

TEMA 50. LA NOVELA DE LOS SIGLOS DE ORO. EL LAZARILLO DE TORMES. LA NOVELA PICARESCA.

1. INTRODUCCIÓN.

2. CLASIFICACIÓN DE LA NOVELA DE LOS SIGLOS DE ORO.

3. LA LITERATURA PICARESCA.

A. CONCEPTO DE LITERATURA PICARESCA.

B. EL LAZARILLO DE TORMES:

B.1. AUTORÍA Y EDICIONES.

B.2. ESTRUCTURA Y FORMA.

B.3. INTERPRETACIÓN.

C. OTRAS NOVELAS PICARESCAS.

1. INTRODUCCIÓN:

A partir del siglo XIV, con el nacimiento de la prosa artística, y sobre todo, con el proceso de secularización que culminará en el Renacimiento, se sientan las bases para el nacimiento de la novela como género que triunfará entre un nuevo público lector, formado no sólo ya por la nobleza cortesana, sino también por la incipiente burguesía.

La decadencia de la poesía épica, que no encaja con las nuevas preocupaciones sociales, contribuirá al desarrollo de otras literaturas. El pueblo ya no necesita tanto la exaltación nacionalista de sus hazañas, dirigidas a una mayoría analfabeta, sino más bien una literatura de entretenimiento, que tiene ya un lector individual.

En los siglos de Oro nos encontramos con un extraordinario auge de las ficciones novelescas, especialmente en el siglo XVI, debido, en parte, a la importancia que cobra el ocio y la lectura como parte de ese entretenimiento. El nacimiento de la novela moderna vendrá con Cervantes, que contará con el precedente de la tendencia realista iniciada por *El Lazarillo*, la novela italiana y el relato lucianesco (colección de casos satíricos unidos por una levisísima trama argumental, a menudo fantástica. Fue puesto en circulación por el Humanismo y por la obra de los erasmistas).

No hay que olvidar tampoco otro tipo de prosa, representada por Quevedo, basada en la ingeniosidad conceptista, y con valor en sí misma, no sólo por la captación de la realidad. Son un buen ejemplo sus obras *Los sueños* o *La hora de todos*. Entre sus seguidores, Vélez de Guevara, con *El diablo Cojuelo*.

2. CLASIFICACIÓN DE LA NOVELA DE LOS SIGLOS DE ORO.

Podemos clasificar la novela de los siglos de Oro en los siguientes subapartados:

- Novela de caballerías.
- Novela pastoril.
- Novela sentimental.
- Novela morisca.
- Novela bizantina.
- Prosa costumbrista.
- Otras obras al margen de los subgéneros anteriores: *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado; *La Dorotea*, de Lope de Vega; y *Las novelas ejemplares* de Cervantes.

La novela de caballerías es un género importado de Francia, cuyo origen se encuentra en el *roman courtois* medieval. Se trataba de un tipo de novela cortesana en verso, género culto y minoritario, destinado a la lectura individual de un público que sabía leer. Frente a los cantares

de gesta, no eran anónimas, y se cuidaba mucho la forma (pareados octosílabos de rima consonante) con alardes de cultura y refinamiento.

Abordaban asuntos de ambiente fantástico, con una fundamental trama amorosa o mítica. El héroe lucha de forma individual (también al contrario que en las gestas) y es un caballero bretón. Chrétien de Troyes es el creador de la “materia de Bretaña” y se lo considera el primer novelista moderno, con obras como *Cuento del Grial*, *Perceval* o *Lancelot o el caballero de la carreta*. María de Francia destacó con sus *Lais*, doce breves relatos novelescos que representan, dentro de la materia de Bretaña, la novela corta o el cuento.

Se puede decir que la novela de caballerías deriva del *roman courtois* cuando se prosifica.

En España, desde muy temprano, los libros de caballerías extranjeros gozaron de gran popularidad, de ahí la fácil y rápida aclimatación de este género en nuestra literatura. Junto a las traducciones, surgen muchas obras originales hasta el punto de que el siglo XVI es la época del auténtico libro de caballerías (aunque fueran muchos los detractores).

Con la nacionalización del género, la novela de caballerías adquiere unas características propias en España y el género es renovado. De hecho, con la llegada del Renacimiento y el final de los libros de caballerías en Europa, los libros de caballerías castellanos alcanzarán su máximo esplendor, intensidad y popularidad, perdurando hasta la publicación del *Quijote*.

El género adopta en España una fisonomía distintiva: en sus primeros tiempos incorpora asuntos tomados de los cantares de gesta, pero luego será superado el modelo medieval a través de los ensayos de la novela moderna. España renueva el género, que trascenderá a toda Europa, y se adueñará de la pasión de todas las clases sociales (Carlos V, Santa Teresa o San Ignacio de Loyola fueron confesados lectores).

La renovación coincide con el cambio de la nobleza a finales de la Edad Media, que se hace más cortesana y refinada, así como con el decaimiento del espíritu heroico a raíz de las fracasadas expediciones a Tierra Santa.

Según su materia, se produjeron tres grupos de novelas:

- Materia de Roma, la más abundante.
- Materia de Francia, con Carlomagno como la figura central.
- Materia de Bretaña, de origen culto, fue la más importante para la formación del género.

En todas las obras, el héroe caballeresco es refinado y elegante. Encarna el heroísmo y la fidelidad amorosa. Defensor de la justicia, protagoniza extraordinarias aventuras, en las que intervienen magos, monstruos y seres fabulosos. Todo sucede en lugares imaginarios y hay un sentido didáctico oculto: es un modelo de refinamiento y cortesía.

Amadís de Gaula es una de las obras más importantes. Atribuida a Garcí Ordoñez de Montalvo en 1508. Alcanzó un éxito enorme, hasta el punto de que llegaron a hacerse versiones a lo divino, apareció en romances del siglo XVI, en el *Cancionero de Amberes* (1557), y Gil Vicente lo utilizó para el teatro. Juan de Valdés lo cita como el mejor de los libros de su género y Cervantes lo salvó de las llamas en el famoso escrutinio de la biblioteca de D. Quijote. Fue traducida a todas las lenguas cultas de Europa e imitada por Ariosto, Tasso, etc. Se hicieron continuaciones sobre su descendencia hasta llegar a los doce libros.

El argumento es el siguiente: tras una introducción en la que se afirma que fue encontrado en un arcón enterrado (tópico del "manuscrito encontrado"), se inicia con el relato de los amores furtivos del rey Perión de Gaula y de la infanta Elisena de Bretaña, que dieron lugar al nacimiento de un niño abandonado en una barca. El niño es criado por el caballero Gandales e indaga sobre su origen en medio de fantásticas aventuras, protegido por la hechicera Urganda, llamada la Desconocida porque nunca se presenta con la misma cara ni con el mismo aspecto, y perseguido por el mago Arcaláus el encantador. Atraviesa el arco hechizado de los leales amadores en medio de la Ínsula firme, lucha contra el terrible monstruo Endriago y lo mata y atraviesa por todo tipo de peligrosas aventuras, por amor de su amada Oriana, hija del rey Lisuarte de la Gran Bretaña.

La obra original (antes de las modificaciones incluidas por Montalvo) acaba trágicamente, como todas las obras del llamado Ciclo Artúrico. El original (reconstruido) acaba como sigue: Lisuarte, mal aconsejado por avariciosos consejeros, echa de su lado a Amadís, lo reta e intenta casar a Oriana con un enemigo del héroe. Oriana es rescatada por Amadís y llevada a la Ínsula Firme por este. Lisuarte le declara la guerra a Amadís acompañado por Galaor (envidioso de Amadís) y Esplandian (a quien Lisuarte ha criado sin saber que es su nieto). Tras varias batallas Galaor reta a Amadís y este lo mata. Lisuarte reta y Amadís también lo mata. Un tercer reto enfrentará a Amadís y a Esplandian, matando este último a Amadís. Oriana, que observa la batalla desde una ventana, al ver la muerte de Amadís se lanza al suelo y muere. Urganda aparece y revela la verdad sobre sus padres a Esplandian. La versión de Montalvo modifica sobre todo este final, haciéndole durar todo el libro cuarto. El final de los personajes es distinto. Lisuarte y Amadís hacen las paces, se conoce la identidad de Esplandian de una forma menos trágica y Galaor ni siquiera aparece en la batalla (está enfermo). Para cerrar la obra se usa un subterfugio que la hace acabar bruscamente. Lisuarte es encantado y Amadís debe dedicarse a gobernar. La historia continua en las Sergas. La obra también relata las hazañas de otros valerosos caballeros emparentados con Amadís, como su hermano Galaor, su medio hermano Florestán y su primo Agrajes de Escocia.

