

EN PRO DE UNA EXPLICACIÓN LITERARIA DE LA NOVELA PICARESCA

O

La novela picaresca a la luz de la poética

COMO EL PRIMER TÍTULO puede parecer perogrullesco, he añadido otro más explicativo: la novela picaresca a la luz de la Poética. Quien conoce la bibliografía del tema, sabe que muchos críticos e historiadores tanto españoles como extranjeros, han estudiado la picaresca en función de creencias religiosas (pienso en M. Herrero García, E. Moreno Báez, A. A. Parker) —y sólo cito unos nombres—, bien en relación con la situación económica y social de España (A. del Monte), bien en relación con su historia política (A. Castro). Estas interpretaciones tienen, por cierto, cada una su importancia, pero suelen ser parciales y referirse a lo que podríamos llamar las zonas segundas de la información literaria. Hace falta un estudio, como el de M. R. Lida, sobre la originalidad artística de la *Celestina*, para introducirnos en la zona primaria, artística y literaria, de la novela picaresca.¹

Al hablar de la novela picaresca, me refiero sobre todo a *La vida de Lazarillo de Tormes, Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache, La pícaro Justina, La vida del Buscón don Pablos*. Por razones que ustedes adivinan me referiré sobre todo a la primera auténtica novela picaresca —con el acento en novela— que es también la más difícil, el *Guzmán de Alfarache*. No quiero discutir aquí el carácter picaresco del *Lazarillo*. Este problema lo solucionó ya el muy inteligente autor de la *Pícaro Justina*. El frontispicio que orna su libro resume admirablemente la historia del género. Mientras que “la nave de la vida picaresca” lleva a la madre Celestina, la pícaro Justina y el pícaro Guzmán de Alfarache, Lazarillo boga solo en una barca más pequeña por el mismo “río del olvido”, hacia el mismo puerto de la muerte y del desengaño. Sin ser pícaro, Lázaro ha escrito una novela picaresca

¹ Al escribir esta ponencia no había visto la tesis de E. Cros, *Protée et la Gueux Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, París, Didier, 1967. Según la reseña del prof. Aubrun in R. R. esta tesis debe comprobar lo que yo sólo adivinaba.

muy distinta, por cierto, de la escrita por Guzmán. Pero cada novela tiene, conforme a la personalidad de su autor, una originalidad propia y artística. Insisto en lo artístico de la novela picaresca española porque ha sido negado tantas veces por autores influyentes; pienso, por ejemplo, en José Ortega y Gasset:

La novela picaresca es en su forma extrema una literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones, empujada con un pesimismo preconcebido que hace inventario escrupuloso de los males por la tierra esparcidos, sin órgano para percibir armonías ni optimismos. Es un arte, y aquí hallo su mayor defecto, que no tiene independencia estética: necesita de la realidad fuera de ella, de la cual ella es crítica, de la que vive como carcoma de la madera. La novela picaresca no puede sino ser realista, en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético consiste justamente en que al leer el libro levantamos a cada momento los ojos de la plana y miramos la vida real y la contrastamos con la del libro y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. *Es arte de copia*. (*Obras completas*, II, pp. 121-5).

La cita ha sido bastante larga pero me pareció necesaria. ¿Qué significa esta conclusión “es arte de copia”? Si es arte, no es copia, si es copia, no es arte. Esta verdad elemental nos la enseña claramente el doctor Alonso López Pinciano que publicó, en 1596, su admirable *Philosophia antigua poética*, el tratado más completo de poética aristotélica de la época. Se ha estudiado (me refiero a un artículo de W. C. Atkinson) la concordancia entre El Pinciano y Cervantes, pero no —que yo sepa— entre El Pinciano y Mateo Alemán, que admiten ambos los mismos principios literarios.

¿Qué es arte, según el Pinciano? “Un hábito de hacer las cosas con razón, digo, siguiendo el uso de ella” (II, p. 149).² ¿Y poesía (en el sentido amplio de *ficción*, de *fábula*)? “Imitación”, hecha, claro está, “con lenguaje y plática” (I, p. 198) y fundada en la “verisimilitud”. “Lo verosímil es lo más importante” (I, p. 268) dice el Pinciano que el tema sea alto o bajo. Alaba, por ejemplo, la manera verosímil de representar Terencio a una alcahueta (I, p. 147). Refiriéndose a Aristóteles, El Pinciano, precisa que “fábula es imitación de la obra misma, no la obra misma, sino una semejanza della; y como el retratador es más perfecto qua(n)to más haze semejante el retrato a la cosa retratada, así lo será el poeta quanto la obra hiziera más

² Ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1948, 3 vols.

verisímil" (I, p. 239). Pues, copia no, fotografía no; retrato sí. El poeta no puede pintar los hombres "yguales como son" (I, p. 249). Tal pintura carecería de arte. "La obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingir que sea verisímil y llegada a la razón" (I, p. 265). El escritor que describiese Aranjuez o el Escorial —son ejemplos del Pinciano— aunque fuese en verso —"no haría poema, sino escribir una historia en metro" (*ibid.*)

Ahora bien. ¿Cómo representar cosas que carecen de imitación? ¿El paraíso? A esta pregunta contesta un interlocutor del Pinciano: "*imaginando(lo) como me pareció razonable*" (I, p. 263). Y este principio lo aplicó Mateo Alemán a una fábula "brutá", que carece no de imitación sino de virtud. La virtud que, según el mismo Pinciano, "no es otra cosa que una fuerza del alma, mediante la qual obra *según entendimiento*" (I, 22-3). El poeta debe respetar la virtud, más, "guardar la religión por la verisimilitud" (III, p. 221).

El gran problema que se planteó a Mateo Alemán fue ¿cómo representar la vida irracional, los vicios de un "ladrón famosísimo" según la poética clásica a que se adhiere como "clásico" y erudito moralista? No había otra solución sino ésta: imaginándola como le pareció *razonable*, es decir guardando la *verosimilitud*, que implica *imitación* y *religión*.

El sujeto de este libro es "el ser de un pícaro (I, p. 35). Lo declara el autor en la dedicatoria al discreto lector; (pícaro "centro y abismo de todos", según lo precisa Alonso de Barros en su elogio). Tal sujeto, por cierto, no es grave ni compuesto (*ibid.*); es, como dice el autor al principio de la segunda parte, "humilde y bajo" (III, 72).³ Supo sin embargo hacerlo "importante, grave y grande" (*ibid.*), según su grave visión total del hombre y del mundo, sobre todo del hombre. Con deliberación, Mateo Alemán decidió dar a este pícaro —el héroe— no un antihéroe, una máxima individualidad, toda su personalidad psicológica, haciendo de él una primera persona —nunca puesta en acusativo— que no nos presenta un caso abstracto —como suele repetirse tantas veces— sino su propio caso vivido.

M. Alemán no elude las dificultades. El pícaro es malo, habla a tontas, obra naturalmente, es decir libremente, quiere vivir según la florida (II, 55) o la gloriosa libertad (II, p. 27), según sus malas inclinaciones, despidе la razón, corre a rienda suelta por el campo de sus apetitos y asume enteramente esta maldad. Tal sujeto, Mateo Alemán

³ Me refiero a los cinco tomos de los Clásicos Castellanos.

sólo pudo concebirlo bajo la condición de *presuponer* “un hombre de claro entendimiento”, como lo explica en su “declaración para el entendimiento deste libro” y como lo confirmará en la dedicatoria al lector en la segunda parte (III, p. 53). También bajo la condición de que el pícaro escribiera “alguna doctrina” (I, p. 36). Mateo Alemán justifica tal actitud contraria a la razón: en efecto, “parece muy llegado a razón darla [doctrina] un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo” (*ibid.*) En realidad hay aquí tres justificaciones razonables exigidas por la todopoderosa verosimilitud. La última, castigado del tiempo, corresponde más bien a una convicción del *juez* Alemán, que es ante todo un hombre justo para quien “premios y penas conviene que haya” (III, p. 75).⁴

La ambigüedad del héroe es una *conditio sine qua non* y no la llamaría antitética (como M. Molho): aunque participa de dos naturalezas distintas no me parece conflictiva ni patética. Guzmán pasa necesariamente, diría fatalmente, sin verdadera lucha interior de un estado de pecado a un estado de sabiduría (y viceversa)⁵ (véase su primera conversión, III, p. 209, o también su última, V, p. 153). Su peregrinación tanto física como moral —viaje redondo de Sevilla a Sevilla— ha sido trazada *a priori*. En este sentido se puede hablar de un determinismo literario, razonablemente imprescindible, como lo es también la “doctrina”.

