





## MEMORIAS DE UN HONRADO AGUADOR



Este libro se ha beneficiado de las ayudas a la investigación concedidas al Proyecto I+D+i *Novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y II)* (FFI 2013-41264-P, MINECO), dirigido por Rafael Bonilla Cerezo.

El presente libro forma parte de los objetivos investigadores de *PTCE. Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)* del Plan Nacional de Investigación «Excelencia», otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-64799-2016-2019) y de *TEAMAD-CM. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid*, financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (H2015/HUM-3366).



© Edición de: Frederick A. de Armas y Julio Vélez-Sainz

© De los textos: sus autores

© de la primera edición: Prosa Barroca y Grupo Editorial Sial Pígalión, 2017

Bravo Murillo, 123 • 28020 Madrid (España)

Correo electrónico: [editorial@sialpigalion.es](mailto:editorial@sialpigalion.es)

Pedidos: 91 535 41 13 - 626 500 013

© de la colección Prosa Barroca: Proyecto I+D+i FFI 2013-41264-P [www.prosabarroca.es](http://www.prosabarroca.es)

© diseño de la colección y de cubierta: José Ramón Trujillo y Rafael Bonilla Cerezo

Cubierta: XXXX

La reproducción total o parcial de este libro (incluido su diseño), su alquiler, su incorporación a un sistema informático, su transmisión o transformación en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright, vulnera derechos reservados.

ISBN-13: XXX

Depósito Legal: XXX

Hecho en España (Unión Europea)

# MEMORIAS DE UN HONRADO AGUADOR

ÁMBITOS DE ESTUDIO EN TORNO A  
LA DIFUSIÓN DE  
*LAZARILLO DE TORMES*  
(PROSA, TEATRO, CULTURA)

Eds. Frederick A. de Armas y Julio Vélez-Sainz



SIAL Ediciones



[www.prosabarroca.es](http://www.prosabarroca.es)

Dirección

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Coordinación Científica y Editorial

José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)

Comité Científico

Julia Barella (Universidad de Alcalá)

Cristina Castillo (Universidad de Jaén)

Davide Conrieri (Scuola Normale Superiore de Pisa)

Angela Fabris (Universidad de Klagenfurt)

Abraham Madroñal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. CSIC)

Michel Moner (Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Antonio Rey Hazas (Universidad Autónoma de Madrid)

Florencio Sevilla (Universidad Autónoma de Madrid)

Lia Schwartz (Universidad de Nueva York, CUNY)

Paolo Tanganelli (Università degli Studi di Ferrara)

Miguel Ángel Teijeiro (Universidad de Extremadura)

Secretaría

Begoña Rodríguez (Universidad Alfonso X el Sabio)

La colección «Prosa Barroca» se rige por un proceso de evaluación y revisión anónima realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*), uno de los cuales pertenece a su Comité Científico internacional. Todas las ediciones críticas y los trabajos científicos publicados en la colección han superado esta revisión por pares y siguen los criterios de estilo y las normas éticas establecidas en su constitución.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	11
Frederick A. de Armas y Julio Vélez-Sainz	
LOS ALIMENTOS EN EL <i>LAZARILLO DE TORMES</i> COMO MARCADOR DE DISTINCIÓN DE CLASE SOCIAL (CON UN ÉNFASIS EN EL SENTIDO SOCIOHISTÓRICO DEL PAN).....	15
Dong-Hee Chung	
LA SONRISA DEL PÍCARO: <i>LAZARILLO</i> Y LA DEFENSA DE CERVANTES .....	35
Adrián J. Sáez	
VALORACIONES CRÍTICAS DEL <i>LAZARILLO</i> EN EL SIGLO DE ORO: GÉNERO, LENGUA Y ESTILO .....	49
Valentín Núñez Rivera	
HISTORIA EDITORIAL, CENSURA Y DIFUSIÓN DEL <i>LAZARILLO DE TORMES</i> EN LOS ALBORES DEL SIGLO XVII .....	69
Felipe E. Ruán	
EL <i>LAZARILLO CASTIGADO</i> DESDE LA <i>PROPALLADIA</i> Y EL <i>CASTILLEJO</i> CASTIGADOS: LA FORMACIÓN DEL CANON DEL SEISCIENTOS (PROSA, TEATRO, LÍRICA) .....	83
Julio Vélez-Sainz	
AMBERES, LOS PAÍSES BAJOS, Y EL <i>LAZARILLO DE TORMES</i> . HACIA UNA MEJOR COMPRENSIÓN DE LA TRANSMISIÓN TEXTUAL .....	95
Arturo Rodríguez López-Abadía	
<i>EL LAZARILLO DE TORMES</i> , LA SÁTIRA MENIPEA Y LA REFORMA PROTESTANTE .....	103
Alfredo Rodríguez López-Vázquez	

DISEÑOS SAGRADOS: EL <i>LAZARILLO DE TORMES</i> A TRAVÉS DE CARAVAGGIO .....	127
Frederick A. de Armas	
VIDA (ESCÉNICA) DE <i>LAZARILLO DE TORMES</i> .	
LA ADAPTACIÓN DE FERNÁN GÓMEZ .....	139
María Bastianes	
ENTREVISTA CON RAFAEL ÁLVAREZ «EL BRUJO» .....	157
María Bastianes	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	165
LOS AUTORES .....	181



## LA SONRISA DEL PÍCARO: LAZARILLO Y LA DEFENSA DE CERVANTES\*

ADRIÁN J. SÁEZ  
Université de Neuchâtel

«Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (25): estas palabras de *captatio* falsa con las que Pascual Duarte abre su apicarada confesión criminal, se hacen verdad con el bueno de Lazarillo. Casan mejor porque reflejan perfectamente la condición inicial del primer pícaro, que de una inocencia más o menos adánica barnizada de ingenio a salto de mata, pasa luego a adquirir tintes mucho más sombríos con Alemán en un giro que –entre otras cosas– fuerza la respuesta de Cervantes. Y es que con todas las idas y venidas que definen la formación de este nuevo esquema narrativo, se da la paradoja inicial de que el pícaro *par excellence* que sirve de espejo a todos los demás es una versión maleada (Guzmán) y no el modelo inicial (Lazarillo), mucho más inocente pese a sus claroscuros<sup>1</sup>.

