tenido más vueltas y revueltas que el laberinto de Creta" (I, 16), suministran suficientes materiales para modelar textualmente toda una visión del mundo que podemos caracterizar, apoyándonos en la imaginería barroca, como confuso laberinto. Si hay una obra que posibilite, por el tiempo en que se inscribe y el escenario que abarca, una reflexión global del período barroco y una comprensión de la especificidad española desde el mirador europeo; si hay alguna obra que traduzca tan sutilmente las contradicciones de la crisis, que se muestre tan disidente con el sistema de valores dominante e interprete tan distanciadora como melancólicamente la decadencia, esa obra es *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre -quizá por ello- de buen humor*.

Es indudable que las peculiaridades del marco histórico y de la estructura ideológica en que se localiza la relación estebanillesca contribuyen a esclarecer la comprensión de la obra y ayudan a construir su sentido. En efecto, el marco extratextual de referencia permite acotar un segmento cronológico que se inicia (cap.I del *Estebanillo*) por los años en que aparece la segunda parte del *Guzmán* [1604] y Quevedo redacta el *Buscón* [1604]; que se inflexiona (cap.II y ss.) en gradación descendente con la llegada al trono de Felipe IV, el ascenso al poder del Conde-Duque y el comienzo de la Guerra de los Treinta Años (1621), concluyendo con la publicación de la novela en 1646, cuando ya la derrota española en Europa era inminente. Este tramo temporal, como han puesto de relieve los historiadores, pasa por las fases sucesivas de crisis y decadencia. Ahora bien, al contrapuntear su "relación verdadera", más allá del *Guzmán* y el *Buscón*, con el *Lazarillo*, nuestro hombre de buen humor se emplaza en una tradición que, en cuanto referente genérico, cubre la distancia de casi un siglo (1554-1646), a lo largo del cual las cambiantes circunstancias extratextuales y la aparición de las obras mencionadas conforman tres sincronías climáticas, tan paradigmáticamente recurrentes como procesualmente distendidas en la movilidad diacrónica: 1) la modernidad posible, en tiempos del *Lazarillo*; 2) la crisis de la modernidad, en el período del *Guzmán* [1599-1604] y el *Buscón* [1604], y 3) la decadencia consumada, en la década en que se publica el *Estebanillo* [1646].

3. ITINERARIOS ESTEBANILLESCOS E IMPLICACIONES ARTÍSTICAS

Ciertamente, no puede pasarse por alto la distancia espiritual y temporal que separa a unas obras y otras; por lo mismo, no debe olvidarse que, aparte sus distancias cronológicas y estéticas, son resultados de estratos de creación muy diferentes, algo por lo demás consustancial al género picaresco en cuanto fenómeno *in fieri* sometido a tensiones internas y condicionamientos externos. Si retenemos esta perspectiva y reconocemos la picaresca como la gran novela del mundo (complementaria y contrapuesta al gran mundo de la novela que propone Cervantes), conviene incorporar a los distintos segmentos temporales los escenarios de representación. En este sentido, el itinerario de la picaresca conforma en su devenir espacio-temporal una especie de cronotopo tan artísticamente asimilado en sus muestras más significativas como de hondos y complejos sentidos en lo que concierne a la interrelación de vida y literatura. Como es bien sabido, desde que Lázaro abandonó Salamanca, la cátedra del saber, para desplazarse a Toledo y pregonar desde esta plaza imperial la *entera noticia* de su persona al mundo, el pícaro se afirmó como un viajero incansable; medio siglo después, por esos años en que se gesta la primera gran crisis de duda de los españoles, Guzmán ensanchará el espacio de sus correrías saltando a Italia; y otro medio siglo más tarde, cuando se está consu-

mando la decadencia, Estebanillo se moverá con insultante facilidad por toda Europa. Con razón caracterizó Jaime Ferrán al pícaro como "nuestro primer *Weltburger*. Atraviesa –dice– nuestras fronteras y se mueve por la tierra como Pedro por su casa. Es el primer gran precursor de un mundo transnacional, que cuatro siglos más tarde empezamos a entrever y que él no entregó al pasar con donaire por sus más remotos caminos..., al esconderse en todas sus esquinas" (1979:59). Pues bien, el gran precursor de ese mundo transnacional y el viajero de más largo recorrido entre todos los pícaros es, sin lugar a dudas, Estebanillo González. Ese espíritu transnacional se proclama ya en el cap. I, al comienzo mismo de la relación, cuando el narrador –en una de las dosificadas digresiones que realiza en la situación presente de la escritura– confiesa ser "gallego con los gallegos y italiano con los italianos, tomando de cada nación algo y de entrambas no nada. Pues te certifico que con el alemán soy alemán; con el flamenco, flamenco; y con el armenio, armenio; y con quien voy, voy, y con quien vengo, vengo". Y así lo ejemplifican, ciertamente, sus kilométricas andanzas y su trato con las más diversas gentes. Para hacernos una idea, basta seguir, al hilo de la cronología del relato, el itinerario de ciudades, regiones y países, tan enojosamente prolijo como laberínticamente barroco, por donde discurren la vida y hechos de Estebanillo [véase ANEXO I].

Poco importa, en esta *peregrinatio vitae* por toda Europa, la visión que ofrece del paisaje rural o urbano por el que transita o de las gentes que va encontrándose, pues "el panegírico indiscriminado de personas o ciudades" da lugar a descripciones estereotipadas y generalizantes, "pseudodescripciones" las llama A. Carreira (1990, I: CXLIII), realizadas "con un estilo neutro y cosmopolita"; cuando abandona Roma por primera vez, se despide de "aquella cabeza del orbe, de aquella nave de la Iglesia, de aquella depositaria de tantas y tan divinas reliquias, de aquella urna de tantos mártires..." (I, 51); celebra en Loreto "aquel celestial alcázar, aquella divina morada, aquella cámara angelical, paraíso de la tierra y eterno blasón de Italia" (*ibíd.*); admira en Milán "que sus templos competían con los de Roma, que sus palacios aventajaban a los de Sevilla, que sus calles excedían a las de Lisboa, sus sedas a las de Génova..." (I, 287); Madrid es "corte de cortes, leonera del real león de España, academia de la grandeza, congregación de la hermosura y quinta esencia de los ingenios" (I, 168); y cuando llega a El Escorial, "se suspendieron todos mis sentidos viendo la grandeza incomparable de aquel sumptuoso templo, obra del segundo Salomón y emulación de la fábrica del primero, olvido del arte de Corinto, espanto de los pinceles de Apeles y asombro de los sinceles de Lisipo" (I, 171); claro que, ya antes, al llegar al Casano de Palermo, se ha deslumbrado por ser "admiración del presente siglo y asombro de los cinceles" (I, 95); Nápoles, Sevilla, Lisboa, Zaragoza, Bruselas, Viena... serán objeto de elogios intercambiables, muestra fehaciente de la pereza de nuestro hombre de buen humor para el encomio y del abuso en "el ejercicio retórico de la *ékfrasis*" (*id.*, CXLV). No menos indiscriminado e hiperbólico es el empleo de epí-

tetos y referentes mitológicos o históricos (Júpiter, Marte, Alcides, Numa, Alejandro...) en la caracterización de los personajes. Así pues, como aprecia A. Carreira, "los periplos y conocimientos de Estebanillo no añaden valor a su biografía como libro de viajes o conjunto de etopeyas, ya que los datos ajenos a la "vida y hechos" desaparecen bajo la retórica" (*id.*, CXLVI). Y en lo concerniente a las formas de vida y costumbres que el personaje ha podido filtrar en sus amplias correrías, no resulta muy ilustrativa su relación; de sucesos como los ocurridos en sus períodos de aprendiz de barbero, del engaño que sufre en Puerto Mayno, del caso del albanés decapitado, del relleno imperial aovado, de las mascaradas carnavalescas y de otros más, puede afirmarse lo que, sobre la procedencia del desafío con el estudiante polaco, dice Strzalkowa: "Elle pourrait se situer dans n'importe quelle ville européenne" (1972:136).

Ahora bien, escudriñando con alguna atención el itinerario de las andanzas estebanillescas, pueden extraerse algunas derivaciones. Según advierte Lotman, "los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una *imagen del mundo*, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de esas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o grupos de textos dados" (1982:272). Simplificando la cuestión, con los riesgos que esto supone, digamos que el espacio artístico del *Estebanillo* se organiza en subespacios con sus propias normas morales y sociales. Hasta aproximadamente la mitad de la novela, la que se corresponde con el oficio de pícaro, el personaje se mueve por la Europa meridional (Italia, España, Portugal, con incursión francesa incluida); posteriormente, cuando el pícaro adopta la máscara y estrategias del bufon, dominan sus andanzas por las tierras del Imperio; la diferencia entre estos dos subespacios, diferencia que comienza a marcar la distancia de España respecto de Europa, puede sintetizarse en los siguientes ejemplos: estando su tercio a punto de marchar a los Países Bajos (1623), pide información a un soldado que ha servido en esas tierras, quien le recomienda "tome mi consejo, y haga lo que quisiere; pero a Flandes, ni aun por lumbre, porque no es tierra para vagamundos, pues hacen trabajar los perros como aquí los caballos; y tan helada y fría..." (I, 148); doce años más tarde llegará a los Países Bajos "triste porque me habían informado, entre otras cosas, no ser bueno aquel país para mis mercancías por la sutileza de ingenio y gran trato de su burguesía, pero alegre por la generosidad de sus príncipes y señores, adonde... tendría buen despacho el arte de la bufonería" (II, 22); entre esas otras cosas de que se había informado, le preocupa ante todo el hecho de "ser tierra que quien no labora no manduca" (*ibíd.*). No menos significativo es el contraste que se marca entre el espacio rural y sobre todo urbano, vinculados a sus tretas picariles y su tratos con las gentes de baja condición, y los campos de batalla, los bosques para desahogo de las aficiones cinegéticas de la nobleza, las cortes de los grandes señores y los castillos, como el de Rupelmunde, donde sufre la cruel burla de la castración que le lleva a suplicar

"hincado de rodillas y hechos mis ojos dos fuentes de lágrimas" (II, 82); por cierto, el castillo es espacio, según Bajtín (1989:396), "impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico. El castillo es el lugar en que viven los señores feudales (por lo tanto, figuras históricas del pasado)"; la simbología puede trasladarse a la Corte, pues, al retraerse la "ciudad" renacentista y burguesa ante la "corte" barroca y absolutista, el pícaro deriva estratégicamente al avatar de bufón para mejor medrar al lado de los grandes señores. Estos subespacios contrastan históricamente con el espacio geopolítico, cuando no religioso, que conforman los enemigos de España y del Imperio, esto es, Francia, Inglaterra, Holanda y Suecia; no extraña, por ello, que Estebanillo se vea corrido y avergonzado en París cuando es saludado a voces como "señor don Diego", modo de satirizar los franceses la manía nobiliaria tan extendida en la España seiscentista; que, consumada la victoria en la batalla de Nordlingen, baje de la montañuela donde se había refugiado a la llanura "por cobrar opinión de valiente y por raspar a río revuelto", descubriendo "una almadraba de atunes suecos, un matadero de novillos arrianos y una carnicería de tajadas calvinistas. Y diciendo "¡qué buen día tendrán los diablos!" (I, 316), acometa de modo desaforado y cruel contra los muertos; o que en Inglaterra, por bravear en tierra ajena llamando "perros, ladrones, luteranos" al dueño de la posada y a sus criados, que le han hurtado más de la mitad del cargamento de limones, reciba "más leñazos que limones me habían robado", siendo encerrado en una jaula de hierro, donde amanece "arrecido por ser cerca de Navidad", y motejado de "infame papista y espión" (II, 355-58).

4. LA ESCRITURA DE UN "HOMBRE DE BUEN HUMOR"

A partir de los subespacios histórica e ideológicamente conformados en el espacio artístico del texto, puede deducirse, aun a grandes trazos, que, sobre los elogios estereotipados de lugares y personas, tan retóricos como circunstanciales, conviene centrar la mirada en la visión que ofrece el narrador desde la situación narrativa en que acomete la escritura. En este sentido, procede recordar que la autobiografía permite desarrollar una gran virtud novelesca: la ilusión de vida, la impresión de que el relato presenta la realidad directamente y "trata verdades"; esa ilusión de vida es consustancial al hecho de que el pícaro no actúa, habla; o si se prefiere, actúa hablando; es decir, que el personaje re-vive en su categoría de narrador y, por lo mismo, los episodios recuperables del pasado –sedimentados en el paisaje de la memoria– sólo pueden ser ya re-vividos escrituralmente. Al tratarse de una actuación lingüística, parece lógico que el estilo picaresco reclame la atención y particularmente (y entre otras perspectivas de análisis: para el despliegue de procedimientos retóricos y estilísticos, vale el estudio de A. Carreira en la introducción a la obra) que el concepto de heterología o plurilingüismo ocupe un lugar central, según recomienda F. Cabo

siguiendo a Bajtín. Esto se antoja particularmente obligado en el caso del *Estebanillo* por los efectos que impregnan su escritura al ser filtrada por un *hombre de buen humor*; téngase en cuenta desde este ángulo, por lo que aporta incluso de modernidad a la relación de Esteban González, que "la forma más evidente (...) de penetración y organización del plurilingüismo, según Bajtín, la representa la llamada novela humorística" (1989:118). Lo subraya de este modo la hibridación lingüística y la palabra bivocal⁵, que "está siempre dialogando internamente. Así –precisa Bajtín– es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogadas" (1989:142). El resultado, para decirlo de forma sintética, es la mezcla de lenguajes distintos –con la saturación ideológica inherente–, cuya relación, por dialógica, polemiza el discurso. Pero, al tratarse de un relato primo-personal, donde el diálogo directo tiene escasa relevancia, conviene precisar que los distintos lenguajes, las distintas voces no tienen que buscarse preferentemente, como recuerda Fernando Cabo "en los intercambios lingüísticos entre los personajes, sino en lo interno de la expresión del protagonista. De ahí su peculiaridad. El pícaro asume diferentes lenguajes y los enfrenta movido por ese tercer nivel que consideramos clave –la situación narrativa–, el cual implica la virtualidad pragmática del hablar picaresco (1992:80).

Son muchas, continuas, las muestras que al respecto ofrece el *Estebanillo*. Por ejemplo, ya en la "Dedicatoria", primero de los elementos cotextuales donde Estebanillo toma directamente la palabra, su pretensión –"queriéndome hacer memorable"–, queda enredada en la polémica que suscita la intromisión de la palabra ajena. Leamos:

Yo, Estebanillo González, hombre de buen humor, hijo de mis obras y padrastró de las ajenas, y menor criado de Vuecelencia, queriéndome hacer memorable, fiado en haber merecido ser el menor criado de V. Exc., me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates, dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros (véase ANEXO II, texto 1)

Y releamos. El comienzo, enfático a todas luces, reproduce en clave de "hombre de buen humor" la práctica discursiva del memorial e interioriza la

⁵ La palabra bivocal es aquella que implica dos hablantes (héroe y autor) y dos intenciones (la directa del héroe y la refractada del autor), relacionándose dialogísticamente, según Bajtín (1989:142-42), quien define la hibridación del modo siguiente: "Es la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social (o por una y otra)" (1989:174).

palabra ajena al reproducir el inicio del *Memorial pidiendo plaza en una academia* de Quevedo: "Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padraastro de las ajenas, dice..." (Obras festivas, 101); siguen el formulismo al uso –"y menor criado de Vuecelencia"–, el fin que se persigue –"queriéndome hacer memorable"–, la *captatio benevolentiae* con reiteración formularia –"fiado en haber merecido ser el menor criado de V. Exc."–, una referencia espacial –"me he puesto en..."– donde dialogan, resaltados por el paralelismo estructural, los ámbitos carnalesco –"la plaza del mundo"– y épico –"la palestra de los combates"–, la conexión del objetivo con la letra impresa –"dando a la imprenta este libro"– y, finalmente, la frase hecha –"de mi vida y no milagros" con ruptura deliberada. Vale que Estebanillo redacte un memorial y, como hombre de buen humor, se ponga en la plaza del mundo; no tanto, salvo por subversión humorística, que se arriesgue en la palestra de los combates; menos aún que por su vida y no milagros (=hechos no extraordinarios) quiera hacerse memorable; frente a ello, retengamos el hecho de dar a la imprenta este libro, con el que confía, al amparo del duque de Amalfi y con el apoyo de la imaginería barroca, "levantar mi humilde y corto merecimiento de las deshechas ruinas del olvido y del inútil polvo de la tierra" (I, 15), según declara seguidamente en el prólogo "A el lector".

Intentemos ahora, tras este primer acercamiento, alumbrar las sombras que el plurilingüismo, la polémica de diferentes lenguajes, proyectan desde los preliminares, sirviéndonos de los sentidos no menos soterrados que refracta la palabra bivocal del narrador. Al final de los que considera "prodigios de mi vida, que ha tenido más vueltas y revueltas que el laberinto de Creta" (I, 16), Estebanillo reitera el objetivo de "hacer este libro, por hacerme memorable" (II, 369). Pero, ya antes, el duque de Amalfi le ha brindado la posibilidad de serlo y Estebanillo la ha rechazado; importa, por ello, tener dicho fragmento en cuenta, dada la relación polémica, por dialógica, que sostienen la palabra del amo y del criado, así como por la proyección desde lo interno del acto narrativo sobre la globalidad del discurso. En efecto, durante el asedio de Glogów, Piccolomini, "por probar mi valor, aunque ya tenía harta noticia dél, me llevó una mañana consigo, más forzado que de voluntad, diciéndome que me quería hacer un valiente soldado" (II, 195); reproducimos lo que narra Estebanillo cuando el enemigo comienza a enviarles "colación de balas sin confitar y peladillas amargas":

Yo, empezando por el credo y acabando en los artículos, le dije a mi amo que no me agradaba mucho aquel almuerzo; que me dejase a mí ir a nuestro cuartel y que trujese otro criado, que yo le renunciaba mi parte de honor que había de ganar en aquella acción. El me respondió que de aquella suerte ganaría opinión y me haría memorable, que tuviese buen ánimo. A lo cual le repliqué:

—*Certifico a Vuecelencia que no me falta otra cosa, y que yo no busco en este mundo pundoiores sino dineros en serena calma, sin sirtes ni bajíos* (II, 196; véase ANEXO II, texto 2).

Obsérvese, junto a la hibridación lingüística (léxico religioso, bélico, culinario, caballeresco...), cómo se diversifican los lenguajes del narrador y del personaje y, dentro de aquél, la palabra del criado y la del amo; mientras, para éste, el valor y el honor ganan fama y hacen memorable, aquél no duda en renunciar a tal honor y a hacerse memorable de tal modo, pues él busca "dineros en serena calma" y gusta más que digan ""aquí huyó" que no "aquí cayó"" (II, 197). A cada quien lo suyo: al bufón, la plaza del mundo; al general, la palestra de los combates. ¿Cómo dice entonces Estebanillo que se ha puesto "en la palestra del los combates"?; ¿qué "cosa digna de contarse" puede presentar en tal palestra quien se autoproclama "archigallina de gallinas"? (II, 198). Desde luego, el paradigma de los valores que su amo representa no favorece la pretensión del criado; pero éste contrapone otros valores, enmascarados sutilmente, para lograr su objetivo. Releamos: "me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates, dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros", y digámoslo abiertamente: lo importante es el libro, que resulta ser plaza y palestra, donde el mundo, en esta plaza de la carnavalización, se pone al revés, y donde se desmitifica de tal modo el paradigma de los valores nobiliarios fundamentado en la palestra de los combates. Son los efectos, en buena medida, del plurilingüismo, de la polémica interrelación de lenguajes distintos, que ayudan a convertir la mayor de las burlas, paradójica e irónicamente⁶, en la mayor de las veras: "el libro de chanza con que entreternerse", con el que Estebanillo, hijo efectivo de sus obras, se hace memorable.

Junto a conceptos como el linaje y el honor, hondamente arraigados en la ideología de la España áurea y en el espacio de la novela cort(es)ana, encontramos el del amor, tan sometido, como los anteriores, al conflicto heterológico. El fragmento siguiente puede servir de muestra ilustrativa:

Entróse ella en su aposento muy enojada de mi atrevimiento, y yo me quedé en el portal muy alegre por el favor de su coz. Huía de allí adelante de mí como del demonio, y no tenía poca razón, porque es muy fuera de las leyes del interés entrar enamorando con las pertenecientes a Cupido; porque ni Lucrecia tomara el acero, ni Porcia píldoras de brasa, si sus pretendientes hubieran entrado en pluvias de oro y

⁶ "La ironía -viene a cuento recordarlo con W.C. Booth (1986:13)- se contempla como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación".

no en torbellinos de conceptos, dando en lugar de galas, pesadumbres, y pidiendo en lugar de favores, celos, hinchéndoles la cabeza de aire y los cofres de sonetos, como si fuese mercancía que se hallase sobre ella para los forzosos gastos. En efeto, viendo que no llevaba bien los dedos para organista y que galanteaba al tiempo antiguo, y que en el presente no hay Elisás, Heros ni Tisbes, y que es más estimado el reloj que da no el que señala, le envié un buen regalo a mi señora Dulcinea, con un criado mío retrato de Sancho Panza, y un amoroso billete, dándole a entender mi pretensión (II, 124-26).

Corresponde dicho fragmento al momento en que Estebanillo contacta por primera vez con su dama de Bruselas. Ya entonces el amor se ve degradado por efectos de la animalización: la muchacha es una "polla" que está "en edad de poner huevos", a la que Estebanillo da "un pellizco tan apretado como el amor que la tenía" (II, 124) y ella le corresponde "con una coz tan desigual a su adamadura que malos años para la más briosa yegua" (*ibíd.*); pero nuestro galanteador no se sorprende ante tal actitud, sino que, por el contrario, "como es muy propio de pollinos el hacer el amor a coz y bocado no estrañé el son de la castañeta" (*ibíd.*). Resulta obvio cómo polemizan el concepto de amor tal como lo presenta, por ejemplo, el *romance* idealista y, por esas fechas, la novela corta, con la visión —con rasgos inequívocos de oralidad y refrán incluido— que ofrece Estebanillo. Ahora bien, donde mejor se aprecia el fenómeno de la hibridación, tanto por la mezcla de dos lenguajes sociales como por el encuentro de "dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social" (Bajtín, 1989:174), es en el párrafo que sigue (véase ANEXO III, texto 1).

La dama lo deja plantado "muy enojada de mi atrevimiento" —¿es cuestión de recato?— y Estebanillo —que ya tiene su rodaje en tratos con mujeres— se queda "muy alegre por el favor de su coz". Lo que rompe sus esquemas es que huya "de allí adelante de mí como del demonio", pero no, como él creía, por haberse propasado con el pellizco, sino porque su conducta estaba "muy fuera de las leyes del interés" que convienen a la *dama de dame*. El equívoco que se suscita está apoyado en la diversidad de lenguajes que, por efecto de la dialogización, polemizan el fragmento. Así, Estebanillo mezcla la variante paremiológica —"es muy propio de pollinos el hacer el amor a coz y a bocado": "El amor de los asnos, entra a kozes y a bokados" (*Voc.*, 85b)— y la referencia mítica —"entrar enamorando con las [leyes] pertenecientes a Cupido"—; el pellizco, en su código amoroso, pertenece a éstas, y la coz de la dama, a la luz del refrán, se recibe como muestra de favor; pero la dama interpreta el gesto, con "las leyes del interés" que rigen su código amoroso, como materialmente desinteresado, pero no carnalmente. Desde este ángulo, pues, comprende Estebanillo que "no tenía poca razón" para huir de él tan "briosa

yegua", lo que se argumenta prolongando el conflicto heterológico. En efecto, su dama –complaciéndose el narrador en el mundo clásico– no será una Lucrecia ni una Porcia, porque no acepta pretendientes que se entretengan "en torbellinos de conceptos", den "pesadumbres", pidan "celos" y le hinchen "la cabeza de aire y los cofres de sonetos", sino que los quiere de los que entren "en pluvias de oro", ofrezcan "galas", soliciten "favores" y la satisfagan con "mercancía... para los forzosos gastos". No es difícil apreciar cómo polemizan el lenguaje de los pellizcos con el de los conceptos en el horizonte de Estebanillo y, a su vez, el de éstos –pellizcos y conceptos– con el lenguaje materialista en forma de "pluvias de oro"; y el plurilingüismo continúa, pues entre las referencias clásicas y míticas, se insertan el comentario, en frase popular, de que "no llevaba bien los dedos para organista" –es decir, "ke no anda a derechas ni haze lo ke deve" (*Voc*, 260b)–, y la consideración, con "chiste muy sobado" (Carreira y Cid, 1990:II, 124, n.), de que "es más estimado el reloj que da, no el que señala". La hibridación lingüística (léxico popular y culto), la palabra bivocal que enfrenta lenguajes sociales y concepciones separadas por la época (galantear "al tiempo antiguo" cuando "en el presente...") y, a la postre, el conflicto entre lenguajes distintos, polemizan internamente y acaban por desenmascarar el concepto caballeresco del amor, que Estebanillo, atento a las leyes del interés de la *dama de dame*, certifica, con estilización y guiño irónico al *Quijote*, enviándole "un buen regalo a mi señora Dulcinea, con un criado mío retrato de Sancho Panza, y un amoroso billete dándole a entender mi pretensión".

Pueden multiplicarse cuanto se quiera los ejemplos y efectos del plurilingüismo; recordamos, al respecto, la parodia implícita en el propio título (*Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, de fray Prudencio de Sandoval), la que le brinda el ejemplo de Carlos V, o, entre algunos más ya mencionados, la dialogización que se entabla en el interior de I/ "aquel ameno y deleitoso Yuste de [2/] la gran ciudad de Nápoles, metrópolis de todas las grandezas..." (véase ANEXO II, texto 3). En efecto, los casos por mezcla de lenguajes distintos, por hibridación lingüística y por los efectos que, en este sentido, suscita la palabra humorística, irónica, paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje, o la palabra del género intercalado pueden rastrear-se por toda la relación-memorial. Añadimos algunos más a los ya citados y a otros muchos que podrían incorporarse como muestra fehaciente de lo que el libro ofrece de manera reiterada. Se parodian, por ejemplo, los duelos a través del que mantiene con el soldado que le ayudó a velar el difunto caballo en Nördlingen (II, 13-14) y más tarde con el estudiante polaco (II, 235; véase anexo IV y contrástese con su actitud en la batalla de Nordlinge)); el lenguaje administrativo de los memoriales (I, 213) y de los documentos de compraventa (I, 283); el sacramento de la comunión (I, 51), el milagro de las bodas de Caná (I, 88), la anunciación a María (I, 211) o la liturgia religiosa (II, 120);

el lenguaje de los imitadores gongorinos (II, 304 y ss.) y las descabelladas propuestas de los arbitristas (II, 308 y ss.). Ironiza con la acogida que le dispensa su padre (I, 120), con su categoría de barbero y cirujano (I, 151), con los amigos "honrados" que lo visitan en la casa del Virrey (I, 156), con la dama a la que acompaña hasta Zaragoza (I, 167), con su afición al "hábito de soldado" (I, 280), con los gustos cinegéticos de la nobleza (II, 72), con su dama de Bruselas (II, 128-29), con su valentía (II, 252), etc. Todos estos ejemplos operan como miniaturas textuales que se proyectan especularmente sobre el conjunto del acto narrativo, favoreciendo la interrelación de los distintos niveles (fábula, narración, punto de vista, situación narrativa); y gracias a la eficacia de las modalidades paródica, irónica, humorística... la efectividad de la máscara de bufón adoptada por el pícaro revela pragmáticamente todo su alcance, porque "el bufón es el que tiene derecho a hablar en lenguajes no reconocidos, y a desnaturalizar premeditadamente los lenguajes consagrados" (Bajtín, 1989:219). Cosas de un hombre de buen humor.