Otras novelas de caballerías son las del ciclo de Palmerín, como *Palmerín de Oliva*, imitación del *Amadís* pero exagerando lo maravilloso, o *Palmerín de Inglaterra*. También se hizo una versión a lo divino: *Caballería celestial de la Rosa fragante* (1554), de Jerónimo Sampere, donde Cristo es el caballero del león y los apóstoles los héroes de la mesa redonda.

Grande fue la importancia de *Tirant lo Blanc*, escrita en catalán en 1490 por Joanot Martorell. Por su originalidad, se acerca al realismo de la novela moderna. Para Cervantes era el mejor libro del mundo. Se caracteriza por su extremado sensualismo, la ausencia de elementos

maravillosos, los marcos localizables, sus héroes fuertes y valientes, pero dentro del límite de lo humano, la descripción psicológica de los personajes, etc.

El género de la **novela pastoril** tiene que ver con el triple proceso de idealización que se produce en el Renacimiento, concretamente, con la idealización del amor y de la naturaleza como alma buena del mundo.

Sus antecedentes se encuentran en la antigüedad clásica (las *Bucólicas* de Virgilio y los *Idilios* de Teócrito); en Boccaccio (*Ninfale Fiesolano* y *Ninfale d'Ameto*); y en *La Arcadia* de Sannazaro, que amplió y fijó el género definitivamente, influyendo en la *Diana* de Montemayor y en las *Églogas* de Garcilaso.

Las novelas pastoriles representan los ideales del mundo renacentista. El tema es el amor: la discusión acerca de la naturaleza del verdadero amor, de sus pruebas, de las infinitas o variadas complicaciones que los enamorados pueden sufrir. Están cargadas de neoplatonismo: amor casto, purificado y normalmente frustrado o no correspondido. En ello influyen la obra de Petrarca, los *Cancioneros*, la novela sentimental y los *Diálogos de amor* de León Hebreo.

Los personajes son pastores idealizados, transposición del mundo cortesano en la naturaleza. Cultos, delicados, de sentimientos suaves y melancólicos, estos protagonistas eran ya desde Virgilio poetas y filósofos antes que rústicos.

Por otro lado, el poeta se refugia con frecuencia en la personalidad del pastor para contarnos su biografía espiritual.

Respecto de la idealización de la naturaleza, esta se representa bajo el tópico literario del *locus amoenus*. La naturaleza es el alma del mundo en consonancia con el alma del hombre, convirtiéndose en el lugar ideal para hablar del amor.

Se recurre también al uso de la mitología y de elementos fantásticos y su éxito residió en coincidir con los ideales del Renacimiento, aunque no produjo ninguna obra maestra.

Los siete libros de Diana, de Jorge de Montemayor (1559) tuvo veinte ediciones entre los siglos XVI y XVII. Dividida en siete libros, la obra supera a Sannazaro al explotar las posibilidades novelísticas del amor, la naturaleza y la fortuna. El pastor no es un adorno más como en sus precedentes, sino el foco en que convergen todos los temas. Se hace un análisis continuo del sentimiento amoroso de acuerdo con las teorías de León Hebreo, al que llega el autor a traducir literalmente. Es, por tanto, una novela neoplatónica con marcados aspectos de novela cortesana, pues hay momentos que son auténticas escenas de palacio.

Hay una parte lírica, tanto en versos tradicionales como italianos, en la que destaca el “Canto de Orfeo”, donde se elogia a las principales mujeres de la época.

La Diana tuvo numerosas imitaciones, pero fue la *Diana enamorada* de Gil Polo la mejor, superior en la lírica y en el sentido de la naturaleza.

La primera parte de *La Galatea* de Cervantes (1585) presenta mayor profundidad en lo psicológico, y gran habilidad para entrelazar a los diversos personajes. Por sus poesías intercaladas tuvo gran difusión. Nunca hubo segunda parte.

El argumento es el siguiente:

Los pastores Elicio y Erastro están enamorados de la bella Galatea, y por eso cantan a dúo su amor por la bella pastora que es honra del Tajo. Su padre decidirá que se case con un rico pastor lusitano, aunque ella promete a Elicio casarse con él si le ayuda a oponerse a la voluntad de su padre.

Elicio y Erastro debaten sobre quién ama más a Galatea y en ese momento llega Lisandro, que expresa su dolor por la muerte de Leçonida a manos de Carino, lo cual ha conseguido vengar dando muerte a su vez al matador. Mientras tanto, Galatea y Florisa recogen flores y tejen guirnaldas en un prado, donde se les unirá Teodolinda, que cuenta la historia de sus amoríos con Artidoro; son amores confusos por los equívocos a que da lugar su semejanza con su hermana Leonora y la de Artidoro con su hermano Galercio.

Una vez reunidos ambos grupos de pastores, se unen a la tertulia los dos conocidos y famosos pastores Tirsi y Damón, y después de cantar y tocar música se dirigen todos juntos a visitar al ermitaño Silenio, que narrará su desdichado amor por la bella Nísida de Nápoles. Habiendo visitado a la doncella como mensajero de amor de su amigo Timbrio, termina enamorándose de ella y, ya que Timbrio, creyendo muerta a la doncella, había regresado a España, allí le sigue Silerio y, no siendo capaz de encontrarle, se hace ermitaño. Los pastores asisten más tarde a las bodas de Daranio y Silveria, amada también por el desconsolado Mireno. Se monta un tablado y van saliendo a modo de teatro todos los pastores que han sido rechazados para contender sobre cuestiones de amor. Este debate iluminará indirectamente los diferentes episodios amorosos insertados en el desarrollo de la novela, ya que al amor ideal de Lenio, amargamente desilusionado, se contraponen el amor real que Tirsi define y muestra, que se basa en considerar a la persona amada no como un medio, sino como un fin. Mientras, llegan a casa de Silerio, Nisida y Timbrio, y todos los pastores se dirigen a visitar la tumba de Meliso. A la luz de la luna, aparece la musa Calíope, que, en ciento once octavas, celebra a treinta o más poetas de aquellos días, entre los cuales se encuentra el joven Lope de Vega.

Finalmente, citaremos *La Arcadia* de Lope de Vega (1598), por sus bellas descripciones de la naturaleza. El tema está tomado de la vida real: los amores de Bernardo son en realidad los de D. Antonio de Toledo. Con esta novela se cierra el género.

La novela sentimental es una de las manifestaciones de mayor éxito durante los siglos XV y XVI. Surge al mismo tiempo que las novelas de caballerías y comparte con ellas algunos rasgos, aunque aquí predomina el amor sobre el elemento fantástico y de aventuras.

Los elementos que intervienen en su formación son el ambiente amoroso de la poesía de *Cancionero*; las alegorías francesas del estilo del *Roman de la Rose*; las novelas sentimentales italianas, con su descripción psicológica del sentimentalismo (la *Fiammetta* de Boccaccio); y el espíritu peculiar de los libros de caballerías.

Es un tipo de novela ideal y abstracta, manifestación de pura poesía en forma narrativa. Amantes, mártires y siervos de encumbradas y desdeñosas damas se mueven por un mundo artificial, abstracto y simbólico, que no raramente les lleva a la desesperación y a la muerte.

Las obras más conocidas fueron: *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón (primer ejemplo de novela sentimental en español con presencia de los convencionalismos del amor cortés) y *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

En cuanto a la **novela morisca**, surge en las primeras décadas del siglo XVI como forma narrativa peculiarmente hispánica. Son obras de breve extensión, argumento sencillo e idealización que va desde el lenguaje hasta el mundo que describen, guiado por la generosidad y la belleza. En él se entretienen lo amoroso y lo caballeresco.

Destaca la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, anónima. Se conocen varias versiones, una de las cuales está intercalada en la edición de 1561 de la *Diana* de Montemayor. La novela trata los temas heroico y amoroso con personajes y argumentos procedentes de una narración histórica, sobre la cual, la imaginación del autor intensifica los rasgos de honor y caballeridad.

