

# PROLONGACIONES DE LA PICARESCA

FERNANDO GARCÍA LARA

*Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*

Literatura y verdad han convivido en permanente conflicto. Los principios que secularmente enfrentaron a la realidad con la ficción, a la verdad con la verosimilitud o a la poesía con la historia, han sido asiento de toda poética y de toda teoría estética. En su conjunto los libros son verdaderos en tanto que depósito de los saberes, experiencias y sueños que trasladan, no sólo para asegurar de este modo su transmisión, sino para despertar en el futuro toda suerte de reflexiones y nuevos paradigmas, más allá del tiempo de su escritura. El envejecimiento de la literatura corre así parejo a la reivindicación de las verdades que puso en circulación: so capa de emoción estética o de simple placer la literatura tiene siempre el afán de instruir, aunque sea a escondidas. Aparentemente los grandes libros en los que la humanidad ha aprendido a leer no tienen otro fin que el de cautivar, pero no se necesita mucho esfuerzo para comprender que ése no es su exclusivo y único fin, y que utilizan su capacidad de fascinar para propagar ideas o para imponer un pensamiento o una moral a los que la literatura presta su cautivador ropaje. ¿Cuál es, entonces, el verdadero valor, el valor actual y práctico de la lección que los libros propagan?

Ya en los tiempos de la institucionalización de la literatura, el doctor Jhonson entendía que a las obras de la imaginación no cabía aplicar más prueba de valor que la *extensión de la duración y la continuidad de su estima*, es decir, es cada generación lectora la que, mediante sus rechazos y aceptaciones, confirma la tradición literaria señalando un canon, aquellos libros sobre los que merece la pena que otros reflexionen, asegurando así su lectura. Incluso en momentos tan precarios y tan plagados de dudas para la literatura y el pensamiento como los actuales, el problema del valor y la utilidad de estos saberes nos asalta con urgencia, proponiéndose como permanente lección sobre el conocimiento de nuestro pasado y sobre la naturaleza de nuestro presente, aunque sólo fuere para enfrentarse al institucional consenso del desdén por las humanidades y las letras en la sociedad contemporánea.

En este orden de cosas pocos capítulos de la historia literaria española como el de la picaresca pudieran servir mejor como paradigma de lo hasta aquí enunciado, sobre todo considerada más allá de los textos, es decir, por su valor contextual e histórico en donde el pícaro ocupa una singular posición de marginación, que es paradójicamente lo que le hace entrar en la modernidad europea muy por delante de otros discursos del pensamiento áureo. Tiempo ha quedado establecido que fueron las específicas condiciones de la sociedad española las inspiradoras del género: la picaresca como producto y reflejo de aquellos *años conflictivos* en los que España inicia su decadencia.

Es cierto que la picaresca tiene un lugar y una fecha de nacimiento bien conocidas y ciertamente debatidas y discutidas hasta la minucia. Y con ella la figura del pícaro, personaje que la sustancia. En este sentido, lleva razón Maurice Molho al reafirmar el fenómeno del picarismo como genuinamente español frente a la miseria, fenómeno universal: no se puede confundir el *Liber Vagatorum* con la *Vida de Lázaro de Tormes*, pues sería confundir las condiciones de la miseria universal con la muy concreta condición histórica, genuinamente hispánica, que representa ese mendigo que habla en primera persona para proponer al mundo una imagen, degradada y compensatoria a un tiempo, de su condición de pobre.<sup>1</sup> El pícaro no es un pobre cualquiera, un pobre anónimo: el hambre y la pobreza no son, una vez convertidas en temas o asuntos literarios, algo despreciable, pues se sustenta ahí toda una concepción teológica y moral. Sin la presencia teológica de la caridad no puede entenderse la existencia de la dádiva o el principio moral de la resignación del pobre a su estado. Cuando, andando el tiempo, la caridad eclesial cambie su faz por la de beneficencia pública, habrán cambiado no sólo las apariencias, sino aquello que obró el milagro de transmutar al pobre en pícaro.

Ahora bien, la pobreza no es el único elemento sustentador del pícaro literario. Como se nos ha repetido hasta la saciedad, la novela picaresca obliga a tratar el tema del anhelo medrador del pícaro, de su deseo, frustrado las más de las veces, de ascender socialmente. De ahí arrancan una serie de nuevas características inherentes a la poética del picarismo, que van desde la obligada condición humilde y vil del personaje a los aspectos formales del autobiografismo y el punto de vista desde el que se narra, arrastrando con ello toda una serie de asuntos y de temas —que en la serie española están ligados a la problemática religiosa, moral y política de la sociedad de ese preciso momento: la posibilidad o no del ascenso social, la actitud antiheroica, la cualidad deshonrosa, el honor y la sangre, las referencias a la riqueza y el dinero, el anonimato, etc.— que felizmente confluyeron en un esquema estructural y narrativo de rara y perfecta adecuación para expresar la crítica social y moral. Más allá de la tradición lucianesca y erasmista, la excelencia del modelo de la novela picaresca servirá ya

1. “¿Qué es picarismo?”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 127-135.

desde su primera lección con *Lázaro de Tormes* para incluir tanto la perspectiva y los anhelos sociales de la marginación como la visión moral dominante, en un momento en que dicha visión integraba también lo político, lo social y lo religioso.