Así pues, en este cruce de apuestas artísticas e ideológicas que marcan los titubeos iniciales de la novela picaresca, voy a repasar la cara cómica del *Lazarillo* para enfrentarla sucesivamente a la reelaboración trágica del *Guzmán* y a la respuesta de Cervantes, que en sus calas picarescas vuelve en cierto sentido a los orígenes lazarillescos para compensar una fórmula que rechaza de plano y combate con todas sus fuerzas. El acercamiento a la sonrisa del pícaro pone en valor la

---

\* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R), coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba); y *VIÉS: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P), dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Se agradecen los comentarios de mis colegas Thomas Pavel (University of Chicago) y Julio Vélez-Sainz (Universidad Complutense de Madrid).

<sup>1</sup> Baste recordar la teoría de Parker (1971: 67-98) sobre la delincuencia como rasgo central del pícaro que automáticamente excluye al *Lazarillo* del canon y la respuesta de Lázaro Carreter (1983: 231-271), más una nota de Sobejano (1972-1975: 479) sobre los límites del género.

dimensión cómica de las novelas de/con pícaros al tiempo que se añade un nuevo *casus belli* al duelo entre Alemán y Cervantes.

### ***Heraclitus ridens: la sonrisa de Lazarillo***

La comicidad del *Lazarillo* no merece anotarse por menudo, porque aparece un poco por todas partes: de entrada, el personaje humilde que retuerce el esquema de la autobiografía para trazar la crónica de una deshonra anunciada, con el autobombo de miseria y la curiosa relación con «Vuestra Merced» ya establecen la parodia como un santo y seña de la novelita.

La invitación al divertimento se encuentra ya desde la apertura del prólogo, que establece algunas coordenadas esenciales: «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, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» (3)<sup>2</sup>. Hay, pues, dos niveles de lectura fundamentados en el precepto del *docere aut delectare*: el primero posee una dimensión más profunda y ofrece «algún fruto», mientras el segundo es más ligera —o superficial— y atiende fundamentalmente a la diversión, que reaparece poco después en la figura del «truhán» (4). Es decir: por mucho que el relato esconda un sentido profundo que dispara dardos críticos contra mil y una lacras de la sociedad coetánea, primeramente tiene un sentido lúdico que viene apoyado por el entorno intertextual<sup>3</sup>.

Cierto que fue carne de censura y salió «castigado» (1573) por razones que ahora no vienen a cuento, pero es igualmente verdad que despertaba regocijo y sonrisas tanto ayer como hoy: en su día, Jiménez Patón (*Elocuencia española en arte*, 1604) consideraba que se trata de un «librillo de entretenimiento» a la par de *La Celestina* y *Las Carnestolendas* (los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas de Hidalgo) y fray José de Sigüenza iba más lejos cuando aconsejaba que «merece ser leído de los que tienen buen gusto» porque muestra «en un sujeto tan humilde la propiedad de la lengua castellana y el decoro de las personas que introduce con tan singular artificio y donaire» (*Historia de la Orden de san Jerónimo*, parte tercera, 1605), con opiniones de gran valor en el contexto, según se dirá después; más acá, Rico (1973: 52) —entre muchos otros— lo presenta como un libro «tremendamente divertido» que exhibe una «espléndida artesanía humorística» y una buena dosis de escepticismo e ironía.

De un tiempo a esta parte, Roncero (2010: 55-95) viene explorando la clave del humor en la novela picaresca, que relaciona especialmente con la risa

<sup>2</sup> Cito siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía.

<sup>3</sup> No es que el *Lazarillo* demostrase «que una obra podía ser divertida e ingeniosa y, a pesar de ello, interesarse por los problemas sociales» como dice Parker (1971: 67), sino justo lo contrario, o casi: el sondeo mayor se hace en un medio cómico y primordialmente con las armas de la graciosidad. De ahí el parentesco con la sátira menipea (López Grigera, 2001).

carnavalesca, de golpe y porrazo, que toma el relevo de los textos *di buffone*, que justo entonces se evaporan (década de 1550). Esta risa picaresca (agresiva y grotesca) hace las veces de despertador que descubre la verdad de los personajes, de modo y manera que el pícaro sería un heredero directo de truhanes y de las humillaciones que sufrían en su día: así, Lázaro pasa por un bufón-escritor que enhebra burlas y veras en una epístola pepitoria que busca deleitar, al tiempo que su relato encierra –como en una caja china– a un escudero que desea ser un hombre de placer para hacer fortuna<sup>4</sup>. Desde esta perspectiva, la comicidad lazarrillesca proseguiría en la risa moral del *Guzmán* (2010: 97-143), pero se trata de una mueca tan torcida hacia los aspectos más chuscos (escatología y violencia) y con tanta pinta de artificio retórico (la píldora dulce para pasar el amargor de la enseñanza) que más bien parece una desviación –por no decir traición– del modelo. A la par, tampoco se pueden meter todas las manifestaciones en el saco del carnaval, pues no solo de bufones vive la risa<sup>5</sup>.