Guerras civiles de Granada, de Ginés Pérez de Hita narra los hechos del reino de Granada hasta su conquista por los Reyes Católicos, pero con gran imaginación y sensualidad. La *Historia de los amores de Ozmin y Daraja*, incluida en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) es otro ejemplo de novela morisca.

La novela bizantina surge de la predilección del Humanismo erasmista por la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio, y tiene su precedente en el *Libro de Apolonio* (siglo XIII). Se convertirá en un género representativo del pensamiento de la Contrarreforma, es decir, será el género que el Humanismo de la Contrarreforma proponga como modelo de novela en el segundo Renacimiento. Son dos los motivos:

- Por un lado, los preceptistas aristotélicos, que condenaban las novelas de caballerías y la literatura ascética y devota, exigían un género novelesco más acorde con los dogmas de verosimilitud.
- Por otro, la saturación de cultura grecolatina hizo que los humanistas de la buscaran un modelo de estirpe clásica, que encuentran remotamente en las peregrinaciones de Ulises y Eneas, y en Heliodoro y Aquiles Tacio.

Se puede considerar a la novela bizantina como la novela amorosa de aventuras del segundo Renacimiento, nacida de la influencia de la novela sentimental y la de caballerías. Inserta, además, pasajes didácticos y moralizadores, sobre todo en su origen. Los héroes son peregrinos de amor y en las historias se unen las doctrinas platónicas del amor a las aventuras heroicas. Las dos obras más destacadas son la *Historia de los amores de Clareo y Florista*, de Alonso Núñez de Reinoso (1552), y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes.

El género de la **prosa costumbrista** se inicia en el siglo XVII y tiene una fuerte perspectiva satírica, al tiempo que mezcla elementos picarescos y sentimentales. Su auge lo muestran obras como *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas (1603), *Guía de avisos de forasteros de Madrid*, de Antonio Liñán y Verdugo (1620), que es un desfile de tipos pintorescos en el submundo marginado, y *Día de fiesta por la mañana* (1654) y *Día de fiesta por la tarde* (1660), ambas de Juan de Zabaleta. Estas dos últimas son obras de intención moralizante y preocupación social en las que se describe la existencia cotidiana del Madrid de la época.

Tres casos especiales y más difíciles de clasificar son *La lozana andaluza*, *La Dorotea* de Lope de Vega, y las *Novelas Ejemplares*, de Cervantes.

La lozana andaluza, de Francisco Delicado, se publicó en 1528. Es una obra maestra de la literatura, magnífico retrato del mundo marginal en Roma, especialmente el de las prostitutas. La forma es el diálogo al estilo humanista, género típico del Renacimiento. Es una obra de entretenimiento, sin intención moralizadora, pero de carácter realista. La sátira anticlerical coincide con el ambiente que justificaría el “Saco de Roma” en 1527. Narra la carrera de Aldonza, prostituta y alcahueta de Roma, con detalles costumbristas sobre la vida romana, la comida, la bebida, la vestimenta, la vida de las prostitutas y sus clientes. Se respira la ideología burguesa, la importancia del dinero y un nuevo concepto de la amistad-amor entre Rampín y Lozana. Por todo ello nos recuerda a *La Celestina*.

La Dorotea no es exactamente una novela. Lope la llama “acción en prosa”, dando a entender que, pese a su estructura dramática (en cinco actos en los que intercala poemas), no la escribió para la representación. Se inspira en *La Celestina*, pero el tema es autobiográfico: narra los amores de juventud de Lope y Elena Osorio (Dorotea y Fernando en la ficción).

Dejaremos a un lado el Quijote, la mayor aportación del siglo XVII y que supone el nacimiento de la novela moderna, por dedicarse un tema íntegro a la novela. En cuanto a *Las novelas ejemplares*, se publican en 1613, justo después del éxito del *Quijote*, aunque algunas fueron escritas antes. Confirman la revolución novelística iniciada con la obra más importante de Cervantes, con su capacidad para entrecruzar los planos de la realidad sin que ninguno de ellos aparezca como verdad absoluta.

El importantísimo prólogo es una declaración de intenciones en la que se pone de manifiesto su originalidad y la intención estético moral.

Joaquín Casaldueiro dice que en las once novelas se habla de amor, pero desde tres puntos de vista distintos, en función de los cuales las clasifica:

- El amor es el punto de arranque de la novela, que se convierte en el constante anhelo de un alma para hacerse merecedora de la unión: *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *La gitanilla*.
- No se trata del amor, sino de la necesidad del matrimonio. La mujer es ahora la que busca al hombre que ama: *Las dos doncellas*, *La señora Cornelio*.
- Amor y matrimonio son anteriores a la narración o quedan relegados a un mero episodio, aunque de gran importancia en el movimiento de la obra, o son punto de

partida para una experiencia extramatrimonial: *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*.

3. LA NOVELA PICARESCA.

A. CONCEPTO DE LITERATURA PICARESCA.

Hablamos de *novela picaresca* porque al publicarse la primera parte de *La vida de Guzmán de Alfarache*, *atalaya de la vida humana*, las gentes dieron en llamar al protagonista “pícaro”. Esta voz parece haberse popularizado en el último tercio del siglo XVI para designar a un sujeto –generalmente un niño o un mozo- quizá hijo de vagabundos o huído de la severa tutela de un padre o un amo. Precisamente lo que lo caracteriza es la falta de lazos, nada lo liga duraderamente a un lugar, un señor o una tarea. Se ha criado en la calle y ha aprendido a salir adelante con el sudor de la frente ajena, a costa de ardidés y pillerías. Para ir tirando y escapar a la ley de los vagos y maleantes, tal vez busca algún trabajo que no pida excesiva dedicación ni imponga ataduras demasiado estables. En las cercanías de 1600 la ocupación favorita del pícaro es la de esportillero o ganapán: mozo de cuerda, faquín o recadero. Sus empleos pasajeros son viles y muchas veces bordean la delincuencia, cuando no se meten de cabeza en ella.

La valoración del pícaro entre las posibilidades más diversas. Unas veces se vio convertido en cifra de todo lo dañino y ruin, otras idealizado como espejo de filósofos o encarnación viva del ingenio y la sagacidad.

La figura del pícaro, libre de corsés sociales, sin duda expresaba aspiraciones que la España de los Austrias, atormentada por el fantasma de las genealogías y por el imperativo de las apariencias honrosas, no osaba confesar más que arropadas ironías y burlas, vestidas de paradoja.

El *Lazarillo* introduce el modelo de novela picaresca, que sería confirmado por otras obras posteriores. Por eso podemos hablar de género.

Se pueden establecer dos grandes grupos críticos entre los intentos de caracterizar la novela picaresca:

- El primer grupo se centra en la tipología humana y en el marco social del pícaro. **Alexander Parker** enfoca el género desde la figura del pícaro y sus relaciones con la delincuencia; **Américo Castro** define la picaresca como el desahogo literario de un autor converso en lucha contra la opresión social de que su grupo es objeto; y **José Antonio Maravall**, en *La literatura picaresca desde la historia social* explica la aparición del género a través de las condiciones sociopolíticas de la época.
- En el segundo grupo, se considera central el estudio de la estructura narrativa del género. **Lázaro Carreter** opina que se ha dedicado excesiva atención al estudio de los contenidos y se ha olvidado que la morfología y el diseño estructural son fundamentales para definir el género. Los tres elementos constructivos que caracterizarían al género serían, según él:

- autobiografía narrada con una sucesión de peripecias;
- autobiografía articulada mediante el servicio a varios amos y
- el relato como explicación de un estado final de deshonor.

La picaresca nacería cuando Mateo Alemán toma estos tres rasgos del *Lazarillo* y construye sobre ellos la vida del *Guzmán*.

Por su parte, **Francisco Rico** en *La novela picaresca o el punto de vista* coincide con Carreter al afirmar que lo que caracteriza al pícaro no es una conducta, sino una estructura narrativa, un punto de vista, pues de la vida del pícaro sólo vamos a conocer lo que esta estructura nos permita. Los rasgos del género serán:

- Autobiografía de un individuo despreciable.
- Un esquema peculiar de articulación de dicha autobiografía.
- Un personaje surgido de una multiforme materia picaresca y de datos de la vida real, que determina la forma autobiográfica y a la vez es determinado por ella.