También la filiación genérica de la novela picaresca fue percibida muy pronto como un género idóneo para la crítica, percepción que llegó por igual a los autores —en su mayor parte autores de una sola novela—, a los editores y, lo que es más decisivo, a los lectores<sup>2</sup>, ya que fueron estos últimos, desde luego en absoluto marginados o delincuentes sino perfectamente integrados en el sistema, los que elaborarían el “otro” punto de vista: frente a la perspectiva del pícaro, la de sus lectores, dando así lugar a la doble dialéctica o al doble “punto de vista”. De este acusado valor informativo sobre la sociedad de su tiempo también irán naciendo características propias que, durante siglos, van a definir el modelo: realismo, comicidad, innovación respecto de otras tradiciones narrativas contemporáneas, capacidad crítica... y que, más allá de su tiempo, “al instalar por primera vez un Yo problemático en el corazón de lo imaginario, inaugura el linaje de los itinerarios burgueses que, en la Europa del siglo XVIII, consagran el éxito de una *Moll Flanders* o un *Gil Blas*”<sup>3</sup>, es decir, fundamenta y anima la aparición del relato realista moderno, obligando a los Smollet, Defoe, Lesage, Marivaux, etc. a formalizar sus antihéroes bajo la advocación de *Lazarillo* o de *Guzmán*.

Resulta, sin embargo, paradójico constatar el eclipse de la novela picaresca desde mediados del siglo XVII, digamos que desde la publicación de *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), quizá, como apunta el mismo Cavillac en el citado libro sobre el *Guzmán*, por la insidiosa entrada del discurso moralista, cuyo punto culminante lo alcanza Gracián tras de la publicación de *El Criticón* (1650-1658). Y es que ciertamente la fuerza y el arraigo del modelo clásico de literatura picaresca sólo sería explicable por la fuerza expansiva de la ficción. Roto el encantado universo de la literatura nobiliaria, fundada sobre una discriminación estética que reserva la ejemplaridad exclusivamente a la nobleza, la verdadera promoción estética del pícaro se produce, fuera de nuestras fronteras, sustentando el hermoso edificio de la moderna novela europea.

A dos siglos de distancia Lesage y Marivaux, en Francia, escriben fascinados por las virtualidades de un “yo” individual que es capaz de contar los avatares de su

2. Vid. al respecto el muy preciso artículo, citado tantas veces y por diversos motivos, de Claudio Guillén, “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid, Castalia, 1966, pp.221-231. Amplió dicho artículo para *Literature as System* en donde apareció con el título “Genre and Countergenre: The Discovery of The Picaresque”, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp.134-158.

3. Michel Cavillac, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache*, Granada, Universidad, 1994, p.13.

bastardía, biografías de criados sin ascendencia conocida, pero que se atreven a escribir de la ignominia en letras de molde. Y que lo hacen no sólo de ellos mismos sino de su parentesco. Y por esos mismos años Daniel Defoe traza en *Moll Flanders*, la pícaro inglesa nacida en la cárcel de Newgate y redimida por el trabajo y la penitencia tras de su deportación, una figura con plena conciencia de su cuna, es decir, de su bastardo linaje, sabedora de que posee un cuerpo al que puede sacar provecho, con cuyas ganancias tomará conciencia de su libertad. Molly llegará al final de sus días manumitida por su propio esfuerzo, por sus ganancias, sin temor ya a la precariedad de la posesión, tal y como temen siempre los pícaros clásicos. Es cierto que todo ello no son sino epigonías que se incrustan en el relato realista o costumbrista, pero que en el horizonte de expectativas del lector no son más que recuerdo de imágenes entrevistas en antiguos relatos y en invertidos modelos. Sin embargo, el pícaro tiene otras maneras de fluir.

Algunas novelas escritas en Francia y Gran Bretaña durante el siglo XVIII pertenecientes a la serie picaresca inician una suerte de análisis psicológico a través del personaje, que sus contemporáneos no estaban en condiciones de distinguir respecto de su modelo hispánico. No se había producido aún la codificación de la novela y aún menos la de los géneros novelescos. Para la teoría literaria dominante la novela fue descuidada, cuando no ignorada, en los debates consagrados a establecer los elementos de la poética, ya fuese épica, lírica o dramática. Así es que buena parte del cegado debate a propósito de la novela en el XVIII hubo de trasladarse entonces, a falta de más nobles estancias, a los aledaños de las propias novelas, a los prólogos, advertencias y demás elementos paratextuales, entre los que llama mucho la atención el de esos largos títulos y subtítulos con que los autores se escudan de las dos principales críticas: la falta de verosimilitud, es decir, no practicar el principio de la *mimesis*, y el de la inmoralidad; al tiempo que con ello trataban de justificar la rápida propagación de un nuevo género que, a la vista de la cantidad de lectores que empezaba a cosechar, parecía responder mejor y antes que otros a las exigencias de la nueva situación ideológica y social. Sabemos, por otra parte, que hasta la segunda mitad del siglo XIX no se produjo una primera codificación normativa de la novela y, a rastras de ella, del género picaresco<sup>4</sup>. No quiere esto decir que no estuviera ya en marcha la construcción de un espacio crítico que la picaresca había iniciado de hecho desde el momento de su enfrentamiento con la narrativa pastoril o caballeresca, es decir, como contragénero y como afianzamiento de la propia noción de novela, en donde la