5. LA FICCIÓN DE LA "RELACIÓN VERDADERA"

Y, pues el humor favorece el entretenimiento, sigamos con los ardidés de este bufón, persona de quien todos se burlan, pero que también se burla de todos. La contigüidad entre el personaje, el narrador, el autor implícito y el autor real avala, por la ilusión de realismo implicada, el carácter de "relación verdadera" pregonado desde el prólogo "A el lector"; pero, al ser el "hombre de buen humor" quien afirma que el libro ha sido *compuesto por el mesmo*, suscita la sospecha de que tal afirmación pueda ser una más de sus burlas. La pretendida ilusión de "relación verdadera", así pues, acabaría por resolverse en realidad de ficción.

La "Dedicatoria", como hemos visto, adopta la práctica discursiva de los memoriales, apoyándose dialógicamente en la complicidad -junto a otros lenguajes- de Quevedo; Estebanillo suplica "húmilmente" -y formulariamente- el amparo de V. Exc., así como "la merced y favor que hasta aquí he recibido y de aquí adelante me prometo de su acostumbrada y conocida magnificencia" (I, 8); pero, antes de la no menos formularia despedida, diluye entre la escritura la tinta de sus veladas intenciones, avisando *sotto voce* que "con esto quedarán los curiosos alegres de tener un libro de chanza con que entretenerse" (*ibíd.*). El memorial que inicia la "Dedicatoria", con un destinatario directo (V. Exc.) y otro sutilmente 'encubierto' (esos curiosos que quedarán alegres), se prolonga textualmente con la relación del *currículo vitae*, que tiene como destinatario -y, en tal sentido, narratario- del objetivo práctico perseguido a Piccolomini, cuya *captatio benevolentiae* se procura mediante "la gala de la bufa", pero que asimismo interpone sutilmente como destinatario -y, a la postre, también narratario-, en su pretensión de hacerse memorable y

de otras nada ingenuas intenciones, al curioso/amigo lector, a quien, en tal sentido, pide que lea "Hasta el fin aquestas burlas / Pues van mezcladas de veras" (I, 23). No nos sorprenda esta duplicidad en quien advierte desde el comienzo mismo de la relación que hace a dos manos como embarrador. El soterrado alcance que entraña un giro tan industrioso se alumbra a la luz de la que resulta ser una relación, en clave de chanza, algo más que verdadera.

Centremos la cuestión en el alcance del sentido implicado por lo que Estebanillo denomina y califica como "relación verdadera" de su vida y hechos refrendada por testigos de vista y contestes. Como bien sabemos, una cosa es lo que diga y quiera creer el narrador, y otra la credibilidad que concedan a ello los destinatarios; pudiera ocurrir que lo que es para unos –quienes la reciben como simple burla con que entretenerse– una relación verdadera en cuanto simple libro de chanza, encierre para otros, precisamente porque lo que se escribe de veras no tiene los privilegios de libertad de goza la chanza, otras sutilezas que aquéllos no perciben; que, por ello, el sentido de *relación* no sea el mismo para unos y otros; para enredar más las cosas, el propio término resulta anfibológico. Veamos.

Uno de sus sentidos es el de "narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió" (*Aut.*, s.v.); parecidamente define Covarrubias: "Latine relatio, a referendo, actus referendi", entendiendo por *referir* el acto de "relatar o contar lo que vió o oyó" (*Tes.*, s.v.). Con tal sentido es utilizado por el propio Estebanillo en determinados momentos que emergen de la narración como indicadores *en abîme*; así, por ejemplo, cuando acude a dar las gracias al comisario general, nos hace saber que éste, "después de haberme hecho *relatar* todo el origen de la pendencia y sucesos della, se rió infinito y mandó satisficiesen mi traspaso" (II, 17); asegura, estando al servicio del cardenal Infante, que "solo trataba, por ver que andaba melancólico su Alteza, de alegrarlo y divertirlo, unas veces contándole los discursos de mi vida y otras haciéndole *relación* de las ajenas" (II, 153); el marqués de Velada, en fin, "se alegró mucho, por oír el modo con que se lo pinté [el episodio del capitán genízaro]. Y como señor tan discreto y entendido, después de satisfacerme con premio la *relación*..." (II, 247). Como puede apreciarse, este sentido no escapa a Estebanillo, y como tal lo utiliza cuando, en el prólogo "A el lector", hace saber a éste que, "si curioso de saber vidas ajenas, llegares a leer la mía, yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandaina. Y te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una *relación* verdadera..." (I, 13). La historia de su vida, por lo tanto, es una relación como las otras, aunque verdadera en contraposición a la fingida de aquéllos.

Ahora bien, la declaración "A el lector" matiza que la relación es *verdadera* por documentarse "con parte presente y testigos de vista y contestes, que los

nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos, y el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día, mes y año, y antes quito que no añadido" (I, 13-14). Atendiendo a tal precisión, cabe aceptar, como proponen Carreira y Cid (1990:I, 13, n.), el uso del término en el sentido forense, esto es, "aquel breve y sucinto informe que por persona pública se hace en voz o por escrito, al Juez, del hecho de un proceso" (*Aut.*, s.v.). Dicho sentido, por cierto, —así como el del memorial que, proyectado desde la "Dedicatoria", integra la relación— está refrendado por un abundante *corpus* léxico de carácter jurídico-administrativo⁷. Ahora bien, ni el relato de la vida y hechos es una relación verdadera, ni lo es en el sentido forense del término. Con aquélla pretende entretener a quienes cita en ésta como testigos para obtener beneficios. Pero, como en el caso del memorial, la práctica social discursiva de la relación no es simplemente reproducida, sino pervertida y subvertida por efecto de las modalidades paródica, irónica y humorística, quedando de esta forma desenmascarados quienes son citados como testigos.

Proponemos un nuevo ejemplo, por la vía de la especularidad, para ilustrar hasta qué punto o en qué sentido la relación, hablando en términos forenses, debe ser tenida por verdadera. Entre las diversas ocasiones que, por motivos distintos, Estebanillo es juzgado y sentenciado⁸, nos ofrece un ejemplo ilustrativo el juicio celebrado contra él en el bosque de Bodu. El príncipe Tomás persigue

⁷ Proponemos un rápido inventario, al respecto, alertando, no obstante, sobre las reticencias —comprensibles a todas luces— de su descontextualización, lo que subsanamos con las oportunas localizaciones: 'sudicho' y 'amienda' (I, 4), 'relación' (I, 13), 'mandamiento de apremio' (I, 130), 'pleito' (I, 131), 'mi juez competente' (I, 132), 'licencia y facultad' (I, 133), 'apelando' (I, 160), 'sufrir ancas' (I, 183), 'solicitador' (I, 212), '*innumerata pecunia*' (I, 269), 'censo y tributo' (I, 283), 'escritura a pérdida y ganancia' (II, 23), 'auditor' (II, 24), 'bienes muebles' 'gananciales' (*ibid.*), 'entrega, prueba y paga' (II, 45), 'caravanas' (II, 51), 'sala del crimen' (II, 75), 'maltota y gavela' (II, 89), 'bienes castrenses, móviles y no raíces' (II, 247), 'entradas', 'salidas' y 'audiencia' (II, 365).

⁸ Por ejemplo, en Palermo es detenido tras un hurto, tomándole "otro día la confesión y, por variar en las preguntas que me hicieron y contradecirme en los descargos, me sentenciaron a *sursum corda* y a encordación de calabaza" (I, 161), siendo finalmente condenado al destierro; la hibridación lingüística (términos jurídicos, latinismo de la liturgia católica, metáfora popular) polémica internamente el fragmento y subraya el carácter de palabra, por paródica, bivo-cal. Otro tanto ocurre cuando es detenido en Barcelona; previamente hace saber la ojeriza en que lo tiene un capitán a quien ha reclamado la paga que le retiene; el capitán aprovecha la pendencia de Estebanillo con un soldado, la muerte de éste y su fuga para mandar que se le detenga; una vez más puede advertirse la problematización, en el fragmento que a continuación reproducimos, por la mezcla de lenguajes distintos, así como la fuerza desenmascaradora de la palabra paródica: "Fulmináronme un proceso de soldado huído y alborotador del armada; y sin reparar en el dolor que le costé a mi madre cuando me parió, el trabajo que tuvo en envolverme, ni el molimiento que pasó en columpiarme, me dieron un susto con el "debo condenar y condeno", por ser a cosa que tenía con que pagarla, que a echarme la ley de la *innumerata pecunia* fuera irremediable el dar satisfacción" (I, 269); lo que sigue, hasta que es absuelto gracias a la intervención del Cardenal Infante, constituye en regocijante *corpus* de bernardinas y chichulíos que ejemplifica los 'modos' bufonescos y facilita los efectos desenmascaradores de la palabra humorística, irónica o paródica.

obsesivamente un ciervo; Estebanillo se aburre y, desoyendo la orden de aquél, se va "a visitar mis antiguas parroquias y a verme libre de todo dominio" (II, 73) y se entretiene "holgando en ellas hasta que supe que su Alteza había conseguido el fin de su caza por haber muerto un disforme y temerario ciervo, por cuya razón le volví a buscar para irle acompañando hasta la corte de Bruselas" (*ibíd.*); cuando retorna –no sospecha entonces Estebanillo que regresará ciertamente a la corte de Bruselas, pero adornado con las *armas* del difunto ciervo– y el Príncipe le pide explicaciones, contesta "que me había perdido en el bosque como el Marqués de Mantua, y por no encontrar con algún Infante Baldovinos me había retirado a descansar del trabajo pasado" (*ibíd.*). Ya son significativos *per se* los distintos lenguajes que, dialogizando, polemizan el fragmento; pero aún resulta más clara la problematización interna en lo que sigue:

Parecióle muy frívola disculpa y, descubriendo mi flor y oyendo que todos los caballeros y señores que le acompañaban le pedían a voces mi merecido castigo, se apartó a una parte con ellos a consultar la gravedad del delito y a pronunciar la sentencia que se me había de dar. Yo estaba con rostro de reo y con temblores de aterciado, dando al diablo oficio con tantas zozobras y vida con tantos sobresaltos.

Salió de la junta y sala del crimen que en pena de mi desobediencia se me pusiese un peto fuerte y un espaldar reforzado, y que me clavasen en la delantera del peto, como armas en ristre, los cuernos del difunto ciervo, arbolados en forma piramidal para que me sirviesen de toldo o pabellón, y en cada gancho de la dilatada cornamenta un cascabel de marca mayor; y que del pellejo se me hiciera una capellina de armas que cubriendo la cabeza sirviese de loriga a lo restante de las partes desarmadas. Notificáronme el fallo, y como si fuera pasado por vista y revista, no se me concedió la apelación (II, 73-75; véase ANEXO III, texto 2).

El juicio que el príncipe Tomás y todos los caballeros y señores que lo acompañan han urdido contra él, constituyéndolo en reo, es una recreación paródica⁹. Dialogan, por un lado, el parecer del príncipe, que considera la res-

⁹ Y, para no darle más vueltas, casi se podría solventar la cuestión con lo que dice Bajtin: "Algunas de las formas de la creación paródico-transformista reproducen directamente las formas de los géneros parodiados: poemas paródicos, tragedias paródicas (...), los discursos forenses paródicos. Son parodias y transformaciones en sentido estricto" (1989:427). En este línea cabe poner la parodia judicial del bosque de Bodu y, en buena medida, refractivamente, la "relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes", etc.; la conclusión –y acéptesen este salto abrupto– la resume concluyentemente el propio Bajtin: "Los géneros paródicos (...), no pertenecen a aquéllos géneros que parodian; es decir, el poema paródico no es, en ningún caso, un poema" (*ibíd.*). Por lo mismo, una relación, en el sentido forense, paródica, no puede ser una relación forense.

puesta "muy frívola disculpa", con la "flor" de Estebanillo, adornada con las referencias caballerescas al marqués de Mantua y el Infante Baldovinos; aquella "flor", descubierta, con el punto de vista de los caballeros y señores que piden "a voces mi merecido castigo"; el papel (jueces y testigos) y el lenguaje (forense) que a éstos se asigna, con el "rostro de reo", la actitud cobarde y el lenguaje popular –"dando al diablo..."– de Estebanillo. El lenguaje jurídico que pone la base legal (términos y expresiones como sala del crimen, en pena de, notificar el fallo, vista y revista, apelación, e incluso la sintaxis), se mezcla con el lenguaje que caracteriza el mundo caballeresco (insignias y armas, tanto defensivas como ofensivas: peto, espaldar, lanzas en ristre, toldo o pabellón, capellina de armas, loriga) y el que describe los atributos externos del bufón, vestido finalmente "de animal selvático" (los cuernos del difunto ciervo, cascabel de marca mayor, pellejo). Reténgase que el fallo se le notifica "como si fuera pasado por vista y revista" y no se le concede apelación; asimismo, que en el cumplimiento de la sentencia Estebanillo "estaba tan avergonzado de verme gentilhomme de Cervera, y de traer astas arboladas sin ser corneta, que estuve mil veces tentado en el dicho camino, villas y villages y en la entrada de Bruselas, de apearme y vengarme a puras cornadas por el escarnio y burla que de mí hicieron" (II, 77-78).

Esa tentación de "vengarme a puras cornadas", sentida en el nivel de la fábula por el personaje, será finalmente ejecutada por la palabra refractiva del narrador en el sentido judicial que tiene la relación y en la consiguiente reproducción y subversión de dicha práctica forense. La miniatura textual que constituye el episodio y juicio del bosque de Bodu, se proyecta especularmente sobre el conjunto de la relación. El desenmascaramiento de la práctica judicial montada y el encuentro en la pista del mismo enunciado de lenguajes ideológicamente distintos no sólo así lo subraya, sino que, además, deja el discurso, por interrogativo, abierto a otras intenciones. En efecto, desde el momento que se cita como "parte presente y testigos de vista y contestes" a quienes se han burlado (nivel de la historia) antes de él (personaje) con su juicio y condena, y ahora él (narrador) los pone al servicio de la "verdad" de sus burlas (discurso), estos caballeros y señores –que además no valoran, porque no entienden, los méritos de quien escribe– resultan, por efectos paródicos, irónicamente burlados.

6. LA PARADOJA DEL BURLADOR BURLADO

Así pues, la estratagema de las burlas, sobre las bases formularias de la *captatio benevolentiae*, suscita la paradoja del burlador burlado que acaba afectando a quienes se burlan de él, pues "también se burla él de todos"; en este sentido –y en la misma medida que adula a sus burladores– los critica y

degrada¹⁰, lo cual se aviene con los ardidés y las flores de quien hace *a dos manos, como embarrador*; al tiempo que tal actitud certifica la importancia y pertinencia de la máscara chocarrera. Estebanillo, en efecto, critica a los acaballados fisgones que presumen "de discretos", pero no entienden sus "versos porque no era de poeta con don o descendiente de godos" (II, 154-55); a muchos que tienen un don sin tener caudal con que sustentarse –y él siente la tentación de ponérselo–, sabiendo que no sería "el primer bufón que lo ha tenido ni me sentara mal" (II, 240); a quienes se rodean de criados –recordemos que él despide a las "siete bocas polacas" (II, 248)– sin disponer de "renta segura para sustentarlos, que para matarlos de hambre y traerlos desnudos cualquiera se los tendrá" (*ibíd.*); a los que, cuando hay que dar, ponen excepciones, siendo éstas "achagues al viernes por no ayunar" (II, 233); en la misma línea debe interpretarse la indirecta con que celebra ser no "poca grandeza en el siglo que corre que haya señores que den sin pedir" (II, 321); critica, amparándose en la chanza, a quienes han sido jueces y parte en las burlas crueles que ha debido soportar o han presenciado las que, para su disfrute, ha montado Estebanillo (por ejemplo, la mascarada del sacamuelas y los hebreos o la del carro de Baco¹¹); la nobleza, incluso, es sometida al mismo proceso degradante, por animalización, al que somete a los bajos y al que el propio bufón se somete.

Estebanillo, en efecto, recurre a la animalización para aproximar los extremos (subespacios antinómicos) de la jerarquía vertical; así, animaliza

¹⁰ "El "loco" español -escribe Márquez Villanueva (1985-86:506)- hace guerra feroz a la axiología nobiliaria, a la vez que procura acogerse perrunamente a algún pliegue del manto real". Esto corrobora que "un juego de esta clase no estaba cortado a la medida de individuos mediocres o ingenios de escaso temple" (*ibíd.*), de lo que es consciente el propio Estebanillo cuando asegura, "a fe de pícaro honrado, que no es oficio para bobos" (I, 41).

¹¹ Estebanillo, cuando llega a la altura del palacio imperial, extrae realmente la muela más grande a uno de ellos, llevándose "muy gran parte de la quijada con ella. Empezó el judío a dar voces (...), sus Majestades a reírse, y el pueblo a regocijarse" (II, 94); al respecto, escribe Ayerbe-Chaux: "Sus Majestades ríen a costa del llanto ajeno y, al hacerlo, son tan malos y tan crueles como el propio bufón que los entretiene. Esta es la crítica, la sátira a una realidad compleja y dudosa, en donde las acciones del pícaro van secundadas y aplaudidas por otros pícaros" (1979:742); es decir, como señala el mismo Ayerbe-Chaux (*id.*, 740), entre "las alabanzas del bufón queda ésta [la nobleza] abundantemente bufonizada y apicarada"; en la misma dirección se sitúan las derivaciones que aprecia Ayerbe-Chaux en la pantomima del carro de Baco: "lo grotesco -dice (*id.*, 742)- no es sólo el Baco desnudo que bebe y se muere de frío y sus acompañantes borrachos que toman cerveza y orinan, sino que son grotescos los nobles que aplauden y gozan con esta clase de alabanzas y representaciones y pagan luego los gastos de la fiesta...". De modo similar se manifiesta Ysla Campbell cuando resume la actitud de la nobleza respecto de Estebanillo: "Gozar haciendo sufrir bromas al bufón (cuernos, castración, licor en exceso), cuanto disfrutando de las que éste hacía a quien creía conveniente (judíos desdentados), deja mucho que desear sobre la integridad moral de la aristocracia" (1992:97); Campbell incorpora, sobre ello, otros ejemplos, a través de los cuales la aristocracia, por su conducta (*v. gr.*, el premio concedido por Felipe IV), no queda precisamente airosa (*id.*, 97 y ss.).

toda una tipología social ubicada en el subespacio de lo 'bajo'; por ejemplo, los soldados se convierten en "caimanes de la galera" (I, 61); el pobre mendicante al que trasquila pasa por "carnero", "perro lanudo" y "borrego" (I, 123), y acaba siendo "figura de león de piedra" (I, 132); los desertores son "novillos amadrigados" (I, 151) y "mansos" (I, 218); los soldados que recluta, y él mismo, se metaforizan en "langostas de los campos, raposas de los cortijos, guarduñas de los caminos y lobos de las cabañas" (I, 221); el ciego de Montilla canta "como un becerro" (I, 231); tras la batalla de Nördlingen, "hallé una almadraba de atunes suecos, un matadero de novillos arrianos y una carnicería de tajadas calvinas" (I, 316); el tránsito, por contigüidad, a la cosificación: morcones, panzas, tragaderos (*ibíd.*), estaba, pues, servido; los galafates que lo ponen en el potro para caparlo son aposicionalmente "lagartos desde la cuna" (II, 88); mira al judío de la carroza carnavalesca "como si él fuera caballo y yo albéitar" (II, 92); la dama de Bruselas es una "polla" (II, 124); la aguardentera que le hace vomitar el líquido ingerido, una "víbora" (II, 286), y los soldados que navegan en corso por el canal de la Mancha, "atunes" (II, 251). El propio Estebanillo, como se antoja obvio en quien se (auto)propone como objeto primero de las burlas, es quien, con mayor frecuencia, se somete a los efectos de la animalización: se presenta como "centauro a lo pícaro, medio hombre y medio rocín" (I, 33); oreja como "pollino sardesco" (I, 45); se ve "racional camaleón" (I, 63); tiene su barriga "más costras que cien asentaderas de monas" (I, 73); realiza trabajos de "burro de noria" (I, 109); hace colación de sardinas, "siendo ballena racional" (I, 176); en fin, la variedad al respecto parece elocuente: "atún" (I, 198), "gaza-po" y "jabalí" (I, 222), "cuervo de la tierra y no marrajo de la mar" (*ibíd.*), "galá-pago" y "caracol" (I, 286), "raposa" (II, 72), "gallina" (II, 82), "oso colmenero" (II, 112), "burro de una tahona" (II, 169), "lobo racional" (II, 287), "mula de doctor" (II, 325) y, entre alguna más, "humilde sabandija" (II, 334).

Por lo se refiere a los 'altos', en dos ocasiones recurre a la imagen del león para metaforizar con ella al Cardenal Infante y a Felipe IV, respectivamente; veamos la primera: "Volvióse el león español a su leonera, y yo, como oso colmenero, le fui acompañando para lamerme los dedos en la cueva de la corte" (II, 112); siendo el Infante un león, resulta semánticamente pertinente que sea la corte, por contigüidad, una leonera; pero esa misma corte, gracias al símil del oso colmenero –y apréciase la sutil distancia que separa la identificación de la comparación–, queda metaforizada, de inmediato, en cueva¹². El

¹² A propósito –sálvese la confusión del Cardenal Infante con el duque de Amalfi–, escribe I. Cordero: "si por un lado, la imagen del oso colmenero es un acierto en lo representativo de la actitud de Estebanillo frente al mundo, por otro lado, me parece que el autor persigue todo un efecto al colocarla inmediatamente después de la imagen "duque-león español". Tan súbita contraposición de actitudes antitéticas necesariamente le resta mérito a la primera" (1965:178), esto es, a la imagen del león = su Alteza real.

segundo ejemplo resulta aún más explícito; el rey Felipe IV acaba de premiar al bufón con una casa de conversación y juego de naipes, y éste reacciona admirativamente "sorprendido de ver que un refulgente Apolo y un león coronado se acordase de remunerar servicios tan inútiles y hechos por tan humilde sabandija" (II, 334); el comentario, al respecto, de Y. Campbell es elocuente: "La certeza del personaje respecto a la inutilidad de su oficio, cuestiona la actitud del monarca español, pues finalmente Estebanillo sólo se pregunta ¿qué he hecho para merecer tal premio?" (1992:98). Lo que pueda conllevar de rasgo positivo el león y de negativo el oso colmenero y, sobre todo, la sabandija, se sustenta, no obstante, sobre la categoría animal: "Tan animal es uno como el otro", sentencia Ayerbe-Chaux (1979:743). La mascarada del asno enfermo nos ofrece una tercera muestra; tras alquilar Estebanillo un jumento, precisa "que no fue poca suerte hallarlo en esta corte, donde hay tanta falta (y sobra) dellos" (II, 133; véase ANEXO III, texto 3); y huelgan los comentarios. Recordamos, finalmente, que el bufón no se sorprende de las ocho piezas cazadas por el rey de Polonia, "que a querer darse diligencia pudiera matar ochocientas, por ser siglo abundante de bestias" (II, 232), lo que le permite considerar "cuántas racionales hay mayores que éstas, y con mayores uñas y más virtudes para sus provechos en las manos derechas, y no hay quien ande a caza dellas" (*ibíd.*; véase ANEXO III, texto 4). Los contextos en que operan dichas referencias (las cortes de Bruselas, Zaragoza, de nuevo Bruselas y la polaca, respectivamente) resultan significativos.

Una vez más se hace necesario realzar la estrategia de la chanza y el valor de la risa, por "el proceso de destrucción de distancias" que conlleva, pues la risa, según Bajtin (1989:468), "es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa)"¹³. Así ocurre en esta relación algo más que verdadera; o sencillamente verdadera, pero en otros sentidos que sobrepasan la literalidad pretendida por la engañosa ilusión de realismo, es decir, la de los sentidos plurales que generan los trucos de la ficción. Desde esta perspectiva, la relación —y lo que dicha rela-

¹³ Aportamos un ejemplo más en que la dialogización de lenguajes distintos favorece la destrucción de distancias, corroborando, como dice Bajtin (1989:468), que "toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento". El Cardenal Infante manda a Estebanillo que se quede a su servicio, y éste cuenta que se le "infundió un abismo de gravedad, viendo que de bufón de una Excelencia había llegado a serlo de una Alteza real; y como otros dan en querer perros, monos y otros diferentes animales, dio su Alteza en quererme bien (que hay ojos que de lagañas se enamoran, y como hay hombres de bien con poca dicha hay pícaros con mucha suerte), y mostrarlo en mandarme hacer muy ricos y costosos vestidos" (II, 114-15). Además de la contigüidad entre los animales mencionados y el bufón (véase M. Joly, 1981:88), obsérvese cómo dialogizan lenguajes distintos: la narración, la reflexión y el refrán, la gravedad infundida y la proximidad animal, así como, sobre todo por el acercamiento que establecen en proyección metonímica, los ojos (= su Alteza real) enamorados de las lagañas (= el bufón).



ción aporta de *currículo vitae* amplificado al memorial urdido— se antoja obviamente tan paradójica como irónica. Claro que Estebanillo es un pícaro inteligente (Meregalli, 1979:65) como para conseguir que la paradoja y la ironía infiltradas en este memorial-relación de su vida y hechos se inclinen favorablemente de su lado. Paradójico, en efecto, resulta que alguien quiera hacerse *memorable* con unos hechos que no ofrecen, según entiende Covarrubias, "cosa digna de contarse" (*Tes.*, s.v.); por ello, parece irónica, de salida, tal pretensión, pero aún más irónica acaba siendo conclusivamente, pues Estebanillo, burla burlando, se hace memorable. Además, si la chanza opera como hábil instrumento para conseguir afectiva y efectivamente de Piccolomini y toda la nobleza el objetivo práctico inmediato, se revela igualmente, en el envés de sus privilegios y libertades, como industrioso ardid que permite comunicar al curioso y amigo lector todo aquello que de otro modo no hubiera podido, "porque —según avisa el narrador— lo que se escribe de veras no goza la libertad y privilegios de lo que se compone en chanza" (II, 195).

No se olvide, en fin, que el pícaro, el tonto y el bufón, según Bajtín, ofrecen "la particularidad, y el derecho, de ser *ajenos* a ese mundo; no se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad. Tan sólo pueden, por ello, utilizar toda situación en la vida como una máscara. El pícaro aún conserva lazos que le unen a la realidad; el bufón y el tonto "no son de este mundo", y tienen, por ello, derechos y privilegios especiales. Estas figuras se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellos. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública" (1989:311). La explotación del "cronotopo de la novela de aventuras y de costumbres: la peregrinación por los caminos de un mundo familiar" (Bajtín, 1989:316), característico del relato picaresco, la vinculación del bufón "al cronotopo de la plaza pública y a los tablados teatrales" (*id.*, 313), la polemización del discurso mediante el plurilingüismo..., facilitan al pícaro-bufón (unido aún a la realidad en cuanto pícaro, pero distanciado de ella con la máscara del bufón) las estrategias adecuadas para que el curioso y amigo lector perciba, bajo la dulzura cortical de la chanza, sus dosis de desarraigo, de desengaño, de escepticismo, extraterritorialidad y melancolía.