Además, Mateo Alemán tiene, por justo y por misericordioso, una inclinación innata y cultivada a la moralización —sus demás obras lo demuestran— y muchas veces se excusa por sus digresiones: “¡Cuándo podré acabar conmigo no enfadarte, pues aquí no buscas predicables ni doctrina; sino un entretenimiento de gusto, con que llamar el sueño y pasar el tiempo! No sé con qué disculpar tan terrible tentación, sino con decirte que soy como los borrachos, que cuanto dinero ganan todo es para la taberna” (III, p. 267). Eso lo dice ya en la segunda parte más moralizadora que la primera (Mateo Luján de Sayavedra le había robado su fábula...).

Así queda planteado el problema del fin de esta “poética historia”. (I, p. 35). Pinciano, refiriéndose a Aristóteles y a Horacio, admite el principio de la doble finalidad: de “deleyte y doctrina” (I, p. 156). “Doctrina y deleyte conviene tenga mezclado el que tiene el poema; que él

⁴ Cf. también III, p. 76: “Las honras para los buenos y la horca para los malos.” La justicia, sin embargo, no excluye la misericordia, como lo demuestra E. Cros.

⁵ Cf. V, p. 51: “Pues de bachiller en teología *salté* a maestro de amor profano.”

que tiene mucha doctrina, no es bien recebido, ni leydo, y él que tiene solo deleyte, no es razón que lo sea" (I, p. 213). Aunque este libro no es un libro de burlas —el Lazarillo, el Buscón, sí, son libros de burla¹— Mateo Alemán tiene la intención de entretener a sus lectores. Por eso añade varios cuentos; así la historia de Ozmín y Daraja para "entretener el camino con algún alivio" (I, p. 174) y la de Bonifacio y Dorotea para "alegrar[le] y divertir[le]" (IV, p. 142). La de Doridio y Clorinia causa "gran admiración" al embajador (III, p. 40). No se puede negar que Mateo Alemán nos convida a *gustar* su libro (*ibid.*). Pero tampoco se puede dudar de su sinceridad cuando afirma que "a sólo el bien común puse la proa" (I, p. 34), que se pretende "sólo describir como atalaya toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios, un hombre perfeto, castigado..." (III, p. 52). Esta mezcla de doctrina y deleite es muy razonable y muy corriente. Francisco López de Ubeda, en su prólogo al lector, escribe con irónico entendimiento: "Si este libro fuera todo de vanidades, no era justo imprimirse; si todo fuera de santidades, leyéranle pocos, que ya se tiene por tiempo ocioso, según se gaste poco. Pues para que le lean todos y juntamente parezca bien a los cuerdos y prudentes y deseosos de aprovechar, *dí en un medio*" (BAE, XXXIII, p. 49). En realidad, el autor de la pícaro Justina no dio en un medio; sólo añadió al fin de cada capítulo una pequeña moralidad. Mateo Alemán sí dio en un medio, mezclando verdaderamente vanidades y santidades. Y lo dice en un elogio su gran amigo, el moralista Alonso de Barros: "Nos ha formado este libro mezclando en él con suavísima *consonancia* lo deleitoso y lo útil, que desea Horacio" (I, p. 41). Por haber respetado esta consonancia muy difícil, hecha de elementos contrarios, y más generalmente, por haber imaginado su fábula irracional según le pareció razonable, Mateo Alemán es un autor clásico. Su barroquismo queda por probar.

Admito que la anécdota del cuadro al revés puede aplicarse a la obra de Mateo Alemán. El pícaro la cuenta al final de su "confesión". Un caballero había pedido a un pintor que le pintase "un hermoso caballo, bien aderezado, que iba huyendo suelto". El pintor lo hizo, pero al poner el cuadro a secar, no reparó en la manera de ponerlo. Lo puso del revés. Cuando el caballero vio el caballo revolcado se asustó y protestó. Lo vio "el discreto pintor", volvió el cuadro y el caballero quedó contento. Esa anécdota inspira el siguiente comentario a Mateo Alemán: "Si se consideran las obras de Dios, muchas

¹ Lo que significa que sean sólo libros de burlas.

veces nos parecerán el caballo que se revuelva; empero, si volviésemos la tabla hecha por el soberano Artífice, hallaríamos que aquello es lo que se pide y que la obra está con toda su perfección" (V. p. 158). Mateo Alemán nos permite también volver la vida de Guzmán (pero no obliga a hacerlo). Cree que al principio, en la lejana edad de oro, el hombre era perfecto. Es una "creencia" humanista, heredada de los clásicos, tanto como una creencia cristiana. Sabe también que esta perfección original se ha corrompido, que el hombre es "un pero". Me explico. Hablando de su maestro, el embajador de Francia, el pícaro dice que en medio de su persona, muy perfecta y muy querida de él, "en lo mejor de todo, estaba sembrado y nacido un pero. Manzana fue nuestra general ruina y pero la perdición de cada particular". (III, p. 97).