4. El más completo estudio al respecto se lo debemos a Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992. En el capítulo primero, "La construcción de la picaresca", se repasan, más allá del anecdótico reconocimiento de una "invención y estilo picaresco" en el *Parnaso español* (1770) de Juan José López de Sedano, las aportaciones que han ido conformando el "lugar crítico" del género picaresco en los últimos doscientos años, así como sus diversas orientaciones.

picaresca unirá sus fuerzas a Cervantes. El asunto reside en discernir lo que fueron elementos constitutivos de la picaresca ante los ojos de estos primeros canonizadores, es decir, a través de qué elementos se identificaba un relato picaresco, pues sólo a partir de la coherencia interna que le proporcionan al relato dichos elementos podríamos fijar, con criterios de afinidad, el grupo de relatos que pudiesen rubricarse como novelas picarescas. Además, había que encontrar también un primer ejemplo o ejemplo originario en el que pudieran observarse esos rasgos esenciales, pues únicamente así podríamos tener conocimiento de los elementos constitutivos del relato picaresco sin necesidad de ser un modelo en el sentido de la poética normativa.

Desde el siglo XVII la idea de que el *Lazarillo* inauguraba la serie y, por tanto, se proponía como modelo y fundamental prototipo de la picaresca, fue generalmente aceptada. Cuando la serie fue creciendo con el *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *El Estebanillo*, etc. hasta adquirir el aspecto de un género propio, un modelo perfeccionado y completo, sus lectores, exegetas y críticos no tuvieron más remedio, por su evidencia, que observar el distinto alcance moral, social e ideológico, así como el diferente "estilo", al tiempo que eran igualmente observables algunos elementos identificadores comunes. No menos característico era, por ejemplo, la capacidad de unir o hacer depender de forma estrecha unos de otros elementos, tal y como ocurre con la íntima alianza que mantienen en el relato picaresco la autobiografía y la crítica a las situaciones sociales por las que pasa el protagonista; o bien, similar caso, la relación entre extracción social del pícaro y perspectiva o punto de vista desde el que son observadas las distintas capas sociales que se ve obligado a recorrer el pícaro en su anhelo de ascenso social. Otros elementos no serán obligados o necesarios y cada relato opta de modo diverso ante el balance de una vida antiheroica en que consiste toda relación picaresca, del mismo modo que la pintura de la sociedad adquirirá distinta gradación satírica o la ironía será modulada con mayor o menor finura, etc. Además, esta relación entre autobiografía y crítica social tiene efectos en otros ámbitos formales, como el de la fragmentación en episodios, esa especie de "cajón de sastre" que es toda novela picaresca y que tanta importancia tendrá en su prolongación dieciochesca, alargando o suprimiendo episodios sin que se resienta la estructura del relato, intercalando cuentos y relatos menores, intercambiándolos, etc., hasta el punto de dejar reducido a la más sucinta elementalidad la caracterización del pícaro, separando sus acciones de las descripciones críticas del medio y de los discursos moralizadores, tal y como aparece claramente en la caracterización del personaje antiheroico de los relatos de ascendencia picaresca que se escriben principalmente en Francia y Gran Bretaña a lo largo del siglo XVIII<sup>5</sup>. En este sentido se hace necesario

5. No de otro modo sino entendiendo la serie picaresca como una realidad más compleja de la que recorre su relato desde *Lazarillo* (1554) a la *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), ensanchando la referencialidad de la picaresca más allá de su temática social y desplazándola hacia la circunstancia religiosa y cultural, puede explicarse la ampliación de la serie en el espacio y el tiempo llevada a cabo

distinguir, como hacen bien pronto los autores franceses y británicos, entre novela picaresca como género y el relato que acoge en un momento dado de su desarrollo escenas, diálogos o personajes picarescos. Una distinción acaso ya presente en Cervantes, quien diferenciaba claramente la novela picaresca de aquellos relatos de corte autobiográfico plagados de curiosos incidentes, así como de acciones y aventuras, en los que la crítica social y la pintura de insólitas costumbres venían a sustituir a los elementos constitutivos de la historia del pícaro<sup>6</sup>.