A lo largo de la relación, Estebanillo delimita dos subespacios antinómicos, jerárquicamente diversificados por los rasgos `alto´ y `bajo´, y evidencia a través de sus actuaciones su desarraigo de uno y otro. Tanto los de arriba como los de abajo lo desplazan con sus comportamientos de sus respectivos subespacios, emplazándolo en el ámbito de las alteridades, que cabe relacionar con su "mentalidad de marginado" o, más aún, con su manera de ser "un marginado profesional"; y así ocurre tanto cuando se mueve por la Europa meridional como en sus correrías por los países del norte con modelos socia-

les y mentalidad económica distintos. Al no encontrar acomodo en ninguno de estos subespacios sociales y geográficos, este ciudadano del mundo diseña su propio espacio gracias a la escritura y convierte el libro resultante en "plaza y palestra" donde puede poner en solfa los códigos morales y sociales que lo discriminan¹⁴. De este modo, las andanzas de este ciudadano del mundo le permiten ofrecer una rica visión, tan amplia como contrastiva, de la crisis histórica que vive Europa –y, desde el mirador europeo, España– en la primera mitad del siglo XVII.

¹⁴ Todo ello puede verse de modo más pormenorizado en Ángel Estévez Molinero, *El (libro de) buen humor de Estebanillo González. Compostura de pícaro y chanza de bufón*, op. cit.

7. ANEXOS

ANEXO I: Delimitación espacio-temporal de las andanzas estebanillescas

Ciñéndonos a la cronología interna del relato, desde los trece años que Estebanillo confiesa tener cuando entra al servicio del alférez Navarro de Viamonte (cap. II, I:66) –año 1621– hasta los treintaiocho que declara cuando escribe la relación –1646–, han transcurrido veinticinco años, que se marcan –con algunas transgresiones con respecto a la "verdad" histórica– con bastante precisión, diversificando incluso las épocas de salir a campaña, en primavera, y de retirada, en otoño.

Las referencias que apoyan el discurrir temporal, complementando las que marcan los hechos históricos (Nördlingen: 2/9/1634; Las Dunas: 16-18/9/1639; Glogów: 20/8/1644, etc.), son abundantes a la largo de la relación. Proponemos, tomando como punto de partida el capítulo X, algunas muestras: "Al cabo de ocho días..." (II, 199); "Al cabo de tres días me despacharon..." (II, 201); "me di tan buena diligencia en seguir aquella derrota que a las veinte y cuatro horas..." (II, 203); "Venida la mañana..." (II, 207); "llegué en ocho días a Bruselas..." (II, 211); "Partí de Bruselas en el mes que los enamorados sirven a sus amores..." (II, 219); "A la tarde, después de haberme holgado..." (II, 225); "Quiso mi ventura que otro día de mañana..." (*ibíd.*); "Llegué al cabo de diez y ocho [jornadas] a los pies de su Alteza..." (II, 228); "Después de haber corrido muchas postas y pasado malos días y peores noches..." (II, 229); "Aquella noches hice previsión de esponjas y estopas, y a la mañana..." (II, 234); "Y por ser a cuatro días de mi llegada día de año nuevo..." (II, 240); "Llegamos a Bolonia la Grasa, adonde nos detuvimos dos días..." (II, 251); "Al tercer día caminamos..." (*ibíd.*); "... me espanté de hallar, en el tiempo de doce años que había que faltaba de aquella ciudad..." (II, 257); "Con esta flor, en tiempo de dos meses..." (II, 271); "Entramos la segunda semana de Cuaresma en la ciudad de Zaragoza..." (II, 291); "Después de haber estado más de dos meses en el hospital..." (II, 328); "Al cabo de quince días..." (II, 340); "Tardamos veinticinco días en sólo tomar el canal..." (II, 352); "... y a la mañana amanecemos arrecidos, por ser cerca de Navidad..." (II, 357); "Salió la mía [fragata] día de Navidad del año mil seiscientos cuarenta y cinco..." (II, 359); "... y al cabo de dos días hice mi entrada en Bruselas, que fue el segundo día de Cuaresma..." (II, 362).

Si, en perspectiva bajtiniana, "el tiempo se revela en el espacio", sirva como ejemplo de vértigo vital (o interacción de tiempo psicológico y tiempo cronológico) este guión lineal (incompleto, pero prolijo, a la par que laberíntico) de ciudades, regiones y países por donde discurren la vida y hechos de Estebanillo: Roma, Loreto, Siena, Livorno (cap. I); Mesina, navegación por

Levante hasta las costas griegas, Mesina, Palermo (II); Nápoles, Roma, Nápoles, Lombardía, Roma, Nápoles, Sicilia, Palermo, Nápoles (III); Barcelona, Zaragoza, Madrid, Toledo, Illescas, El Escorial, Segovia, Valladolid, Orense, Santiago, Portugal, Salvatierra de Miño, Tuy, Valença do Minho, Lisboa, Setúbal, Évora, Coimbra, Elvas, Mérida, Cazalla, Sevilla (IV); Sevilla, El Arahál, Alcalá la Real, Monturque, Puente Genil, Estepa, Osuna, Cádiz, Puerto de Santa María, Córdoba, Montilla, Fernán Núñez, Cabra, Lucena, Sabinillas, Málaga, Francia (Saint Malo, Rouen, París, Lyon, Savasse, Mondragón, Ville-franche...), Génova, Livorno, Roma, Rosas, Barcelona (V); Barcelona, Rosas, Génova, Milán, Alsacia, Borgoña, Flandes (Nördlingen) (VI); por tierras del Imperio: Bruselas, Praga, Viena (VII); de Viena a Flandes, fundamentalmente Bruselas (VIII); por los Países Bajos: de Bruselas a Viena (IX); Polonia, Praga, Viena, Bruselas, Viena (X); De Viena a Polonia, Lituania, Rusia, Moscovia, Cracovia, Hungría, Viena, Milán, Bolonia, Florencia, Nápoles, Roma, Nápoles, Mallorca (XI); Vinaroz, Zaragoza, Tudela, Tafalla, Pamplona, San Sebastián (XII); Dunkerque, Inglaterra (¿Weymouth?), Francia (Calais), Brujas, Gante, Bruselas (XIII).

Donde tiene alguna raíz (Roma) o mejor le ha ido (Nápoles, por ejemplo, y Bruselas), más se detiene o repite visita. Y un simple ejemplo de lo que, en narratología, sería un "resumen" vertiginoso: tras dejar a su dama en un monasterio, "tomé las prevenidas postas, y repitiendo al son de su trote "adiós, Bruselas", pasé a Namur, Marcha y Lisel, adonde, después de romper los cristales de la Musela y fatigar el bosque de Crucenaque y desempedrar las calles de Wormes, Franquendal, Espira y <a> Donawerta, plaza del Duque de Sajonia, adonde me embarqué en el caudaloso y nombrado Danubio cuyas rápidas corrientes bañan el reino de Hungría y con soberbia de golfo desembocan el mar de Constantinopla), desembarquéme en Viena..." (II, 185).

Estos ejemplos, en proyección de especularidad, sugieren a grandes trazos cómo el tiempo se "revela" en el espacio, y cómo el tiempo y el espacio conforman, por asimilados artísticamente en el marco diegético, lo que Bajtin denomina 'cronotopo'.

ANEXO II

Texto 1:

"Yo, Estebanillo González, hombre de buen humor, hijo de mis obras y padraastro de las ajenas, y menor criado de Vuecelencia, **queriéndome hacer memorable**, fiado en haber merecido ser el menor criado de V. Exc., me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates, **dando a la imprenta este libro** de mi vida y no milagros." (Dedicatoria, I:7; destacamos con negrita la relación fin-medio)

Texto 2:

"Sitiamos una villa llamada Gros-Glogau, que está en el fin de la Silesia y en los confines de Polonia y de Pomerania, adonde mi amo visitaba muy a menudo las trincheas; y por probar mi **valor**, aunque ya tenía harta noticia dél, me llevó una mañana consigo, más forzado que de voluntad, diciéndome que me quería hacer un valiente soldado, siendo cosa irremediable si no es quitándome el pellejo como a culebra y volviéndome a hacer de nuevo. Esguazamos una rivera llamada Odra, que pasa por medio de la asediada plaza, y llegamos cerca de las murallas, adonde el enemigo nos enviaba colación de balas sin confitar y de peladillas amargas. Yo, empezando por el credo y acabando en los artículos, le dije a mi amo que no me agradaba mucho aquel almuerzo; que me dejase a mí ir a nuestro cuartel y que trujese otro criado, que yo le renunciaba mi parte de **honor** que había de ganar en aquella acción. Él me respondió que de aquella surte ganaría **opinión** y me haría **memorable**, que tuviese buen ánimo. A lo cual le repliqué:

- Certifico a Vuecelencia que no me falta otra cosa, y que yo no busco en este mundo pundonores sino dineros en serena calma, sin sirtes ni bajíos.

Apenas acababa de pronunciar estas últimas razones cuando nos tiró la villa un cañonazo tan derecho que, a bajar la puntería, nos llevaba a los dos de bola o a uno de calles; y aunque no mostré flaqueza, por estar mi amo delante, cuando vi que poco distante de nosotros hizo a un soldado volatín de Carnaval, dándole remate de vida no habiéndolo tenido de paga, cumpliendo con mi profesión y gustando más que dijesen "aquí huyó" que no "aquí cayó", me afufé con tal donaire que parecía el suelto caballo a quien movían tantos vientos como espuelas." (cap. IX, II: 195-197)

Texto 3:

"(...) me fui al salón de palacio [Bruselas], y andándome paseando por él me acordé de haber leído como en aquel mismo puesto el invencible

Emperador Carlos Quinto, por hallarse enfermo e la gota y fatigado de los trabajos de la guerra, hizo renunciación de su imperio y reinos, y se fue a Yuste a retirarse y a tener quietud. Y queriéndome aprovecharme de tan grandioso ejemplar, por verme enfermo del mismo achaque y fatigado de los trabajos de la paz, y por ver que se me va pasando la juventud y que me voy acercando a la vejez, propuse de abreviar con más eficacia para irme a retirar y tener sosiego en el ameno y deleitoso Yuste de la gran ciudad de Nápoles, metrópoli de todas las grandezas, maravilla de maravillas, cuyos montes son dulce olvido de los hombres, cuyos campos son prodigios ostentosos de la naturaleza, cuyo celebrado Sebeto es emulación del Janto y competidor del Pactolo, su muelle asombro del piramidal coloso, sus templos desperdicios del de Efesia, sus príncipes y señores el símbolo de la lealtad, la congregación del valor, el centro de la nobleza, el sol de toda Europa y la flor de toda la Italia.

Para cuyo efeto traté al instante de **hacer este libro, por hacerme memorable** y por que sirva de despedida de mi amor y señor, para que, como tan gran príncipe, viendo que es cosa justa lo que le suplico (en premio de lo que le he servido, acordándose de la palabra que me dio después de la batalla de Tionvila) me dé licencia para retirarme a disponer de la merced que su Majestad me hizo, a la fértil vera napolitana, tiniendo mi celda en el san Yuste de su ducado de Amalfi." (cap. XIII, II:367-369)

ANEXO III

Texto 1:

"Puse los ojos en la tal polla, y pareciéndome que estaba ya en edad <de> poner huevos, le di un día un pellizco tan apretado como el amor que la tenía, y ella me pagó la lisonja con una coz tan desigual a su adamadura que malos años para la más briosa yegua. Y como es muy propio de pollino el hacer el amor a coz y bocado no estrañé el son de la castañeta.

Entróse ella en su aposento muy enojada de mi atrevimiento, y yo me quedé en el portal muy alegre por el favor de su coz. Huía de allí adelante de mí como del demonio, y no tenía poca razón, porque es muy fuera de las leyes del interés entrar enamorando con las pertenecientes a Cupido; porque ni Lucrecia tomara el acero, ni Porcia píldoras de brasa, si sus pretendientes hubieran entrado en pluvias de oro y no en torbellinos de conceptos, dando en lugar de galas, pesadumbres, y pidiendo en lugar de favores, celos, hinchéndoles la cabeza de aire y los cofres de sonetos, como si fuese mercancía que se hallase sobre ella para los forzosos gastos. En efeto, viendo que no llevaba bien los dedos para organista y que galanteaba al tiempo antiguo, y que en el presente no hay Elisás, Heros ni Tisbes, y que es más estimado el reloj que da no el que señala, le envié un buen regalo a mi señora Dulcinea, con un criado mío retrato de Sancho Panza, y un amoroso billete, dándole a entender mi pretensión". (cap. VIII, II:124-26).

Texto 2:

"Parecióle muy frívola disculpa y, descubriendo mi flor y oyendo que todos los caballeros y señores que le acompañaban le pedían a voces mi merecido castigo, se apartó a una parte con ellos a consultar la gravedad del delito y a pronunciar la sentencia que se me había de dar. Yo estaba con rostro de reo y con temblores de atercianado, dando al diablo oficio con tantas zozobras y vida con tantos sobresaltos.

Salió de la junta y sala del crimen que en pena de mi desobediencia se me pusiese un peto fuerte y un espaldar reforzado, y que me clavasen en la delantera del peto, como armas en ristre, los cuernos del difunto ciervo, arbolados en forma piramidal para que me sirviesen de toldo o pabellón, y en cada gancho de la dilatada cornamenta un cascabel de marca mayor; y que del pellejo se me hiciera una capellina de armas que cubriendo la cabeza sirviese de loriga a lo restante de las partes desarmadas. Notificáronme el fallo, y como si fuera pasado por vista y revista, no se me concedió la apelación; y haciendo venir de la villa un armador de rastillos de dedos y un sastre de ves-

tir pieles, me armaron de punta en blanco y me vistieron de animal selvático. Subiéronme a caballo, y me mandaron que corriese la posta hasta entrar en Bruselas, y dar una vuelta por todas sus calles y paseos, y después entrar en su palacio real.

Salí del bosque con insignias de marido consentido...". (cap. VII; II:73-75).

Texto 3:

"Fue muy provechoso a mi oficio el dejar el divertimento de la dama y la ocupación de las tabernas para poder acudir con más puntualidad al servicio de su Alteza y a el amparo de muchos títulos y señores que cada día me favorecían y remediaban. Y así, después de haber venido de campaña (que por no ser coronista de guerras ni tratar cosas de tantas veras voy prosiguiendo con mis burlas), llegaron otras Carnestolendas, no tan heladas como las que resfriaron a Baco ni tan calientes como salimos sus compañeros. La codicia de la dádiva de su Alteza y el deseo de alegrarle me obligaron a trazar otra mascarada en otro carro como el pasado, pero con diferente asunto. Alquilé una cama como todos sus adherentes y un jumento de buen tamaño, que no fue poca suerte el hallarlo en esta corte, donde hay tanta falta (y sobra) dellos". (cap. VIII; II: 132-133)

Texto 4:

"Dióle a su Majestad deseo de ir a caza de las grandes bestias que tienen virtud en la uña del pie izquierdo y, llegando a un gran bosque, en muy poco tiempo dio muerte a ocho; y entiendo que a querer darse diligencia pudiera matar ochocientas, por ser siglo abundante en bestias. Yo consideraba cuántas racionales hay mayores que éstas, y con mayores uñas y más virtudes para sus provechos en las manos derechas, y no hay quien ande a caza dellas. Yo pienso que me preservé en esta ocasión por ser bestia pequeña y andar el Rey a caza de grandes". (cap. XI; II:231-232)

ANEXO IV: Dos miradas sobre el valor

1) El comportamiento en la batalla de Nördlingen

"Fuimos prosiguiendo nuestra jornada hacia la vuelta de la villa de Norlingue, juntándose en el camino nuestro ejército con el del Rey de Hungría, con lo cual se doblaron las fuerzas y nos determinamos a ir a ganar la dicha villa. Y al el tiempo que la teníamos volqueando y esperando cura, cruz y sacristán, el ejército sueco, opuesto al nuestro, pensando darnos un pan con unas nueces, vino por lana y volvió trasquilado. Yo, si va a decir verdad, aunque no es de mi profesión, cuando lo vi venir me acoquiné y acobardé del tal manera que diera cuanto tenía por volverme Ícaro alado o por poder ver la batalla desde una ventana.

Cerró el enemigo con un bosque sin necesitar de leña ni carbón, y ganándolo a pesar de nuestra gente se hizo señor absoluto dél. Llegó la nueva a nuestro ejército, y exagerando algunos de los nuestros la pérdida pronosticaban la ruina; que hay soldados de tanto valor que, antes de llegar a la ocasión, publican contentarse con cien palos. Yo, desmayado del suceso y atemorizado de oír los truenos del riguroso bronce y de ver los relámpagos de la pólvora y de sentir los rayos de las balas, pensando que toda Suecia venía contra mí y que la menor tajada sería una oreja, por ignorar los caminos y haberse puesto capuz la señora doña Luna, me retiré a un retirado foso, pequeño albergue de un esqueleto rocín, que patiabierta y boca arriba se debía d entretener en contar las estrellas. Y viendo que avivaban las cargas de la mosquetería, que ribombaban las cajas y resonaban las trompetas, me uní de tal forma con él, habiéndome tendido en tierra aunque vuéltole la cara por el mal olor, que parecíamos los dos águilas imperiales sin pluma. Y pareciéndome no tener la seguridad que yo deseaba, y que ya el contrario era señor de la campaña, me eché por colcha el descarnado babieca; y aun no atreviéndome a soltar aliento lo tuve más de dos horas a costas, contento de que pasando plaza de caballo se salvaría el rey de los marmitones.

Llegó a esta ocasión al referido sitio un soldado de mi compañía, poco menos valiente que yo pero con más opinión de saber guardar su pellejo [...]

- Señor Estebanillo, venturosa ha sido la caída, pues el caballo se ha hecho pedazos y vuesa merced ha quedado libre.

Respóndíle.

- Señor mío, cosas son que acontecen y aun se suelen premiar; calle y callemos, que sendas nos tenemos, y velemos lo que nos queda de noche a este difunto, por que Dios le depare quien haga otro tanto por su cuerpo cuando deste mundo vaya.

Concedió con mi ruego, y tomó mi consêjo; y al tiempo que el Aurora, tropellando luceros, daba muestras de su llegada, despidiéndome de mis dos camaradas de cama, me fui a una montañuela apartada del campo enemigo, por parecer curioso y no tener que preguntar, y por confiarme en mi ligereza de pies y tener las espaldas seguras." (cap. VI, I:305-309)

2) El bacanal combate con el estudiante polaco

"Tuve allí [Cracovia] un desafío de los que yo no suelo rehusar, con un estudiante polaco, sobre quién bebería más agua ardiente. Yo lo acepté al mismo punto que me desafió, pero, por ser de parte de noche y estar ya bien cenado y mejor bebido, lo dejé para por la mañana venidera; el cual no escuché por materia y razón de estado, pues pareciera género de cobardía huir y de nadie la cara, viniendo con carroza y criados y caballos de respeto, y con guía y faraute."

(...) Dio [el polaco] el depósito al patrón, el cual nos metió en una sala que nos vino a servir de palenque y estacada; dionos a cada uno un jarro de azumbre y medio de la mejor agua ardiente que tenía, por que peleásemos con armas iguales. Sirvióme a mí de padrino mi faraute Garcí Ramires, y a el retador otro estudiante, camarada suyo. Pusieronnos una mesa y encima della dos vasos pequeños, para que empezásemos nuestra batalla; y dos pipas y un papelón de tabaco picado, [y] un candelero con una vela encendida, para que se entretuvieran los padrinos mientras durase la refriega. Declaróse quedar por vencedor el que diese más presto fin a su jarro; hiciéronles los jueces salva para ver si había un fraude en ellos, y, habiéndolos dado por justos y rectos, nos partieron el sol poniéndonos a los dos de frente en frente y la tabla en medio, que nos servía de valla; y en lugar de trompetas y de son de embestir, después de habernos henchido los vasos, empezaron a enflautar sus pipas y a resollar humaredas." (cap. XI, II:234-236)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AVALLE-ARCE, Juan B. "El nacimiento de Estebanillo González". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, pp. 529-537. 1985-86

AYERBE-CHAUX, Reinaldo. "Estebanillo González: la picaresca y la corte", en M. CRIADO DE VAL (ed.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la picaresca. Fundación Universitaria Española, pp. 739-747. Madrid, 1979.

BAJTIN, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989.

BATAILLON, Marcel, "Estebanillo González, bouffon "pour rire"", *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to E. M. Wilson*, ed. R.O.Jones, Tamesis books, pp. 25-44. Londres, 1973b.

BATES, Arthur, "Historical Characters in Estebanillo González". *Hispanic Review*, VIII, pp. 63-66. 1940.

BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro. Critico*. Barcelona, 1983.

BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*, Taurus. Madrid, 1986.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago, 1992.

CAMPBELL, Ysla. "El Estebanillo González y la disidencia conformista", *Noesis*, 8, pp. 77-103. 1992.

CARREIRA, Antonio y CID, Jesús A. *Edición, notas y comentarios de La vida y hechos de Estebanillo González*. Narcea. Madrid, 1971

---- *Introducción, edición y notas de La vida y hechos de Estebanillo González*. Cátedra. Madrid, 1990

CID, Jesús A. "La personalidad real de Stefaniglio. Documentos sobre el personaje y presunto autor de *La vida y hechos de Estebanillo González*". *Criticón*, 47, pp. 7-28. 1989.

CORDERO DE BOBONIS, Idalia. "La vida y hechos de Estebanillo González: estudio sobre su visión del mundo y actitud ante la vida", *Archivum*, XV, pp. 168-189. 1965.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel. "Estebanillo bufón, a fe de pícaro honrado". *Glosa*, 5, pp. 53-87. 1994.

---- *El (libro) de buen humor de Estebanillo González. Compostura de pícaro y chanza de bufón*, Universidad de Córdoba. 1995.

---- "La poética picaresca, Cervantes y un postre agridulce como granada". *Bulletin Hispanique*, 98:2, pp. 305-326. 1996.

FERRAN, Jaime. "Algunas constantes en la picaresca", en M. CRIADO DE VAL (ed.), op. cit., pp. 53-62. 1979.

GOSSART, Ernest. "Estevanille Gonzales. Un bouffon espagnol dans les Pays-Bas espagnols au XVIIème siècle", *Revue de Belgique*, VII, pp. 134-157, 254-263; VIII, pp. 45-55, 200-207. 1893.

GOYTISOLO, Juan. Prólogo a *La vida y hechos de Estebanillo González*, edición de A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Narcea, 1971. Originalmente: "Estebanillo González, hombre de buen humor", *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 8 (1966), pp. 78-86; incluido en *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967, pp. 59-76. 1971.

JONES, Willis. "Estebanillo González", *Revue Hispanique*, LXXVII, pp. 201-245. 1929.

LOTMAN, Yuri. *Estructura del Texto Artístico*, Istmo. Segunda edición. Madrid, 1982.

MARAVALL, José A. *La literatura picaresca desde la historia social*. Taurus. Madrid, 1986

---- *La cultura del barroco*. Ariel. Quinta edición. Barcelona, 1990.

MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "Literatura bufonesca o del "loco"". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, pp. 501-528. 1985-86.

MEREGALLI, Franco. "La existencia de Estebanillo González". *Revista de Literatura*, XLI, pp. 55-67. 1979.

MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan. Edición, prólogo y notas a *La vida y hechos de Estebanillo González*, Espasa-Calpe. Primera edición: 1934. Madrid, 1973.

MOORE, Ernest R. "Estebanillo González's Travels in Southern Europe". *Hispanic Review*, VIII, pp. 24-45. 1940.

- PEREZ, Joseph. *"La crisis del siglo XVII"*. *Edad de Oro*, I, pp. 35-44. 1982
- PINO, Jacqueline del. *Italia e italianismos en el "Estebanillo González"*, Mémoire de Maîtrise d'Espagnol, Université d'Aix-Marseille. 1970
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras festivas*. Edición, introducción y notas de Pablo Jauralde. Castalia, Madrid. 1982.
- RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral. Tercera edición corregida y aumentada. Primera edición: 1970. Barcelona, 1982.
- RILEY, Edward C. *"Género y contragénero"*, *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista*, V, Universidad de Salamanca, pp. 197-208. Salamanca, 1988.
- RONCERO LOPEZ, Victoriano. *"Degradación caricaturesca en el Estebanillo González: dos ejemplos"*. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* (Sezione Romanza), XXXI, pp. 233-244. 1989.
- *"La vida y hechos de Estebanillo González: novela bufonesca"*, en *Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías Rivers*, Castalia, pp. 207-220. Madrid, 1992.
- SPADACCINI, Nicholas y Anthony N. Zahareas. *Edición, introducción y notas de La vida y hechos de Estebanillo González*, 2 vols., Castalia. Madrid, 1978
- STRZALKOWA, María. *"La Pologne vue par Cervantes et par Estebanillo González"*, *Bulletin Hispanique*, LXXIV, pp. 128-137. 1972.
- VALBUENA PRAT, Angel. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas a *La novela picaresca española*, 2 vols., Aguilar. Séptima edición. Madrid, 1978.
- VILAR, Pierre. *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*. Ariel. Cuarta edición. Barcelona, 1964.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *Qué es la novela picaresca*. Esquemas. Buenos Aires, 1962

**LA DIFUSIÓN DE LA PICARESCA ESPAÑOLA EN EUROPA
EN LOS SIGLOS XVI - XVIII
LA PICARESCA EN ESPAÑA, FRANCIA E INGLATERRA**

Feliciano Pérez Varas
Catedrático Emérito
Universidad de Salamanca

- 1. LA DIFUSIÓN DE LA NOVELA PICARESCA EN ESPAÑA**
 - 1.1. El paisaje literario del segundo cuarto del siglo XVI
 - 1.2. La aparición de la picaresca

- 2. LA ENTIDAD DE LA NOVELA PICARESCA**
 - 2.1. Repertorio de la picaresca española
 - 2.2. Las discusiones en torno a su identidad
 - 2.3. Características identificativas

- 3. LA DIFUSIÓN DE LA NOVELA PICARESCA EN FRANCIA**
 - 3.1. La traducción temprana del *Lazarillo*
 - 3.2. La novela picaresca francesa
 - a) El *Francion* de Charles Sorel
 - b) La versión del *Buscón* de Quevedo
 - c) *Le roman comique* de Paul Scarron
 - d) La picaresca de Alain René Lesage

- 4. LA DIFUSIÓN DE LA NOVELA PICARESCA EN INGLATERRA**
 - 4.1. Las traducciones del *Lazarillo* y sus consecuencias
 - 4.2. Las traducciones del *Guzmán*, del *Buscón* y de *La garduña de Sevilla*
 - 4.3. La picaresca de Daniel Defoe, Tobias Smollet y Henry Fielding

BIBLIOGRAFÍA

1. LA DIFUSIÓN DE LA NOVELA PICARESCA EN ESPAÑA

1.1. El paisaje literario del segundo cuarto del siglo XVI

El paisaje espiritual, cultural y literario del segundo cuarto del siglo XVI español es de una armonía y de un perfeccionamiento edénicos.

En lo religioso, fray Francisco de Osuna publica en 1527 una introducción a la mística en su *Abecedario espiritual*. En esa misma corriente, publica fray Bernardino de Laredo en 1535 la *Subida de Monte Sión*. Y, en la vía ascética, aparecen en 1548 los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola.