Con estas dos claves (la pista del prólogo y la recepción) en la mano a modo de brújula, hay que comenzar a seguir los hilos de esta lectura esencial para revisar el concepto de comicidad del *Lazarillo*, que –según creo– abraza tanto carcajadas bufonescas como una sonrisa más amable según una dinámica jocosa que merece algunos comentarios<sup>6</sup>.

En esencia, se puede dividir la novelita en tres secciones con un sentido propio de la risa: la presentación paródica del personaje, el proceso de aprendizaje con el ciego y el clérigo, y los últimos tratados, con la etapa escuderil como quicio que marca un giro radical en la comicidad del relato. Puesto que hay cuestiones bien conocidas, solamente espijo algunos detalles.

Por de pronto, el «grosero estilo» (4) que escoge Lázaro para escribir sobre una «nonada» establece un horizonte de expectativas determinado por el respeto del decoro (sujeto bajo, estilo *humilis*), la poética (llaneza con sus gotas más que cultas) y la *captatio* de benevolencia de rigor, por supuesto, pero este temprano

<sup>4</sup> En este trabajo, también se examinan otras modulaciones cómico-picarescas: la risa moralizante en el *Guzmán*, la comicidad aristocrático-bufonesca en *La pícara Justina*, el arma de humillación social en *El Buscón* y las bufonerías del *Estebanillo González*. La coincidencia de la desaparición de la literatura bufonesca y el nacimiento de la novela picaresca es problemática por –como poco– tres razones: primero, porque el comienzo del Felipe II marca un giro en la consideración del humor y los pasatiempos cortesanos; segundo, el solapamiento de fechas no indica que ambos textos tengan el mismo humor, sino un paso del testigo de la risa, además de que, tercero, se interpone la espinosa cuestión de la aparición del *Lazarillo* que –cual golondrina suelta– no consolida el género hasta la llegada del *Guzmán*.

<sup>5</sup> Ver los comentarios de Yovanovich (1999) y Allaigre (2007), junto a Roncero (2005) para la continuación de Juan de Luna. Lozano-Renieblas (2009) relaciona la novela picaresca con otros géneros cómicos menores de raíz clásica (el carácter y el mimo). Por su parte, Pavel (2014: 103-135) se decanta por la lectura seria de la novela picaresca. Sobre la seriedad y la risa, ver Beltrán (2002).

<sup>6</sup> Sobre la burla, ver siempre Joly (1986). Para otra lectura «superficial» del *Lazarillo*, ver Darnis (2015).

guiño ya parece inclinar la balanza más hacia el disfrute (con las «naderías») que hacia el provecho, tal como insiste al momento: «no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren» (5).

Ya en la relación de sus adversidades y fortunas –por este orden y no al revés–, no vale la pena detenerse en la autopresentación de sus orígenes infamantes: tanto el nombre («Lázaro de Tormes») como el nacimiento (a orillas de un río) pone en solfa la semblanza ideal de caballeros y héroes al tiempo que adelanta el gusto del pícaro por el proteísmo nominal de sabor aristocrático y elevador, mientras que la infame calidad de sus padres (el uno molinero ladrón y acaso renegado, la otra puta de mesón y amancebada con un negro) inauguran la genealogía vil. En unas pocas palabras, ha saltado por los aires toda una tradición de presentación de figuras que, a buen seguro, causaría el deleite general.

De pasada, se pueden anotar algunos tempranos juegos de palabras: brilla especialmente el retorcimiento con la frase «arrimarse a los buenos», que –desde un refrán– adopta siempre un sentido literal y visual que se superpone jocosamente al metafórico y virtuoso: cuando viuda, su madre «se arrima» tanto a estudiantes como a un moreno para ganarse la vida, y en el *ménage à trois* final estará «la cumbre de toda buena fortuna» (80) para Lázaro; la pintura del cambio radical de Lazarillo desde el temor inicial («pesábame con él y hábale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía», 7) por la comida igualmente es un guiño risible, al igual que los chistes sobre la reacción del niño frente a su padre («coco» y el «[h] ideputa» aplicado a la letra, 8). A diferencia de los chistes posteriores con segunda intención, que tienen la función de dorar lecciones de toda suerte, los primeros guiños cómicos son más ligeros, si bien inician el retrato de una sociedad con muchas sombras.

Hasta aquí, Lazarillo es testigo al paño de la acción, ya que apenas se le interroga en la causa contra su padrastro y su madre. En cambio, con el ciego Lazarillo comienza a actuar en el centro de la escena. Este largo lance no solamente supone la entrada del pícaro en la dura escuela de la vida que, antes de nada, le aviva el ingenio («desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba», 9) sino que desde la «calabazada» del toro (9) se inicia una auténtica «guerra de ingenios» (Roncero 2010: 79-80) entre ambos personajes definida por una dinámica de burla y contraburla, con no poco de disimulo y de venganza. Si bien se mira, el camino de aprendizaje de Lazarillo se compone de una serie de «burlas endiabladas» que hacía al ciego para comer, de las que se limita a contar algunas según una cuidada retórica de la selección («por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas», 21): el robo disimulado de comida, limosna y vino, el engaño de las uvas y el trueque de la longaniza, más el vengativo golpetazo final contra el poste de piedra que responde al descalabro con el toro de bronce.

Con esta relación burlesca Lazarillo se presenta como un personaje de buen ingenio, pues con «sotileza y buenas mañas» –dice– «le contraminaba [al ciego] de tal suerte, que siempre o las más veces me cabía lo más y mejor» (14-15). Las

burlas que cuenta buscan el regocijo y la admiración del auditorio (son «cosas, así graciosas como de notar», 21), pero el relato divertido se vuelve progresivamente más y más amargo: tras la lección inaugural con el golpe inicial, el hurto del pan y otras viandas queda en nada y el escamoteo de limosna solo provoca quejas (¿«Qué diablo es esto?», 16), el caso de las uvas es una enseñanza de astucia narrada entre paréntesis, mientras que ya el truco del vino y la longaniza acaban en una lluvia de palos sobre Lazarillo. Es más: la violencia causa el deterioro de la relación entre amo y criado, porque los consejos dejan paso al «maltratamiento» (18) y el odio mutuo («Desde aquella hora quise mal al mal ciego», «siempre le llevaba por los peores caminos, y adrede, por le hacer mal y daño», 18-19), que remata en la venganza contra el ciego con que se cierra el círculo de engaños y golpes.