Si prestamos atención a la evolución de la novela picaresca en Francia observaremos que, si bien los elementos constitutivos y primigenios forman un conjunto homogéneo, lo más interesante reside en el hecho de las variaciones y modificaciones que tienen lugar con respecto a la tradición española. Modificaciones que no sólo revelan un cambio en la constelación histórico-social de la que se alimentan, sino las inmensas posibilidades que le abrían a la moderna novela para adaptarse a esas nuevas realidades que se hacía necesario tratar.

Es un hecho bien conocido que las más importantes novelas picarescas, así como numerosos relatos de carácter satírico, incluido *El Quijote*, fueron prontamente traducidos al francés ya en la primera mitad del siglo XVII, formando un conjunto referencial que expresaba el más ajustado exponente del carácter español. Y no deja de llamar la atención que frente a la consideración del nuevo principio estético del realismo aplicado por ejemplo al *Quijote*, las novelas picarescas fueran acogidas bajo la más humilde protección de lo cómico y satírico. En este sentido cabe leer e interpretar relatos como el *Francion* o el *Poliandro* de Charles Sorel, amalgama de escenas picarescas contenidas en un cuadro de costumbres más general, como también ocurre con los cuadros de Scarron en donde lo que predomina es la vida aventurera. Quizá sea en la obra de Tristan l'Hermite, *Page disgracié* (1642) donde encontremos una mayor afinidad con la picaresca como género, impresión que se sustenta en el hecho de su formulación autobiográfica porque, también aquí, la obra dirige su rumbo hacia las aventuras de carácter amoroso en alejados y fríos ambientes como los noruegos. Habrá que esperar la aparición del *Gil Blas* (1715) para encontrar un relato unánimemente considerado dentro de la genuina tradición picaresca. Igualmente en Inglaterra serían traducidas casi de inmediato las más importantes novelas picarescas. Sin embargo, excepto las epigonías surgidas bajo la influencia de la traducción llevada a cabo por James Mabbe en 1622 de *El Guzmán* con el título de *The Rogue*—denominación del pícaro que terminaría por generalizarse en lengua inglesa para todo lo concerniente al pícaro aunque fueran vidas de delincuentes y criminales sin más—,

por Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1559-1753)*, Madrid, Gredos, 1975.

6. Puede verse ahora el apartado que Antonio Rey Hazas dedica a las relaciones de Cervantes con la picaresca, "Cervantes y la picaresca" en *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad, 2003, pp. 375-464.

no encontraremos ningún serio descendiente de *El Guzmán* hasta la aparición del *Moll Flanders* (1722) de Defoe; fenómeno, por otra parte, que sólo puede tomarse en consideración como prolongación de los relatos de pícaros a condición de ampliar las bases o fundamentos de la comparación. Alexander A. Parker en el capítulo que dedica al asunto en su ya citado libro, "La tradición picaresca en Inglaterra y Francia", menciona únicamente *The Life and Death of Mr. Badman* (1680) de John Bunyan, no sin recordar el terminante rechazo de Ernest Baker de incluir a Badman dentro de la tradición picaresca.

Quizá la primera novela francesa sobre cuya estructura como relato picaresco hay opinión generalizada sea el *Gil Blas de Santillana* de Lesage<sup>7</sup>, aunque ante nuestros ojos salten datos y asuntos propios de la sociedad francesa de entonces. Pero es cierto que se encuentran allí lo que venimos llamando elementos constitutivos del género o de la serie picaresca, modificados con frecuencia y sobre todo en lo que concierne al alcance ideológico y contextual. El propio P. Isla, en su afán de apropiarse de una obra de tanto éxito para el patrimonio español, utilizaría en el prólogo a su traducción algunos argumentos bastante significativos del modo de hacer de un hombre de letras del neoclasicismo fascinado, no obstante, por la fuerza que los relatos picarescos ejercieron, aunque no se les mencionara como tales. En primer lugar estaría el carácter español del relato:

Y pues los mismos paisanos y elogiadores, [en referencia a los autores del *Dictionnaire historique portatif*, Amsterdam, 1771, y de la entrada correspondiente a Lesage] hombres de la mayor imparcialidad, y de una delicadísima crítica, cuentan al *Gil Blas de Santullano* entre las traducciones e imitaciones de la lengua española, en que Mr. Alano ejerció el gran talento de hacer suyos los pensamientos ajenos; ¿qué mayor fundamento había yo menester para desplumar al francés corneja, y restituir al español Gil Blas, en su pelo o su pluma original?

En segundo lugar estaría lo inapropiado, extravagante y anacrónico de la sátira:

Aún hay otra razón muy poderosa para creer que Le Sage no fue el verdadero autor de esta graciosa novela. Cualquiera que la lea se persuadirá que se escribió en los reinados de Felipe III y Felipe IV, cuyos ministros y privados son satirizados en ella. Mr. Le Sage, habiendo nacido en el año de 1677, en que ya había muerto Felipe IV, no podría venir a España, ni como secretario ni como amigo o comensal del embajador francés, hasta fines de aquel siglo o principios del siguiente: tiempo en que ya Gil Blas andaría oculto en las manos de algunos curiosos, como escrito anónimo y de autor desconocido.