En la prosa didáctica el afán de perfección es análogo. Juan de Valdés ironiza elegantemente sobre las corruptelas estamentales de su tiempo en el *Diálogo de Mercurio y Carón*, en 1528. Con menos elegancia pero con mayor éxito, fray Antonio de Guevara se propone adoctrinar a gobernantes y gobernados, primero en 1529 con el *Relox de príncipes*, y luego en 1539 con el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. La voz de Antonio de Guevara encuentra eco en toda Europa, y muy especialmente en Alemania, donde acabará desembocando en la novela picaresca de la mano del mismísimo Grimmenshausen. Este cosmos de idealidad tiene un hito incomparable en *El cortesano*, la traducción que Juan Boscán publica en 1534 de la obra del mismo título de Baltasar Castiglione.

Podemos cerrar este bosquejo del panorama sociocultural en que brota la novela picaresca con un apunte sobre la novela del momento, que presenta el desfloreamiento de las novelas de caballerías. Entre 1530 y 1554, año de la aparición del *Lazarillo*, ven la luz las continuaciones de los linajes caballescres: el de *Amadís de Gaula* y el de Palmerín.

1.2. La aparición de la picaresca

En este contexto, apenas iniciada la segunda mitad del siglo XVI, ve la luz en 1554 un libro desconcertante que rompe escandalosamente el idealismo reinante en la prosa narrativa. El protagonista no es un alma encendida de amor que, por el áspero camino de la ascética, busca la unión seráfica con la Divinidad. Ni es un noble y esforzado caballero que persigue la gloria y sirve al Amor arriesgándose como esforzado adalid de la justicia. Es un chiquillo de ínfima extracción social, marcado por el deshonor, y que acomete con una sinceridad lacerante la más arriesgada y más noble de las empresas humanas: sobrevivir.

La vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades tuvo una acogida tan excelente como lo demuestran no sólo las frecuentes reediciones y el hecho de que cinco años después de su publicación fuera incluida en el *Catálogo de librorum qui prohibentur* de 1559 del Inquisidor General Fernando de Valdés, sino, sobre todo el que, por seguir leyéndose con fruición, Felipe II encargara al cosmógrafo Juan López de Velasco que realizara una enmienda del libro para que pudiera seguir circulando sin reparos. López de Velasco realizó unas supresiones y en esta forma apareció en 1573 el lla-

mado *Lazarillo castigado*. Pero, pese a tan cálida acogida, el *Lazarillo* no tuvo secuelas inmediatas y habrá que pasar casi medio siglo hasta que otra novela del mismo corte consolide y tipifique dándole, incluso, nombre el nuevo género narrativo nacido en 1554.

Entretanto, en esos cuarenta y cinco años señoreados por el *Lazarillo* la literatura española siguió caminando por las sendas que tenía marcadas, además de alguna otra, como **la novela pastoril**. En 1559 publica Jorge de Montemayor *Los siete libros de la Diana*, que encuentran abundantes continuadores en España y no menos traductores e imitadores en Europa.

La **literatura didáctica** sigue su curso, y dos años después de la aparición del *Lazarillo castigado*, esto es, en 1575, aparece el *Examen de ingenios para las ciencias*, del médico Juan Huarte de San Juan, un auténtico tratado de psicología experimental sorprendente en su época.

La **literatura religiosa** continúa su floración por las dos vías de discurso: en la ascética, en 1562 aparece el *Libro de la vanidad del mundo*, del franciscano Diego de Estella; luego, en 1583, fray Luis de León da a la imprenta su tratado de *Los nombres de Cristo*, y ese mismo año publica el otro fray Luis, el de Granada, el suyo de *La Introducción del Símbolo de la fe*. En cuanto a la mística, en este lapso ve la luz en 1588 la obra más importante de Teresa de Jesús, *Las Moradas*.

Al borde del siglo XVII, exactamente en 1599, se publica la segunda novela picaresca, la que, como se ha dicho, consolida el género, lo caracteriza estableciendo el arquetipo, e incluso le da nombre, puesto que su protagonista es el primero que lleva el apelativo de "pícaro" ya desde el título: es la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. La novela, obra del empleado de la Hacienda real Mateo Alemán, se popularizó bajo el título de *El Pícaro*.

El medio siglo transcurrido desde la aparición del *Lazarillo* deja su impronta en esta otra novela, tanto en el lenguaje, como en la estructura o en la concepción. El *Guzmán* no tiene la levedad arrebatadora, ni la agilidad y la rapidez, tanto narrativas como expositivas del *Lazarillo*. El *Guzmán* está cargado de pensamiento, se recrea en consideraciones filosóficas y tiene una finalidad moral. La tibia posibilidad de edificación que admitía el autor del *Lazarillo* cuando decía en el prólogo "...que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto", es ahora ya

¹ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, en: VALBUENA, Ángel. *La novela picaresca española*. Aguilar. Madrid, 1946. Pág. 84

un propósito primordial, puesto que, emparejando indisolublemente la picaresca con la ascética, la narración de la vida picaresca lleva anejas las reflexiones morales y la fustigación satírica de los distintos estamentos sociales, porque la obra se propone ser, en palabras del autor, una "atalaya de la vida humana". Sin embargo, y aunque el *Guzmán* establezca la forma definitiva de la picaresca, estamos todavía en un peldaño intermedio, porque la descripción de los motivos picarescos se hace todavía dentro del canon riguroso del realismo, y nos falta el peldaño final, barroco pleno, en el que la vida picaresca experimente la deslumbrante y genial estilización caricaturesca que será capaz de darle Francisco de Quevedo.

Y, lo mismo que en el caso del *Lazarillo*, pero esta vez durante un período mucho más breve, puesto que se reduce a cinco años, hay un lapso dominado por los retoños del Guzmán. Tres años después de la publicación de la novela de Mateo Alemán, en 1602, ve la luz una continuación apócrifa titulada *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, libro soso, prolijo y huero, de un supuesto Mateo Luján de Sayavedra, tras el que se esconde el juriconsulto valenciano Juan Martín. Y dos años más tarde, en 1604, aparece la verdadera Segunda Parte del *Guzmán*, publicada en Lisboa por Mateo Alemán.

Pero desde el punto de vista del desarrollo del género picaresco el *Guzmán* constituye, además otra referencia. Con él no sólo se reanuda la floración de la novela picaresca tras el período de vigencia exclusiva del *Lazarillo*, sino que se inicia de manera ininterrumpida la corriente de novelas que integran el género. Desde 1599, año de la aparición del *Guzmán*, a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVII, concretamente hasta 1668, en que se publica la novela de Francisco Santos *Periquillo el de las Gallineras*, ve la luz sucesivamente la veintena de novelas que constituyen el género denominado novela picaresca, sin más interrupción que algún lapso de media docena de años entre una y otra.

También lo mismo que en el caso del *Lazarillo*, la literatura española sigue durante estos setenta años su curso sin que aparentemente los diversos géneros literarios se sientan afectados por esta extraña planta que ha florecido y se desarrolla con inusitado vigor. **La novela española** alcanza su máximo esplendor con la publicación en 1605 de la Primera Parte del *Quijote*, a la que sigue la aparición en 1614 del *Quijote* apócrifo de Avellaneda y, al año siguiente, 1615, de la Segunda Parte de la obra original cervantina, así como dos años después, en 1617, del *Persiles*.

La Mística continúa su esplendor con la publicación póstuma de las obras de Juan de la Cruz: en 1618 la *Noche oscura del alma*, la *Subida al Monte Carmelo*, etc., y en 1627 el *Cántico espiritual*.

Aflora, entre tanto, el gran **teatro español del Siglo de Oro**, y el torrente de Lope de Vega inunda los escenarios; como muestras, hacia 1612, *Fuenteovejuna* y en 1641 *El caballero de Olmedo*. Entre ambas, en 1636, *La vida es sueño*, de Calderón.

Y en la **literatura didáctica** los últimos años de la serie de novelas consideradas picarescas coinciden con la publicación de la obra de Baltasar Gracián: en 1642, el *Arte de ingenio*; en 1647, el *Oráculo manual*; y en 1651, la primera parte de *El criticón*.

La siguiente panorámica pone de manifiesto que la literatura picaresca se ha desarrollado en paralelo con el resto de las corrientes tradicionales de la literatura española sin interferir en su desarrollo, sin contaminarlas al menos inmediatamente, pero desempeñando un papel de contraste y de complemento.

CONTEXTO DE LA PICARESCA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

- | | |
|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| 1527, F. Osuna. <i>Abecedario español</i> | |
| | 1528, A. de Valdés. <i>Diálogo de Mercurio y Carón</i> |
| | 1529, Guevara. <i>Relox de Príncipes</i> |
| | 1530/35, F. de Silva. <i>Amadís de Grecia</i> |
| | 1534, Boscán. Traducción de <i>El Cortesano</i> |
| 1535, Laredo. <i>Subida de Monte Sión</i> | |
| | 1539, Guevara. <i>Menosprecio de corte</i> |
| 1548, Ignacio de Loyola. <i>Ejercicios espirituales</i> | |
| | 1534. <i>Lázaro de Tormes</i> |
| | 1555. 2ª parte, anónima, del <i>Lazarillo</i> |
| | 1559, Montemayor. <i>Los siete libros de La Diana</i> |
| 1565, D. Estella. <i>De la vanidad del mundo</i> | |
| | 1573 <i>Lazarillo castigado</i> |
| | 1575, Huarte. <i>Examen de ingenios</i> |
| 1583, Fray Luis L. <i>Los nombres de Cristo</i> | |
| 1583, Fray Luis G. <i>Introducción del Símbolo de la fe</i> | |
| | 1585, Cervantes. <i>La Galatea</i> |
| 1588, Teresa de Jesús. <i>Las Moradas</i> | |
| | 1599 M. Alemán. <i>Guzmán de Alfarache</i> |
| | 1602, Luján. <i>Segunda Parte del Guzmán</i> |
| | 1604, M. Alemán. 2ª P. <i>Guzmán de Alfarache</i> |
| | 1605, Cervantes. <i>Quijote</i> (1ª P.) |
| | 1605, López de Úbeda. <i>La pícara Justina</i> |
| 1612, Lope. <i>Fuenteovejuna</i> | 1612, S. Barbadillo. <i>La hija de Celestina</i> |
| | 1613, Cervantes. <i>Rinconete y Cortadillo</i> |

- 1614, Avellaneda, *Quijote*
- 1615, Cervantes. *Quijote* (2ª P.)
- 1617, Cervantes. *Persiles*
- 1618, Juan de la Cruz. *Obras espirituales* (*Noche oscura, Subida al Monte Carmelo, etc.*)
- 1618, Espinel. *Marcos de Obregón*
- 1619, C. García. *La desordenada codicia*
- 1620, H. De Luna. *2ª P. del Lazarillo*
- 1624, J. Alcalá. *El donado hablador* (1ª P.)
- 1626, F. de Quevedo. *La vida del Buscón*
- 1626, J. Alcalá. *El donado hablador* (2ª P.)
- 1627, Góngora. *Obras en verso*
- 1627, Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*
- 1632, Castillo Solórz. *La niña de los embustes*
- 1636, Calderón. *La vida es sueño*
- 1637, Castillo Solórz. *El bachiller Trapaza*
- 1637, M. de Zayas. *Castigo de la Miseria*
- 1641, Lope. *El caballero de Olmedo*
- 1641, V. De Guevara. *El diablo Cojuelo*
- 1642, Gracián. *Arte de Ing.*
- 1642, Castillo Sol. *La garduña de Sevilla*
- 1644, A. Enríquez. *Gregorio Guadaña*
- 1646, Estebanillo González
- 1647, Gracián. *Oráculo*
- Disolución de la picaresca
- 1651, Gracián, *Criticón*
- 1668, F. Santos. *Periquillo de las Gallineras*

2. LA ENTIDAD DE LA NOVELA PICARESCA

2.1. Repertorio de la picaresca española

Al margen de controversias sobre lo que es identidad irrenunciable de lo picaresco y sobre la determinación de los límites que consecuentemente deben establecerse, hay una serie de novelas que tradicionalmente han sido consideradas picarescas. Esa serie es, en su secuencia cronológica, la que aparece recogida en la columna correspondiente de la sinopsis anterior.

Obviamente, de esta larga serie son interesantes a nuestro propósito sólo aquellas novelas que encontraron eco en Europa, que fueron principalmente el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache*, *La pícaro Justina*, *Rinconete y Cortadillo*, *El Buscón* y *El diablo Cojuelo*. Como vamos a ver, se trata de

novelas que, en las controversias a que he aludido antes, no en todos los casos se ajustan al canon mínimo exigido por algunos críticos para el reconocimiento de la condición de picaresca a una novela. Y habremos de considerar brevísimamente esas controversias para poder calibrar los rebrotes de la picaresca española en Europa, puesto que sin ese criterio podríamos catalogar como desviación o derivación obras que, en definitiva, no hacen más que usar de la holgura que ya se dio en España dentro del género.

2.2. Las discusiones en torno a su identidad

Las discusiones en torno a la entidad de la novela picaresca se han desarrollado en dos planos, que en realidad son complementarios y que a veces coinciden en intersección. Uno de ellos es el del origen o la motivación de la picaresca, y en ese plano se han situado varios críticos. Alexander Parker, quiere ver el origen en el ansia de libertad de los cortesanos, que ellos consideraban sublimada en la vida del pícaro. Américo Castro, Marcel Bataillon y otros estiman, con matices personales, que la novela picaresca nace como reacción crítica al concepto de la honra que atenaza al español de la época. Otros alegan circunstancias locales determinantes, bien de tipo literario, como el empacho de idealismo provocado por la artificiosidad de los libros de caballerías, bien de tipo socio-cultural como la difusión más o menos subterránea del erasmismo. Independientemente de la parte de razón que a cada uno de ellos asista (porque esos factores tienen una presencia indudable en el complejo genético de la picaresca), a todos les afecta un coeficiente reductor consistente en que resulta difícil explicar que unas obras tan fuertemente condicionadas por circunstancias locales y temporales hayan encontrado un eco tan sonoro y tan persistente en sociedades europeas distintas de la española.

El otro plano crítico para la identificación de la novela picaresca es el de los elementos integrantes, estructurales, formales o de contenido. Alexander Parker interviene también en este plano y quiere establecer como criterio dirimente la delincuencia del protagonista, con lo que desemboca, nada menos, que en la eliminación del *Lazarillo de Tormes*. Francisco Rico, con visión más aguda, señala como característica sustancial la visión unidireccional del protagonista, o lo que es lo mismo, del narrador: la visión de la realidad que ofrece la novela es parcial, corresponde exclusivamente a la visión del pícaro. Fernando Lázaro Carreter centra la cuestión en términos mucho más razonables y mucho más realistas argumentando que es erróneo por inadecuado definir un género con criterios excluyentes porque un género no es un esquema inamovible, sino que los géneros tienen creadores o iniciadores y tienen continuadores que siguen las normas del patrón en medida desigual y aportan elementos que lo enriquecen, por lo que es suficiente que se dé en una obra el aspecto estructural o el semántico para que pueda ser considerada picaresca.

Y es justamente desde este criterio flexible y ecléctico desde el que hay que considerar el trasplante de la novela picaresca española a las literaturas europeas. En definitiva, resulta más productivo reseñar una serie de elementos, que son al mismo tiempo estructurales y semánticos, y aceptar el carácter más o menos declaradamente picaresco de unas novelas en función de la mayor o menor presencia de estos elementos y de su identidad en la obra.

2.3. Características identificativas

Ciertamente, las novelas picarescas no ofrecen demasiados rasgos comunes, y cuestiones como la visión del mundo, la técnica narrativa y el estilo literario dependen de los autores y de las épocas, por lo que se habla de una fase de acuñación, que corresponde a la creación del siglo XVI (esto es, al *Lazarillo* y al *Guzmán de Alfarache*), y de otra de plenitud y decadencia, que corresponde a toda la producción del siglo XVII, a partir de *La pícaro Justina*. En esta fase, sin embargo, se establecen gradaciones, porque, ciertamente, a partir de un momento determinado la figura del protagonista pierde verosimilitud humana y se convierte en un cliché sin personalidad. Pero, en cualquier caso, hay una serie de características compartidas que pueden constituir el marco en el que situar la novela picaresca, y son las siguientes:

1. El protagonista, **el pícaro**, es un niño o un joven de ínfima extracción social que defiende su existencia, mantiene su libertad y busca su progreso a través del ingenio, la astucia y el engaño, no sólo al margen del código de la honra predicado por las clases acomodadas, sino en manifiesta burla del mismo.

2. Las novelas (al menos en la época inicial) mantienen la ficción autobiográfica. El protagonista narra su propia vida, comenzando por su genealogía, que es una caricatura del glorioso linaje de que se enorgullecen los caballeros.

3. La estructura narrativa es abierta, puesto que la narración atiende más a la acumulación de aventuras trabadas entre sí casi exclusivamente por la figura del protagonista que a la exposición coherente de un carácter o de unas circunstancias.

4. Tienen carácter satírico, porque el paso del "niño mozo de muchos amos" por diversos estamentos sociales permite al pícaro describirlos con visión crítica, con lo que el relato se convierte en una ácida pintura de la sociedad contemporánea, de sus vicios ocultos y de su hipocresía.

5. Tienen, así mismo, intención moralizante, que no sólo se desprende de la agria pintura de la sociedad, sino también del castigo que indefectiblemente alcanza a quienes obran mal, y, sobre todo de los comentarios aleccionadores del autor o del narrador, y que tienen entidad y amplitud muy diversas en las distintas obras. A esta característica le añade un matiz importante el pesimismo resignado y la desilusión radical que rezuman con frecuencia los comentarios del narrador.

A efectos de identificación, las opiniones se dividen a partir de aquí en bandos difícilmente conciliables recogidos entre dos extremos: por un lado, los que opinan que sólo puede ser considerada picaresca la novela que contenga como mínimo esas cinco características; por otro los que consideran picaresca toda novela que contenga alguna de ellas.

En definitiva, éstas son las características mínimas que debemos rastrear en el trasplante de la novela picaresca española a las literaturas europeas, y junto a ellas habremos de identificar otras, cuya condición deberemos considerar para establecer si son complementarias, son distorsionantes, o son características de la nacionalización.

3. LA DIFUSIÓN DE LA NOVELA PICARESCA EN FRANCIA

3.1. La traducción temprana del *Lazarillo*

Si, como hemos visto, la aparición de la novela picaresca supone un capítulo sorprendente en la historia de la novela española, no es menos sorprendente su enraizamiento en las literaturas de los otros países de nuestro continente, porque, en efecto, las novelas picarescas españolas fueron traducidas frecuentemente, a veces incluso de modo casi inmediato, y también en el nuevo contexto nacional de constelaciones literarias ajenas o contrarias al nuevo microcosmos que plantea la novela picaresca.

Las novelas picarescas españolas, no obstante, sufrieron en sus traducciones cambios considerables por diversas razones: en unos casos se tenían en cuenta las distintas condiciones sociales y el diferente gusto del público lector al que iban destinadas; en otros casos se imponía la intención socio-política del traductor, que convertía la novela picaresca en un libro de burlas destinado a satirizar la imagen ridiculizada del español, odiado porque había dominado el mundo. Y en cuanto comienza el proceso de aclimatación mediante la creación de novelas picarescas autóctonas, hay un rasgo inequívoco y característico en ellas: la contaminación e incluso a veces la adaptación a géneros o subgéneros literarios tradicionales o recientes en el país receptor.

La primera literatura europea que se abre a la recepción de la picaresca española e, por razones fácilmente comprensibles, la literatura francesa, que, muy pronto, tan sólo unos años después de la publicación de la primera edición simultánea del *Lazarillo* en Alcalá de Henares, en Burgos y en Amberes, en 1554, conoce una traducción de *Lázaro de Tormes* publicada en 1560, a la que siguen otras cuatro hasta 1678 y otras cinco después. Las otras literaturas europeas siguen el mismo camino, aunque con mayor retraso: al inglés se traduce

en 1576, al holandés en 1579, al alemán en 1617 y al italiano en 1622. Y cuarenta años después, en 1600, se hace la primera traducción francesa del *Guzmán de Alfarache*, a la que sigue otra en 1619, y otras después.

Pero, pese a lo que el éxito de estas traducciones pudiera hacer pensar, tampoco la literatura francesa de estas fechas muestra un clima propicio para la adopción y el desarrollo del nuevo género novelesco. La segunda mitad del siglo XVI está todavía bajo la sombra del Renacimiento y del Humanismo, que han alentado la aparición de los libros de *Gargantúa y Pantagruel*. Y en la primera mitad del siglo XVII predomina por un lado el ya viejo género de la novela pastoril, ejemplificada por la *Astrea*, de Honoré d'Urfé, publicada en 1610 y 1619 (y que tienen antecedentes españoles, sobre todo la Diana de Jorge de Montemayor), y por otro lado en el Racionalismo, representado por Descartes, que publica en 1637 el *Discurso del método* y en 1641 las *Meditaciones metafísicas*. La segunda mitad está llena del esplendor del teatro clásico francés, que se anuncia ya en 1637 con El Cid de Corneille y que arranca arrollador en 1659 con *Las preciosas ridículas* de Moliere.

3.2. La novela picaresca francesa

a) El *Francion* de Charles Sorel

Pero en el plazo que va desde la publicación de la *Astrea* de d'Urfé en 1607 hasta el estreno en 1659 de *Las preciosas ridículas* de Moliere, la novela picaresca española se hace un hueco en la literatura francesa, poco densa por aquellos años. Aparece la otra traducción del *Guzmán*, que ya hemos mencionado, la de 1619, y, sobre todo, aparece la primera obra picaresca que podemos considerar autóctona. En 1622 se publica *La vraie histoire comique de Francion* (*La verdadera historia cómica de Francion*), de Charles Sorel, que es considerada no sólo la primera novela picaresca francesa, sino la creadora del género en la literatura francesa. La presencia de Sorel no es tan extraña en el contexto de la literatura barroca, puesto que se encuadra en la corriente denominada del "libertinage", que surge junto a la corriente racionalista, e incluso como una variante de ellas. Es una manifestación de las corrientes satírica, burlesca y cómico-heroica que se oponían al idealismo aristocrático e idílico del que podía ser un ejemplo la *Astrea*, con la peculiaridad llamativa de que también esta tendencia tenía antecedentes españoles.

La verdadera historia cómica de Francion narra la vida, llena de acontecimientos y de amores, de su protagonista, que consigue alcanzar en el matrimonio la felicidad y la riqueza como premio a la entereza de su carácter. Expuesto con esta concisión el argumento, nos asalta inmediatamente la pregunta de si un

libro con ese argumento puede ser una novela picaresca. Tal vez examinando con ligera detención la obra podamos llegar a conclusiones más fundadas. Francion es un joven recién salido de un colegio de jesuitas que descubre de pronto el amor, las ciencias y la filosofía, que vive una aventura amorosa con una mujer casada y luego se afana en la búsqueda de una amada ideal, una mujer que ha visto en un retrato. La acción se desarrolla en escenarios diversos, fundamentalmente París y Roma, y está salpicada de incisos en los que diversos personajes, entre ellos el propio protagonista, narran en primera persona episodios más o menos novelescos de sus vidas. Esta estructura el permite al autor trazar un dibujo, sazonado con el humor y agudizado por la sátira de los diversos estratos de la sociedad francesa de la época. Y sobre los propósitos del autor nos ilustra él mismo cuando dice que tenemos ya bastantes historias trágicas que no hacen más que entristecernos. Ahora es necesario ver una que sea completamente cómica y que pueda proporcionar deleite a los espíritus más disgustados, pero no obstante, debe además tener algo útil. Y se justifica este alegato didáctico con el argumento de que el objetivo del autor es mostrar el vicio con propósito pedagógico.

¿Es el *Francion* realmente una novela picaresca? El contraste con los criterios con que se ha querido establecer la tipología de lo picaresco va a meternos en un laberinto de difícil salida.

Si aducimos el requisito de que el protagonista es un individuo de ínfima extracción social que narra su vida con un desparpajo tan realista como irreverente, esta novela se nos sale del esquema. Francion no es un chiquillo del inframundo social.

Si recordamos la teoría de que en el origen de la picaresca está el deseo de libertad de los cortesanos, que veían en el pícaro la sublimación de la libertad, y la teoría de que la picaresca es una reacción contra el idealismo de los géneros precedentes, el *Francion* sí es una novela picaresca. Por un lado, la compartimentación social y la vida cortesana tenían en la Francia de Luis XIII y de Richelieu una estructura que, *mutatis mutandis*, mostraba una indudable analogía con las circunstancias españolas. Por otro lado, la obra de Charles Sorel es una reacción contra el manierismo y el preciosismo de Georges y Madeleine de Scudery (*Clelie*) y de Gautier de Costes de la Calprenède (*Cassandre, Cléopâtre, Faramand*).

Si esgrimimos el criterio formal de la estructura autobiográfica, esto es, de la narración en primera persona, el *Francion* es sólo en parte una novela picaresca. La narración está hecha unas veces en primera persona y otras veces en tercera, desde un narrador externo. Y la primera persona no es determinante para el protagonista. La visión de la realidad social la dan tanto el protagonista como el narrador.

Si atendemos al carácter moralizante, ni sabríamos a qué carta quedarnos: aquí el protagonista no sirve de ejemplo a través de su fracaso y su castigo, sino a través de su conversión. Pero, por favor, no olvidemos este detalle.

Y si, finalmente, recordamos que otro de los criterios dirimientes es el carácter satírico, esta condición se cumple indudablemente en la novela de Charles Sorel.

En definitiva, el *Francion* es una novela que reúne algunas de las características definitorias de lo picaresco y carece de otras. Y ésta es una fisonomía que deberemos tener siempre presente, porque es la propia de todas las novelas picarescas surgidas fuera de nuestras fronteras. La razón está explicitada ya y comienza incluso en la fase de mera traducción de originales españoles. La adaptación a las circunstancias locales explica las divergencias, y la contaminación con géneros literarios autóctonos o el encuadramiento descarado en ellos explica lo demás. El *Francion* no puede salir indemne de su convivencia con el *roman comique*, con el *roman bourgeois*, con el racionalismo y con la corriente del *libertinage*. Como consecuencia de todas estas consideraciones, a la hora de responder definitivamente a la pregunta de si el *Francion* es realmente una novela picaresca, tenemos que responder: Pues... sí, es una novela picaresca... francesa.

b) La versión del *Buscón* de Quevedo

La importancia del *Francion* en la historia de la literatura francesa es indiscutible, puesto que es una de las cuatro obras maestras de la novela francesa del siglo XVII junto con *Le Roman comique* (1651) de Paul Scarron (de la que hablaremos seguidamente), con *Le Roman borugeois* (1666) de Mame de La Fayette, y, consiguientemente, dejó huella, como veremos. Pero antes hay que registrar otro brote de la picaresca española en Francia.

Esta vez se trata de una traducción de las que hemos denominado "adecuadas" al país receptor. Es una novela debida a un Sieur de la Geneste, publicada en 1633 y titulada *L'Avanturier Buscon*, que, no hace falta decirlo, no es otra cosa que una versión del *Buscón* de Francisco de Quevedo. Este Sieur de la Geneste, al que Andreas Stoll en su tesis doctoral² identifica con Paul Scarron, había traducido antes con enorme éxito de reediciones los *Sueños* quevedescos. Pero ya el título de su traducción francesa del *Buscón* tiene que ponernos en guardia porque está avisándonos de otra contaminación segura, esta vez con el género del *Avanturier roman* o novela de aventureros.