El esquema de engaño y castigo se repite con el clérigo de Maqueda, con quien Lazarillo pasa del fuego a las brasas: «Escapé del trueno y di en el relámpago, porque el ciego para con este un Alexandre Magno, con ser la misma avaricia» (26), ya que este nuevo amo representaba «la misma avaricia» y «toda la laceria del mundo» (26). De cinco burlas se pasa a un gran engaño eslabonado en varios movimientos replicados por una suerte de *enquête* policial por parte del enloquecido clérigo para hallar al ladrón del arca (con ratones y una culebra como principales sospechosos) hasta que el azar descubre la treta de Lazarillo. De nuevo, el personaje echa mano del ingenio para salvarse del apuro y acaba por ser descubierto y vapuleado. Sin embargo, en este caso el castigo es más un accidente que otra cosa, pues el «fiero golpe» (41) que recibe iba destinado a la culebra y, cuando el clérigo se da cuenta del engaño, únicamente se cuida de sanarlo y despedirlo, sin castigarlo con la saña del ciego.

Eso sí, en los dos casos Lazarillo es blanco de burlas, que despierta la risa en el auditorio intratextual, según se cuenta de «la negra mal maxcada longaniza» (23) y de la golpiza culebril (42):

Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta; mas con tanta gracia y donaire recontaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parecía que hacía sinjusticia en no se las reír (23).

Ahí [al recuperar el sentido tras la golpiza] tomaron de nuevo a contar mis cuitas y a reírlas (42).

Con el escudero ya cambian las tornas en varios sentidos: desaparece el sistema de burlas mutuas porque, aunque se cae un grado más en el infierno del hambre, sencilla y llanamente el escudero no tiene nada que le pueda escamotear Lazarillo y, de hecho, se produce una inversión por la que el criado tiene que mirar por el amo («buscando mejoría, viniese a topar con quien no solo no me mantuviese, mas a quien yo había de mantener», 57); a más de esta paradoja, la relación entre los personajes se mantiene armónica y hasta despierta la simpatía

de Lazarillo («le quería bien, con ver que no tenía ni podía más, y antes le tenía lástima que enemistad», 57).

Este nuevo estado de cosas determina un nuevo reparto de la comicidad, en el que al escudero le toca ser fuente principal del jolgorio. Todavía Lazarillo causa risa con su inocente interpretación del entierro que se encamina «a la casa lóbrega y oscura» (60), en referencia a una tumba que confunde con su casa porque tampoco allí «nunca comen ni beben» (60-61), y que hace estallar en carcajadas a su amo («tanto, que muy gran rato estuvo sin poder hablar», 61), pero el escudero es el agente especial de la comicidad por tres razones: primero, aspira a ganarse la vida como hombre de placer de grandes señores («malicioso mofador», entre otras cosas, 64); segundo, Lazarillo –en una nueva carambola– critica la excesiva presunción del escudero y se burla de sus poses pretenciosas con imágenes jocosas («con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta», 58); y, tercero, otros personajes se burlan de las posesiones que dice tener en Castilla («Riéronse mucho el alguacil y el escribano», 67), de modo que el escudero se revela como un sujeto risible para el auditorio general, para Lazarillo y hasta para sí mismo.

Una vez que Lazarillo ha dejado de ser el embajador principal de la risa, queda poco humor a las claras en la novela, porque en los tratados del fraile de la Merced y del buldero domina la ambigüedad maliciosa que deja amplio espacio para la sátira de los malos religiosos: apenas se pueden anotar el decir sin decir de Lazarillo sobre los «zapatos rotos» y las «otras cosillas» (68) que prefiere silenciar con el primero (Pedrosa, 2013), y «la risa y burla» del segundo tras la traza (75). Menos todavía resta con el maestro de pintar panderos, el capellán y el alguacil, que representan en rápida sucesión los primeros escalones que Lázaro asciende en la fortuna, hasta alcanzar el «oficio real» de pregonero (77) y casarse con una criada del arcipreste de San Salvador, con todas las ironías que esconde este ascenso: pasarse al bando de los perseguidores y vocear a delincuentes como su padre, trabajar con el vino que tantas penas y alegrías le había dado, ser marido cornudo con gusto, etc. «Señor, [...] yo determiné de arrimarme a los buenos» (79), dice Lázaro despidiéndose con la máxima que le diera su madre y que, a su vez, se entiende *in malam partem*, pues –si se me permite la expresión– pasa de bueno a tonto, en este paradójico elogio de los cuernos (Núñez Rivera 2002).

La mirada cómica se redondea con las descripciones jocosas de la venganza del ciego y la curación con el vino (17-18), el lance grotesco del vómito (22-23) que haría las delicias de Rabelais y los chistes con la imagería sacra que aderezan el combate por el arca del pan (adoración, «cara de Dios», etc., 33-35), junto a otros mecanismos retóricos y verbales con la elipsis a la cabeza.

Resta explicar las razones del esquema de burlas que vengo presentando. El repaso de las modulaciones cómicas muestra un primer estadio pasivo que fija las coordenadas esenciales y abre la acción de modo jocosos, para pasar al aprendizaje mediante dos enfrentamientos sucesivos de burlas agresivas y la atenuación del

humor tras el viraje que marca el encuentro con el escudero, que desplaza y modula la comicidad en perfecta coincidencia con el crecimiento del personaje.