La teoría de Maravall nos parece interesante y la desarrollaremos a continuación, aunque sin olvidar que lo ideal es siempre mantener una postura ecléctica a la hora de interpretar una obra literaria.

La literatura picaresca pudo surgir gracias a las condiciones sociopolíticas, económicas e ideológicas que se dieron en la **transición del Feudalismo al Capitalismo**. La incipiente desacralización, el ascenso de la burguesía, la importancia cada vez mayor del dinero, la aparición de la noción de mérito frente a la predominante jerarquía de la sangre, en definitiva, el nacimiento del **sujeto libre** en el **Renacimiento** (ver Introducción general) hicieron posible la aparición de un género nuevo con el que se iniciaba la novela moderna.

Con la instauración del Estado Absolutista (Reyes Católicos) los privilegios medievales son sustituidos por un sistema jurídico escrito. Pero durante la transición, conviven los distintos tipos de relaciones sociales (serviles y burguesas) que quedarán reflejadas en la literatura: en *La Celestina*, por ejemplo, vemos como los criados ya no son siervos en el sentido medieval y se mueven atraídos por el dinero, condicionando éste la fidelidad al señor, que ya tampoco lo es en el sentido feudal (ahora es sólo el amo). También en *El Lazarillo* observamos este cambio en las relaciones sociales.

La quiebra del Feudalismo rompe en el siglo XVI la consideración de la pareja ricos-pobres. La diferenciación entre los ricos y los pobres, establecida por ordenación divina, implicaba el ejercicio de virtudes morales fundamentales. La virtud del pobre era serlo, puesto que era pobre a semejanza de la pobreza evangélica de Cristo. La carencia de bienes era una especie de ley natural que justificaba el Teocentrismo feudal. Los moralistas hacían un enorme hincapié en cómo desde la riqueza se podía vivir la virtud inherente a la pobreza, ejerciendo la caridad, es decir, dando limosnas a los pobres y a los representantes de la Iglesia.

Si la figura del pobre se constituía en la sociedad medieval como un modelo de sumisión, de resignación, era además absolutamente imprescindible como objeto de atención de los ricos, de los monasterios.

Aunque ya dentro del propio sistema feudal hay múltiples revueltas campesinas que esconden bajo la cobertura religiosa su no aceptación de esta pobreza como algo inmodificable, tendremos que esperar a la implantación generalizada de las relaciones sociales burguesas para observar cambios sustanciales, sin que ello sea un obstáculo para que todavía en los siglos XVI y XVII se den formas antiguas de la relación pobres-ricos.

Desde el siglo XIV se venía produciendo un descrédito del ideal de pobreza, tanto en la vertiente escolástica como en la vertiente laica, debido al **papel cada vez más influyente de la riqueza material**. Esa virtud inherente a la pobreza se empieza a desestimar y se inicia el proceso de no fiarse de los pobres, es decir, que mendigo y malhechor empiezan a confundirse. Esto, en beneficio de los ricos, que ahora, y en función de esa desconfianza, darán las limosnas a los Santos (reliquias, exvotos...).

Desde fines del siglo XV, el **crecimiento urbano** y el consiguiente encarecimiento del suelo, y, por tanto, la desaparición de la vivienda pobre del casco urbanizado, va arrojando a esa **masa de pobres a la periferia de las ciudades**, donde la pobreza se mezcla con múltiples formas de **marginación** y **delincuencia**.

Ese es el medio en el que suelen vivir **las familias de los pícaros** (ej. la madre de Lázaro), aunque todavía, en muchos espacios públicos (calle, Iglesia, plaza), sigue manteniéndose el contacto entre ricos y pobres.

La distancia cada vez mayor entre ellos es uno de los hechos decisivos de los siglos de Oro de la Europa moderna. Desde los orígenes de nuestras sociedades modernas, el tema de esta pobreza nueva se estructura en torno a dos cuestiones fundamentales:

1. Las **polémicas religiosas**, desde las sostenidas por franciscanos y dominicos, hasta los diversos planteamientos erasmistas y protestantes. Estas polémicas no sólo se refieren a lo que la pobreza significa como signo teológico o moral para el Cristianismo, sino también a la pobreza real, social, y a la postura que la Iglesia debe tener ante ella. En esa cuestión enmarcaríamos las reflexiones que pueden partir de San Francisco de Asís, los múltiples *“remedios de pobres”* (Vives, Cristóbal de Herrera...). Podemos incluir también los diversos planteamientos de las órdenes mendicantes, la construcción de hospitales para pobres o todas las diatribas sobre el recogimiento y amparo de pobres.
2. La **pobreza en el ámbito de la ficción, o la construcción de las vidas de los pobres** unidas al género pobre de la prosa. Cuando nace la vida como enunciación, parece que sólo pertenece a los pobres. Hasta entonces sólo había vidas de santos. En este ámbito de la ficción, los productores de estos textos picarescos utilizan múltiples subterfugios tomados de los viejos modelos clásicos modernizados para relatarnos esas vidas. Modelos como la Epístola, o Cartas de relación, las tradiciones lucianescas, la

estilización folclórica (*Lazarillo*), el Diálogo mezclado con la comedia latinizante (*La Celestina*), o fórmulas propias de la literatura de sermoneo. Pero todo esto girando en torno a la **nueva ideología del sujeto libre y de la comunicación entre sujetos iguales**.

A partir del siglo XVI observamos, pues, dos variantes en torno a la pobreza:

- La aceptación del pobre de su condición de pobre de forma voluntaria.
- La consideración de la pobreza como peligrosa, como posible causante de delincuencia, de ahí que los poderosos estén obligados a remediar el estado de pobreza y se considere al **trabajo** como posible remedio de ese estado.

Jose Antonio Maravall (*Estado Moderno y mentalidad social, La literatura picaresca desde la Historia Social*) habla de **MOVILIDAD SOCIAL**. Es evidente que los pícaros no son pobres en el sentido tradicional, es decir, que se trata de un estado remediable, tienen opciones de mejora. En el siglo XVI las relaciones entre pobres-ricos se manifiestan en los textos literarios a través de las relaciones **amos-criados**.

Aquellos lazos personales de gratitud y fidelidad a cambio de la subsistencia y de la formación que el señor proporcionaba dentro de las relaciones sociales de servidumbre, se van a transformar por completo. La pérdida de la función militar de los señores reduce (ver nuevo Ejército mercenario del Absolutismo) el número de siervos necesarios, así como el hecho de que sólo se podía compensar, elevar socialmente al siervo, en la esfera militar del caballero. Esta situación hará que en el siglo XVII aquella figura del criado procedente de familia de baja nobleza que entraba a servir a un caballero para ascender a niveles más altos, desaparezca en beneficio de una figura procedente de medios plebeyos que de alguna manera huye de su condición de trabajador manual.

El hecho de que la remuneración se mida en **dinero** convierte al servidor en un **asalariado**, trastornando la relación tradicional. Esta forma de pago fue anulando todo aspecto personal y dejando muy al descubierto el **contenido económico de la relación amo-criado**. Sin embargo, quedan restos entrelazados de la antigua concepción, sobre todo en el amo (Calisto). Se podría decir que desde ahora, a los amos no se les ama, casi ni se les estima. Hay más bien una actitud de rencor. Se observa el rechazo de la dependencia y además, la condena por la explotación del amo (“malafé” en los textos). Por parte del amo se plantea la condena de la insubordinación contra el “lugar natural” (impuesto por ordenación divina), sintiendo el amo que su superioridad es legítima y natural.

Maravall señala que uno de los objetos de la picaresca sería llamar la atención sobre el tema de las privaciones del pobre y advertir de que aceptar una sociedad de ricos frente a pobres sin condenarla puede provocar la **aparición dañina de los pícaros**, que podrían constituir una gran amenaza en incluso corroer el tejido social.

Esta hostilidad pobres/ricos crece en el momento en que se produce una identificación entre **hambre** y **peste**. El aumento del número de jóvenes que muestran algún tipo de **repudio al**

servicio, interpretando el servicio como **falta de libertad**, como opresión, es el que da lugar a la **formación de auténticas bandas de marginados** que vagabundean por toda Europa planteando toda la problemática social de la novela picaresca.

Por contraposición a la figura del pícaro se construye la del **criado-gracioso**, como forma de integración social, figura que nunca rompe los lazos fieles de dependencia frente al pícaro-criado que no quiere serlo, que sirve mal y a desgana.

