

NOTAS SOBRE UNA DEFINICIÓN DE GÉNERO PICAresco PARA ESTUDIOS DE LITERATURA COMPARADA

JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ DE LERA
Departamento de Filología Moderna. Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de León. Campus de Vegazana. 24071 León

José Antonio Rodríguez Ríos (1931-2000)

(...) *es en la resistencia a separarse
en donde se le siente,
desnudo, altísimo, temblando.*

En el presente trabajo pretendemos buscar una definición de *género picaresco* que pueda resultar útil para los estudios que se ocupen de la evaluación de la influencia de este género castellano en otras tradiciones literarias. Primeramente realizamos un breve repaso de varias de las numerosas definiciones ofrecidas por los diferentes críticos y después nos detenemos en la ofrecida por Jenaro Taléns y analizamos las ventajas que presenta para los estudios de literatura comparada.

Palabras clave: Picaresca, literatura comparada, género, influencia, literatura europea.

The purpose of this article is to arrive at a definition of *género picaresco*—among the many existing ones—which may prove to be useful for the study of the influence of the Spanish genre on other literary traditions. Firstly, we go through an outline of the different definitions which have been proposed, and then we examine in detail the definition proposed by Jenaro Taléns and analyse its advantages for comparative literature studies.

Key-words: Picaresque, comparative literature, genre, influence, european literature.

El concepto de género literario es, sin duda, un instrumento absolutamente necesario e intrínseco a los estudios sobre literatura¹ y a la vez uno de los principales problemas con los que éstos deben enfrentarse. De hecho, como apunta Claudio Guillén (1985 142):

¹ “Dado que todo estudio científico, antes o después, tiene que clasificar los objetos de su interés, la división por géneros es, como sigue diciendo Díez Taboada, la más intrínseca de cuantas se pueden establecer en la Literatura”, Miguel A. Garrido Gallardo, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” en *Teoría de los géneros literarios*, p. 25.

Contextos, XIX-XX/37-40, 2001-2002 (págs. 359-381)

La cuestión de los géneros literarios es una de las “cuestiones disputadas” — *essentially contested concepts*— que ha protagonizado, de Aristóteles para acá, la historia de la Poética. Arduo sería imaginarse tal historia sin este problema esencial y constituyente. Y por lo tanto pertinaz e interminable. Problema que no se resuelve, ni tampoco se disuelve, pues tras la pregunta “¿qué son los géneros literarios?”, o “¿cuáles son los géneros?”, nos aguarda la interrogación “¿qué es la literatura?”, o “¿qué es la poesía?”; y una respuesta definitiva a esta última interrogación supondría probablemente la muerte inapelable de la literatura y de la poesía. Nos encontramos ante el tipo de problema, obviamente fecundo, con que cada época, o cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta situacionalmente, es decir, desde otras cuestiones o preguntas que constituyen su entorno histórico, o en relación con ellas.

Por una parte es indudable su utilidad a la hora de realizar clasificaciones y establecer relaciones y, por tanto, introducir la sistematización necesaria para poder emprender una tarea que de otra manera resultaría prácticamente inabordable; por otra, al tratarse de divisiones basadas en criterios extraídos *a posteriori* y de modo más o menos arbitrario, los géneros presentan límites poco claros y susceptibles tanto de ampliación como de reducción, por lo que se convierten a menudo en fuente de confusión y, no pocas veces, polémica, entre quienes intentan una aproximación a la literatura dotada de un cierto rigor científico. Como dice Miguel García Posada, “los géneros literarios ni son una cuestión relativista, como proclaman quienes no creen en ellos, ni constituyen una realidad preestablecida, fija e inmutable. Son por el contrario, códigos lingüísticos y semióticos que nacen, se desarrollan y se extinguen”²

Todo lo que, de un modo general, acabamos de decir sobre los géneros literarios es fácilmente constatable en el caso del denominado género picaresco o novela picaresca, donde nos encontramos con una interminable polémica y un desacuerdo que se presume eterno en torno a cuáles son las obras que lo integran.