A fin de cuentas, el *Lazarillo* es un buen ejemplo de *Bildungsroman* en el que la evolución del personaje se relaciona directamente con la fuerza del humor<sup>7</sup>. En efecto, los lances más abiertamente cómicos se reúnen durante la infancia del personaje: los recuerdos de Lázaro arrancan cuando era «niño de ocho años» (6), que poco después su madre tiene por un «buen mozuelo» (9) para despacharlo por el ciego, si bien todavía con el escudero se le tiene por «un niño inocente» (67) que no madura realmente hasta que abandona al buldero (entonces sí es un «buen mozuelo», 75) y ejerce oficios más autónomos y afortunados, que le permiten presentarse como «hombre de bien» (76), tal y como se refleja igualmente mediante el cambio de vestimenta y el desgaste de los zapatos<sup>8</sup>. Si se cruza la transformación de la comicidad con el perfeccionamiento del personaje, salta a las claras la relación entre infancia y burlas cómicas. Desde luego, este estado de cosas presenta una cara oscura del siglo XVI, pero también advierte del interés por el niño, que hace juego con los mendigos y pícaros de Murillo y Velázquez (Cantera Montenegro 1989), que aparecen las más de las veces con una media sonrisa muy significativa (imágenes 1 y 2) y que, por cierto, poco o nada tiene que ver con el gesto tristón de los bufones (imágenes 3 y 4):



Murillo, *Niños comiendo de una tartera*,  
1670-1675.

© Alte Pinakothek, München.

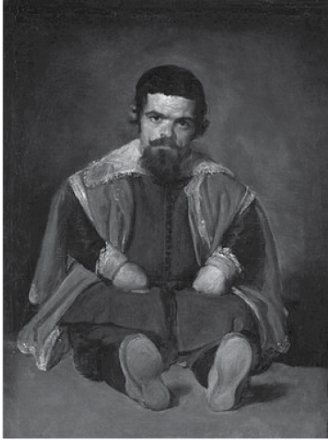


Murillo, *Niños jugando a los dados*,  
1665-1675.

© Alte Pinakothek, München.

<sup>7</sup> Se quiera o no se quiera, siempre y cuando se mantenga una salvaguarda mínima para con el patrón del siglo XIX: *Lazarillo* –y sus descendientes– es mucho más dinámico (Guillén 1957: 271).

<sup>8</sup> Para Guillén (1957: 275-276) el aprendizaje de Lázaro acaba verdaderamente después de la etapa con el buldero, cuando la fortuna comienza a sonreírle. No creo que la actuación de la madre sea tan positiva como piensa Rodríguez Cepeda (2001), pues solamente trata de salir adelante y, según parece, se desprende de su hijo mayor en la primera oportunidad que se le presenta. Vasas (2007) repasa los elementos infantiles del relato, con una serie de sentidos simbólicos discutibles.



Velázquez, *El bufón don Sebastián de Mora*, 1645. © Museo del Prado, Madrid.



Velázquez, *El bufón Calabazas*, 1637. © Museo del Prado, Madrid

Guillén (1957) indica que la disposición temporal del *Lazarillo* se comprende de una narración à rebours de ritmo cambiante con una doble dimensión que construye el pasado desde el presente y en la que progresivamente se fusiona el personaje (Lazarillo, el pasado) con la instancia narradora (Lázaro, el presente). En este sentido, se trata de una novela de formación «en germen» que retrata la lucha por la vida –para decirlo con Baroja– y que tiene a Lázaro como «el centro de gravedad de la obra» (271). Verdaderamente, el punto de vista marca a fuego la selección de los lances referidos por parte de un personaje-narrador ya maduro y hasta resabiado, que se ha decidido comenzar «del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (5), según un proceso complejo y confuso que no permite trazar límites claros entre uno y otro, y que más adelante Alemán separa salomónicamente con la conversión que deslinda al pícaro del pecador arrepentido. Ahora bien, si en la narración Lázaro es el rey, en la acción prima la figura de Lazarillo, primero «niño» y luego «mozuelo» que abarca un gran espacio de la novela: de hecho, importa más que la novelita, según prueba la temprana incorporación del personaje al folclore popular, que compensa la reducida –y accidentada– distribución del *Lazarillo de Tormes* en la segunda mitad del siglo XVI (Chevalier 1976: 172-175).

Lejos de ser la mueca del bufón, pues, la sonrisa del pícaro, se caracteriza más por la inocencia y el ingenio que por otra cosa, de acuerdo con un acercamiento a la infancia que incorpora por primera vez al niño como personaje activo del relato<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Sobre la infancia en la literatura, ver Van Elslande (en prensa). Para los niños pícaros, ver Lázaro Carreter (2002). Según Sobejano (1977), Lázaro, Berganza, Marcos y Alonso son los únicos personajes inocentes del canon picaresco. Ver asimismo Rubio Áquez (2016), con una perspectiva complementaria.



## Un duelo: la traición de Alemán y la defensa de Cervantes

Esta comicidad alegre con algunos claroscuros, que se balancea entre la ambigüedad y la crítica, va a estar en el centro de las preocupaciones de las posteriores novelas picarescas y va a ser uno de los caballos de batalla en la disputa que entablan Alemán y Cervantes en el tablero de la novela (con todas las comillas que se quiera)<sup>10</sup>: en breve, el *Guzmán* convierte la risa en un «humor cáustico» que sirve «para expresar una visión cínicamente desoladora de la depravación humana» (Close 2007: 99) mediante una distorsión que retuerce y niega el *esprit lazarrillesco*<sup>11</sup>; por ello, Cervantes se enfurece y atraviesa –más que salta– el *Guzmán* para volver al *Lazarillo* en la cuestión de la comicidad, que añade un frente más al pulso que entablaban por las nociones de monólogo y diálogo (Sobejano, 1977), la intercalación de historietas, la moral en la ficción y mucho más.