Asistimos también en la transición a la **identificación nobles/ricos**. Aquella riqueza del noble como signo social, como signatura de su función y su lugar natural, va perdiendo poder ante el **crecimiento del número de ricos**, y además ante la conciencia que estos ricos van adquiriendo de su papel dentro de las relaciones sociales, de tal manera que conseguirán imponerse con otro concepto de riqueza y atraerse a los nobles.

El poder nobiliario acabará midiéndose por la riqueza con este nuevo sistema y compartirá con los ricos su desprecio por los pobres y la pobreza. Todo eso ocurre muy despacio, y la doctrina tradicional del linaje seguirá teniendo un peso muy importante en este periodo.

El desarrollo del uso del dinero va a provocar un cambio en las relaciones sociales: el salario va a sustituir a la servidumbre, con la consiguiente libertad de movimiento. El dinero libera, despersonaliza, rompiendo antiguas barreras sociales, creando un nuevo sentimiento de codicia.

El **DESORDEN** característico de ese momento tiene, so, mucho que ver con la moneda. La práctica del **gasto ostentoso** (propio de la nueva mentalidad burguesa con la que se identifica el pícaro, frente a la tendencia al ahorro de la nobleza) y del **consumo engañoso** (se ve en los textos) es bastante general en los personajes picarescos, y se hace en dinero. El **dinero funciona como referente de codicia**. La producción literaria picaresca es una respuesta al problema de la pobreza desde el malestar de las clases bajas.

El tema del **hambre** es una problemática fundamental en *El Lazarillo* y en otros textos. Durante el régimen feudal la insuficiencia alimentaria para los estratos más bajos era evidente. En el siglo XVI se introducen cultivos nuevos, aumentan las tierras de regadío, pero muchos sectores de población quedan fuera de estas mejoras. Esta será la causa del desplazamiento creciente de pobres del campo a la ciudad. Los vagabundos en masas, asociados a plagas incurables, abundan enormemente en esta época, y por tanto, el discurso literario elabora ese problema. **El hambre es el problema principal de la mayoría social, de ahí su primer plano en los textos picarescos.**

Esta problemática se instala de tal modo como problema social que **empieza a considerarse que el que no come carece de honor**(escudero de Lázaro).

El **afán de medro** de los pícaros tendrá que ver con la consideración del trabajo como poco remunerador, y la necesidad de remediar el hambre les llevará a ese **saber-hacer industrial** de los textos. Como los pícaros odian la mendicidad, y quieren dejar de ser pobres a

cualquier precio, recurren a la **astucia** para ascender socialmente, pero el fracaso de esta empresa provoca un sentimiento de **venganza personal y rencor contra el rico** (criados de Calixto).

Además se muestra en ellos un **repudio absoluto de la pobreza y del trabajo**. El trabajo que se vende era considerado socialmente la más baja de las funciones, y los que a él se dedican quedan situados en el nivel más bajo de estratificación social. Los nuevos ricos pretenden apoyar la idea del deshonor del trabajo para rodearse del mayor número posible de servidores a bajo precio, aunque estos no tuvieran realmente otra función que la de formar parte del intento de apariencia nobiliaria de este grupo.

Por otro lado, nos encontramos con un fenómeno general europeo de recesión, con una economía de desempleo endémico en la que la gran masa de población trabajadora tenía grandísimas dificultades para sobrevivir únicamente con el salario. Esta recesión produce el llamado **ocio forzoso**. El pícaro procede de ese pobre que huye del trabajo porque no cubre sus necesidades. La sociedad le ofrecía dos opciones : o trabajar en algo que no le aportaba ningún “beneficio” o acogerse a la limosna del señor. La respuesta sobrepasará ambas soluciones : optará por hacer uso de su **industria** sin subyugar, siempre que le sea posible, su apreciada libertad.

El deseo de libertad tiene que ver con lo que Maravall llama **DESVINCULACIÓN**, y cuya primera manifestación es el abandono inicial por parte del pícaro de su lugar de origen. Los orígenes familiares, el gesto de alejamiento del pícaro, es un episodio en cierto modo necesario, repetido en las novelas del género. En muchos casos nos encontramos, además, una **parodia del tema del linaje** (Pablos, en *El Buscón*), que se consigue utilizando el léxico nobiliario aplicado a una capa social que es la negación total de los supuestos sociales de la nobleza. Así la picaresca cumple uno de sus fines: **la degradación de la sociedad establecida**. Se asumen los principios de la sociedad, pero para invertirlos, llenándolos de contravalores correlativos. Para poder disimular esta falsificación, tiene el pícaro que desvincularse del medio familiar: sólo así podrá aparentar un linaje o mérito que no tiene.

Hay también una ruptura con los modos de vida establecidos y recomendados por la iglesia (inversión de valores, desviación). Si en el pícaro hay alusiones a Dios o a lo religioso, todas ellas funcionan a modo de táctica amoral de la conducta bajo la práctica de la disimulación. Provocan más bien la utilización humorística, el sarcasmo.

Teniendo en cuenta lo hasta aquí dicho, se puede decir que la picaresca parte del abandono de la concepción medieval de la pobreza. Esta deja de ser un problema moral para convertirse en un problema social y con graves consecuencias económicas. Los temas centrales en la literatura picaresca serán **el afán de medro** y el **hambre** entre otros. Maravall considera la novela picaresca como la **novela de la frustración del medro**.

B. EL LAZARILLO DE TORMES.

B.1. AUTORÍA Y EDICIONES.

En 1554 se hicieron nada menos que cuatro ediciones del *Lazarillo de Tormes*: Burgos, Alcalá de Henares y Amberes y Medina del Campo, esta última descubierta en Bancarrota. La simultaneidad de las ediciones es insólita y sugiere que los impresores compitieron por poner en el mercado lo que se había revelado como un auténtico bombazo editorial.

El texto de las cuatro ediciones de 1554 presenta numerosas variantes, y es preciso asumir que hubo al menos una edición anterior. La de Alcalá de Henares lo expresa claramente, en tanto que se ofrece como “*nuevamente impresa, corregida y de nuevo añadida a esta segunda impresión*”.

Después de 1554, la historia editorial del *Lazarillo* continua con la edición de Guillermo Simón de 1555. Ese mismo año ve la luz en Amberes, y por dos veces, la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, continuación también anónima, en sendas ediciones de Martín Nucio y Guillermo Simón. En 1559, el *Lazarillo* fue incluido en el *Índice de Libros prohibidos* de la Inquisición, lo que en la práctica paralizaba la incipiente fortuna de la obra.

Exceptuando una traducción francesa aparecida en 1560 y luego en 1561, no volverá a ser impresa la obra hasta 1573, en una edición expurgada al cuidado de Juan López de Velasco, que prescinde de los tratados IV y V y omite aquí y allá palabras y expresiones irreverentes.

En 1599 la novela reaviva su fama, con cinco ediciones sucesivas pensadas para aprovechar quizás el éxito que disfrutaba entonces el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

En cuanto a la fecha de autoría, en el texto aparecen varias referencias históricas, pero dentro de gran ambigüedad. Se dice, por ejemplo, que el padre de Lázaro murió en la expedición “*de los Gelves*”, pero hubo dos por esos años: una en 1510, con D. García de Toledo, y otra en 1520, con D. Hugo de Mendoza. También se alude a las Cortes de Toledo como fecha del “*caso matrimonial*”, pero hubo dos posibles: 1525 y 1538/9.

Quienes apuestan por una fecha de composición temprana se basan en el supuesto erasmismo de la obra. Para estos críticos, el erasmismo tuvo su mayor fuerza sobre 1525, agotándose en torno a 1535. Pero Marcel Bataillon (*Erasmus y España*) y Víctor García de la Concha han demostrado que no hay nada típicamente erasmista en la novela: la crítica religiosa entronca con la corriente de anticlericalismo facecioso fuertemente documentada en la tradición medieval.

Lo más probable es que la fecha de composición no se aleje mucho de la de impresión, porque una novedad así, no hubiera circulado mucho tiempo sin llamar la atención de algún editor.

Respecto del autor, estamos ante una autobiografía fingida en la que el autor real se oculta tras el ficticio. Américo Castro piensa que el anonimato no es más que un rasgo de estilo, pero la mayoría de los críticos opinan que fueron causas externas las que propiciaron el ocultamiento (quizás su carácter converso).