Si bien es cierto que la pluralidad de perspectivas desde las que estudiar la picaresca o cualquier otra manifestación artística no hacen más que mostrar la riqueza de la misma, también es cierto que dicha diversidad de miradas puede introducir una considerable confusión.

² En el suplemento “Babelia”, página 4, *El País* del 12 de Agosto de 2000.

De hecho, muchas son las definiciones de género picaresco que han aparecido a lo largo de la historia crítica del mismo y no poca la polémica que se ha suscitado entre quienes las han propuesto. Haremos ahora, únicamente con la intención de ofrecer una pequeñísima muestra de la inmensa variedad existente, un breve recorrido por las que han ofrecido los principales estudiosos de la materia, haciendo referencia solamente a los criterios que éstos señalan como determinantes a la hora de trazar las fronteras del género.

Para el norteamericano F. W. Chandler (1907: 1) los rasgos distintivos de estas novelas son el tratamiento del tema de la marginalidad y la presencia del pícaro como personaje protagonista:

The literature of roguery occupies a peculiar place in the history of letters. Determined by subject-matter rather than by form, and depending upon observed actuality rather than ideals, it presents low life in lieu of heroic, and manners rather than conscience and emotion. It prefers prose to verse, descriptive narrative to the drama, and is therefore primarily associated with the novel.

Este fue el criterio dominante en los trabajos que se publicaron durante los seis primeros decenios del siglo XX. No obstante, algunos estudios apuntaron el carácter autobiográfico y la vertiente social como característicos del género, así Fonger De Haan (1903: 8) define la novela picaresca como “la autobiografía en prosa de una persona, real o imaginaria, que trata por todos los medios, lícitos e ilícitos, de ganarse la vida y que, al relacionar sus experiencias en clases sociales diversas, señala los males derivados de su observación”. Elizabeth Campuzano (1949) sigue a De Haan, aunque parece restringir el género a España. Esta vertiente social tendrá para Alberto del Monte (1957) un carácter ético-social y las novelas picarescas supondrán una “(...) condanna della fuga della realtà intesa come prassi morale e costume sociale” (*id.*: 126). Entre los años sesenta y ochenta empiezan a aparecer un mayor número de definiciones sustentadas en los más diferentes criterios. Claudio Guillén (1962) estudia la picaresca como mito literario, enfoque que ha tenido aceptación principalmente en el ámbito anglosajón, hecho del cual es un claro exponente el trabajo de Bjornson (1977):

It might be impossible to reconstruct faithfully every dimension of a complex literary phenomenon like the European picaresque novel, but perspective can be gained by focusing upon three of most significant aspects: the primitive prenovelistic “mode” or “myth” of the lower-class wandering hero, the thematic and structural conventions which become associated with it, and the specific works which integrate these conventions into individualized forms with their own ideological, aesthetic, and moral assumptions. (*id.* : 5-6)

Y así opta por utilizar “picaresque myth or mode” en lugar de género picaresco.

Para Alexander A. Parker (1975) la novela picaresca estaría caracterizada por la presencia del mundo de la delincuencia, por tener como protagonista a un pícaro, que él prefiere denominar delincuente; al menos en el ámbito anglosajón, porque en su opinión “(...) “delincuente” es el mejor equivalente moderno, en lengua extranjera, del pícaro de Alemán, según lo presenta en la carrera de Guzmán” (*id.* : 10); para él entonces, lo que determina que una novela pueda ser etiquetada de *picaresca* es que el protagonista llegue “a ser pícaro delincuente” (*id.* : 21) y por ello excluye a *El Lazarillo* al que cree que es mejor considerar precursor que iniciador del género. Para Maurice Molho (1972) la clave estaría en el problema de la falsa pobreza. Para Enrique Tierno Galván (1974: 24, 55) la novela picaresca es el “testimonio de la movilidad social o de su posibilidad durante el siglo de oro (...) Hasta cierto punto estas novelas son un estudio de la conciencia de clase burguesa, hecho desde la autocrítica a través de la valoración del proletariado en cuanto pretexto y parodia”. Según Jenaro Taléns (1975: 38)

El discurso picaresco no es (...) *testimonio* (aproximación sociologista) de una falsa movilidad social, enmascaradora de la lucha de clases y de la inmovilidad real, sino esa misma movilidad, o mejor, el juego simultáneo de intento de ascensión y de neutralización de esa lucha por la instauración de una estructura jerárquica que permita mantener el control en manos de la clase dominante.