Sobejano (1972-1975: 477) advierte con toda la razón que «[a] buenos escritores, conscientes de la finalidad artística de la novela tanto como de la íntima e iluminadora relación de la novela con la realidad, no podía satisfacer la solución demasiado moral de Mateo Alemán ni menos aún la fútil receta de López de Ubeda»: ahí entran en danza las reacciones de Quevedo y Cervantes, que parecen lanzar un ataque coordinado con un nuevo acento en los elementos cómicos (Close 2007: 371) y el arma común de la sencillez del *Lazarillo*<sup>12</sup>. A riesgo de simplificar más de lo prudente, tengo para mí que la estela de la novela picaresca se puede dividir entre los epígonos declarados del *Guzmán de Alfarache* (Justina, Alcalá Yáñez) y los rebeldes –verdaderos fieles– que regresan al modelo del *Lazarillo* (Quevedo, Cervantes, Espinel) para ofrecer una visión radicalmente contraria: frente a la sombría crítica generalizada de unos, la mirada más lúdica –si no siempre comprensiva– de otros. En este sentido, se puede dar por bueno que Cervantes, acaso más que ningún otro, se dio cuenta del verdadero potencial del *Lazarillo* (Chevalier, 1976: 177), si bien este ejercicio de comprensión y revisión se realiza por el trámite de la polémica con la propuesta del *Guzmán*.

Así lo avalan las fechas: en el marco de prosas y prisas (Micó, 1994) que caracteriza la carrera por el trono de la prosa de ficción de principios del siglo XVII, la primera versión de *Rinconete y Cortadillo* (1604-1606, manuscrito Porras) se escribe al calor del *Guzmán* según unas pautas que se refuerzan durante

<sup>10</sup> Ver Blanco Aguinaga (1957), con el deslinde del realismo dogmático y cerrado de Alemán y el realismo abierto de Cervantes; Márquez Villanueva (1995); y el panorama de Guillemont-Estela y Requejo Carrió (2007).

<sup>11</sup> Por otro lado, Roncero (2010: 97-143) subraya que las reflexiones teóricas sobre la risa asimilan el *Guzmán* a un «manual del humor».

<sup>12</sup> Sobejano (1972-1975: 477) añade que también Quevedo realiza una «selección [...] del paradigma aportado por los dos *Guzmanes*, el auténtico y el apócrifo». Únicamente comenta la réplica cervantina del *Coloquio de los perros*, que considera «una novela picaresca, la más armoniosa de las escritas hasta entonces», pues reúne lo mejor y evita lo peor de todos los relatos precedentes (479).

la reescritura para la posterior publicación en las *Novelas ejemplares*<sup>13</sup>. Un breve careo de los primeros acordes del *Guzmán* con el *Lazarillo* servirá como contraste a la apuesta cervantina.

Espoleado por el afán de superación, el *Guzmán* parece lanzarse a una retórica del exceso que extrema los aspectos grotescos del *Lazarillo* tanto en el arsenal cómico como en la acción<sup>14</sup>: si da una cal con el mejor estatuto social de la familia, da otra de arena con la liviandad de la madre y la bastardía (Cavillac, 2010), pues tiene una paternidad doblemente incierta y «sería gran temeridad» —escribe— «afirmar cuál de los me engendrase o si soy de otro tercero» como en una «melonada» (I, i, 2, pp. 61-62).

En buena lógica con este tenebroso cuadro, el personaje quema etapas a tan gran velocidad que pronto alcanzan la malicia. Y es que en el *Guzmán* la infancia juega de inicio un papel menor, como quizá se pueda adivinar ya por el título sin diminutivo alguno: tras una demorada presentación de la genealogía vil en la que no pinta nada, Guzmán aparece por un momento para decir que tenía «tres años, cerca de cuatro» (I, i, 2, p. 60) a la muerte de su padre oficial, para desaparecer hasta que tenía «de doce años adelante» y era ya «niño de poco entendimiento» (p. 63). Solo entonces comienza a actuar de palabra y obra, y, ni corto ni perezoso, se lanza a buscar mejor fortuna siendo «un mozo [...] que ya galleaba» (I, i, 2, p. 66). El espejo del *Lazarillo* se distorsiona: mientras este pronto se ve despedido alegremente por su madre, Guzmán toma las riendas de su destino aunque también tiene que ver la fuerza de las circunstancias («Siéndome forzoso, no pude excusarlo», I, i, 3, p. 67); asimismo, hasta los apuros finales la infancia de Guzmán es la cara privilegiada de las muchas cruces que soporta Lázaro:

Era yo muchacho vicioso y regalado, criado en Sevilla sin castigo de padre, la madre viuda [...], cebado a torreznos, molletes y mantequillas y sopas de miel rosada, mirado y adorado, más que hijo de mercader de Toledo o tanto (I, i, 3, p. 67).

Todos los cuidados y regalos no le otorgan a Guzmanillo ninguna ventaja, pues por un camino encontrado llega a la misma meta: la desgracia<sup>15</sup>. Así lo reconoce: «Salí —que no debiera, pude bien decir— tarde y con mal. Creyendo hallar copioso remedio, perdí el poco que tenía» (I, i, 3, p. 67). Solo entonces Guzmanillo recrea el itinerario lazarlillesco con las adversidades, el engaño iniciático y las burlas cómicas, pero he aquí que la miseria que *Lazarillo* conoce desde la cuna le llega bas-

<sup>13</sup> La novelita se escribe seguro al socaire del primer *Guzmán* (1599), pero la influencia del segundo acaso solo llega a la redacción final. A su vez, la novelita influye en una carta del segundo *Guzmán* (II, iii, 7) (Márquez Villanueva 1995: 287-291).