7. O de Santullano, como quieren e intentan demostrar algunos en Asturias. Vid. la traducción del P. Isla de la obra de Lesage, *Historia de Gil Blas de Santullano*, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1991, 2 vols., con una introducción al respecto de José Ramón Tolivar Faes.

Y en tercer lugar, la crítica a la inverosimilitud que tan despiadada como torpemente hubo de sufrir por parte de la crítica ilustrada no sólo la picaresca sino el mismo Don Quijote:

...si fuese español el autor de este romance, no es verosímil que siendo tan hábil y tan instruido en la geografía y mapa de España, como se manifiesta en toda la obra, incurriese en el garrafalísimo despropósito que se lee en tom. 4 lib. 10 cap. 1, donde se dice que habiendo Gil Blas y su fiel criado Scipión partido de Madrid para Asturias durmieron la primera noche en Alcalá, y la segunda en Segovia. Saben hasta los más zafios arrieros de España que Alcalá respecto de Madrid está a la parte opuesta de Asturias y de Segovia, y por consiguiente que era menester volver a pasar por Madrid, o por sus alledaños para dormir la segunda noche en Segovia.<sup>8</sup>

Aunque quizá la más decisiva diferencia de la novela de Lesage respecto de su modelo picaresco tenga que ver con el distinto relieve moral con que es presentado el protagonista. El hecho de que Lesage hubiese purgado sus traducciones de libros picarescos españoles de todas las que para él eran *moralités inutiles*, no significa que hubiera desistido o hubiese renunciado a toda moralidad, sino sólo a aquella contrarreformista que estaba presente en los relatos de los autores españoles. Por el contrario, en su obra son los personajes quienes, a través de sus propias acciones y no de prolijos sermones, se encargan de instruir al lector. Son, en efecto, las instrucciones morales que acompañan a Gil Blas, un *parvenu* que enseña su moral del triunfo, que no deja de ser el simple buen pasar del pequeño burgués, sin recurrir a esfuerzos sobrehumanos ni a mixtificaciones teológicas.

Algunos años después de la publicación de la segunda parte del *Gil Blas* comienza Marivaux a dar a la luz una serie de novelitas en donde la picaresca es utilizada ocasionalmente en alguna de ellas, *El filósofo indigente* por ejemplo, de modo esquemático<sup>9</sup>. A Marivaux empezaba a interesarle más la sicología del protagonista, que reflexiona y analiza sobre su situación y su conducta para enderezar su camino, que la pintura crítica de la sociedad que el pícaro traza imbuido del pesimismo que su condición le depara. En este sentido, una vez constatada la aversión de los nuevos lectores a reflexiones y razonamientos, como el propio Marivaux nos señala, era cuestión de poco abandonar el ropaje de la picaresca para contentar a un público que gustaba más de la aventura por la aventura y que acababa de encontrar en los libros de memorias los nuevos procedimientos narrativos con los que dar cuenta de una vida. Las nuevas condiciones sociales acabarían por modificar la tradición picaresca en un sentido similar a como lo harán los grandes novelistas ingleses del XVIII.

8. Todas las citas se toman de la edición citada del *Gil Blas*, pp. 19, 20 y 21 respectivamente.

9. Existe edición reciente de las traducciones de estas novelitas, Madrid, Gredos, 2004.

Contrasta muy significativamente el ámbito de influencias de la picaresca en Francia e Inglaterra con el silencio que tras el éxito del *Estebanillo* (1646) se produce en España con el que, en opinión de Parker, "...se llega, y muy propiamente al verdadero nadir del género en España, pues es la última obra en que podemos seguir los elementos básicos de esa tradición." (*Op. Cit.* p. 123). Resultaría paradójico constatar ese eclipse de la picaresca en su patria. Quizá, como sugiere Cavillac en su anteriormente citada obra, habría que poner esta parálisis en relación con la insidiosa entrada del discurso moralista, cuyo punto culminante alcanzará Gracián tras la publicación de su *Criticón* (1650-1658). Ciertamente la fuerza y el arraigo del modelo clásico de literatura picaresca sólo serían explicables por la fuerza expansiva de la ficción. Probablemente también porque el pícaro no es un delincuente cualquiera, como tampoco es un aventurero o un pobre cualquiera, y el lector español lo sabe y tiene plena conciencia de ello. Es consciente de que las fronteras del vagabundeo no son nunca radicales, no son trabajo frente a holgazanería, sino que son oscilantes, y es ese fenómeno de permanente oscilación lo que permite al pícaro tomar ese estado o abandonarlo sin dejar de trasladarse por ello a otros contextos narrativos y morales. Así cuando Lesage hace su traducción de *El Guzmán* suprimiendo determinados pasajes y acentuando otros, no lo hace caprichosamente sino con toda intención, pues estaba entresacando lo que para él eran los verdaderos fundamentos y caracteres del pícaro, estaba indicando cuando está dedicado a su oficio o vocación y cuando el pícaro deja de serlo para tomar otro estado. Del mismo modo que cuando Moratín aborda la adaptación de ese mismo libro, ejemplo de pícaros, desde su propia visión autorial no puede sino, con desprecio a la fidelidad, reinterpretarlo a la luz de las nuevas expectativas del receptor<sup>10</sup>. El caso es que, sea como fuere y a pesar de que la verdadera promoción estética del pícaro se produce fuera de nuestras fronteras sustentando, junto con *El Quijote*, el hermoso edificio de la moderna novela europea, el silencio hispánico no es tal. Por el contrario, encontraremos algunos núcleos en donde la picaresca seguirá palpitando, aunque en algunos casos sus resultados fueran fallidos: el P. Isla y su *Fray Gerundio*, o su intento de apropiación mediante la traducción del *Gil Blas* de Lesage; y en otros hubiera de sufrir las limitaciones y el encorsetamiento del esquema crítico neoclásico.