José Antonio Maravall sostiene que el mensaje de las novelas picarescas

(...) podría reducirse a esto: la degeneración, en mayor grado, del tipo del vagabundo en el tipo del pícaro, es una demostración del penoso estado de la sociedad; aquellos que se hallaban interesados en mantener lo que de favorable

juzgaron que se insertaba en ese orden, debieron verlo así y tratar de evitar aquellas circunstancias que producían la aparición del personaje protagonista de tan curioso caso de desviación: ese pícaro dispuesto en cualquier momento a seguir modos de conducta aberrante. En él hay condiciones de listeza, habilidad, industria, que algunos piensan se pueden aprovechar, mientras que esas mismas condiciones hacen difícil eliminar la desviación por la sola aplicación de recursos represivos. Otros juzgan que no hay más solución que la de una férrea contención, un cierre de las puertas para evitar la entrada de innovaciones. (Maravall, 1986: 14)

Salvando las importantes diferencias entre los trabajos de cada uno, lo característico de la novela picaresca para estos tres autores sería su relación con la lucha de clases en la sociedad de la España de los siglos XVI y XVII.

Siguiendo a Américo Castro (1948) y sus teorías de la importancia determinante del conflicto entre cristianos nuevos y cristianos viejos, Marcel Bataillon (1982: 173) pone el énfasis en las ideas del honor y la limpieza de sangre:

(...) la materia picaresca (...) tiene como levadura no el interés o la antipatía hacia ciertas clases sociales miserables, sino los tormentos íntimos de determinadas clases de privilegiados (...) la pesadilla causada por los problemas del honor hereditario, del reconocimiento de la *hidalguía* o de la entrada en la clase social de los *caballeros*. Estos problemas eran de una acuidad crónica para aquellas familias cuyos hijos, candidatos a *honores* o dignidades de cualquier tipo, tenían que hacer y rehacer, una y otra vez, sus pruebas genealógicas para probar la legitimidad de su ascendencia y sobre todo su *limpieza de sangre* (que no podía estar contaminada por ascendientes impuros, moros o judíos).

Christine J. Whitbourn (1974) apunta a problemas de índole moral; Carlos Blanco Aguinaga (1957) señala el carácter contrarreformista de *El Guzmán* como característica definitoria de la totalidad del género; para Alán Francis (1978) el rasgo fundamental de la picaresca hay que buscarlo en el tratamiento de la decadencia de la España de la época; mientras que, como ya habían apuntado otros críticos con anterioridad, como por ejemplo Zamora Vicente (1962), para Francisco Rico (1982) habría que hacerlo en la forma autobiográfica de la narración y la visión del mundo desde un determinado punto de vista. Para Lázaro Carreter (1983: 197), a la

picaresca, como a cualquier género, “lo caracteriza tanto o más su morfología, su diseño estructural” en el que el destaca:

- a) la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias, es decir, como fórmula radicalmente diversa de la que caracteriza a la *novella*;
- b) la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica; y
- c) el relato como explicación de un estado final de deshonor. (*id.* : 206-207)

También subraya el carácter proteico de la picaresca al señalar la necesidad de concebir la picaresca como

(...) un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética (...) determinados rasgos del contenido y de la construcción, existentes en diversas obras, fueron sentidos en otras como iterables o transformables.