² STOLL, A. "Wege zu einer Soziologie des pikaresken Romans", en KLOSTERMANN, Vittorio (Ed.). *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*. Frankfurt/Main, 1973.

Y así es, inevitablemente. Entre el original y la traducción hay una distancia más que considerable, sustentada en la hipertrofia de un supuesto españolismo que no es otra cosa que un alarde de pintoresquismo y de exotismo, distancia incrementada por falsificaciones como determinadas alusiones al *Quijote* que no están en el original de Quevedo. El traductor, que no ha penetrado el sentido de la obra, ha convertido su traducción en una novela cómica y de aventuras. Y como no puedo detenerme demasiado en la novela, vaya como ejemplo del destino en Europa de ésta, y, en general, de las novelas picarescas españolas, el final que el Sieur de La Geneste da a su traducción. Todos recordamos el hondo y amargo final de la novela de Quevedo: Pablos, acogido a sagrado en la iglesia Mayor para escapar a la justicia, que lo tienen sitiado junto con otros camaradas por la muerte de dos corchetes, encantado de la vida y comodidades con que lo agasaja la Grajal, una golfa que se ha encaprichado con él, se aburre del encierro y concluye así su historia:

*Yo vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme (no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador), determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fuéme peor; como vuesa merced verá en la segunda pares, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres.*³

El propósito didáctico alegado tradicionalmente por los autores de la novela picaresca está servido aquí con tan desnuda sinceridad como amargo realismo y con una coherencia artística (esto es, literaria) impecable: la moraleja es que el pecador recoge el fruto de su depravación. El traductor francés tiene otro punto de vista y prefiere la explicitación desde el lado amable y desde el final feliz: en la versión francesa del Sieur de La Geneste se modifica totalmente el final de la novela, y Pablos, el protagonista, a través de una bellaquería, se casa con la hija del rico comerciante en cuya casa había entrado como criado, honrado desde ese momento. La moraleja aquí se resuelve con una alegación de la imprevisibilidad de los designios de la Providencia, con lo que cumple, además, la exigencia del final feliz requerido por el gusto del lector. No olvidemos que es la segunda vez que nos encontramos con el *happy end* en una novela picaresca francesa.

Si me he detenido un poco más en la presentación y el comentario de estas dos novelas, una recreada y otra traducida, es porque nos dan el esque-

³ QUEVEDO, F. de. *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. En VALBUENA, Ángel. *La novela picaresca española*. Aguilar. Madrid, 1946. Pág. 1153.

ma de adaptación y la fisonomía del gusto de los lectores de la picaresca francesa, un gusto determinante. Apoyados en ellos, podemos, en los casos siguientes, pasar con más celeridad por las obras del género picaresco surgidas en Francia.

c) *Le roman comique* de Paul Scarron

La siguiente es la obra de Paul Scarron *Le Roman comique*, de 1651, surgida como consecuencia de la oleada de moda española que Sorel había contribuido a promocionar. *Le Roman comique* aparece en los repertorios de novela picaresca francesa con notoria impropiedad, porque no puede ser encuadrada en el género picaresco ni aplicando los criterios más holgados. Narra una historia de cómicos ambulantes, contada, ciertamente, en el estilo de la picaresca española por su realismo y su vividez, pero eso es lo único que tiene de picaresco. Por lo demás, su mérito es indiscutible.

Tras la comedia de Scarron irrumpe arrollador, como ya se ha dicho, el teatro de Molière. Entre 1659, en que estrena *Las preciosas ridículas*, y 1673, año del estreno de *El enfermo imaginario*, pasa por la escena lo más florido de su teatro: *La escuela de los maridos* (1661), *La escuela de las mujeres* (1662), *El tartufo* (1664), *Don Juan* (1665), *El misántropo* y *El médico a palos* (1664), *El avaro* (1668), *El burgués gentilhomme* (1670), *Las mujeres sabias* (1672) y *El enfermo imaginario* (1673). Casi sin solución de continuidad empalma con él Racine, que estrena *Ifigenia* en 1675 y *Fedra* en 1667.

A esta última tragedia de Racine sigue un año después la novela de Mme. de la Fayette *La Princesa de Clèves*, de 1678, una novela que aunque encuadrada todavía en los esquemas de lo sentimental y lo cortesano, supone el inicio de la novela psicológica moderna.

d) La picaresca de Lesage

Y, menos de un decenio después, arranca la última y gran oleada de influencia de la novela picaresca española en la literatura francesa, una oleada promovida y sostenida por Alain Tené Lesage y en la que figura la que se considera la novela picaresca francesa por antonomasia: el *Gil Blas de Santillana*, de 1715.

Alain René Lesage tuvo la fortuna de encontrar un protector y consejero, el Abate de Lyonne, aficionado a la literatura española, que le aconsejó abandonar las literaturas clásicas y dedicarse a la española, además de rega-

larle una buena biblioteca. Y el resultado fue inmediato. Lesage inició su tarea con traducciones de Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Calderón de la Barca y del *Quijote* de Avellaneda, que corrieron con éxito desigual.

El éxito declarado le llegó en 1707, cuando publicó *Le Diable boiteux*, que experimentó numerosas reediciones hasta 1725, en que Lesage lo retocó para darle la forma definitiva en que lo conocemos hoy. Naturalmente, *Le Diable boiteux* no era otra cosa que una traducción, acomodada a las circunstancias francesas, de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1641). Y si la obra de Vélez de Guevara no es propiamente una novela picaresca, sino una sátira y un retrato costumbrista, la versión de Lesage se encuadra en parámetros análogos.

Idéntico procedimiento e idénticos resultados acredita una serie de obras de índole diversa, procedentes todas del repertorio picaresco español: unas son traducciones no demasiado fieles, otras son versiones, otras son recreaciones y otras, en fin, son creaciones analógicas. Así por ejemplo, en 1732 publica el *Don Guzmán D'Alfarache*, que, lógicamente, es una reelaboración de la obra de Mateo Alemán, a la que Lesage, entre otras cosas, alivia de las reflexiones morales y la convierte en un libro de puro entretenimiento desplazando también los afanes de medro social del protagonista del original español. Y tres años después, en 1735, aparece *Estevanitte Gonzales*, que, no hace falta decirlo, es una versión acomodada al gusto local de la Vida de Estebanillo González, la novela picaresca anónima de 1646. Un año después, en 1736, publica *Le bachelier de Salamanque ou les mémoires de don Chérubin de la Ronda, tirés d'un manuscrit espagnol*. No hay pruebas de que la novela esté sacada de un manuscrito español, pero sí que está inspirada en varias obras españolas, y, como las demás novelas de Lesage, se inscribe con amplia holgura en los esquemas de la novela picaresca. La narración de las aventuras de un preceptor le sirve al autor para satirizar y ridiculizar a los estamentos sociales franceses, concretamente al clero, a la burguesía y a la nobleza.

Pero su obra más importante, la que le ha dado un puesto en la literatura europea es otra novela, tan de tinte picaresco que es considerada la novela picaresca francesa por antonomasia. Se trata de la *Histoire de Gil Blas de Santillane*, dividida en doce libros repartidos en cuatro volúmenes, de los que aparecieron los dos primeros en 1715, el tercero (que contiene los libros 7º, 8º y 9º) en 1724, y el cuarto (compuesto por los libros 10º, 11º y 12º) en 1735. Como puede verse, su creación ha ido alternándose con el trabajo sobre el *Guzmán de Alfarache* y el *Estebanillo González*.

¿Y es realmente el *Gil Blas* una novela picaresca? La obra es, como mandan los cánones del género, una fingida autobiografía. Gil Blas cuenta su propia vida, que se extiende desde 1588 hasta 1649. Nacido en Santillana y

educado por un tío suyo, canónigo, cuando se dirige a Salamanca para estudiar allí, es secuestrado por unos bandoleros, con los que vive una temporada hasta que puede huir. Tras unas aventuras acaecidas en la fuga, entra primero al servicio de un clérigo y luego de un médico, del que aprende la práctica de una curiosa medicina elemental, que ejerce él mismo. Conoce luego a un comediante y sirve después a un caballero. La narración autobiográfica, entre tanto, comienza a entrecruzarse con la narración de historias de otras personas. Gil Blas se refugia luego en la ermita en la que viven dos bribones disfrazados de penitentes, y más tarde entra al servicio del Arzobispo de Granada, que lo despide por señalarle Gil Blas los defectos de sus homilías, como el propio arzobispo le había pedido. Pasa luego al servicio del Duque de Lerma, y a la caída del Duque sufre encierro en la torre de Segovia cuando se disponía a casarse. Otra vez la autobiografía se interrumpe con la historia de Escipión, el fiel criado de Gil Blas. Encuentra después trabajo en un puesto de confianza con el Conde Duque de Olivares, y a la caída de éste lo acompaña primero en su destierro y luego se retira a una posesión que le había sido regalada tiempo atrás por uno de sus señores, y se cansa y se dedica a la educación de sus hijos.

Como puede verse por el reducidísimo esquema argumental que acabo de esbozar, el libro tiene más de relato de aventuras que de novela picaresca, pese a la unidad laxa que le da la figura del protagonista. Aquí hay elementos indudablemente picarescos, otros que lo son menos y otros que no lo son nada. Hay un relato en primera persona, hay un protagonista mozo de muchos años, hay un ansia por abrirse camino en la vida a través de un destino cambiante. Es innegable su similitud con las novelas picarescas españolas tardías, y, como ellas, tiene mucho de novela de aventuras, de cuadro satírico de costumbres, etc.

La procedencia de todo este material, por otra parte, es en su mayoría español e identificable. La fuente principal es el *Marcos de Obregón*, del que, para empezar, está tomado el prólogo, con el cuento de los dos estudiantes que yendo de Peñafiel a Salamanca para estudiar, (en el *Marcos de Obregón van desde Antequera*), se sientan a descansar junto a una fuente y descubren en una piedra una inscripción, semiborrada, que dice: "Aquí está encerrada el alma del licenciado Pedro Garcías".

Pero son muchos más los materiales procedentes de la novela de Vicente Espinel, y otros proceden de Castillo Solórzano, de *La vida de Estebanillo González*, de Rojas Zorrilla, de Hurtado de Mendoza, etc., etc. No obstante, hay un hábil trabajo de transposición, porque en esta novela que aparentemente se desarrolla en España, en la España del Duque de Lerma y del Conde Duque de Olivares, que Lesage recrea con una verosimilitud estimable, se reproducen circunstancias y personajes en realidad pertenecientes a la Francia de la época.

Con todo, la impresión general de españolidad fue tan vigorosa, que el jesuita José Francisco de Isla (1730-1781), conocido en la Historia de la Literatura Española como el Padre Isla, la tradujo, bajo pseudónimo, con el belicoso título de *Aventuras de Gil Blas de Santillana, robadas a España y adoptadas en Francia por Lesage, restituídas a su patria y a su lengua nativa por un español celoso que no sufre se burlen de su nación*. La traducción del Padre Isla, que se publicó póstuma (1787-88), echó a rodar la cuestión de si la obra era original de Lesage o, como otras suyas, la había tomado de un original español desconocido. La crítica terminó considerándola obra de Lesage, aunque tan amparada en obras españolas como otras suyas, sin que esto suponga demérito, porque, indiscutiblemente, Lesage sabe fundir en el crisol materiales ajenos para conseguir una obra propia. Dicho de otro modo, no es original ni el allegamiento de materiales, ni en el montaje del esquema expositivo, ni en el objetivo a que atiende; es, sencillamente personal en el manejo de todos estos elementos. Y eso le basta a Lesage para convertirse en un escritor no sólo importante, sino peculiar dentro de la literatura francesa. En el concepto laxo que quiere llevar la novela picaresca desde el Lazarillo hasta Thomas Mann pasando por los ingleses Daniel Defoe, Tobias Smollet y Hery Fielding, Lesage es un eslabón importante, para lo cual no tenemos más remedio que desandar el camino recorrido y retornar al último tercio del siglo XVI.

De la contextualidad de la novela picaresca en la literatura francesa de la época y en relación con la picaresca española puede dar una idea la siguiente sinopsis:

PICARESCA ESPAÑOLA

LITERATURA FRANCESA

Lázaro de Tormes	< 1554 >
	< 1560 > (traduc.) <i>Lázaro de Tormes</i>
M. Alemán, <i>Guzmán de Alfarache</i>	< 1599 > (siguen otras cuatro hasta 1678)
	< 1600 > Traducción del Guzmán de Alfarache
Luján, Segunda Parte del <i>Guzmán</i>	< 1602 >
López de Úbeda, <i>La pícaro Justina</i>	< 1605 >
	< 1607 > Honoré d'Urfé. <i>Astrée</i> (+1610, 1619)
S. Barbadillo, <i>La hija de Celestina</i>	< 1612 >
Cervantes, <i>Rinconete y Cortadillo</i>	< 1613 >
Espinel, <i>Marcos de Obregón</i>	< 1618 >
C. García, <i>La desordenada codicia</i>	< 1619 > Traducción del Guzmán de Alfarache
H. de Luna, 2ª P. del <i>Lazarillo</i>	< 1620 >
	< 1622 > Charles Sorel, Francion
J. Alcalá, <i>El donado hablador (1ªP)</i>	< 1624 >
F. de Quevedo, La vida del Buscón	< 1626 >

La difusión de la picaresca española en Europa en los siglos XVI - XVIII. La picaresca en España, Francia e Inglaterra

- J. Alcalá, *El donado hablador* (2ªP) <|1626|
 Castillo Solórz., *La niña de los...* <|1632|
 <|1633|> **S. de la Geneste, *L'aventurier Buscón***
 Castillo Solórz., *El bachiller Trapaza* <|1637|> Descartes, *Discurso del Método*
 M. de Zayas, *Castigo de la miseria* <|1637|> Corneille, *El Cid*
V. de Guevara, *El diablo cojuelo* <|1641|> Descartes, *Meditaciones metafísicas*
 Castillo Sol. *La garduña de Sevilla* <|1642|>
 A. Enríquez, *Gregorio Guadaña* <|1644|>
Estebanillo González <|1646|>
 <|1651|> **Paul Scarron, *Le Roman comique***
 <|1654|> **Scarron, *El escolar de Salamanca***
 <|1659|> Moliere, *Las preciosas ridículas*
 <|1661|> " , *La escuela de los maridos*
 <|1662|> " , *La escuela de las mujeres*
 <|1664|> " , *Tartufo*
 <|1665|> " , *Don Juan o el festín de piedra*
 <|1666|> " , *El misántropo, El médico a palos*
 F.Santos, *Periquillo de las Gallinera* <|1668|> " , *El avaro*
 <|1670|> " , *El burgués gentilhombre*
 <|1672|> " , *Las mujeres sabias*
 <1673> " , *El enfermo imaginario*
 <1675> Racine, *Ifigenia*
 <1677> " , *Fedra*
 <1678> Mme. La Fayette, *La princesa de Clèves*
 <1707> **Lesage, *El diablo cojuelo***
 <1715> " , *Gil Blas* (4vol. 1715-1735)
 <1732> " , *Guzmán de Alfarache*
 <1735> " , *Estebanillo González*
 <1736> " , *El bachiller de Salamanca*
 Torres V., *Vida de Torres Villarroel* <|1742-58|>

4. LA DIFUSIÓN DE LA NOVELA PICARESCA EN INGLATERRA

4.1. Las traducciones del *Lazarillo* y sus consecuencias

Inglaterra acusó recibo, igual que Francia aunque un cuarto de siglo más tarde que ella, de la aparición de la novela picaresca en España. La primera traducción del *Lazarillo* se publicó en 1576, y diez años después, 1586, David Rowland publica en Londres una nueva traducción que deja ver ya las servidumbres de las traducciones de la picaresca. Aquí no es la adaptación a las circunstancias locales lo que importa, sino la intención del traductor de utilizar el libro como munición para atacar a los españoles. En la portada de la

traducción de Rowland, titulada *The Pleasant History of Lazarillo de Tormes*, se asegura presentar *Spanyards in their kind* ("españoles en su ser").

De todas maneras, tampoco manifestaba el panorama literario de la época isabelina circunstancias propicias para este tipo de literatura, y menos cuando la novela no pasaba precisamente por un momento brillante. Apenas si es posible registrar más obras de relieve que la *Arcadia*, una novela pastoril y caballeresca de Philip Sydney, de 1590, y la obra de Edmund Spenser *La vuelta de Colin Clout*, aparecida en 1595, que es una sátira descarnada de la corte londinense. Y, a mayor abundamiento, surge hacia 1594 el astro que va a iluminar hasta 1613 el panorama cultural inglés: William Shakespeare. En su primera etapa, que va más o menos de 1594 a 1600, suben al escenario *Romeo y Julieta*, *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V*, *El sueño de una noche de verano* y *El mercader de Venecia*, entre otras.

Sin embargo, hay en esa constelación un hueco para otro satírico, Thomas Nashe (1567-1601), autor, entre otras, de una obra que muchos consideran la primera novela picaresca inglesa. Se trata de *The Unfortunate Traveller*, de 1594. ¿Es realmente una novela picaresca la novela de Thomas Nashe? La crítica literaria inglesa no es unánime, aunque se reconoce en la obra la posible influencia de la traducción que David Rowland hizo del *Lazarillo* en 1586, pero un buen número de críticos sí le conceden esa condición. La novela, ambientada en la época de Enrique VIII, que reinó de 1509 a 1547, narra las aventuras de Jack Wilton, un pícaro paje que al servicio de su señor, el Earl of Surrey, viaja por Francia enrolado en el ejército inglés en la guerra de la Santa Liga, y luego, siguiendo siempre a su señor, por Italia. Estos periplos le proporcionan un amplio repertorio de aventuras, peligrosas situaciones y desvergonzadas picardías, y en él tienen acogida los avatares de la guerra: batallas, atrocidades, torturas, robos y venganzas hasta límites estremecedores, narrado todo ello con un garbo innegable. El protagonista acaba encontrando el amor y el sosiego con una dama cortesana, un final feliz que ya hemos visto también en la picaresca francesa.

En términos generales, y admitiendo la existencia en la creación de Nashe de elementos indiscutiblemente picarescos, su obra está más cerca de la novela de aventuras que de la novela picaresca. Bastaría, como criterio dirimente, cotejar pasajes de episodios de guerra contenidos en la novela de Nashe con otros análogos de, por ejemplo, el *Estebanillo González*, como los últimos capítulos del Libro Primero, en los que Estebanillo (que también pasa por el trance de ser condenado a muerte, lo mismo que el protagonista de *El viajero infortunado*) participa en la batalla de Nordlingen. Los pasajes de Thomas Nashe rebosan truculencia, los del *Estebanillo*, humor, ingenio, distanciamiento, sátira, picardía en suma.

Tras la publicación de *El viajero infortunado* sobreviene otro período de languidez para la novela, que no ofrece otro testimonio que la sátira de Edmund Spenser que he mencionado antes (*La vuelta de Colin Clout*, 1595), pero no así para el teatro, dominado por Shakespeare. De 1600 a 1608 se estrenan *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *El rey Lear* y *Antonio y Cleopatra* entre otras. Y desde 1608 hasta 1613, también sin nada reseñable en el campo de la novelística, pasa por el escenario el resto de la creación shakesperiana, que se cierra en 1613; entre otros títulos *La tempestad* y *Enrique VIII*.

4.2. Las traducciones del *Guzmán*, del *Buscón* y de *La garduña de Sevilla*

Y sin embargo, en esa época aciaga para las letras la novela picaresca, española e inglesa, va a experimentar reparaciones, aunque breves e intermitentes. En 1622, en plena época puritana, publica James Mabbe una traducción del *Guzmán* con el título *The Rogue or the Life of Guzmán de Alfarache*. James Mabbe, que había estudiado español en el Magdalen College de Oxford y fue secretario del embajador inglés en Madrid, tuvo una declarada afición a la literatura española y tradujo también *La Celestina* y seis *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Su traducción del *Guzmán* encontró amplia difusión, favorecida por la corriente de atracción hacia la literatura española existente en los círculos partidarios de Jacobo I, y fue reeditada repetidamente a lo largo de un siglo, pero desde la perspectiva de nuestro estudio lo más importante es que inspiró otra novela picaresca inglesa, surgida al final del periodo puritano: la de George Head, titulada *The English Rogue... a witty Extravagant* (*El pícaro inglés... un curioso extravagante*), aparecida en 1655.

La época puritana se cierra con otro rebrote picaresco, la traducción del *Buscón* realizada en 1657 por John Davies of Kidwelly. Kidwelly fue un traductor profesional dedicado preferentemente a la literatura francesa, en la que trabajó sobre Scarron. Como de paso, tradujo al inglés obras españolas que encontró traducidas al francés, con una especial inclinación, parece, por la novela picaresca, porque además de la versión del *Buscón* publicada en 1657, que acaso proceda de la realizada al francés por el Sieur de la Geneste en 1633, vertió también al inglés en 1665, partiendo también de una traducción francesa, la novela de Castillo Solórzano *La garduña de Sevilla*. Visto el camino recorrido por los originales españoles, no parece haber encontrado favorable acogida en el ámbito inglés, porque en 1717 encontró otra vez traductores, que ahora trabajaron sobre el original español: comenzó a traducirla Sir Roger L'Estrange y la concluyó un Mr. Ozell, y le dieron el título *The Spanish Pole-Cat: or, the Adventur of Seniors Rufina*. (...)

Pero entre las dos traducciones de John Davies of Kidwelly, la de 1657 del *Buscón* y la de *La garduña de Sevilla* de 1665, ha ocurrido algo trascen-

dental en la historia cultural inglesa: en 1660 ha concluido la época puritana y se ha iniciado la restauración de los Estuardo, que entre otras cosas ha traído la reapertura de los teatros y que empalma con el clasicismo del siglo XVIII.

Para muchos críticos ingleses este periodo de eclosión definitiva de la novela inglesa moderna con las figuras de Daniel Defoe, Jonathan Swift, Samuel Richardson y Tobias Smollet se debe al establecimiento de la cosmovisión de la clase media, pero estiman decisivo para el establecimiento de esa cosmovisión el precedente de la novela picaresca española y su arraigo en Inglaterra desde las traducciones tempranas del *Lazarillo* siglo y medio atrás y los primeros brotes autóctonos del género en la literatura inglesa con *El viajero infortunado* de Thomas Nashe.

4.3. La picaresca de Daniel Defoe, Tobias Smollet y Henry Fielding

Y, ciertamente, en varias de las novelas definitorias de este periodo se quieren ver ejemplos o tipos de novela picaresca. Tal es el caso de la obra que Daniel Defoe publicó en 1722, tres años después del *Robinson Crusoe*, su obra más famosa, y que lleva el título de *Moll Flanders*.

Moll Flanders, considerada por muchos no sólo una novela picaresca, sino la novela picaresca inglesa por excelencia, es una narración en primera persona (una supuesta autobiografía, por tanto), con lo que parece cumplir uno de los requisitos tradicionales del esquema de la novela picaresca. Narra el amargo camino existencial de una mujer, solitaria desde su nacimiento en la cárcel, donde su madre cumplía condena por robo, y fue luego deportada a Virginia, dejando abandonada a la criatura. A los tres años huye de un grupo de gitanos con los que vivía. La organización parroquial se hace cargo de ella y la entrega a una dama, que la cría y la educa hasta su muerte, que ocurre cuando Moll tiene más o menos catorce años. Pasa entonces a la casa del alcalde como sirvienta y allí es seducida cínicamente por el hijo mayor. Luego se enamora de ella el hijo menor, que quiere casarse con Moll, a pesar de la relación mantenida con su hermano, el cual persuade a Moll, poco dispuesta, para que acepte la oferta de matrimonio. Y como esposa del hijo menor de la casa vive hasta la muerte de éste, cinco años después, y vuelve a quedar desamparada.

Moll Flanders se casa luego con un comerciante adinerado, que sufre bancarrota, es encarcelado, huye de la cárcel y deja otra vez abandonada a la protagonista, la cual, fingiendo una riqueza que no tiene, consigue casarse (ilegalmente, puesto que su marido anterior vive, por lo que comete bigamia) con un hacendado de Virginia. Él recibe con poca alegría el descubrimiento de la verdadera situación económica de Moll y se van a Virginia, donde ella conoce

a la madre de su marido, una antigua desterrada inglesa que le revela ser no sólo la madre de su marido, sino también su propia madre. El descubrimiento de atemoriza y a tormenta a Moll, que al cabo de unos años de convivencia marital no puede soportar la situación de incesto y decide abandonar al marido-hermano y a sus hijos. Le son otorgados algunos bienes y regresa a Inglaterra, pero sus bienes se pierden en la tempestad, y cuando llega a las Islas se va a vivir a Bath, que era por entonces una ciudad aristocrática, de activa vida cultural y próspera. Tras otros episodios amorosos y otro matrimonio de picardía que acaba en separación, Moll descubre que está embarazada y se pone en relación con una partera abortista y alcahueta, y luego se casa con un hombre de situación desahogada con el que había tenido relación tiempo atrás, y con él vive sobria y felizmente cinco años, hasta que él cae en bancarrota y muere.

Sola, desamparada y con demasiados años para volver a intentar matrimonios de conveniencia, Moll empieza a dedicarse al robo y a la delincuencia, reanuda su relación con la partera, que es ahora prestamista y cabeza de una cuadrilla de ladrones, y trabaja con habilidad y éxito en su nuevo menester. Aprehendida una vez en un robo de mayor cuantía, es encerrada en la famosa prisión de Newgate, a la que llega también uno de sus antiguos maridos, condenado por salteador. Condenada a la horca, se le conmuta la pena por la de destierro en Virginia. Reconciliada con su antiguo marido, embarcan para Virginia, bien pertrechada ella con el dinero procedente de sus latrocinios, que le trae su amiga y tesorera, la partera y prestamista.

Moll se ve atormentada en Virginia por los testimonios de su vida anterior, y un día se encuentra con su hijo incestuoso, que la recibe con cariño y la ayuda. Moll se sobrepone a sí misma y le confiesa a su marido el matrimonio involuntariamente incestuoso con su hermano, el cual muere poco después. Moll y su marido hacen fortuna en Virginia, y al final regresan a Inglaterra para acabar sus días felizmente.

Si me he entretenido un poco en narrar el argumento de la obra de Daniel Defoe ha sido para ofrecer testimonios directos sobre el carácter picaresco de la novela. Resulta indudable que desde el punto de vista formal los elementos picarescos abundan en la obra, y desde el punto de vista de la cosmovisión hay un rasgo que hemos encontrado ya en la picaresca francesa y que parece ser común a la picaresca europea: el final feliz tras el arrepentimiento. ¿Se debe al protestantismo o al puritanismo o a una distinta estructura social, con una clase media emergente en los países europeos? ¿A la inversa, se debe la ausencia de este rasgo en la picaresca española, al menos en las obras más representativas, al escepticismo, al erasmismo, al senequismo o a una distinta estructura social que prefiere el cauterio a la vaselina? S cuestión compleja y densa que no puede tener cabida aquí.