A lo largo de la historia se ha atribuido el *Lazarillo* a distintos autores: a Hurtado de Mendoza, sin mucho fundamento o a Fray Juan de Ortega, a través del testimonio de Fray José de Sigüenza que afirmó haber visto el manuscrito en su celda, con la letra del otro fraile, algo que Bataillon cree posible.

Américo Castro pensó que el espíritu del libro nos remitiría a un converso y que el anonimato y la autobiografía serían rasgos de la picaresca estudiables en función de las necesidades de expresión de un converso.

Morel Fatio propuso buscar al autor en los aledaños ideológicos de los hermanos Valdés, de hecho, ha sido atribuido a Juan de Valdés por M. Asensio, (quien también propuso a Sebastián de Orozco la posible autoría) tras compararlo con su *Diálogo de la lengua* y J. Ricacito afirma que pudo haberlo escrito Alfonso de Valdés.

Rosa Navarro Durán, catedrática de Literatura Española de la Universidad de Barcelona y especialista en la literatura del Siglo de Oro, ha llegado también recientemente a la conclusión de que el autor del *Lazarillo* es Alfonso de Valdés. Concluyó que faltaba una página del original, que contenía el argumento de la obra. Ésa fue la pista que le condujo a relacionar el estilo narrativo del *Lazarillo* con el de Valdés. Ese argumento hablaría del arcipreste de San Salvador, que tenía relaciones con su criada y que, para disimular, la había casado con Lázaro. Otra de las razones que a Rosa Navarro le llevan a afirmar que Alfonso de Valdés es el autor del *Lazarillo* es que el texto hace referencia al momento en que Carlos V entró en Toledo y tuvo en ella Cortes. Ese entró remite a la primera vez que lo hizo: en 1525. Por lo tanto, el libro se escribió pocos años después y no en los años 50, como se cree. Por otra parte, en su opinión, sólo hay un autor de la época en cuya escritura destacan esos mismos rasgos: Alfonso de Valdés, que también criticó a los estamentos eclesiástico y cortesano en su obra *Diálogo de Mercurio y Carón*. Además, en ambos libros se utilizan vocablos similares.

B.2. ESTRUCTURA Y FORMA DE LA OBRA.

M. Molho demostró la gran deuda del *Lazarillo* con la tradición folklórica (pese a que M^a Rosa Lida redujo mucho esta herencia). El autor, según él, se sirve de varios recursos estructurales complejos para unir esa tradición folklórica con la estructura novelística que nos ofrece:

- **Localización espacio-temporal de la ficción:** engastados en un marco histórico, aunque sea ambiguo, los materiales tradicionales se desprenden de su carácter folklórico haciéndose verosímiles. A esta búsqueda de verosimilitud contribuía el que fueran introducidos en la narración a través de la primera persona como si se tratase de hechos ocurridos al narrador. No hay que olvidar que en la búsqueda de nuevos cauces para la ficción sí tuvieron mucha influencia los erasmistas, que defendieron un ideal de verosimilitud frente a los libros de caballerías.
- **La autobiografía:** permite al autor superar los moldes folklóricos para formar una estructura nueva. Además, responde también a ese ideal de verosimilitud. Su valor estructural es decisivo: asistimos a la narración del pasado de un personaje desde un presente que es el del narrador, y que constituye el punto de vista, la

perspectiva desde la que se preside y selecciona todo el pasado que se narra. Esto supone para el narrador una detenida elaboración de todos los materiales folklóricos, que se construyen como si fuesen sucesos reales del personaje. En otras obras, estos materiales tenían valor autónomo, ahora están en función de la construcción de un personaje.

Una de las novedades del *Lazarillo* es que por primera vez se cuenta una vida, la de un pobre. Hasta ese momento se habían publicado vidas de santos o de héroes que pertenecían al ámbito de las hazañas, de lo público.

También es novedosa la autobiografía fingida en forma de carta, y dirigida a un “Vuestra Merced” que figura en el prólogo como destinatario. Y al que se alude en distintos momentos de la narración. El modelo lo encuentra el autor en las cartas-coloquio, género frecuente en el Renacimiento, por ejemplo, en las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara. Dentro del género, se distingue entre *carta grauis et severa* y *carta otiosa*. Esta última es la que genera la autobiografía de Lázaro.

El pretexto para que Lázaro cuente su vida es, según Francisco Rico, el caso de honra familiar que se plantea en el último tratado de la novela (se rumoreaba que la mujer de Lázaro estaba amancebada con el protector de ambos, el arcipreste de San Salvador. Es este caso el que hace verosímil que un pícaro como Lázaro cuente su vida: para satisfacer la curiosidad del “Vuestra Merced”, tiene que comenzar por el principio de su vida.

Como explica Rico, el caso es, pues, el asunto último de la novela. El protagonista decide tomarlo por el principio para que se le comprenda mejor. La autobiografía, así, depende del caso y a la vez lo justifica. El núcleo del *Lazarillo* se encontraría así en su conclusión. Al caso, acaecido en último lugar y motivo de la redacción de la obra, han ido agregándose los restantes elementos hasta formar el todo de la novela. Así, el caso cumple una precisa función estructural, ya que sobre él convergen, para ilustrarlo o justificarlo, todos los demás episodios.

Muchas de las apelaciones al destinatario desempeñan un triple papel estructural: por un lado, precisan el carácter epistolar del relato; por otro, proyectan nítidamente sobre el protagonista del caso retazos de su vida pasada; y refuerzan la ilusión de historicidad y la verisimilitud global de la novela.

La obra concibe la realidad en función de un punto de vista: si el caso hacía verosímil que el pregonero refiriera su vida, el caso debía presidir también la selección y organización de los materiales autobiográficos. La obra se presentaba así sometida a un punto de vista, el del Lázaro adulto que protagoniza el caso. Claudio Guillén señala en este sentido que “*Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra*”.

El *Lazarillo de Tormes*, siguiendo el ideal humanista de verosimilitud, es fiel por entero a la ilusión autobiográfica. El mundo sólo tiene cabida en sus páginas a través de los sentidos de este personaje, hasta tal punto que la redacción de la novela es un momento de la trama.

La técnica narrativa queda, pues, integrada en la visión del mundo que tiene el protagonista y en el tema último de la novela. Lázaro sólo deja constancia de lo que ve y oye y le confiere sentido a la realidad sólo en cuanto le afecta. Por eso no se cree lo que dicen las malas lenguas de su mujer, porque no lo ha visto, y la verdad del asunto no está en los rumores, sino en el propio Lázaro.

Víctor García de la Concha se muestra contrario a la visión de Francisco Rico. No ve ningún espíritu de justificación en Lázaro y señala cómo, desde la retórica tradicional, podían ser dos los motivos que justificaran la primera persona: la exculpación ante la calumnia y el elogio a uno mismo. Para él, sería el deseo de ostentación y alabanza de sí mismo el que motivaría la autobiografía.

Por otra parte, se ha hablado de desequilibrio estructural por la brevedad de los tratados centrales (IV, V y VI) frente a los tres primeros. Lázaro Carreter habla de “fallo constructivo”, pero Claudio Guillén opina que la desproporción se debe a que Lázaro selecciona los episodios significativos para la perspectiva desde la que escribe: los de su formación, pero pasa con rapidez esquemática por aquellos otros (fraile, maestro de pintar panderos, alguacil) que no marcan su evolución. No obstante, estos tratados no se pueden suprimir porque son necesarios para mantener el equilibrio de la narración, sirven de transición hacia el estado de deshonra matrimonial relatado en el último.

En los tres primeros tratados sí hay un conjunto fuertemente trabado gracias a:

- La **gradación**, que articula los tres tratados entre sí: el ciego, el clérigo y el escudero forman una secuencia ascendente en la escala social que se apoya en otra gradación de signo contrario: a medida que los amos de Lázaro tienen una posición teóricamente de signo socialmente superior, las adversidades de Lázaro aumentan. La gradación también está presente dentro de un solo tratado: Lázaro tendrá que hacer sus mañas cada vez más sutiles para conseguir sacar algo del arca-despensa del clérigo. Los obstáculos son cada vez mayores, y los beneficios, menores (del pan partido pasa a las migajas y luego simplemente al olor).
- La **simetría o contraste** sirve para poner en relación unos sucesos de la novela con otros, y, al tomar conciencia de esta relación, el lector percibe la distancia temporal, psicológica y social que separa al Lázaro que se halla en el primer tiempo de las simetrías, del Lázaro del último tiempo de las mismas. Por ejemplo, la gran calabazada con el toro del puente de Salamanca lleva luego al ciego a estrellarse con el poste, poniéndose de manifiesto la pérdida de la inocencia de Lázaro.