<sup>14</sup> Close (2007: 367) lista las especies cómicas que establece Alemán a partir de simples esbozos del *Lazarillo*: enumeración de lacras de tipejos sociales, transformación trágica de las ventas, popularización de algunos patrones burlescos (cartas, premáticas y testamentos) y los vituperios de linaje.

<sup>15</sup> Vilanova (1981) entiende el *Lazarillo* como una reflexión sobre la mala educación. Para la reforma que propone Alemán, ver Gómez Canseco (2015).

tante más tarde para explotarle delante –literalmente en la boca– en dos pruebas encadenadas: la primera en una venta de tres al cuarto con el timo de los huevos empollados (que mastica sintiendo «crujir entre los dientes los tiernecitos huesos de los sin ventura pollos», I, i, 3, p. 72) resulta de la fusión del lance del golpe toril por lo que tiene de despertar de la inocencia (era «muchacho, boquirrubio, cariampollado, chapetón», I, i, 3, p. 71) y la burla del chorizo por el final escatológico; para la segunda, el personaje aprende la lección y sale con bien porque, pese a caer inicialmente en el engaño de la ternera falsa para su sorpresa («grande fue mi hambre; y esta excusa me disculpa» (I, i, 5, p. 92), aprecia algunos signos tempranos de la estafa en la cena (una parte de la comida le huele «a paja podrida», I, i, 5, p. 93), refuerza sus sospechas en el almuerzo («ello era malo y decía bien quién era», I, i, 6, p. 96) y acaba por descubrir el pastel (el mulo que les vendían por ternera)<sup>16</sup>.

En pocas páginas –para este libro gordo– se abarca y se supera el proceso de maduración del personaje en duro enfrentamiento con la realidad: el desengaño es todavía más fuerte porque sucede a una etapa de caprichos y ventajas, por lo que, aunque se repite el movimiento de descenso y empeoramiento («por saltar en la sartén, caí en la brasa; di en Scila, y huyendo del Caribdis», I, i, 5, p. 89), Guzmanillo se revela como un personaje avisado que rápidamente deja atrás la inocencia de la infancia. Así, Alemán carga las tintas en la maldad del personaje: además de la superación que supone ser «mozo ventero, que es peor que de ciego» (I, ii, 2, p. 169), Guzmán adquiere pronto el estatuto de «pícaro ladroncillo» (I, ii, 2, p. 170) que lo acompañará hasta el final de la novela, con algunos intentos fallidos de reforma entre medias<sup>17</sup>.

Al tiempo, los engaños se entienden más seriamente: si el primero todavía causa las carcajadas incómodas del arriero («le dio tan extraña gana de reír que me dejó casi corrido [...] que pareció tenerla por destajo», I, i, 4, pp. 76-77) que el narrador critica como exceso, la segunda acaba como el rosario de la aurora con la intervención de la justicia y la amenaza de prisión para Guzmán. Quizá sea baladí, pero el desengaño y la mirada más seria llega en el *Guzmán* tras dos lances, cuando en el *Lazarillo* tomaba tres burlas que significativamente se entendían de manera cómica.

Si se dejan de lado las continuaciones respectivas, este desfile de pícaros tiene la respuesta más clara en *Rinconete y Cortadillo*, el primer envite picaresco de Cervantes que quizá se concibiera como un relato intercalado para el episodio de los galeotes (*Quijote*, I, 22) que haría juego con los comentarios contra la vida de Ginés de Pasamonte (García López 1999). Sea como fuere, la novelita aún rasgos tanto del *Guzmán* como del *Lazarillo*, que no deben perderse de vista

<sup>16</sup> En el primer timo, todavía Guzmán es inocente: confiesa que «si no fuera solo a mí, a otro cualquiera desengañara en verla», pero «como niño, debí pasar por ello» mientras que «ellos [dos soldados que caen la cuenta] eran más curiosos o curiales» (I, i, 4, p. 80). Blanco Aguinaga (1957: 321) apostilla que desde este momento el personaje adopta la perspectiva desengañada del narrador.

<sup>17</sup> Ver los comentarios sobre la bondad final del personaje en Cavillac (2005).

porque constituyen uno de los modelos invocados en la respuesta cervantina, en una muestra tanto de la importancia del patrón como del deseo de esquivar toda mención guzmaniana<sup>18</sup>.

En verdad, el diseño general de *Rinconete y Cortadillo* ofrece un nuevo modelo de narración que refuta el esquema de Alemán en la acción y la forma, pero que no siempre cuenta con el antecedente del *Lazarillo*. Para empezar, el encuentro por «acaso» (161) de dos personajes que pronto se quitan la máscara y se unen con «amistad [...] perpetua» (168) niega el determinismo, privilegia el diálogo e inaugura un tono más cordial (ver *infra*), en un claro ejercicio de respuesta al desconfiado diálogo de Guzmán con otro «mocito» (I, ii, 7) (Joly 1999: 269-271)<sup>19</sup>. En el relato de cada uno, además, se suaviza la ascendencia vil y repetidamente se prefieren callar los orígenes (al principio entre ambos, luego con Monipodio y finalmente por escrito, 164, 185 y 213) para dejar rienda suelta a la libertad. Y es que con la pareja de personajes se presenta únicamente un proyecto de vida picaresca («two concurrent lives, in fact», Dunn 1982: 128) *in progress* y no una autobiografía *ab initio*, que, además, acaba por abandonarse. Asimismo, la disposición narrativa un narrador externo y dos voces en contrapunto se abre al perspectivismo a la par que quiebra el pacto autobiográfico con el control de una entidad más.