El florecimiento de la novela picaresca en Inglaterra cuenta todavía con otros dos grandes novelistas de la época, que llevan también las aguas del género picaresco a su propio molino. Uno es Tobias Smollet, que publica en 1748 una novela semiautobiográfica que muchos consideran picaresca. Es innegable que la obra se mueve en el ámbito de la picaresca, puesto que el propio autor reconoce haberla configurado siguiendo el modelo del *Gil Blas de Santillana*, que él había traducido o estaba traduciendo para aliviar sus estrecheces económicas y que publicó un año después. La novela de Tobias Smollet se titula *Roderick Random* y tampoco podemos extrañarnos demasiado ante su presunta facies picaresca si consideramos no sólo el modelo o antecedente, sino, sobre todo, el hecho de que a aquellas alturas "novela picaresca" significa en Inglaterra novela realista de viajes y aventuras.

Y eso es, en realidad *Roderick Random*, compuesta por una larga serie de episodios que narran los avatares de un chiquillo escocés. La narración, en primera persona, eso sí, comienza en la infancia: "*I was born in the northern part of this united Kingdom in the house of my grandfaher...*" Siguen luego las esperables peripecias que lo llevan de Escocia a Londres, de aquí a las Indias Occidentales, luego a la Europa continental, a África y otra vez al Caribe antes de regresar a la patria para establecer definitivamente su vida (¡con final feliz, obsérvese!) junto a la mujer que ama. La experiencia personal de Smollet sobre la dura vida a bordo impregna una buena parte de la narración en perjuicio de otros aspectos más tradicionalmente picarescos.

Con lo dicho hay materia suficiente para formular un diagnóstico inequívoco: *Roderick Random* manifiesta innegablemente la influencia -más o menos profunda, que esa es otra cuestión- de las dos corrientes europeas de la novela picaresca: la española de los siglos XVI y XVII, y la francesa del siglo XVIII.

Y, por fin, el último eslabón de esta -pretendida o real- manifestación de una novela picaresca evolucionada, modificada por las circunstancias nacionales, es la obra de otro novelista relevante de esa primera mitad del siglo XVIII inglés: Henry Fielding, y especialmente su obra más conocida, *Tom Jones, a Foundling* (*Tom Jones, un expósito*) (1749). Es una novela larga y complicada, con una organización tan cuidadosa que raya en el artificio. Pero ni la intriga ni las numerosas aventuras del protagonista, predominantemente eróticas, acercan la obra al género picaresco.

La contextualidad de esta picaresca en la literatura inglesa de su época y en relación con la picaresca española puede verse en la siguiente sinopsis:

PICARESCA ESPAÑOLA

Lazarillo de Tormes

M. Alemán, Guzmán de Alfarache

Luján, *Segunda Parte del Guzmán*

López de Úbeda, *La pícaro Justina*

S. Barbadillo, *La hija de Celestina*

Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*

Espinel, *Marcos de Obregón*

C. García, *La desordenada codicia...*

H. de Luna, *Seg. Parte del Lazarillo*

J-. Alcalá, *El donado hablador (1ªP)*

F. de Quevedo, *La vida del Buscón*

J. Alcalá, *El donado hablador (2ªP)*

Castillo Solórzano, *La niña de los...*

Castillo Solórz. *El bachiller Trapaza*

M. de Zayas, *Castigo de la miseria*

V. de Guevara, *El diablo Cojuelo*

Castillo Sol. *La garduña de Sevilla*

A. Enríquez, *Gregorio Guadaña*

Estebanillo González

LITERATURA INGLESA

Era isabelina

<|1554|>

<|1559|>

<|1576|> Traducción de *El Lazarillo*

<|1579|> J. Lyly, *Euphues*

<|1586|> Rowland, Traduc. de *El Lazarillo*

<|1588|> Ch. Marlowe, *Historia del Doctor Fausto*

<|1590|> Ph. Sydney, *Arcadia* (posth.)

<|1590|> Shakespeare: antes de 1594: *Enrique VI Comedia equivo., Fierecilla domada*, etc.

<|1594|> Shakespeare: Hasta 1601: *Romeo y J. Ric II Enr. IV, Enr. V, El sueño, El mercader*, etc

<|1594|> Ch. Marlowe, *El judío de Malta*

<|1594|> Th. Nashe, *El viajero infortunado*

<|1595|> E. Spenser, *La vuelta de Colin Clout*

<|1600|> Shakespeare. *Hasta 1608: Hamlet, Oteló*

<|1602|> *Macbeth, Rey Lear, Antonio y Cleopatra*, etc.

<|1605|> Jonson, *Volpone o el Zorro*

<|1608|> Shakespeare: Hasta 1613, *La tempt, Enr. VIII.*

<|1612|> *Siglo XVII. Puritanismo*

<|1613|>

<|1618|>

<|1619|>

<|1620|>

<|1622|> *Mabbe, Traduc. del Guzmán (The Rogue)*

<|1624|> Periodo poco propicio a la literatura

<|1626|>

<|1626|>

<|1632|>

<|1637|>

<|1637|>

<|1641|>

<|1642|> Cierre de teatros

<|1644|>

<|1646|>

- <|1655|> **Georg Head**, *The English Rogue*
 <|1657|> **John Davies**, *Traducción del Buscón*
 <|1660|> *Restauración de los Estuardo*
 (Reap. Teatros)
 <|1660|> Milton, *El paraíso perdido*
 F. Santos, *Periquillo de las Gallineras* <|1668|> *Siglo XVIII (Clasicismo)*
 <|1719|> Defoe, *Robinson Crusoe*
 <|1722|> **Defoe**, *Moll Flanders*
 <|1726|> Swift, *Gulliver*
 Torres V., *Vida de Torres Villarroel* <|1742-58|>
 <|1747|> Ricardson, *Clarisse Harlowe*
 <|1748|> Smollet, *Roderick Random*
 <|1749|> **Smollet**, *Traduc. del Gil Blas*
 <|1749|> Fieldin, *Tom Jones*, o L. His.
 de un expósito

Podría ponerse aquí el broche a la implantación de la novela picaresca en Inglaterra, pero quienes tienen del género un concepto declaradamente laxo quieren llevarlo más allá, y no faltan quienes ven rastros de la picaresca en la novelística de Charles Dickens (1812 - 1870), por ejemplo *Oliver Twist* (1838) o en *David Copperfield* (1849).

Tampoco es fácil llegar a una refutación anonadante, porque en la literatura ocurre lo mismo que, según el principio de Lavoisier, ocurre en la naturaleza: que nada se crea ni se destruye, todo se transforma.

Pero de eso vamos a tener pruebas palpable en la consideración de la novela picaresca alemana, que muestra una mayor densidad que las otras europeas nacidas, como ella, del tronco matriz español.

BIBLIOGRAFÍA

BJORNSON, Rch. *The Picaresque Hero in European Fiction*. University of Wisconsin Press. Madison, 1977.

BLACKBURN, Ayr. *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel*. Univ. of North Carolina Press. Chapel Hill, 1979.

CHANDLER, F. W. *"The literature of Roguery"*. New York, 1958.

CRIADO DE VAL, M. (Ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la picaresca*. Madrid, 1979.

GUILLÉN, C. *The Anatomies of Roguery: A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*. Garland. New York, 1987.

HEINDENREICH, H. *Pikarische Welt, Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt, 1979.

HOFFMEISTER, Gerh. *Der deutsche Schelmenroman im europäischen kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Rodopi. Amsterdam, 1987.

JACOBS, Jürg. *Der Weg des Pícaro: Untersuchungen zum europäischn Schelmenroman*. En Hz. Kosok & Hz. Rölleke (eds.). Trier, 1998.

LAURENTI, J. L. *Estudios sobre la novela picaresca española*. Madrid, 1970.

LÁZARO CARRETER, F. *Para una revisión del concepto novela picaresca*. En Lazarillo de Tormes de la picaresca. Barcelona, 1972.

McCULLOUGH, B. W. *"Representatives English Novelists: Defoe to Conrad"*. Harper and Row. New York, 1946.

PARKER, Ayr. A. *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599 - 1753)*. Madrid, 1971.

RICAPITO, Jf. V. *bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*. Madrid, 1980.

RICO, F. *La Novela Picaresca y el punto de vista*. Barcelona, 1970.

RODRÍGUEZ DE LERA, J. R. *Aproximación a una evaluación de la influencia de la picaresca en las novels of roguery: el caso de "The scotch Rogue"*. Tesis doctoral. Universidad de León, 2001.

La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea

VILLANUEVA, D. *La novela picaresca y el receptor inmanente*. En GARRIDO GALLARDO, *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid, 1986.

TEXTOS

VALBUENA Y PRAT, A.(ed.). *La Novela Picaresca Española*. Aguilar. Madrid, 1968.

LESAGE, A. R. *Histoire de Gil Blas de Santillane. Versión española del Padre Isla*. Pentalfa. Oviedo, 1991.

DEFOE, D. *Las aventuras y desventuras de la famosa Moll Flanders*. Edición de Javier SÁNCHEZ DÍEZ; traducción de Fernando SERRANO VARLVERDE. Cátedra. Madrid, 1999.

GRIMMELSHAUSEN, H. J. CH. von. *Simplicius Simplicissimus*. Edición y traducción de Manuel José GONZÁLEZ. Cátedra. Madrid, 1986.

RECEPCIÓN Y ARRAIGO DE LA PICARESCA ESPAÑOLA EN ALEMANIA

Feliciano Pérez Varas
Catedrático Emérito
Universidad de Salamanca

LAS CORRIENTES DE INFLUENCIA LITERARIA ESPAÑOLA EN ALEMANIA

1. Génesis de la novela picaresca alemana. La picaresca traducida: *el Lazarillo, el Guzmán, el Rinconete, La Pícara Justina y el Buscón*.
2. La picaresca indígena:
 - 2.1. La picaresca de Grimmelshausen: *Simplicius Simplicissimus*. Los escritos simplicianos.
 - 2.2. La desintegración del género picaresco.
 - 2.3. La picaresca de Johann Beer: *Jucundus Jucundissimus. Das Narrenspital*
3. Entidad de la novela picaresca alemana

BIBLIOGRAFÍA

LAS CORRIENTES DE INFLUENCIA LITERARIA ESPAÑOLA EN ALEMANIA

La situación de la literatura alemana en el siglo XVII es muy diferente de la que viven las literaturas de su entorno europeo, como consecuencia, fundamentalmente, de la Guerra de los Treinta Años, que, a su vez, es consecuencia de factores históricos precedentes, pero vigentes, como la Reforma.

La literatura alemana evidencia un retraso, manifiesto en la dura brega en que se debate la lengua en busca de una forma moderna definitiva, en la incertidumbre que aqueja a la temática y al estilo, y en la dependencia de incitaciones foráneas que propicia una actitud ávidamente receptiva hasta el punto de provocar una reacción defensiva de la identidad nacional.

Tras cerca de un cuarto de siglo de desorientación, se emboca definitivamente el problema de la puesta en marcha de la puesta al día de aquella literatura dormida, y se hace por el único camino viable: **la traducción y la imi-**

tación. En términos generales, con excepciones de escasa significación, puede afirmarse que la literatura alemana de la edad moderna, nacida en la segunda mitad del siglo XVI, surge bajo el **padrinazgo directo de tres mentores.** La **poesía** se mueve a impulsos del ejemplo francés, representado principalmente por Ronsard y la "Plejade". **El teatro** -descontada una veta nacional constituida por el teatro bíblico, el escolar y el jesuístico- crece bajo el maestrazgo del teatro inglés. Hay, sí, un cierto contacto con el teatro español, pero posterior y prácticamente inoperante porque no sólo es intermitente, sino que tampoco es directo y los intermediarios desnaturalizan el material original. Por lo que hace al género que aquí nos interesa, **la prosa** nace y crece a la sombra de la prosa española. En segundo lugar y en algunos géneros, se puede comprobar una influencia de la prosa francesa, pero ocurre que ésta es también intermediaria de la literatura española.

La recepción de la novela picaresca española en Alemania tiene lugar en circunstancias distintas a las que han presidido su admisión en las otras literaturas europeas. Aquí no es la asunción aislada de un género nuevo, novedoso y sugestivo. Aquí, la novela picaresca española es sólo una de las corrientes de influencia española en la Alemania en aquel periodo histórico, debidas no sólo al prestigio en Europa de la literatura española, sino favorecidas también por razones políticas como los lazos familiares de la Casa de Austria, aunque estas mismas razones provocaran muchas veces la hostilidad del movimiento reformista.

La corriente arrolladora de influencia española en la literatura alemana comienza en el último tercio del siglo XVI y dura hasta finales del siglo XVII, periodo durante el que se vierten al alemán, se traducen al latín o se editan en español, más de setenta títulos españoles.

Hasta nueve corrientes de influencia literaria pueden registrarse en este proceso. Comienzan con la **literatura caballeresca**, que se abre camino con el irresistible *Amadís* en 1569.

Los comienzos del siglo XVII traen consigo el arranque de cuatro corrientes. Una está formada por **la ascética, la mística y los géneros afines.** Otra es la escolástica española, de más corta duración. Otra es la de **la literatura didáctica cortesana**, que llega hasta finales de siglo, y en ella actúa uno de los hombres que acuñan de manera más pregnante la mentalidad barroca europea en general y alemana en particular: Fray Antonio de Guevara, del que se traduce prácticamente toda la obra. *El Aviso de privados* en 1582, el *Menosprecio de corte* es traducido en 1592 y reeditado en 1598 por el hombre que va a ser el introductor decisivo de la picaresca española en Alemania: Aegidius Albertinus. Debemos tomar nota de este nombre, no sólo por su

importancia en el proceso genético de la picaresca alemana, sino porque su labor traductora difundió la influencia literaria española por diversos géneros hasta el punto, por ejemplo, de transfundir el ideario de la didáctica cortesana a la literatura picaresca. Medio siglo más tarde, acusa esa influencia Grimmelshausen en el *Simplicius Simplicissimus*: el capítulo XXIII del Libro Quinto lo remata el protagonista de la novela con las siguientes palabras: *Con tales pensamientos me atormentaba a diario, y justamente entonces me vinieron a las manos algunos escritos de Guevara, de los que quiero exponer aquí algo porque fueron lo bastante poderosos para hacerme totalmente amargo el mundo*. Y en el capítulo XXIV no es más que una transcripción del capítulo XX del *Menosprecio de corte*. Grimmelshausen ha tomado casi literalmente el capítulo del "Quédate adiós, mundo" de la traducción albertiniana del *Menosprecio de corte* en la despedida *Adieu, Welt, Behüte dich Gott, Welt!*

Y la cuarta de estas corrientes nacidas contemporáneamente en los comienzos del siglo XVII es el **humanismo barroco**.

En orden cronológico, la sexta corriente de influencia literaria española en Alemania es **la novela picaresca**, objeto específico de nuestro estudio, por lo que ahora la silenciamos para completar la panorámica que estamos bosquejando.

Otras dos corrientes en esta riada de influencia española en Alemania corresponden a **la novela pastoril** y a **la novela sentimental**.

Hacia la mitad del siglo el panorama cultural ha cambiado sensiblemente en Alemania, que ha vivido desde 1618 a 1648 los horrores de la Guerra de los Treinta Años y ahora está bajo dos corrientes de influencia: la francesa, que le llega desde el Oeste con los preludios del "galantismo", y la española, que llega desde el sur, desde la corte de Viena, y en buena parte es una reacción contra los "galantes".

En este ámbito se enmarcan las dos últimas oleadas de influencia española. La primera es la de **la literatura satírica**. En 1640 se editan en Estrasburgo las *Gesichte Philanders von Sittewald*, es decir, las *Visiones de Philanders von Sittewald*, de Johann Michael Moscherosch, y las tales Visiones son en su primera parte una versión de los *Sueños* de Francisco de Quevedo.

La última ola de influencia española se desarrolla en el último cuarto del siglo XVII. Es la llamada "**prosa política**", y tiene como figuras sobresalientes a Diego de Saavedra Fajardo y a Baltasar Gracián.

Así acaba el siglo largo de influencia española sobre la cultura alemana y éste es el contexto en que se desarrolla la entrada, la difusión, el arraigo

y la aclimatación de la novela picaresca en Alemania, de la que se hacen en esta época unas treinta ediciones.

1. Génesis de la novela picaresca alemana. La picaresca traducida: el *Lazarillo*, *el Guzmán*, *el Rinconete*, *La pícaro Justina* y *el Buscón*

La picaresca española hace su entrada en la literatura alemana, lo mismo que en la francesa y en la inglesa, con el **Lazarillo**, aunque en circunstancias peculiares, porque si la primera cronológicamente de las novelas picarescas españolas traducidas fue *La vida de Lázaro de Tormes*, esta traducción, conocida como "**El Lazarillo silesiano**" y efectuada en 1614 en Breslau, permaneció inédita, y sólo un descubrimiento relativamente moderno nos ha traído noticias de su existencia y sus características. Fue editado en 1951 por Hermann Tiemann, que descubrió en 1933 en la catedral de Bratislava un manuscrito que contenía una traducción latina y otra alemana de la novela española.

Desde el punto de vista cronológico y desde el punto de vista de su importancia, el primer nombre en el proceso de admisión y de aclimatación de la novela picaresca española en Alemania es el de **Aegidius Albertinus**, al que el barroco alemán, tanto en su nivel culto como en el popular, le debe buena parte de sus rasgos característicos. Las circunstancias me obligan a pasar por alto su biografía y el resto de su amplia y desordenada creación literaria, y he de limitarme a decir que nació hacia 1560 y murió en 1619, que desempeñó altos cargos en la corte de los Duques de Baviera, entre ellos el de bibliotecario, y que secundó fervorosamente los afanes contrarreformistas de sus señores. Fue un apasionado estudioso de la literatura española, de la que tradujo más de veinte obras, y el gran difusor de Fray Antonio de Guevara en Alemania. A nosotros nos interesa como traductor del **Guzmán de Alfarache** de Mateo Alemán.

La traducción albertiniana del *Guzmán* se publicó en 1615, alcanzó ocho ediciones, fue considerada la obra-tipo de la literatura picaresca y abarcó un público amplísimo. Albertinus maneja con enorme libertad el original español, sobre el que realiza considerables supresiones y correcciones. Unas veces intenta una traducción aproximadamente fiel, otras veces repite el contenido apoyándose en original español, pero abreviándolo, otras refunde fragmentos y capítulos enteros en pocas frases, y otras finalmente, sustituye trozos del original con otros de invención propia. El original de Mateo Alemán no representa en la obra de Albertinus más de la cuarta parte. El apoyo de Albertinus en el texto español se reduce a la Primera Parte de su obra. La Segunda Parte es creación original suya y consiste en una variación ascético-moral del tema original, que presenta en un larguísimo sermón el cuadro alegórico de un peregrino en el viaje a su patria eterna. En conjunto, el original alemaniano (al que Albertinus añade la continuación espuria de Sayavedra)

sale empobrecido, pero el llamado "padre de la novela picaresca alemana" ha conseguido la aclimatación del género y ha establecido el patrón para su nacionalización.

El *Guzmán* -que Albertinus apellida *de Alfarache*, modificando el nombre el lugar de origen del pícaro sevillano- se acomoda al esquema típico de las demás obras albertinianas, dispuestas en dos gigantescas partes antitéticas: la primera de ellas quiere mostrar al hombre como presa de la caza luciferina de almas, mientras la segunda lo sitúa en el camino al luminoso reino de Cristo.

En cualquier caso, eso sí, recoge los rasgos fundamentales de la figura del pícaro, que pasan desde aquí al pícaro alemán: Grimmelshausen parte de Albertinus para la creación de su *Simplicissimus*, y toma del *Guzmán*, unas veces directa y otras indirectamente, los elementos que él perfeccionará para, aunándolos con los de aportación propia, rehacer y fijar el patrón de la novela picaresca alemana.

La obra de Albertinus (lo mismo que el original de Mateo Alemán) tiene una continuación, una Tercera Parte, obra de un desconocido Martín Freudenhold y se publica en 1626. en ella el protagonista realiza realmente el viaje a Jerusalén diseñado alegóricamente por Albertinus en su Segunda Parte, y apenas si conserva nada de los rasgos esenciales de la novela picaresca, pero constituye un paso más en la emancipación de la picaresca y en la ruptura del compromiso con el realismo que había caracterizado el nacimiento del género en España.

La segunda obra picaresca que llega al público alemán es la traducción del *Lazarillo* conocida como "**Lazarillo bávaro**", publicada en 1617, es decir, tres años después de aquella otra hecha en Silesia y no editada. Se publica en Munich en un volumen que contiene otra obra, a la que se le da el título de *History von Jsaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid*, de la que hablaré enseguida.

Este *Lazarillo*, obra de un traductor anónimo, es, según la estimación general, una traducción inferior en calidad estilística a la silesiana de 1614, y no pasa de ser un trabajo mediano, hecho, eso sí, con una cierta fluidez narrativa. Corresponde al espíritu contrarreformista de la Alemania meridional y le faltan no sólo los tratados expurgados en el *Lazarillo* "castigado", sino todo lo que pudiera resultar escandaloso para un delicado criterio católico.

Pero, con todos los reparos que se quiera, esta versión es la que representa al *Lazarillo*, y desempeña un papel importante en la difusión del género picaresco en Alemania, donde alcanzó el mismo éxito que había conocido

en España y en los otros países europeos. Se reedita cinco veces junto con la otra obra que lo acompaña y de la que voy a hablar seguidamente, y el *Lazarillo*, sólo, experimenta otras cinco ediciones.

La segunda obra del volumen en que aparece el "Lazarillo" de 1617, titulada, como ya he dicho *History von Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneid*, es la traducción-reelaboración que hace Niclas Ulenhart del *Rinconete y Cortadillo* cervantino. Como ya he indicado, la novela de Cervantes/Ulenhart se publica otras cuatro veces junto con el *Lazarillo* y luego reaparece sola en la traducción de Ulenhart en 1724 y posteriormente en otras versiones.

Ulenhart se calla que está reelaborando una obra ajena, y traslada a Praga el escenario de la acción, cuyos detalles y ambientación cuida con el mismo tino que Cervantes los del original en Sevilla. En la edición siguiente, 1624, se subsana el equívoco de la primera, que daba el *Lazarillo* como traducido y el *Rinconete* como original de Ulenhart, y se declaran ambas obras *trewlich versetzt und escriben durch Niclas Ulenhart*: "fielmente traducidas y descritas por Niclas Ulenhart".

Con la obra de Ulenhart alcanza la asimilación de la novela picaresca española su punto culminante en la literatura alemana y ésta tiene ya su propia y peculiar novela picaresca. El condicionamiento local que caracteriza a la novela cervantina representaba un obstáculo en apariencia infranqueable. Ulenhart se vio en la precisión de hacer, en lugar de una traducción o reelaboración al uso, una completa refundición en la que ya la prosa, de extraordinario valor artístico, sirve adecuadamente a la sustitución ambiental y espiritual de la Sevilla cervantina por la Praga centroeuropea. El resultado es un tejido sutil donde la armonía más completa preside el entramado de lo español y lo bohemio.

La completa alemanización del contenido del original español comienza con la recreación poética de los dos protagonistas, a los que Ulenhart dota de premisas y antecedentes auténticamente alemanes. Con ellos dos –Isaac y Jobst– comienza a correr por Europa el "pícaro" alemán: alemán por naturaleza, por precedentes y por ambiente.

El contenido del original está reflejado en sus detalles con sólo ligeras variaciones. La historia previa de ambos pícaros y la ampliación de la problemática del gremio picaresco de Praga –haciendo que sus miembros pertenezcan a diversas naciones y confesiones religiosas– son las modificaciones más importantes realizadas en el fondo original. El español Pedro del Rincón, hijo de un buldero, se convierte en Isaac Winckelfelder, hijo de un predicador calvinista. Winckelfelder significa en alemán "del Campo del Rincón". El español Diego

Cortado, hijo de un sastre, se convierte en Jobst von der Schneid, hijo de un sastre también. El apellido Schneid pertenece a la raíz de "schneiden", "cortar".

El mérito de Ulenhart está en haber llevado a su novela, con el enraizamiento en las circunstancias históricas de la Alemanai dividida en infinitos círculos políticos y religiosos, una problemática de profundo arraigo.

El gremio de pícaros presidido por Zuckerbastel –la contrafigura del Monipodio cervantino– adquiere en su composición una complejidad que no tiene el original español. Los integrantes de la comunidad son aquí no sólo de procedencia, nacionalidad y lengua diversas –moravo, bohemio, checo, bávaro, austriaco, italiano, francés y polaco con sus lenguas–, sino que pertenecen también a diversas confesiones religiosas. Ulenhart añade a la picaresca alemana el problema de la secesión religiosa con sus múltiples complicaciones humanas y el problema permanecerá en el acervo picaresco alemán anudándose también, en lo realista. Ulenhart presenta el cuadro sorprendente de la unidad inquebrantable y perfecta de aquel heterogéneo grupo, que no sólo se conlleva en la más ejemplar tolerancia, sino que profesa una desconcertante devoción, prescrita incluso en los estatutos gremiales: los miembros católicos del gremio, por ejemplo, deben rezar el rosario una vez por semana. La perfecta armonía de estos sujetos de mal vivir por encima de la diversidad de lengua y de religión es un planteamiento agudo, sólo superficialmente humorístico, de la espinosa cuestión del momento en aquél ámbito europeo, cuestión tan candente en Praga y en toda Bohemia como en otras zonas de Alemania. Ulenhart expresa, burla y burlando, su escepticismo sobre la utópica y suspirada convivencia tolerante, y descubre amargamente la hipócrita imitación formal de devoción y piedad que se encubre en aquellas prácticas.

De la difusión de la obra suele aducirse como testimonio la naturalidad con que, sin explicaciones, alude Grimmelshausen en las primeras líneas del *Simplicissimus* al gremio del Zuckerbastel. El testimonio es, efectivamente, expresivo; el gremio picaresco de Praga y sus principales componentes debieron constituir inmediatamente parte del acervo tradicional en el que figuraban Guzmán y Lázaro.

La última en el ciclo de novelas que integran la primera fase de la picaresca alemana es *La pícaro Justina*, cuya traducción se publica con el título *Die Landstörzerin Justina Dietzin* (*La vagabunda Justina Dietzin*) en Francfort, en 1620 la Primera Parte y en 1627 la Segunda. Se trata de una traducción anónima que, por razones diversas, no ha merecido la misma atención que las obras precedentes.

Efectivamente, aunque no carece de significación para la génesis de la picaresca alemana, su importancia es menor en lo intrínseco y en lo extrínse-

co: la traducción alemana se hace sobre material de segunda mano, no sobre el original español, sino sobre la traducción italiana de Barezzo Barezzi, muy libre y ampliada. La versión alemana -como la italiana que le sirve de modelo- abarca del original español sólo el Primer Libro y las dos primeras partes del Segundo.

Entre los motivos de interés que ofrece *La pícaro Justina* suele concederse preferencia a su contribución a la introducción en la literatura alemana de la versión femenina del "pícaro": efectivamente, la pícaro encuentra una réplica indígena muy pronta en *Die Landstörzerin Courage* de Grimmelshausen.

Y, por último, partiendo de la traducción francesa del Sieur de la Geneste (1633) un traductor -cuyo nombre nos es hoy también desconocido- lleva a cabo la versión alemana del **Buscón**, que titula *Der Abentheuerliche Buscón* (*El aventurero Buscón*). La traducción francesa, que no es literal, pero se atiene al original español en sus rasgos principales, introduce una variante de interés: el pícaro se enamora de la hija única de un comerciante acaudalado, se casa con ella y alcanza así un acomodado vivir burgués. Es novedad interesante en el mundo de la picaresca, pero ya conocemos sus antecedentes.