García de la Concha reconstruye la estructura del *Lazarillo* en tres módulos, según la distribución de amos y oficios:

- Primer módulo: los tres primeros tratados (ciego, clérigo y escudero).
- Segundo módulo: tratados cuatro, cinco y seis (fraile, buldero y maestro de pintar panderos). En estos dos primeros módulos el protagonista está al servicio de distintos amos.

- Tercer módulo: los tres siguientes tratados, con los oficios propios de Lázaro, aguador, porquerón y pregonero.

El marco de los tres módulos lo formarían el Prólogo y el matrimonio, las dificultades familiares y la superación de estas y estado de fortuna.

El paso de un módulo a otro señala un cambio en la actitud de Lázaro. Así, por ejemplo, el acceso al primer módulo viene marcado por el abandono del hogar familiar y la gran calabazada del toro, lo que supone que la infancia mental de Lázaro ha terminado y se inaugura el periodo de iniciación. El otro gran salto es el del acceso al tercer módulo: su séptimo año hace que las cosas cambien, desaparecen las fatigas y, a partir de ahí, Lázaro decide ir por su cuenta “ascendiendo” de aguador a porquerón y de porquerón a pregonero.

B.3. INTERPETACIÓN.

Las interpretaciones de la novela son tan antiguas como ella misma. Muchas de ellas las hemos ido exponiendo en los apartados anteriores. Las esquematizamos a continuación:

- Francisco Rico identificó “el caso” que se menciona en el prólogo con “el caso” que se cuenta en el último capítulo y por ahí explicó la obra como respuesta a la pregunta de “Vuestra merced” sobre tal asunto. El núcleo del libro estaría en su final y de esa circunstancia dependería su unidad y estructura. El contenido ideológico de la obra está estrechamente ligado a la técnica narrativa: la novela nos muestra el mundo sólo revelado a través de los ojos de Lázaro y Lazarillo. La primera persona es un punto de vista, una percepción objetiva de la realidad, configurada por el “yo” del pícaro.
- Marcel Bataillon pensó que la autobiografía de Lázaro no pudo ser concebida por una cabeza erasmista, y no vio en el anticlericalismo nada original.
- Márquez Villanueva, por el contrario, dice que la influencia de Erasmo sobre el *Lazarillo* comprende tantos y tan variados aspectos, que no hay un punto en la novela que se desentienda de la ideología de aquél: el realismo, las “oraciones milagrosas” como las que rezaba el ciego y que eran el blanco favorito de los erasmistas, el estilo de vida del clérigo de Maqueda, etc.
- Víctor García de la Concha negó que hubiera en la obra ninguna intención religiosa específica, y menos de signo erasmista o iluminista. La intención del protagonista sería hacer ostentación de sí mismo: Lázaro encarece el éxito que supone para él conseguir el puesto de pregonero, porque ha conculcado la teoría medieval que adscribe a cada individuo a un lugar de la jerarquía social y de acuerdo con la cual pretender alterarla implica una rebelión contra la providencia divina.
- J. A. Maravall o M. Molho no ven ese ascenso, todo lo contrario, interpretan una vuelta al punto de partida: de su deshonor matrimonial, a la situación poco honrosa de sus orígenes. Para estos autores, la picaresca es la novela de la frustración del medro y su objetivo sería la denuncia de la situación en la que viven las clases pobres.
- S. Gilman suponía la autobiografía de Lázaro plagada de símbolos y de alusiones bíblicas, empezando por el nombre del protagonista.

- En lo que sí se ponen de acuerdo los críticos es en la postura de Lázaro ante los tres temas claves de la obra: la religión, el hambre y la honra. El protagonista representa a la nueva mentalidad burguesa que no cree en los lazos de la sangre ni considera la pobreza como un estado irremediable.

C. OTRAS NOVELAS PICARESCAS.

La picaresca se convirtió en la principal tradición novelística realista. Pero hubo un periodo de silencio entre la aparición del *Lazarillo* (1554) y la publicación de la siguiente novela picaresca, el *Guzmán*, que consolida el género en 1605. Entre esta última fecha y 1646 (*El Estebadillo*) sí se publicarían gran cantidad de novelas.

Una vez establecido el género, la verosimilitud ya no exige el anonimato, por eso las demás obras llevarán el nombre de su autor al frente. Las condiciones sociales, económicas y culturales también son distintas con Felipe II y tras su muerte, con lo que aparecen intenciones moralizadoras y censuradoras en concordancia con el conservadurismo de la Contrarreforma.

El *Guzmán de Alfarache*, que lleva por subtítulo *Atalaya de la vida humana*, se publicó en dos partes: la primera en 1599 y la segunda en 1605. Tuvo un éxito enorme y las reimpressiones y versiones exceden a todos los demás casos de libros hispánicos. En 1602 se llegó a publicar una falsa segunda parte.

Guzmán narra su azarosa vida desde la situación límite de forzado a remo. Es un relato retrospectivo, autobiográfico. El protagonista, hijo de una adúltera y de un padre despreciable, huido de su casa (Guzmanillo primero, Guzmán después) sigue una serie de aventuras (hurtos, engaños, fraudes, estafas...) por España e Italia, que culminan con su condena a galeras, su posterior arrepentimiento y la denuncia que se prepara en el barco.

La forma autobiográfica se emplea aquí con distintos fines. Por ejemplo, para edificar al lector siguiendo las *Confesiones* agustinianas: el protagonista expone sus yerros y los glosa e interpreta como etapas de un proceso de conversión. En tercera persona, además, la doctrina moral habría aparecido sobrepuesta demasiado artificialmente al relato, pero en primera persona queda fundida con la ficción y parece surgir de hechos y estados de ánimo de Guzmán personaje y autor.

En la novela alternan dos niveles: las aventuras dinámicas de un protagonista que es la trasgresión, el antihonor; y las digresiones morales, pues la obra pretende adoctrinar, moralizar enseñando lo contrario de lo que hay que hacer. Comenta Moreno Baez que el relato tiene como centro la culpa original y la posibilidad de salvación del más miserable de los hombres, respondiendo a las ideas de la Contrarreforma acerca del hombre.

Si en el *Lazarillo* todos los episodios quedaban estructurados en torno al “caso”, aquí también los diversos lances del protagonista aparecen orientados hacia la conversión final. Así, la doctrina explícitamente desarrollada surge del relato e informa de él como punto de vista de Guzmán: el consejo o enseñanza se enlaza, por tanto, con la conseja o narración. Lo que separa las dos obras, es evidentemente esa intención moralizadora de la que carece la primera de ellas.

En el *Guzmán de Alfarache*, el pícaro se convierte en el héroe modelo de la novela picaresca, no en tanto mero reflejo del pícaro real, sino como el pícaro literario, arquetipo que desbordaba la estampa habitual del primero. El pícaro es una vida que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una afortunada elaboración novelesca.

No obstante, *Lazarillo* y *Guzmán* siguen teniendo puntos en común: las dos suponen un esfuerzo por imaginar la vida del pícaro desde dentro invirtiendo la poética renacentista según la cual era la caricatura ridícula el género que correspondía a los personajes de ínfima condición social. En ambas también es común el punto de vista que las rige: contar por qué el pícaro acabó convirtiéndose en escritor o narrando su vida.

En *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, exemplo de vagamundos y espejo de tacaños* se ha atribuido siempre a Francisco de Quevedo, aunque él nunca quiso reconocer la autoría. Se publicó en 1626 en una imprenta de Zaragoza, pero la redacción debía de ser anterior, puesto que ya había circulado en copias manuscritas.

En esta obra, el pícaro ya no está visto desde dentro, sino desde arriba, siendo satirizado cruelmente. Quevedo se sirve del patrón autobiográfico porque quiere superar las obras anteriores, o quizás reírse de ellas, pero aquí no hay unión entre tema y autobiografía, no sabemos por qué cuenta Pablos su vida. El autor calca los procedimientos, pero los emplea en otro nivel, el del concepto y el lenguaje.