Como el primer *pero* está subrayado en la edición de los Clásicos castellanos (no en la de la BAE) y como el traductor francés traduce: "il y avait un *mais* planté et germé. Une pomme perdit le genre humain, un *mais* perd chacun d' entre nous", subrayando ambos "*mais*", consideré *pero* como conjunción sustantivada y no pensé en el sustantivo *pero*.

Según el Diccionario de la RAE, y lo que señala lo comprueban diversamente el Covarrubias, el Oudín, el Diccionario de Autoridades, *pero* significa: 1. manzano; 2. la fruta de este árbol; y también —punto cuarto del artículo *conjunción*— más familiarmente defecto o dificultad.

¿Qué significa aquí? ¿Qué sentido tiene como conjunción sustantivada? *sembrado*, *pero*, *manzana* se refieren a un mismo concepto: la manzana de Eva, directamente relacionada con el defecto humano. Podría significar manzana y defecto —aunque no encuentro este último sentido ni en Covarrubias, ni en Oudín, ni en Corominas. *Un pero* como conjunción sustantivada por el autor —*un mais*— resultaría más original y más expresivo. Al ser *pero* sinónimo de manzana posibilita tal sustantivación. Me parece que el primer *pero* prepara el deslizamiento de sentido patente en el segundo *pero*.

Sea lo que sea, *pero* y sus sinónimos constituyen un rasgo distintivo del estilo de Alemán que se podría relacionar, según el método de Spitzer, con la "mente alemaniana". Aun después de convertirse Guzmán dirá "mas era de carne" (V, p. 153) y a este *mas* se opone otro *mas* en una construcción no de términos inconciliables sino razonablemente contrarios y humanamente complementarios.

Mateo Alemán sabe muy bien que la manzana fue nuestra general ruina. Todos los historiadores lo han subrayado y muchos pasajes muy conocidos lo prueban. Tal visión no debe explicarse necesariamente

por la visión pesimista y desengañada de un converso. El mismo Pinciano observa: "Desconcertóse la armonía y consonancia humana; y el hombre se tragó la inocencia el día que el primero la mançana, por cuya causa vino en disonancia y abieso". (I, p. 209).

Mateo Alemán concuerda con la doctrina general, hasta diría con las creencias de la Contra-Reforma y no sólo con el pecado original, también con el libre albedrío, la gracia, etc. . . Pero su libro sería de una insensatez total, y no sólo educacional, según la expresión de Maldonado de Guevara,⁶ si el autor se hubiera propuesto escribir esta vida picaresca para defender las tesis de la Contra-Reforma que ha sido un instrumento de lucha contra la herejía — herejía que no interviene aquí.

Mateo Alemán conviene también con el humanismo, que, según lo demostró entre otros muchos, J. A. Maravall, busca a través de la literatura un ideal de vida, un ideal de perfección interior y de espíritu sinceramente religioso.

Concluye:

En el marco de la idealidad humanista y en la perspectiva cristiana del pecado original, el pícaro es a *priori* un *pero*, un elemento contrario. ¿Cómo retratarlo en una poética historia, en una fábula que, según la clasificación del Pinciano, "sobre una mentira y ficción funda verdad"? (II, p. 252).

Pues según pareció razonable al autor, que por guardar la verosimilitud respetó la imitación picaresca y la religión, mezclando clásicamente deleite y doctrina y logrando así un teórico equilibrio. Equilibrio, verosimilitud, razón, de que se reirá genialmente Quevedo, el barroco, que aplicó un precepto más moderno, oponiendo, como se dice en francés, a la *déraison* (sinrazón) la *dérision* (irrisión).

La poética puede enseñarnos mucho más en cuanto a la picaresca. Sólo quise subrayar un punto más bien general. También la estructura de las novelas picarescas, se explica perfectamente a la luz de la poética. Pero eso sería otro tema.

ELSA DEHENIN

Universidad de Bruselas

⁶ *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, 1952, pp. 299-320. (*La filosofía poética española en el siglo XVII*.)