La traducción alemana de 1671 no tuvo reediciones ni se hicieron nuevas traducciones hasta cien años después (1769) esta vez directamente del español. Tampoco cabe hacerse demasiadas ilusiones sobre la comprensión que *El Buscón* pudiera alcanzar. Pieza aislada, desgajada del bloque picaresco traducido casi medio siglo atrás, aparece en un momento en que la picaresca alemana tiene ya su perfil propio.

2. La picaresca indígena

2.1. La picaresca de Grimmelshausen: *Simplicius Simplicissimus*. Los escritos simplicianos

En la novela picaresca indígena es preciso, como ya he dicho, considerar dos fases: la primera está constituida por el período de consolidación y madurez; la segunda por el de desintegración del género picaresco. La primera de estas dos fases (segunda en el cuerpo orgánico de la novela picaresca alemana, puesto que la primera corresponde a la picaresca traducida), está integrada exclusivamente por la personalidad y la obra de Grimmelshausen, que consuma la nacionalización del género y establece sus cánones.

Pero la verdad es que la obra de Grimmelshausen trae consigo al mismo tiempo el germen de la tercera fase de la picaresca alemana, la fase de desin-

tegración. El periodo de plenitud está representado por el *Simplicissimus* (1669). En cambio, la serie de novelas satíricas y el "corpues" de los escritos simplicianos contienen ya la variedad de elementos que constituirán el punto de partida para los imitadores y continuadores que integran la fase siguiente. El manejo desproporcionado de estos elementos y su mezcla inarmónica y rara vez atinada serán precisamente las características de la fase final.

Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, nacido hacia 1622 y muerto en 1676, era hijo de un posadero y panadero protestante perteneciente a la modesta burguesía, y se vio arrastrado desde la niñez por los desastres de la guerra. Fue hecho prisionero a los trece años y la sodadesca se lo llevó consigo. Sirvió de mozo de bagajes, fue luego soldado del ejército imperial, después del ejército sueco y posteriormente pasó por diversos ejércitos implicados en la Guerra de los Treinta años, en los que ascendió a escribiente y secretario regimental, y antes del final de la guerra se convirtió al catolicismo. Se casó en 1649 e inició una carrera administrativa que lo llevó por distintos cargos, abrió luego una posada, y fue en los últimos años de su vida alcalde de uno de los concejos del episcopado de Estrasburgo.

Grimmelshausen es el narrador más importante del siglo XVII en Alemania. Es creador de una literatura realista saturada de un humor popular e incisivo, y, apoyándose en la tradición satírica española y elaborando materiales de colecciones populares de chascarrillos junto con sus propias vivencias, creó una novela de época en la que se retrata con una vividez impresionante el mundo caótico de la Guerra de los Treinta Años. Su *Simplicius Simplicissimus* es la primera novela alemana en prosa con rango mundial.

Resulta imposible resumir en el espacio que puede concedérsele aquí la multiplicidad de episodios que componen el argumento del *Simplicissimus*, pero es imprescindible bosquejar un bosquejo para que las valoraciones y las interpretaciones que he hecho y que haré luego tengan un soporte referencial. El protagonista, un niño cuya vida se desarrolla durante los desastres de la Guerra de los Treinta Años, crece casi como un animal salvaje en una alquería del macizo boscoso de Spessart, que él imagina que es el mundo entero. No conoce siquiera su propio nombre ni el de sus padres, a los que él llama simplemente "padre" y "madre" en la forma dialectal de Spessart: "Knan" y "Meuder". Un día los soldados incendian la finca y comenten toda clase de tropelías, que él contempla aterrado antes de conseguir huir al bosque, donde encuentra un ermitaño que lo acoge y le enseña unas nociones religiosas al tiempo que lo previene contra la maldad del mundo cruel. El ermitaño, que le da al niño el nombre de "Simplicius" por su simplicidad, muere al cabo de un par de años y entonces comienza la vida errabunda del chiquillo, en la que pasa por las situaciones más dispares. Llega a Hanau, donde lo toman por

espía y loco y lo encarcelan, pero luego se descubre que el ermitaño era un oficial de alto rango, cuñado del gobernador, y éste convierte al chiquillo en su paje. Pero su simpleza y su grosería lo hacen objeto de mofa y, transformado en bufón, lo visten con una piel de ternera. Él aprovecha su presunta locura para decirles amargas verdades. Lo raptan soldados croatas, pero logra escaparse y llegar hasta las tropas imperiales estacionadas en Magdeburgo, donde, considerado siempre un pobre tonto, lo adscriben a la residencia del gobernador, quien lo rebautiza como "Simplicissimus" y lo acoge como bufón. El hijo del gobernador, Ulrich Herzbruder, se convierte en amigo íntimo y compañero inseparable de Simplicius, y en un asalto a la ciudad lo ayuda a huir. El muchacho se convierte en criado de un soldado del cuerpo de dragones y se refugia en un convento, en el que aprovecha el tiempo para leer en la biblioteca y aprender a combatir. Más tarde, hombre ya, se convierte él mismo en dragón y se hace rico y famoso con el apodo de "Cazador de Soest", pero lo apresan los suecos y lo encierran en prisión. Se casa, las riquezas que había acumulado durante sus hazañas como "Cazador de Soest" se pierden en una bancarota, y Simplicius se va a París, donde alcanza éxito en la alta sociedad femenina como el "Bello Alemán" y vive una serie de aventuras eróticas. Cansado de esta vida, retorna a Alemania, y en el camino se ve aquejado de una grave enfermedad, durante la cual le roban su dinero. Continúa su camino ganándose la vida como curandero. Hecho prisionero y obligado a retornar a la vida de milicia, su viejo amigo Herzbruder reaparece y vuelve a ampararlo encontrándole mejor empleo en un regimiento bávaro. Siente la nostalgia de su patria y su gente, y decide regresar. En el viaje se encuentra de nuevo con Herzbruder, que está gravemente enfermo. Cuando se cura deciden ir en peregrinación de gratitud al santuario de Einsiedeln, donde Simplicius se convierte al catolicismo. Emprenden viaje a Viena para incorporarse al ejército imperial, pero la guerra los atrapa otra vez, y para curarse de las heridas recibidas se dirigen a un balneario de la Selva Negra, donde Herzbruder muere y Simplicius se ve solo otra vez.

En un viejo campesino reconoce a su "knan", su padre, pero éste le revela su verdadero origen: Simplicius les fue entregado en custodia por un noble matrimonio, y su verdadero padre era el ermitaño. Sigue luego un episodio fantástico, el del misterio del lago Mummel y el viaje de Simplicius al centro de la tierra. Viene después un viaje a Rusia, donde se gana la confianza del zar, y, a través de un largo y azaroso viaje por oriente, regresa a su patria, donde, hartado del mundo, decide retirarse a la soledad, dedicarse a la lectura y a la meditación y convertirse en ermitaño. La novela, así, concluye con el ya mencionado pasaje de Fray Antonio de Guevara "Quédate adiós, mundo".

La historia de Simplicius es una pintura magistral -psicológicamente bien dibujada y con auténtica convicción en la ambientación histórica y cul-

tural- de un ser humano que lucha por mantener su autenticidad moral y observar una conducta acorde con los mandatos divinos en un mundo bestial y desquiciado. Tras una lucha en la que su destino aciago y su propio carácter zarandean sus propósitos, termina refugiándose en el desprecio y el abandono del mundo. El planteamiento encierra en los moldes de la picaresca una trascendencia moral que se dirime en la contraposición barroca de los placeres del mundo y la salvación del alma.

El *Simplicissimus* tiene todos los atributos de las novelas picarescas, incluso en el aspecto formal, como la narración en primera persona. Y es evidente que Grimmelshausen no ha utilizado las novelas picarescas españolas para extraer de ellas préstamos aislados en forma de motivos o de temas, sino que ha utilizado en su globalidad ese modelo para la confección de su obra. Quizá lo más admirable (y lo más expresivo a propósito de su madurez literaria y de su talla espiritual) es la completa asimilación del acervo tradicional español y su transfusión en las circunstancias nacionales alemanas. De forma que si su obra tiene carácter eminentemente nacional no puede hablarse en absoluto de una ruptura con los modelos tradicionales, sino del florecimiento de aquella vieja semilla española –con todo su rico contenido– en otro suelo y en otro clima.

Lo que Grimmelshausen acierta a extraer y su continuadores no -lo mismo que no acertaron otros imitadores de la picaresca en otras naciones europeas-, es la esencia de la mejor picaresca. Así, él opera con ideas y sugerencias mientras los otros repiten simples maneras, y en este sentido se puede afirmar que Grimmelshausen no es un imitador de los autores españoles como lo era, por ejemplo Lesage.

Los préstamos anecdóticos y las sugerencias directas debidas por el *Simplicissimus* al *Guzmán de Alfarache*, al *Rinconete*, al *Lazarillo*, e incluso al Francion de Sorel han sido identificados y analizados hace tiempo, pero no es lo más importante. La herencia española, que se manifiesta activa y clara en Grimmelshausen, rebasa ampliamente lo específicamente picaresco y se enraíza en escritores afines e incluso ajenos a este género literario. Así ocurre, por ejemplo, con el pesimismo, que si tiene una raíz evidentemente vivencial, no puede tampoco negar una influencia literaria procedente de Fray Antonio de Guevara, del *Guzmán de Alfarache* y de los *Sueños* de Quevedo.

También han sido identificadas las variantes del tipo del "pícaro" en el *Simplicissimus* con respecto a los pícaros de la fase de aclimatación. Todas ellas dan la expresión del sentido vital característico del Barroco en su madurez: la nobleza no es ya postiza en el pícaro, ni objeto de burla, sino propia y auténtica; la guerra se convierte en signo principal y visible de la falta de paz y de la inconstancia de la existencia terrena; el pícaro no es ya el sucio anda-

rín de antes, sino el héroe que domina la guerra; la realidad retratada toma rasgos más móviles y revueltos y el lenguaje se hace más hinchado y apasionado, lleno de sonoridad barroca.

Grimmelshausen fue un autor prolífico que escribió cerca de veinte libros de temática variada y de calidad desigual. Los más importantes son los dedicados al género picaresco, entre los que además del *Simplicius Simplicissimus* hay que contar el grupo de los llamados "escritos simplicianos" o "simpliciadadas". Este grupo recoge *Die Landstörzerin Courasche* (*La vagabunda Courasche*), *Der seltsame Springinsfeld* (*El extraño saltaprados*) y *Der wunderbarliche Vogelnest* (*El nido maravilloso*).

El "hábeas" de los escritos simplicianos mantiene igualmente el carácter de novela picaresca, aunque se relaje en ellos la apretada disciplina que el autor mantuvo en la composición de su obra principal.

Die Landstörzerin Courasche oder Trutzsimplex (1670) es la contrafigura femenina del "pícaro". En otro lugar he aludido a las posibles relaciones, que indudablemente existen, con *La pícara Justina*. El carácter plenamente picaresco de la obra y sus antecedentes españoles son innegables. *Der seltsame Springinsfeld* (1670) es también una novela picaresca con moraleja. Y, finalmente, *Der Wunderbarliche Vogelnest*, que tiene dos partes y se publica en 1672 y 1675, acusa el mismo carácter y presenta referencias que tal vez apunten al *Diablo Cojuelo* de Lesage.

2.2. La desintegración del género picaresco

Los antiguos moldes genéricos de la prosa habían saltado tiempo atrás: los géneros narrativos proliferaban en promiscuidad. La calidad y el éxito del "Simplicissimus" debían provocar necesariamente la aparición de imitadores. El propio Grimmelshausen, en fin de cuentas, había señalado ya el camino con sus escritos simplicianos. Todas las circunstancias eran favorables para la floración exuberante, casi selvática, que ofrece la novela en el último cuarto del siglo XVII. Junto a las formas evolucionadas de los antiguos género vemos aparecer la novela de estudiantes, la novela de músicos, la novela "histórica", la novela "política", la novela de aventuras, la novela satírica...

Tampoco estos nuevos géneros tienen perfiles definidos; se entremezclan, se complementan, se confunden. Los complejos elementos que en la novela picaresca habían sido sometidos a una mezcla calculada para dar en conjunto el tipo específicamente denominado "novela picaresca" han llevado a cabo una especie de rebelión y se erigen independientes, buscando luego en

muchos casos la supremacía. La crítica social, la narración premiosa de aventuras, la multiplicidad de escenarios, el realismo en sus varias manifestaciones, la forma autobiográfica, la problemática religiosa, el tópico del "niño mozo de muchos amos",... todos estos elementos y muchos otros aparecen ahora en las novelas mezclados en proporción varia, según la específica orientación personal del autor. Johann Beer, Daniel Speer, Eberhard Werner Happel, Matthias Abele, Johann Riemer, August Bohse, Johann Schnabel y Christian Friedrich Hunold cultivan, según el gusto personal, cada uno o varios de los innumerables subgéneros en que se ha dividido por estas fechas la prosa narrativa.

En términos generales, con las limitaciones que implica la variedad de los subgéneros, coinciden todos en haber perdido la fuerza y el garbo satíricos de la novela picaresca y en haber mantenido de aquélla, ampliándolo hasta la desmesura, el carácter de novela de aventuras. Y pese a la mezcolanza, a la evolución y a la variedad, hay en estas novelas –más en unas y menos en otras– algo inconfundible: la huella del antecedente picaresco o simpliciano, que permite identificarlas como fase última de la evolución de la novela picaresca alemana, en trance ahora ya de desintegración.

La imitación del caudal contenido en la obra de Grimmelshausen no se hace esperar ni disimula su carácter. En 1672 ya, el año de la aparición del *Springinsfeld*, ve la luz el *Simplicianischer Jan Perus*, cabeza de una serie que constituye el bloque denominado "Simpliciadas". De todos sus cultivadores el de mayor significación es Johann Beer, que es el único que vamos a considerar brevemente, en representación de la decena de autores y la veintena de obras de este grupo.

2.3. La picaresca de Johann Beer: *Jucundus Jucundissimus. Das Narrenspital*

Johann Beer, un austriaco que vivió de 1655 a 1700, fue un hombre inquieto que desahogó su vitalidad en la música y en la literatura ya desde su juventud estudiantil. Su vida, sugestiva y pintoresca, tengo que reducirla, por razones de espacio, al último capítulo, en el que Johann Beer aparece en la corte ducal de Wissenfels (Sajonia-Anhalt), en la que desempeña los cargos de "Konzertmeister" y bibliotecario ducal, ocupaciones por las que discurre su actividad musical y literaria, ahora ya un poco más templada. Muerte joven, a consecuencia de un accidente de caza.

Su producción literaria es amplísima y muy diversa en cuanto a los géneros y abarca más de una veintena de títulos, en los que he de limitarme a

las obras de naturaleza picaresca y entresacar un par de títulos que sirvan de muestra en este recorrido por la novela picaresca alemana.

Fue hombre dotado de talento narrativo, de agilidad expresiva y de notable gracia descriptiva, pero su indisciplina y su gusto por la improvisación y la espontaneidad le aminoran el sentido de la construcción y la administración del material novelable. Así sus obras, generalmente breves, resultan bosquejos graciosos en los que no abrumba el montón de hechos y de personajes. Y un buen ejemplo son dos de sus novelitas más conocidas, *Das Narrenspital (El hospital de locos)* y *el Jucundus Jucundissimus*; en el que no hace falta subrayar el apoyo en el *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen.

Jucundus Jucundissimus

El *Jucundus*, narrado en primera persona, dividido en cinco Libros y publicado en 1680, comienza con el motivo tópico del niño crecido —como Simplicius— en la ignorancia y en lugar apartado del mundo. Una tarde llega casualmente a la mísera y solitaria vivienda una hidalga que busca a una hija huida, y cuenta su triste historia, llena de acontecimientos truculentos, casi inverosímiles. Este material compone el Libro Primero, que el autor cierra con un excursu sobre la culpa y la responsabilidad de los hijos desobedientes, en tributo evidente a la exigencia de las reflexiones morales en el esquema de la novela picaresca.

La hidalga se lleva consigo a Jucundus con la promesa de criarlo como hijo propio, con lo que se rinde culto a otro tópico del esquema picaresco, el establecido en el *Lazarillo*, y el niño cuenta incidencias de su vida junto a la hidalga, unas veces divertidas y otras crueles. Al regreso de un viaje, el guardián del castillo informa a la señora de que, durante su ausencia, ha aparecido todas las noches un fantasma anunciando a gritos que hay en el castillo un tesoro oculto y presagiando que si no se busca el tesoro arderá el castillo en el plazo de ocho días. La búsqueda del tesoro da pie a una serie de extrañas aventuras que llevan a Jucundus al cargo de mayordomo cuando aún no ha cumplido los dieciocho años. Desfilan por la narración una serie de perturbados, en buena parte estudiantes, cuyos disparates deben aportar la comicidad buscada. Algunos de los personajes, chiquillos mozos de varios amos, recuerdan figuras de las novelas picarescas españolas, como son amos hidalgos o clérigos pobres y avaros que matan de hambre a sus pupilos. Los disparates de los perturbados son testimonio de la contaminación del género picaresco con el género satírico-didáctico de la "Narrenliteratur" o literatura de orates, de larga tradición en las letras alemanas.

En un momento dado, Jucundus siente el deseo de visitar a sus padres y se pone en viaje, lo que proporciona la aparición de nuevos personajes y

nuevas historias, con frecuencia criminales y truculentas, de manera que la novela, en buena parte, no está compuesta por las aventuras del protagonista, sino de las personas que él encuentra en su periplo, pero que son hábilmente engarzadas en la vida del protagonista con saltos retrospectivos de la narración. Hay luego aventuras fantásticas y una estancia en un extraño castillo en el que el señor acoge a los viajeros para que le cuenten sus historias, que él recoge en un libro, y se narra una aventura entre erótica, truculenta, sentimental y fabulosa, buen ejemplo de la fantasía desbordante de Johann Beer.

En el último Libro Jucundus retorna al castillo para esperar la herencia de su protectora. La hidalga, efectivamente, nombra a Jucundus heredero universal, y éste emprende un viaje en busca de novia, lo que da pie a nuevas y divertidas aventuras. Y al regreso, otra aventura —que establece una estructura circular para la novela, puesto que empalma con el inicio— proporciona a Jucundus inesperadamente esposa en la hija de la castellana, que vivía en el castillo disfrazada de ayuda de cámara. La novela, como es de uso en la picaresca europea, acaba con la plena felicidad del protagonista.

Sí, a esto ha llegado la novela picaresca, diluida en novela de aventuras de las que ni siquiera necesita ser protagonista el personaje principal, que es con frecuencia sólo hilo conductor como testigo y narrador. Pero esta laxitud puede dar un paso más, como veremos en la otra novelita.

Das Narrenspital

Das Narrenspital (*El hospital de locos*), narrada también en primera persona, dividida en veintisiete capítulos y publicada un año después de la anterior, esto es, en 1681, está construida mediante una simplicísima yuxtaposición de episodios que la convierte en ejemplo antológico del pretendido esquema lineal progresivo de la novela picaresca.

Hans, el protagonista, comienza la narración de su vida, como es de rigor, desde la infancia, contando las amargas horas pasadas en la escuela rural con un maestro que encontraba un perverso placer en vapulear a sus alumnos, e iniciando de paso un tema que reaparece más tarde insistentemente en la novela: los deslices o las demasías aerodigestivas de los escolares eran para el maestro ocasión celebrada para organizar movidas azotainas, frecuentemente con final sangriento. Y es el terror al maestro —no un hogar insufrible— el que empuja al chiquillo a huir de su casa, acompañado de otro escolar en la misma tesitura. El primer encuentro es con otro muchacho de su misma edad, aprendiz de sastre, que se ha echado al camino en busca de fortuna en la ciudad y que proporciona las primeras historias divertidas del relato. El sastrecillo, presuntuoso y charlatán, se separa de ellos augurándoles que la pró-

xima vez que se encuentren tendrán que quitarse el sombrero ante él, y él, generoso, los invitará a cerveza.

En el primer pueblo el compañero de Hans encuentra trabajo y decide quedarse, no así Hans, que llega a un castillo y es acogido como sirviente por el señor, el hidalgo Lorenz hinter der Wiese (Lorenzo tras el Prado), una peculiarísima personalidad que se ha ganado el mote por su monstruosa pereza, puesto que no sale jamás de detrás de sus prados. El muchacho observa enseguida que, además de expresarse mediante una complicada y oscura verbosidad, uno de los hábitos del hidalgo llevado a cabo más consecuentemente y con más naturalidad es conceder libre curso a los fenómenos aéreos concomitantes de la digestión. Cuando el pobre chiquillo, en la primera audición, no puede reprimir la risa, el hidalgo, en lugar de enojarse, le advierte con la mayor seriedad que si piensa reír en tales ocasiones, no estará nunca triste junto a él. Hans debe dormir en la cama de Lorenz para rascarle con la mano derecha la espalda y con la izquierda el colodrillo, y la pereza del hidalgo es tan exacerbada que para no tener que llamar a cada uno de sus servidores por su nombre propio, los llama a todos "Hans".

Como puede imaginarse, con un personaje tan agudamente dibujado las anécdotas se amontonan y es imposible resumir el argumento. Pero alguna hay que contar para diseñar la vida de este peculiar pícaro. Por ejemplo (y lamento mucho que no sea una anécdota apetitosa, pero tiene una incomparable raíz clásica porque acredita la astucia innata del pícaro en situaciones difíciles) hay que contar que Hans y su señor realizan una vez una competición en el desatinado ejercicio eólico que Lorenz practica habitualmente, y cada uno se prepara a su modo para la competición: Lorenz se toma por la noche una gran fuente de leche ácida, y Hans mete consigo en la cama una vejiga de cerdo convenientemente hinchada, con ayuda de la cual provoca el amor propio del hidalgo hasta que todo acaba, como puede suponerse, de manera desastrosa.

Dos primos de Lorenz vienen al castillo con un capuchino para examinar a Lorenz de catecismo y arrancarlo de aquella vida descabellada, pero su actitud bufa imposibilita todo examen y toda catequesis, por lo que se retiran consternados y perseguidos por los denuestos del hidalgo, que hace seguidamente una exposición de su cosmovisión: le importa un bledo el matrimonio, la opinión que las damas tengan de él, las conversaciones sobre su conducta, las cacerías, los bailes, los banquetes, la honra, el honor, los doctores, los eruditos, los estudiosos... Tiene suficiente para comer y beber, y se divierte soñando cuando duerme y recordando cuando despierta lo que ha soñado. Se lleva sus parodias al extremo de organizar un concierto a cargo de su músico de cámara, que es el guardián del castillo. El concierto, animado por el alcohol, termina con una serie de brindis, tras cada uno de los cuales el hidalgo,

el chiquillo y el músico van arrojando por la ventana una prenda de vestir, hasta que quedan completamente desnudos y saltan, cantan y gritan como tres perturbados. La escena es inenarrable porque involucran en ella mal de su grado al ama de llaves, y cuando se han reído de ella hasta hartarse, Lorenz manda traer tres grandes espejos para que cada uno pueda reírse de sí mismo.

Todo lo que se puede contar sobre la vida de Hans en el castillo de Lorenz es del mismo corte. Hay una novedad en la vida de ambos cuando Lorenz tiene que abandonar su castillo para asistir a la boda de un pariente. El hidalgo se desfoga en el banquete contra la vanidad y la pedantería de los comensales, contra los convencionalismos de las doncellas burguesas y nobles, contra el uso de términos latinos y franceses en la conversación y contra la xenofilia dominante en la sociedad de la época. La crítica, como se ve, no corresponde en esta novela al pícaro, sino, paradójicamente, a su señor. Hans, amparado en su señor, se comporta con una desvergüenza típica de un pícaro y con una comicidad de primera categoría.

Alguien habla en el banquete de un curioso manicomio instalado en las cercanías, y deciden visitarlo. La visita sirve para exponer un repertorio de manías y maníacos en el que la mofa y la crítica de circunstancias y tipos sociales tiene de vez en cuando motivaciones autobiográficas, pero la comicidad es menor que en los capítulos anteriores porque reside fundamentalmente en las incoherencias de los orates encerrados, y la burla no carece a veces de crueldad. Es, otra vez, la contaminación con la "Narrenliteratur" y su presunta comicidad. De vuelta a su castillo, se encuentran con un mendigo en el que Hans reconoce al sastrecillo presuntuoso que topó al huir de su casa, y cuando le echa en cara su antigua petulancia el mendigo le responde que tampoco él puede presumir, puesto que no ha llegado más que a paje y todo lo que puede esperar es llegar a palafrenero o caballero. Esta respuesta hace reflexionar a Hans sobre su absurdo presente y su incierto futuro, por lo que decide robar a su señor el mejor caballo y huir.

El final de la novela atiende al componente moral y didáctico del género picaresco. Lorenz le pregunta a Hans cuál le ha parecido el loco más grande de todos los que han visto, y el chiquillo le contesta que los dos locos más grandes son ellos dos, el hidalgo y el criado, y analiza su vida actual y su futuro previsible. El señor, conmovido, decide reorganizar su vida, casarse, cuidar de su hacienda, y le pide al chiquillo que permanezca a su lado hasta la boda, tras la cual puede marcharse para labrarse un porvenir, y puede estar seguro de que su señor no lo dejará irse con las manos vacías. Se celebra la boda, en la que Hans registra otra vez mordazmente los desafueros con y de las nobles doncellas, y el novio vuelve a las andadas, rematando su actuación como en la ocasión de la apuesta con Hans, de modo que los criados tienen que sacar-

lo de la sala del banquete y transportarlo a una cámara en la que han dispuesto un baño. Hans, tan pronto como encuentra un sucesor para la tarea de rascar a Lorenz, abandona el castillo decidido a estudiar música, y cierra la narración de su vida formulando serios y loables propósitos para el futuro.