Contrariamente a lo que sucedió con *El Quijote*, la picaresca no dispuso de una poética con la que legitimar su escritura. Es cierto que hay aquí y allá alusiones en las que justificar un modo de escritura, pero nunca un sistema tan completo y cerrado como el que Cervantes propuso en los capítulos XLVII y XLVIII del *Quijote* de 1605. Quizá fuese Mateo Alemán quien, tanto en la *Declaración para el entendimiento deste libro* en donde califica a su *Guzmán de poética historia*, como en el *Elogio*

10. Vid. mi contribución al homenaje del prof. Russel P. Sebold, "Moratín, fallido editor del *Guzmán de Alfarache*" en *Ideas en sus paisajes*, Alicante, Universidad, 1999, pp. 203-214.

de *Alonso de Barros* en donde hace prevalecer el principio realista como única perspectiva de su escritura, planteara de modo más claro y terminante el conflicto con toda la anterior teoría literaria. Únase a ello el aristocratismo desde el que se dictaminaban las reglas del arte y tendremos la respuesta a la desconsideración con la que el género fue tratado desde su aparición. Además, el pícaro, por otra parte y en otro orden de cosas, dada su baja condición social, era ya sospechoso por el mero hecho de serlo, y así lo registra, junto a nobles ociosos, buhoneros, funambulistas y aquellos que viven a costa de su mujer, alguna disposición legal durante el reinado de Felipe V, reiterada hasta la saciedad en diversas leyes a lo largo del siglo.

Tengamos en cuenta que paralelamente a estas disposiciones restrictivas de la mendicidad y la vagancia, otras hubo que se encargaron de mejorar el nuevo principio de beneficencia, tratando de corregir las costumbres caritativas, que habían sido el caldo de cultivo de la vida del pícaro. Difícilmente podía, pues, defenderse un tipo de literatura sobre la que gravitaba, además, la común y muy extendida creencia de que bajo la apariencia de censurar la vida del pícaro, en realidad lo que estos libros hacían era enseñarla. No deja de ser paradójico que hubiera que esperar a la traducción que en 1787 lleva a cabo el P. Isla del *Gil Blas* para encontrar, rebotados de una novela francesa, los primeros elogios de este tipo de relatos. Y paradójico además por el hecho de que el propio Isla mantuviera con relación a la picaresca una actitud tan ambigua y reticente: la censuró mordazmente al tiempo que mostró su fascinación por unos relatos de los que era asiduo lector, acudió a ellos para caracterizar determinados tipos de su *Fray Gerundio de Campazas* –aunque las referencias culturales que Isla utiliza en su celeberrimo relato no implicaran más valoración de la picaresca que la de poner en entredicho la cultura del barroco–, pero, sobre todo, hay que considerar su cambio de postura respecto de la picaresca a partir de 1787, fecha de publicación de su traducción del *Gil Blas* e inicio de una larga polémica que se extiende a lo largo del XIX, y que tiene como centro la recuperación de la tradición clásica hispánica en tanto que eje de la formación de la novela moderna en Europa, hecho reconocido por la teoría literaria neoclásica de la época, con lo que se rellenaba, como señala acertadamente Fernández Montesinos, una carencia y una incapacidad en relación con la novela europea de la época:

*Fray Gerundio*, que deja trasparecer no comunes dotes de novelista en el autor, nos revela cómo Isla no es capaz de comprender ya el alcance de la lección de Cervantes, y que para él una extensa y persistente sátira literaria es, sin más, una novela. Al mismo tiempo, un seguro instinto le está diciendo que *Gil Blas* es español. Lo era, sin duda, no en cuanto a producto de fantásticos robos y plagios, sino porque en él aparece triunfante la gran tradición cervantina. El esfuerzo desesperado que hacen entonces los españoles que aún harán por muchos años por apoderarse del *Gil Blas* es revelador de un estado de conciencia curioso. Se diría que con el libro de Lesage tratan de suplir la falta de

una novela española que entonces nadie era capaz de crear entre nosotros; *Fray Gerundio* era la mejor prueba de ello.<sup>11</sup>