El protagonista destaca por su afán de medro, por su deseo de honra. Pero este rasgo, al estar pensado desde fuera, desde una mentalidad inmovilista y defensora de los privilegios aristocráticos como era la de Quevedo, acusa lo grotesco de su figura, no está tomado en serio. Así, Pablos se estrellará una y otra vez contra su destino hereditario.

En esta novela no mandan los hechos, sino el lenguaje, que es el que nutre a los personajes y teje la acción. La prosa del *Buscón* en ningún momento puede ser la de Pablos: es el lenguaje del autor real contra el personaje. Toma como modelo la literatura nueva, pero la invierte para persistir en los modelos de la literatura antigua.

En *El Lazarillo* la autobiografía es fingida, se intenta hacer pasar por real al protagonista. Podemos hablar de una mirada literal. El *Guzmán* crea el arquetipo sobre un modelo. El autor ya sí firma su obra y se distancia del personaje a través de diversos prólogos. No hay intento de disimular que es una ficción; la mirada es literaria. Por último, Quevedo hace literatura de la literatura. *El Buscón* es un paso atrás, supone un intento de subirse al carro de la picaresca triunfante. En muchos momentos Quevedo se pliega a los modelos de Mateo Alemán, pero los

préstamos suelen ser externos, porque *El Buscón* desdeña el principio de verosimilitud que organizaba los materiales en las otras novelas. Es literatura de la literatura porque parte de la literatura, la toma como modelo, aunque con motivaciones esencialmente distintas de las de la novela picaresca precedente.

El argumento de la novela es el siguiente:

El protagonista, Pablos es segoviano, hijo de Clemente Pablo, un barbero ladrón y de Aldonza de San Pedro, dada a brujerías. Tenía un hermano de siete años que robaba a los clientes de su padre y que “*murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel*”. Entra en la escuela donde conoce a Don Diego Coronel hijo de Don Alonso Coronel. Allí Pablos hace amistad con su maestro pero por un incidente en el tiempo de las carnestolenda y la vergüenza de que todo el pueblo lo juzgara por la condición de sus padres decide irse al servicio de Don Diego, al cual su padre Don Alonso pone bajo el pupilaje del licenciado Cabra, clérigo avaro que los mata de hambre.

Salieron de allí delgadísimos y enfermos, hasta el punto de que los médicos “*mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas, como a retablos, y bien lo éramos de duelos*”. Don Diego es enviado a Alcalá de Henares, “*a estudiar lo que le faltaba de la Gramática*”, y Pablos lo acompaña como sirviente. Allí es víctima de las novatadas de los estudiantes, algunas bastante sucias y Pablos se vuelve experto en engañar a los demás. Al saberlo, don Alonso le pide que vuelva a Segovia sin Pablos, ya que ha escuchado sus travesuras. Su tío, Alonso Ramplón, verdugo de Segovia, le comunica que ha ajusticiado a su padre. Añade que su madre está presa en la Inquisición de Toledo, y probablemente será quemada en un auto de fe. Le invita a volver a Segovia, para aprender el oficio de verdugo con él. Decide entonces volver a Segovia, “*con el fin de cobrar mi hacienda y conocer mis parientes, para huir dellos*”.

A continuación, el autor relata el camino desde Alcalá hasta Segovia, donde va encontrando personajes disparatados: un *loco repúblico y de gobierno*, esto es, un arbitrista que cree conocer los remedios para enderezar la marcha del país y quiere aconsejar al Rey para que, conquistando Amberes, seque el mar con esponjas. Luego, un *diestro verdadero* o maestro de esgrima loco, que habla constantemente de estocadas pero acaba huyendo ante un mulato. Topa después con un clérigo viejo, autor de malos versos, que ha hecho un librillo *a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica*. Después de despedirse del poeta, al pasar el puerto de Fuenfría, de Madrid hacia Segovia, se encuentra con un soldado matón y un ermitaño en un borrico. Llegan a la posada en Cercedilla y el ermitaño les gana, haciendo trampas en el juego.

A la entrada de Segovia, ve a su padre al borde del camino, *aguardando ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafad*, esto es, ajusticiado. Llega donde su tío, pero no se hace verdugo, sino que recoge su herencia y se decide marchar a Madrid. En el camino se encuentra con un hidalgo, muerto de hambre. Este caballero le explica cómo vivir en la villa y corte, a costa del prójimo y sin trabajar. Don Toribio presenta a Pablos a una cofradía de pícaros y rufianes, con los que vive. Delatado el grupo, los detienen y llevan a la cárcel. Logra salir después de sobornar a todos, desde el carcelero hasta el escribano. Va entonces a una posada, donde se hace pasar por rico *que lo disimulaba*. Usa nombres falsos (don Ramiro de Guzmán, don Felipe Tristán). Pretende casarse con una dama (doña Ana), pero es descubierto por su antiguo amo, don Diego Coronel y acaba apaleado. Determina entonces irse de la corte e ir a Toledo, donde nadie lo conocía. Forma

parte de una compañía de cómicos, destacando en papeles de carácter y malvados. Después de dejar la compañía, se hace galán de monjas. De Toledo pasó a Sevilla, donde se gana la vida gracias a sus *principios de fullero* y los *dados cargados*. No obstante, acaba teniendo un incidente con la ley y tiene que acogerse a sagrado. Estando en la iglesia, intima con “*la Grajales*” a la que propone ir a las indias, a ver si mejoraba su suerte. No obstante, la novela concluye diciendo que no le fue mejor allí: “*Y fueme peor, como v.m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres*”.

Estructuralmente, el libro está dividido en tres partes:

- El libro primero recoge los ritos de iniciación, en Segovia y Alcalá.
- El libro segundo narra los desplazamientos de Alcalá a Segovia y de Segovia a Madrid.
- El libro tercero se centra en la degradación de Pablos en Edmundo marginado madrileño; la regeneración en Toledo como cómico y autor, y la caída en Sevilla al ingresar en la germanía.

La fuerza principal conductora del protagonista es el afán de ascenso social: toma una actitud crítica frente a su contexto familiar, se avergüenza, tiene conciencia de su antihonor por la vida de deshonor de sus padres. Afirma haber tenido “*pensamientos de caballero*” desde pequeño. En la escuela intimará con hijos de caballeros y entrará al servicio de don Diego. El pupilaje con el Dómine Cabra será una especie de purificación por el hambre. Al viajar a Alcalá, inicia su función itinerante y las burlas del patio de las escuelas y de la casa romperán radicalmente con su inocencia. Esas humillaciones lo hacen ingresar en la picaresca estudiantil, para comportarse como los demás: estafará, se burlará de la ley. El encuentro con su tío le hará recuperar sus ganas de ascender socialmente, y así asistiremos a un proceso de arrepentimiento-caída continuo que terminará negativamente.

Otras novelas significativas del género son: *La Pícaro Justina*, réplica femenina del *Guzmán*, publicada en 1605 y firmada por Francisco López de Úbeda; *La vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel; y *Vida y obras del Estebanillo González*, de enigmático autor.

Podríamos mencionar también *El diablo Cojuelo*, publicada en 1641 por Luis Vélez de Guevara, aunque se aparta de las características del género: está escrita en tercera persona y predominan los elementos costumbristas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Calero, Francisco, Introducción a su edición del *Lazarillo*. Madrid, Blázquez, 2004.
- Castro, Américo, “El Lazarillo de Tormes”, *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, N.J. 1956.
- Courtney Tarr, F., “Literary and Artistic Unity in the Lazarillo de Tormes”. *Publications of the Modern Language Association of America*, XLII (1927): 404-421.
- García de la Concha, Víctor, *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid, Castalia, 1981.
- Iglesias Feijoo, Luis, “El Lazarillo y la novela”. En G. Santonja (coord.) *El Lazarillo de Tormes*. Entre dudas y veras. Madrid, España Nuevo Milenio, 2002: 181-196.
- Jaén, Didier T., “La ambigüedad moral del Lazarillo de Tormes”. *Publications of the Modern Language Association of América*, LXXXIII (1968): 130-134.
- Molho, M.: *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.
- Núñez Rivera, Valentín, *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Parker, A.: *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
- Rico, Francisco, Edición del *Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Rico, Francisco, *Problemas del Lazarillo*. Madrid, Cátedra, 1988.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Wardropper, Bruce W., “El trastorno de la moral en el Lazarillo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961: 441-447.