Esta es una novela picaresca alemana de finales del siglo XVII. Pero la decadencia llegado definitivamente, manifiesta en la forma más expresiva posible: la contracorriente que se sirve de la parodia como andadura. La novela picaresca, que nació no en última instancia para parodiar, acabó siendo parodiada. **Christian Reuter** (1665-1712) se encarga de este menester, especie de golpe de gracia, con su *Schelmuffskys wahrhaftige, kuriöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande* (Verdadera, curiosa y muy peligrosa descripción del viaje de Schelmuffsky por agua y por tierra). Se publica en 1696, y es una obra en dos partes, en la que se aúnan la novela de aventuras y viajes con el desparpajo de lo estudiantil y la rudeza de la sátira personal. Reuter vuelve a crear un ambiente picaresco y enlaza en los últimos escalones de la novela picaresca. Pero la obra es en realidad una parodia de la novela picaresca o de lo que de ella había quedado. La novela picaresca ha terminado en Alemania después de recorrer un camino del que puede dar una idea la siguiente sinopsis:

PICARESCA ESPAÑOLA

LITERATURA ALEMANA

<i>Lázaro de Tormes</i>	< 1554 >
	< 1555 > Wickram, <i>Das Rollwagenbüchlein</i>
	< 1557 > Wickram, <i>Der Goldfaden</i>
	< 1575 > Fischart, <i>Gargantua und Pantagruel</i>
	< 1579 > Fischart, <i>Amadis</i> (traduc. 6º Libro)
M. Alemán, <i>Guzmán de Alfarache</i>	< 1599 >
Luján, 2º P. del <i>Guzmán</i>	< 1602 > Bidermann, <i>Cenodoxus</i> ("Jesuitendrama")
López de Úbeda, <i>La pícaro Justina</i>	< 1605 >
	< 1607 >
S. Barbadillo, <i>La hija de Celestina</i>	< 1612 > Böhme, <i>Morgenröte im Aufgang</i>
Cervantes, <i>Rinconete y Cortadillo</i>	< 1613 >
	< 1614 > Traducción latina (anón.) del <i>Lazarillo</i>
	< 1614 > Traducción (anón.) del <i>Lazarillo</i>
	< 1615 > Albertinus, <i>Guzmán von Alfarache oder...</i>
	< 1617 > Traducción (anón.) de <i>Lázaro de Tormes</i>
	< 1617 > Ulenhart, trad. de <i>Rinconete y Cortadillo</i>
Espinel, <i>Marcos de Obregón</i>	< 1618 >

- C. García, *La desordenada codicia...* <|1619|>
 H. de Luna, *2ª P. del Lazarillo* <|1620|> **Traducción (anón.) de *La pícaro Justina***
 <|1623|> **Ens, traducc. Latina del Lazarillo**
 J. Alcalá, *El donado hablador (1ª P)* <|1624|> Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*
F. de Quevedo, *La vida del Buscón* <|1626|>
 Castillo Solórz. *La niña de los...* <|1632|>
 Castillo Solórz. *El bachiller Trapaza* <|1637|>
 M. de Zayas, *Castigo de la miseria* <|1637|>
 <|1640|> Moscherosch, *Philanders v. Sittewald*
V. de Guevara, *El diablo Cojuelo* <|1641|> Harsdörffer, *Frauenzimmer-Gesprechsspiele*
 Castillo Sol. *La garduña de Sevilla* <|1642|> Fleming, *Teutsche Poematta*
 <|1643|> Moscherosch, *Insomnis Cura Parentum*
 A. Enríquez, *Gregorio Guadaña* <|1644|> Klaj, *Pegnesisches Schäfergedicht*
 Estebanillo González <|1646|>
 F. Santos, *Periquillo de las Gallineras* <|1668|>
 <|1669|> Spee, *Trutz-Nachttigal*
 <|1669|> **Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus***
 <|1670|> **Grimmelshausen, *Landstörzerin Courasche***
 <|1670|> Grimmelshausen, *Der seltsame Springinsfeld*
 <|1670|> Grimmelshausen, *Der erste Beernhäuter*
 <|1671|> **Traducción de *El Buscón***
 <|1680|> **Beer. *Jucundus Jucundissimus***
 <|1681|> **Beer. *Das Narrespital***
 Torres V. *Vida de Torres Villarroel* |1742-58|

3. Entidad de la novela picaresca alemana

La novela picaresca alemana nace de la mimesis: Procede de la imitación del "Lazarillo" y del "Guzmán". Pero, considerado el condicionamiento histórico-local en que está enredada la novela picaresca, se comprende que el trasplante del género picaresco a otras tierras no puede hacerse con la despreocupación que permitiría un género renacentista, donde los motivos -clasicismo, mitología- son bienes comunes. El trasplante de un género tan directamente condicionado por circunstancias locales y temporales obliga a pensar

en una adecuación, y esto implica adaptación de los elementos y, alguna vez, sustitución de los componentes. De aquí no está lejos el peligro de una adulteración del género; o, si se quiere, de una transformación. Y esto es, en efecto, lo que ocurre. Tan pronto, que no debemos esperar a la aparición de las obras picarescas de filiación genuinamente alemana para verificar la transformación. Ya en la primera fase de este proceso de fecundación literaria, en la fase de traducción de obras españolas (recuérdese la versión del *Rinconete*) aparece la transformación bruscamente consumada. Más que de una fase de traducción se trata, en realidad, de una fase de adaptación.

Cuando la novela original pasa la frontera, entra a servir en las corrientes dominantes en el país de adopción y debe subordinarse al ideario que imponen las circunstancias del momento. En Francia, como hemos visto, la picaresca española pasa a alimentar el gusto por la novela de aventuras a la par que satisface las apetencias de realismo y el gusto por la novelística erótica. Lo mismo en Inglaterra, donde el componente erótico adquiere una proporción considerable.

En la Alemania de aquellos momentos la prosa está encuadrada en el servicio a un programa impuesto por las circunstancias históricas, que son la corrección moral y la conversión o el proselitismo religioso. La novela picaresca española pasa a enrolarse en este servicio, cumpliendo como en España una función compleja: junto al propósito de mero entretenimiento está el educativo o ejemplarizante.

En Alemania hay también el mismo fervor por la aventura –testigo es el éxito del *Amadís*– y el mismo deseo de realismo. Pero del complejo acervo espiritual en que la novela picaresca española se encuadra en Alemania resulta que el éxito de la picaresca –en su primera fase ya, en la de traducción– se basa en fundamentos no idénticos por entero a los que determinaron su éxito en España. En Alemania, donde la vieja idea de la inconstancia de la fortuna dará extraordinario juego durante todo el Barroco, tanto o más que "la vida" de Lázaro despiertan la atención "sus fortunas y adversidades". Es el "Wandel" (el cambio), la "Unbeständigkeit" (ña omcpstamcoa [de la fortuna]), y "was er bestanden hat" (lo que él hadebido soportar) lo que le abren en buena parte aquel ancho surco. Por lo que hace al "Guzmán" –del que se puede hablar con más causa de "fortunas" y "adversidades"– Albertinus lo enquista en la literatura edificante de tónica guevariana, funde desconsideradamente el original alemaniano y la continuación espuria de Sayavedra, y, además de la Segunda Parte, añade prédica moralizadora adecuada a circunstancias concretas de la vida alemanas.

Frente al desarrollo orgánico de la picaresca española, la picaresca alemana presenta la facies que corresponde propiamente a la peculiaridad de su

origen. El imitador entronca en una corriente tradicional, la española, y sigue después un camino propio de evolución. En la práctica, se propone como modelo un grupo de obras de las que toma el complejo de ideas y esquemas, y añade de su cosecha una aportación heterogénea constituida por lo que exige la adaptación a las circunstancias locales, por su comprensión del modelo y por lo que es mero hallazgo de creación personal.

Porque conviene tener presente que los receptores (traductores y creadores) pueden obtener una comprensión errónea del hábeas original y considerar factores ornamentales los que en la picaresca española son funcionales. Esto es lo que ocurre exactamente con el componente escatológico, es decir, con la temática excrementicia, deyectiva, secretal y flatuosa, tanto en Grimmshausen como en Johann Beer. El tema es frecuente en la literatura picaresca española, sí, pero está manejado siempre en las obras maestras del género (que, por cierto, son las que encuentran recepción en Alemania) en un riguroso sistema de coordenadas formado por el objetivo y la expresión. Por lo que hace al objetivo, esa temática aparece sólo y siempre con función crítico-satírica, para exponer las miserias de la vida del pícaro, para ridiculizar y castigar un propósito *non sancto*, o incluso con función casi catártica para fustigar mediante la humillación y el vejamen una actitud humana y socialmente hipócrita, como la de los hidalgüelos hambrientos del *Buscón*. Y por lo que hace a la expresión, se pasa por el tema con una elegante celeridad, se prefiere la alusión indirecta y metafórica a la expresión directa, y, por lo común, se establece mediante la expresión ingeniosa y aguda, mediante el chiste, la metáfora o la polisemia, una distancia entre realidad y relato que relativiza o minimiza la realidad cruda desviando la atención a la suciedad para enfocarla hacia el ingenio, situando a éste en primer plano y a la otra en segundo. En la picaresca alemana, por una errónea comprensión del espíritu del original español, se ha tomado por motivo ornamental lo que era motivo funcional y se lo utiliza como elemento de comicidad. La diferencia es palpable con sólo comparar el tratamiento de este tema en el *Guzmán* y –sobre todo– en el *Buscón* por un lado, y en el *Simplicius* y en *Das Narrespital* por otro¹.

Pero ya en la información que el novelista alemán recibe del modelo tradicional hay circunstancias interesantes. Las obras que el autor alemán tiene como modelo no son exclusivamente picarescas, porque lo picaresco se ha enredado un poco con otros géneros: lo satírico, lo popular y lo edificante.

¹ Vid. p.e., *Guzmán*, Primera Parte, Libro III, Cap. I, Parte Segunda, Libro I, Caps. V y VI, o *La Vida del Buscón*, Libro III, Cap. IV, et pássim. Y, por otro lado, vid. *Simplicius Simplicissimus*, Libro I, Caps. XIV, XXVII, XXXI, XXXIII (Versión española de M. J. González citada en la bibliografía). Por lo que hace a Johann Beer, los pasajes reseñados en el texto dan idea más que suficiente al respecto.

Entre los autores que sirven de modelo están Guevara y el Quevedo satírico de los *Sueños* que Moscherosch ha alemanizado y que el propio Grimmelshausen ha utilizado en su *Traumgeschichte von Mir und Dir*. Y el *Guzmán* que llega a manos de Grimmelshausen y Beer ha pasado por el escritorio de Albertinus.

La información del género picaresco, difundida en circunstancias críticas para la literatura alemana, llega, pues, reelaborada, mezclada con un complejo ideario renacentista-barroco, de manera anárquica y confusa. Llega, por ejemplo con la inclusión del *Rinconete* cervantino. Y no es sólo que, por carecer de la forma autobiográfica, del origen innoble del protagonista y de los rasgos críticos y satíricos, el *Rinconete* tenga una difícil adecuación en el género picaresco; es, también, que trae a Alemania entre los elementos picarescos el mundo del hampa, ligeramente diverso del mundo de la picaresca. En Alemania va a tener este detalle una especial significación porque la guerra, que sirve de fondo a la acción en el *Simplicissimus*, va a dar al delito de sangre, al crimen, carta de naturaleza en la picaresca alemana. Johann Beer, que no tiene la guerra como fondo del argumento en sus novelas, nos contará la historia de un criminal de oficio como nos cuenta las de otros pícaros.

Se debe tanto como a la adecuación a las circunstancias históricas locales y a la evolución del género hacia su fase de consunción, a lo confuso y equívoco de la información del género picaresco, llegada a Alemania prácticamente en un bloque y en las circunstancias indicadas: a sesenta y tres años del nacimiento de la primera obra y a dieciséis del nacimiento de la segunda, con el aditamento del *Rinconete* y de la "Continuación" del *Lazarillo* por J. de Luna, y, finalmente, a través de intermediarios y al lado de la ya difundida picaresca francesa.

En el camino que va desde España hasta Francia, el espíritu de la novela picaresca se modifica debido a la labor de los traductores, que acortan o suprimen los sermones morales y en cambio añaden aventuras e insisten en el cuadro de costumbres. Los imitadores silencian por completo el carácter pesimista y fatalista del pícaro, su estoicismo y también su incapacidad para ajustarse a un punto medio. Es decir, que le restan su trascendencia como manifestación artística de una peculiaridad española. Unos, fijándose sobre todo en la lección técnica de la novela picaresca, escriben novelas de costumbres francesas. Otros, seducidos por el aspecto exótico y pintoresco de la misma, sitúan artificialmente el escenario de la acción en España, pero transforman al pícaro en hombre medio francés, observador irónico de la sociedad francesa. Desde luego, y tenía que ser así, el pícaro auténtico se quedó en España. La novela picaresca alemana tiene, indiscutiblemente, más autenticidad que la francesa y es más que mera imitación manierista. Pero es preciso tener pre-

sente el carácter de la información recibida a través de Francia y los posible efectos de una picaresca francesa adyacente.

Alemania no carecía de tradición literaria que hubiera preparado el terreno para la recepción de la picaresca española. Y esa tradición va a contribuir también a dar a la picaresca alemana un rasgo diferencial. El realismo literario -aunque en forma ínfimamente literaria- había sido cultivado ininterrumpidamente en Alemania, y las novelas picarescas con su realismo refuerzan simplemente una corriente ya existente, la denominada "Schwankliteratur", formada por colecciones de chascarrillos y de historietas, de modo que la picaresca española pasa a discurrir por unos cauces ya iniciados y -esto es interesante- no sustituye una tradición literaria, sino la continúa. En el género resultante aparecen visibles los rasgos heredados tanto como los de nueva aportación, y juntos constituyen la fisonomía del nuevo "Schelm", el pícaro alemán.

El pícaro español trae consigo la sátira de la época, elemento de que carecía el héroe de los "Volksbücher" y que se incorpora a la picaresca alemana; pero se compromete a su vez en la tradición de los "Volksbücher" aceptando su herencia: modos, temática, etc. Todo eso será visible hasta en los últimos frutos de la picaresca alemana, sobre todo cuando entre en juego el traído y llevado realismo de la picaresca, y resultará especialmente expresivo en determinadas circunstancias, por ejemplo en la diferente visión de la comicidad.

Sobre la perduración de ese nuevo "Schelm", de ese nuevo pícaro, en la literatura alemana hay opiniones muy dispares. Frente a quienes creen que acaba en Johann Beer, están los que sostienen que ya nunca se fue de la literatura alemana y quieren verlo rampante en obras contemporáneas como, por poner sólo un par de ejemplos, en las *Confesiones del estafador Félix Krull*, de Thomas Mann, cuya última versión es de 1954, o en *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, de 1959, e incluso en otras muchas obras posteriores. Pero ésa es una cuestión ajena a nuestro planteamiento de hoy, que se extiende sólo hasta el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

BJORNSON, Rch. *The Picaresque Hero in European Fiction*. University of Wisconsin Press. Madison, 1977.

BLACKBURN, Ayr. *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel*. Univ. of North Carolina Press. Chapel Hill, 1979.

CHANDLER, F. W. *"The literature of Roguery"*. New York, 1958.

CRIADO DE VAL, M. (Ed.). *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la picaresca*. Madrid, 1979.

GUILLÉN, C. *The Anatomies of Roguery : A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*. Garland. New York, 1987.

HEINDENREICH, H. *Pikarische Welt, Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt, 1979.

HOFFMEISTER, Gerh. *Der deutxche Schelmenroman im europäischen kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Rodopi. Amsterdam, 1987.

JACOBS, Jürg. *Der Weg des Pícaro: Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. En Hz. Kosok & Hz. Rölleke (eds.). Trier, 1998.

LAURENTI, J. L. *Estudios sobre la novela picaresca española*. Madrid, 1970.

LÁZARO CARRETER, F. *Para una revisión del concepto novela picaresca*. En Lazarillo de Tormes de la picaresca. Barcelona, 1972.

McCULLOUGH, B. W. *"Representatives English Novelists: Defoe to Conrad"*. Harper and Row. New York, 1946.

PARKER, Ayr. A. *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599 - 1753)*. Madrid, 1971.

RICAPITO, Jf. V. *bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*. Madrid, 1980.

RICO, F. *La Novela Picaresca y el punto de vista*. Barcelona, 1970.

RODRÍGUEZ DE LERA, J. R. *Aproximación a una evaluación de la influen-*

cia de la picaresca en las novels of roguery: el caso de "The scotch Rogue". Tesis doctoral. Universidad de León, 2001.

VILLANUEVA, D. *La novela picaresca y el receptor inmanente*. En GARRIDO GALLARDO, *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid, 1986.

TEXTOS

VALBUENA Y PRAT, A.(ed.). *La Novela Picaresca Española*. Aguilar. Madrid, 1968.

LESAGE, A. R. *Histoire de Gil Blas de Santillane. Versión española del Padre Isla*. Pentalfa. Oviedo, 1991.

DEFOE, D. *Las aventuras y desventuras de la famosa Moll Flanders*. Edición de Javier SÁNCHEZ DÍEZ; traducción de Fernando SERRANO VARLVERDE. Cátedra. Madrid, 1999.

GRIMMELSHAUSEN, H. J. CH. von. *Simplicius Simplicissimus*. Edición y traducción de Manuel José GONZÁLEZ. Cátedra. Madrid, 1986.

**EDICIONES DEL
INSTITUTO SUPERIOR DE
FORMACIÓN DEL
PROFESORADO**

**Subdirección General de Información
y Publicaciones del Ministerio
de Educación y Ciencia**

EDICIONES DEL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Subdirección General de Información y Publicaciones
del Ministerio de Educación y Ciencia

El Instituto Superior de Formación del Profesorado tiene como objetivo impulsar, incentivar, financiar, apoyar y promover acciones formativas realizadas por las instituciones, Universidades y entidades sin ánimo de lucro, de interés para los docentes de todo el Estado Español que ejercen sus funciones en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas. Pero, tan importante como ello, es difundir, extender y dar a conocer, en el mayor número de foros posible, y al mayor número de profesores, el desarrollo de estas acciones. Para cumplir este objetivo, el I.S.F.P. pondrá a disposición del profesorado español, con destino a las bibliotecas de Centros y Departamentos, **dos colecciones**, divididas cada una en cuatro series.

Con estas colecciones, como acabamos de señalar, se pretende difundir los contenidos de los cursos, congresos, investigaciones y actividades que se impulsan desde el Instituto Superior de Formación del Profesorado, con el fin de que su penetración difusora en el mundo educativo llegue al máximo posible, estableciéndose así una fructífera intercomunicación dentro de todo el territorio del Estado.

La primera de nuestras colecciones se denomina **Aulas de Verano**, y pretende que todo el profesorado pueda acceder al conocimiento de las ponencias que se desarrollan durante los veranos en la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander*, en los cursos de la *Universidad Complutense en El Escorial*, en los de la *Universidad Nacional de Educación a Distancia en Ávila* y en los de la *Fundación Universidad de Verano de Castilla y León en Segovia*. En general, esta colección pretende dar a conocer todas aquellas actividades que desarrollamos durante el período estival.

Se divide en cuatro series, dedicadas las tres primeras a la Educación Secundaria (la tercera a F.P.), y la cuarta a Infantil y Primaria.

Colección **Aulas de Verano**, que se identifica con el
color "bermellón Salamanca"

- | | |
|-----------------------|----------------|
| • Serie "Ciencias" | Color verde |
| • Serie "Humanidades" | Color azul |
| • Serie "Técnicas" | Color naranja |
| • Serie "Principios" | Color amarillo |

La segunda colección se denomina **Conocimiento Educativo**. Con ella pretendemos difundir las investigaciones realizadas por el profesorado o grupos de profesores, el contenido de aquellos cursos de verano de carácter más general, y dar a conocer aquellas acciones educativas que desarrolla el Instituto Superior de Formación del Profesorado durante del año académico.

La primera serie está dedicada fundamentalmente a investigación didáctica y, en particular, a las didácticas específicas de cada disciplina; la segunda serie se dirige al análisis de la situación educativa y estudios generales, siendo esta serie el lugar donde se darán a conocer nuestros Congresos EN-CLAVE DE CALID@D; la tercera serie, "Aula Permanente", da a conocer los distintos cursos que realizamos durante el período docente y el contenido de los cursos de verano de carácter general, y la cuarta serie, como su nombre indica, se dedica a estudios, siempre desde la perspectiva de la educación, sobre nuestro Patrimonio.

Colección **Conocimiento Educativo**, que se identifica con el
color "amarillo oficial".

- | | |
|---------------------------|---------------|
| • Serie "Didáctica" | Color azul |
| • Serie "Situación" | Color verde |
| • Serie "Aula Permanente" | Color rojo |
| • Serie "Patrimonio" | Color violeta |

Estas colecciones, como hemos señalado, tienen un carácter de difusión y extensión educativa, que prestará un servicio a la intercomunicación, como hemos dicho también, entre los docentes que desarrollan sus tareas en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas de nuestro Estado. Pero, también, se pretende con ellas establecer un vehículo del máximo rigor científico y académico en el que encuentren su lugar el trabajo, el estudio, la reflexión y la investigación de todo el profesorado español, de todos los niveles, sobre la problemática educativa.

Esta segunda función es singularmente importante, porque incentiva en los docentes el imprescindible objetivo investigador sobre la propia función, lo que constituye la única vía científica y, por tanto, con garantías de eficacia, para el más positivo desarrollo de la formación personal y los aprendizajes de calidad en los niños y los jóvenes españoles.

Índices de calidad de las publicaciones:

Los programas de publicación son aprobados por una comisión compuesta por el Director del Instituto Superior de Formación del Profesorado, la Directora de Programas y la Directora de Publicaciones del Instituto Superior de Formación del Profesorado y los Directores (o persona en quien deleguen) del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

**NORMAS DE EDICIÓN
DEL INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO:**

- Los artículos han de ser inéditos.
- Se entregarán en papel y se añadirá una copia en disquete o CD con formato word.
- Los autores deben dar los datos personales siguientes: referencia profesional, dirección y teléfono personal y del trabajo y correo electrónico.
- Hay que huir de textos corridos y utilizar con la frecuencia adecuada, epígrafes y subepígrafes.
- Debe haber, al principio de cada artículo, un recuadro con un índice de los temas que trata el mismo, y que debe coincidir con los epígrafes y subepígrafes del apartado anterior.
- Cuando se reproduzcan textos de autores, se entrecomillarán y se pondrán en cursiva.
- Al citar un libro, siempre debe aparecer la página de la que se toma la cita, excepto si se trata de un comentario general.
- Se deben adjuntar fotografías, esquemas, trabajos de alumnos,... que ilustren o expliquen el contenido del texto.
- Al final de cada artículo, se adjuntará la lista de la bibliografía utilizada.
- La bibliografía debe ser citada de la siguiente manera: apellidos/s (con mayúsculas), coma; nombre según aparezca en el libro(en letra corriente), punto; título del libro en cursiva, punto; editorial, punto; ciudad de edición, coma y fecha de publicación, punto.

**CENTRAL DE EDICIONES DEL INSTITUTO SUPERIOR
DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

- **Dirección y coordinación (I.S.F.P.):**
Paseo del Prado 28, 6ª planta. 28014. Madrid. Teléfono: 91.506.57.17.
- **Suscripciones y distribución:**
Instituto de Técnicas Educativas. C/ Alalpardo s/n. 28806. Alcalá de Henares.
Teléfono: 91.889.18.54.
- **Puntos de venta:**
 - Ministerio de Educación y Ciencia. C/ Alcalá, 36. Madrid.
 - Subdirección General de Información y Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. C/ Juan del Rosal s/n. Madrid.

TÍTULOS EDITADOS

	<u>COLECCIÓN</u>	<u>SERIE</u>
<i>La Educación Artística, clave para el desarrollo de la creatividad</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La experimentación en la enseñanza de las Ciencias</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Metodología en la enseñanza del Inglés</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Destrezas comunicativas en la Lengua Española</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Dificultades del aprendizaje de las Matemáticas</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La Geografía y la Historia, elementos del Medio</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La enseñanza de las Matemáticas a debate: referentes europeos</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>El lenguaje de las Matemáticas en sus aplicaciones</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Grandes avances de la Ciencia y la Tecnología</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
EN_CLAVE DE CALID@D: <i>la Dirección Escolar</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación
<i>Didáctica de la poesía en la Educación Secundaria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>La seducción de la lectura en Edades tempranas</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Aplicaciones de las nuevas tecnologías en el aprendizaje de la Lengua Castellana</i>	AULAS DE VERANO	Principios

<i>Lenguas para abrir camino.....</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La dimensión artística y social de la ciudad.....</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>La Lengua, vehículo cultural multidisciplinar</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Lenguas extranjeras: hacia un nuevo marco de referencia en su aprendizaje</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Globalización, crisis ambiental y educación</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Los fundamentos teórico-didácticos de la Educación Física.....</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Los lenguajes de la expresión</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La comunicación literaria en las primeras edades</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>La Física y la Química: del descubrimiento a la intervención</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La estadística y la probabilidad en el Bachillerato.....</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>La estadística y la probabilidad en la Educación Secundaria Obligatoria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Nuevas profesiones para el servicio a la sociedad</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>El número, agente integrador del conocimiento.</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Los lenguajes de las Ciencias.....</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>El entorno de Segovia en la historia de la dinastía de Borbón</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Aprendizaje de las lenguas extranjeras en el marco europeo..</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades

<i>Contextos educativos y acción tutorial</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>De la aritmética al análisis: historia y desarrollo recientes en matemáticas</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>El impacto social de la cultura científica y técnica</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Investigaciones sobre el inicio de la lectoescritura en edades tempranas</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación
<i>Servicios socioculturales: la cultura del ocio</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>Habilidades comunicativas en las lenguas extranjeras</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Didáctica de la Filosofía</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Nuevas formas de aprendizaje en las lenguas extranjeras</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Filosofía y economía de nuestro tiempo: orden económico y cambio social</i>	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Las artes plásticas como fundamento de la educación artística</i> ..	AULAS DE VERANO	Humanidades
<i>Los sistemas terrestres y su simplificaciones medioambientales</i> ..	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Metodología y aplicaciones de las matemáticas en la ESO</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>Últimas investigaciones en Biología: células madre y células embrionarias</i>	AULAS DE VERANO	Ciencias
<i>La transformación industrial en la producción agropecuaria</i>	AULAS DE VERANO	Técnicas
<i>Perspectivas para las ciencias en la Educación Primaria</i>	AULAS DE VERANO	Principios

<i>Leer y escribir desde la Educación Infantil y Primaria.....</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>Números, formas y volúmenes en el entorno del niño</i>	AULAS DE VERANO	Principios
<i>EN_CLAVE DE CALID@D: hacia el éxito escolar</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Situación
<i>Orientaciones para el desarrollo del currículo integrado hispano-británico en Educación Infantil ..</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Orientaciones para el desarrollo del currículo integrado hispano-británico en Educación Primaria</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Didáctica
<i>Imagen y personalización de los centros educativos</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>Nuevos núcleos dinamizadores de los centros de Educación Secundaria: los departamentos didácticos</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente
<i>Diagnóstico y educación de los alumnos con necesidades educativas específicas: alumnos intelectualmente superdotados</i>	CONOCIMIENTO EDUCATIVO	Aula Permanente

Este volumen tiene su origen en el CURSO DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE ENSEÑANZA SECUNDARIA: "La ficción novelesca en los Siglos de Oro y la literatura europea", que se celebró en la Universidad Complutense en El Escorial, en el verano de 2.004.



La primera de nuestras colecciones se denomina **Aulas de Verano**, y pretende que todo el profesorado pueda acceder al conocimiento de las ponencias que se desarrollan durante los veranos en la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander*, en los cursos de la *Universidad Complutense en El Escorial*, en los de la *Universidad Nacional de Educación a Distancia en Ávila* y en los de la *Fundación Universidad de Verano de Castilla y León en Segovia*.

Colección **Aulas de Verano**, que se identifica con el color "bermellón Salamanca"

- | | |
|-----------------------|----------------|
| • Serie "Ciencias" | Color verde |
| • Serie "Humanidades" | Color azul |
| • Serie "Técnicas" | Color naranja |
| • Serie "Principios" | Color amarillo |

La segunda colección se denomina **Conocimiento Educativo**. Con ella pretendemos difundir las investigaciones realizadas por el profesorado o grupos de profesores, el contenido de aquellos cursos de verano de carácter más general y dar a conocer aquellas acciones educativas que desarrolla el Instituto Superior de Formación del Profesorado durante el año académico.

Colección **Conocimiento Educativo**, que se identifica con el color "amarillo oficial"

- | | |
|---------------------------|---------------|
| • Serie "Didáctica" | Color azul |
| • Serie "Situación" | Color verde |
| • Serie "Aula Permanente" | Color rojo |
| • Serie "Patrimonio" | Color violeta |

Estas colecciones tienen un carácter de difusión y extensión educativa, al servicio de la intercomunicación entre los docentes que desarrollan sus tareas en las distintas Comunidades y Ciudades Autónomas de nuestro Estado.