El gran aluvión de traducciones, extractos y adaptaciones de novelas extranjeras, fundamentalmente francesas e inglesas, que se produce a partir de entonces, unido al reciente fenómeno de la extensión de los periódicos y de grandes obras misceláneas que informan y resumen la producción extranjera, va a suponer un cambio en el aprecio, cuando no silencio, de la novela picaresca y del picaresmo en general. Un fragmento de *El Censor*, escrito tras la primera suspensión de la revista en 1783, señala los tres aspectos esenciales sobre el lugar que ocupó la picaresca a lo largo del siglo:

Yo no sé si me engaño; pero no veo que razón haya para que se me condene a mí, y se dejen correr libres tantas novelas como andan por las manos de todos. En efecto mi conversación puede pasar muy bien por una perpetua novela, y los que me escuchan pueden hacer cuento que están leyendo, u oyendo leer el *Lazarillo de Tormes*, o a *Guzmán de Alfarache* y no sé yo que me haga esto demasiado favor. Lo cierto es que algunas veces se halla en mis novelas mucha más invención y mayor nobleza que en estas y otras obras semejantes<sup>12</sup>.

De modo bien elocuente Cañuelo alude al sentir generalizado hacia la novela picaresca, así como al grado de conocimiento que se tuvo de ella en el siglo: su enorme difusión, pues aún eran leídas masivamente; la estrecha relación entre ese público lector y el de la prensa; y la continuada crítica a lo largo del siglo sobre la falta de invención y de nobleza histórica.

Esta última se remonta a Mayans, quien en su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1729), al trazar la historia del género siguiendo los pasos del tratadista francés Pierre Daniel Huet, censuró la literatura fantástica, entre la que incluía ese “...género de perniciosas novelas (...) que, con pretexto de cautelar la vida pícaro, la enseña. De cuya composición tenemos en España tanto número de ejemplos que sería cosa ociosa citar algunos”<sup>13</sup>. Crítica continuada por otros tratadistas hasta el tramo final del siglo en que dichas consideraciones se atemperan. Es probable que el primer elogio franco y directo a la picaresca sea el manifestado por el P. Andrés al comentar la denostada novela de Mateo Alemán:

11. José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, 1972 (3ª), pp. 2-3.

12. Luis Cañuelo y Luis Marcelino Pereira, *El Censor*, obra periódica. En Madrid, Con las licencias necesarias. Año de 1784, Ol. VI, Discurso LVIII, pp. 184-185. Hay edición facsimilar a cargo de José Caso en el Instituto Feijoo, Oviedo, 1989.

13. P. 22 de la edición de Antonio Mestre, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

Otra especie de romances reinó entre los Españoles, en los cuales no se tomaron por argumento acciones caballerescas, amores heroicos, ni pasiones pastoriles, sino ingeniosos fraudes, y dolosas y artificiosas invenciones de los pícaros. Es célebre en esta parte la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, que en medio del literario esplendor del siglo décimo sexto escribió Mateo Alemán, el cual, con su vivaz y fértil fantasía supo inventar tan nuevos y curiosos accidentes, y los expuso con tan buen orden y método, y con estilo tan puro y claro, elegante y ameno, que las picardías de su Guzmán ofrecen una agradable lectura con alguna útil doctrina para la sociedad, y se han hecho famosas, no sólo en España, sino en todas las otras naciones<sup>14</sup>.

Elogio que se atempera y hasta llega a convertirse en abierta crítica cuando de juzgar *El Buscón* quevediano se trate:

Quevedo emprendió una obra semejante [al *Guzmán*] en la *Vida del gran tacaño*, y la trató con mucha vivacidad acumulando graciosos y picantes pasajes del ingenio picaresco de su héroe; pero siguió demasiado los equívocos, los falsos pensamientos, las excesivas exageraciones y semejantes bajezas, sin fijarse en el agradable deleyte del verdadero ridículo, y no llegó a la excelencia del estilo, y al ayre y nobleza histórica que Alemán supo dar a las burlescas acciones de su *Guzmán*<sup>15</sup>.

Quizá lo más interesante de este juicio resida no tanto en lo que supone la preferencia de la obra de Alemán sobre la de Quevedo, pues al fin y al cabo se trata de la preferencia de un crítico de formación neoclásica por la literatura del XVI frente a lo barroco, como en el hecho de que lo único que le llamara la atención fuesen los aspectos elocutivos de la obra frente a otros cualesquiera, ya fuese el estructural *-dispositio-* o el inventivo *-inventio-*. Retomaba así el P. Andrés un capítulo mal resuelto por la teoría literaria del neoclasicismo, la del papel y naturaleza de la sátira, siguiendo lo indicado por Luzán en su *Poética* (1737) a propósito del estilo jocoso, quien no sólo tuvo en cuenta a Aristóteles sino “ese modo defectuoso y bajo de hacer reír” que Cicerón llamó *scurrilitas* y Luzán tradujo como *bufonería*, etiqueta bajo la que se coloca no sólo determinada obra de Quevedo muy influyente en la prosa del XVIII, como *Los Sueños* y el mismo *Buscón*, sino las dos más importantes aportaciones de la prosa dieciochesca, el *Fray Gerundio* de Isla y la *Vida* de Torres Villarroel, que pasaron de ese modo a compartir criterio, así como el indigno modo de la *scurrilitas* del que estaba afectado, en opinión de la teoría ilustrada, el relato picaresco. Erróneo parentesco, pues, el encontrado por los ilustrados para dos obras cuya revisión más reciente las coloca bien lejos de ser los eslabones finales del relato que inaugurara Lázaro González Pérez. Y si el *Prólogo con morrión* que Isla antepone a su *Fray Gerundio* no deja de ser una declaración de intenciones, claro está que fallidas,

14. Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Sancha, 1785, p.495. Existe edición facsimilar, Madrid, Verbum, 2002.

15. *Ibid.*, p. 496.

de colocar su relato en la estela del *Quijote*, apartado de todo lo que oliese a *realismo*, en la *Vida* del Gran Piscador de Salamanca, la picaresca es, ante todo, un sobreen-tendido, algo que tanto el autor, el propio Torres, como el lector, que a lo largo del siglo ha visto innumerables ediciones del *Guzmán* y de otros relatos picarescos indicativos de su aceptación y éxito<sup>16</sup>, conocen perfectamente: un horizonte de referencias librescas. Si bien existe en Torres una clara voluntad por demostrar que él no pertenece a la clase de los pícaros, hay que tener en cuenta que en el relato por un lado va la historia y por otro la literatura, de manera que lo que constituye un rechazo del modelo picaresco con el fin de destacar la limpia ejecutoria de un burgués descendiente de comerciantes, no es raro que se convierta, en el interior de sus presupuestos literarios, en irónica apología de lo que se considera en el setecientos consustancial al género picaresco: la ausencia de buen gusto y el peligro de *scurrilitas*. Las declaraciones de Torres en el prólogo acerca de las reglas que rigen la composición de su obra, fundamental para la comprensión de su irónica captación de benevolencia, son bastante elocuentes al respecto:

Porrumpirás también, después de haberlo leído (si te coge de mal humor) en decir que no tiene *doctrina deleitable, novedad sensible, ni locución graciosa*, sino muchos disparates, locuras y extravagancias, revueltos entre brutalidades de un idioma cerril, a ratos sucio, a veces basto y siempre desabrido y mazorra<sup>17</sup>.

Nada habría que añadir ante esta declaración de parte sobre la base bufonesca de la obra si no intuyésemos la ironía con se escribe, puesto que se está acusando de algo que a la postre resulta falso: el tratar de hacer reír transgrediendo el principio establecido por Luzán de que la risa, la deformidad y el defecto se debe notar *no deformemente*. Bien pronto el lector se dará cuenta de que nada es menos risible que la grandeza con que Torres elige libremente el camino de la caridad y el bien, de modo que los deslices son cómicos respetando estrictamente la ortodoxia clasicista.

Finalmente, otro núcleo señalado por la crítica como influido por la picaresca sería el de algunas novelitas que, al abrigo del éxito de la traducción de novelas sentimentales y de aventuras, se publican en el último tramo del XVIII. Tal sería el caso de *Aventuras de Juan Luis* (1781) de Diego Ventura Rejón y Lucas, calificada por Cavillac de *mediocre novela picaresca*<sup>18</sup>, aunque nada, en mi opinión, merece ser puesto en relación en esta novela con el género picaresco: ni en sus propósitos, más cercanos a los de las grandes publicaciones satíricas de la época como *El Pensador*

16. Sobre su número y diversidad puede el lector curiosar en Joseph Laurenti, *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. Siglos XVI-XX*, Kassel-Edition Reinchenberger, 1991.

17. *Vida, ascendencia, crianza y aventuras*, Madrid, Castalia, 1972, Prólogo, p. 90. Edición de Guy Mercadier.

18. *Op. Cit.*, p.26.

o *El Censor*, ni en su crítica de costumbres, influida por las interpretaciones setecentistas de *El Quijote* y enmarcada en un espacio alegórico, ni en la sátira, más dependiente de la lección de Juvenal, a quien se invoca en el prólogo, que de Alemán o Quevedo. Ni siquiera una novelita como la de Antonio Muñoz, *Aventuras en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero* (1739), que en mayor o menor medida parte de la narrativa del XVII y sintetiza los tópicos de la literatura picaresca, consigue alejar el tufo dieciochesco con el que son vistas y narradas las costumbres del siglo.

Al fin y al cabo, aquella pregunta que se formuló F. Rico, “¿Hacia dónde hubiera caminado [la picaresca], de seguir las huellas de *Lazarillo* y de *Guzmán*?, sigue teniendo la misma respuesta: “Pues derecha hacia la novela moderna”<sup>19</sup>.

---

19. *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 140.