Conjuntamente, se hallan otros recuerdos más claros del *Lazarillo* que van desde detalles como la común crítica a la hipocresía religiosa (Parker 1971: 69), las explicaciones evasivas y el gusto por los eufemismos (Dunn 1982: 125) y el ejercicio de las bulas que Rinconete conoce por su padre (166 y 215) hasta la clave de la economía narrativa de una novelita corta que replica a la enormidad del *Guzmán* (Avalle-Arce 1990: 601)<sup>20</sup>.

Un elemento clave de esta recuperación cervantina del *Lazarillo* está en la vuelta a la comicidad más alegre. El regocijo de *Rinconete y Cortadillo* cuenta con el acuerdo general: para Menéndez y Pelayo se da «una especie de indulgencia estética que depura todo lo que hay de feo y criminal en el modelo», Casaldueiro (1962: 114) considera que se trata de «un mundo infantil» con juegos inocentes y Parker (1971: 70) anota que ni siquiera el ambiente criminal sea lúgubre, entre otras valoraciones parejas.

Más allá del buen entendimiento inicial que es un *rifacimento* feliz de un encuentro del *Guzmán*, Rinconete y Cortadillo se ganan la simpatía del resto de figuras por su «buena gracia» (173) y –salvo el primer truco con los naipes– solamente realizan burlas simpáticas (Requejo Carrió 2001) que contrastan con las mañas de Guzmán según la habitual poética del engaño de Cervantes («sin daño

<sup>18</sup> Téngase en cuenta el lastre que arrastraba el *Lazarillo* con su entrada en el *Index* y su circulación «castigada».

<sup>19</sup> Yerra Zimic (1996: 85, 87 y 135-136) al decir que los personajes siguen los pasos de Guzmán: esa inspiración libresca está en *La ilustre fregona*.

<sup>20</sup> Muñoz Sánchez (2013: 123) recuerda que la respuesta cervantina siempre adopta el esquema de la narración breve.

de terceros»). Hasta el hurto del talego y el pañuelo queda en nada, ya que la forma del robo es más un «juego de prestidigitación» (Casalduero 1962: 72) que otra cosa y especialmente porque luego devuelven el botín, con lo que Cortadillo se gana el sobrenombre de «*el Bueno*» y la aprobación general de «la hidalguía de los dos modernos» (191). Para acabar, la huida de una vida «tan perdida y tan mala» (215) sanciona la bondad natural de los personajes, que no se integran realmente en la cofradía de Monipodio, de la que son testigos desde una perspectiva de superioridad que en cierto modo puede parangonarse con la atalaya del *Guzmán*.

El humor en *Rinconete y Cortadillo* se construye en gran medida por una serie de burlas ingeniosas, los cortocircuitos en la comunicación por el registro de germanía, la corrección de prevaricaciones lingüísticas y la presentación de jocosas figuras hampescas (la vieja, las prostitutas, los rufianes), que se realizan mediante el contraste entre los pícaros y el resto de personajes. A diferencia de la degradación de Guzmán, Rinconete y Cortadillo mantienen la inocencia y confirman su bondad con dichos y hechos. No hay ningún despertar a la vida traumático y, de hecho, no salen de la infancia en toda la novela: si Lázaro y Guzmán aparecen en un segundo momento para madurar a las malas, Rinconete y Cortadillo son niños (entre 14 y 17) de principio a fin.

Acaso se pueda añadir una última nota nominal acerca de la importancia del diminutivo que no solamente vale como marca bufonesca (Roncero 2010: 126) en algún caso (Guzmán), sino como marca de inocencia y hasta bondad que desde un Lazarillo que lo pierde para hacerse tristemente mayor, Rinconete y Cortadillo lo ganan por sus buenas acciones (185-186, y en juego con un ardid naipesco). Si se quiere, el *Lazarillo* y el *Guzmán* son dos ejemplos de *roman de formation* que pintan el paso de la infancia a la madurez, mientras *Rinconete y Cortadillo* retrata solamente un vislumbre infantil que con toda lógica se presenta con la mediación de un narrador.

En Cervantes, pues, no hay nada de *turpitude et deformitas*. Y lo mismo puede decirse hasta del *Coloquio de los perros*, pues Cervantes no es Dostoievsky, según apostilla con gracejo Márquez Villanueva<sup>21</sup>.

### **Final: *tempus ridendi***

En pocas palabras, esta relectura simpática del *Lazarillo* –todo lo parcial que se quiera–, lejos de negar todo sentido profundo al texto, buscaba poner sobre el tapete los granos de sal cómica diseminados aquí y allá para entender la esencia

<sup>21</sup> A propósito de Berganza, señala que «[s]u vanidad es ingenua y cabría decir que de una naturaleza sana, frente a la hipocresía impenetrable y trascendental de Guzmán. El tono de la obra en ningún momento deja de ser risueño y el *Coloquio* no pierde en ningún momento su impostación lúdica ni tampoco cierta pureza infantil. El abordaje de temas cáusticos o sombríos va siempre templado de una gracia ligera» (Márquez Villanueva 1995: 276-277). Para Close (2007: 55), «Berganza es una especie de trasunto de Lázaro».

jocosa de la novelita, que se ensombrece y exagera en el *Guzmán* para recuperarse de cierta manera en *Rinconete y Cortadillo*, que parece reivindicar la legitimidad de la risa más allá de la tragedia de la vida. Ya estaba escrito: «Omnia tempus habent [...] tempus flendi et tempus ridendi» (Ec 3: 3-4), y esto vale tanto para la vida como para la novela picaresca que tan férreamente se agarra a la realidad.