El celo de los epígonos no tiene freno: suspende o potencia reglas, mezcla esquemas, trivializa, exalta, y no siempre sin talento. (*id.*: 198-200)

Éstas son, como dijimos más arriba, tan sólo una mínima muestra de la avalancha de definiciones que han aparecido, ya que prácticamente podría encontrarse una por cada trabajo que se ha ocupado de la novela picaresca. Se trata además de una cuestión que no parece tener fin, pues continúan apareciendo trabajos en pos de esa quimérica definición que zanje de una vez por todas la cuestión; así Howard Mancing recientemente ha propuesto la siguiente: “a picaresque novel is a text in which a major character is a *pícaro* who usually tells the story of his or her own life; the text always displays some degree of generic self-consciousness; it is a protean form” (Maiorino, 1996: 281).

La naturaleza del problema parece implicar la imposibilidad de llegar a una solución, pues lo que en esencia encontramos son aproximaciones a la picaresca desde distintos ángulos, perspectivas diferentes que no tienen por qué ser excluyentes; es más, en la mayoría de los casos se complementan

unas a otras. Lo que se pone de manifiesto, entonces, es la imposibilidad de encontrar un único punto de vista, que además empobrecería la imagen que obtendríamos de la obra literaria, pues siempre la pluralidad de opiniones y el intercambio de ideas han tenido un efecto enriquecedor. La confusión surge de la utilización de un mismo vocablo para todas ellas. No parece, sin embargo, como señala Taléns (1975: 42), debido a lo asentado del término *género picaresco*, aconsejable intentar un cambio terminológico. Parece pues, que, hoy por hoy, los trabajos sobre la picaresca se ven abocados a precisar cuál es su definición del género.

Es incuestionable que la novela picaresca española desempeñó un papel fundamental en el nacimiento y posterior desarrollo de la novela moderna en el ámbito cultural occidental. También es cierto que ese protagonismo fue pronto compartido con el *Quijote* de Cervantes, aunque no nos parece muy descabellado sostener que sería muy difícil imaginar la obra cervantina sin los precedentes de *El Lazarillo* y *El Guzmán*; pues en estas obras se apuntan muchas de las novedades que el genial escritor desarrollaría en su obra inmortal.

Precisamente por esta razón, la picaresca castellana ha sido objeto de multitud de trabajos de literatura comparada que se ocupan de estudiar su influencia en las tradiciones literarias europeas. La mayor parte de estos estudios, como los de Chandler y A. Parker, por citar únicamente dos ejemplos, sostienen la existencia de una picaresca europea. Por el contrario, la mayoría de los críticos españoles sostiene que el género se da únicamente en España. El ejemplo más reciente es el de Miguel García Posada en la anteriormente citada columna de "Babelia"³: "Hay géneros de larga duración e internacionales—el cancionero petrarquista—, que duran siglos; y géneros de más corta existencia y de ámbito nacional—así la novela picaresca—, que se desarrolla en el XVII sobre el modelo del 'Lazarillo de Tormes' (1554)". Efectivamente, cuando uno se acerca a las obras que los críticos europeos etiquetan como picarescas—por ejemplo *The English Rogue*, *Moll Flanders* o *Der Abentheurliche Simplicissimus*—descubre que es más lo que las separa de las picarescas castellanas que lo que las acerca a éstas. De hecho, lo mismo sucede cuando comparamos *El Lazarillo*, *El Guzmán* y *El Buscón* con el resto de las obras castellanas

³ Vid. Nota 2

tradicionalmente consideradas como picarescas; y las diferencias no parecen obedecer sólo a razones de calidad literaria. En su trabajo sobre la picaresca anteriormente citado, Jenaro Taléns apunta una serie de ideas que en nuestra opinión ofrecen una definición del género que puede presentar indudables ventajas a la hora de realizar estudios comparativos sobre la influencia del género.

Para Jenaro Taléns, la principal falla de las definiciones de género estriba en el hecho de que parten de las tradicionales categorías de *fondo* y *forma* y en que acaban optando por una u otra como factor determinante para delimitar lo que debe o no debe considerarse perteneciente a tal o cual género. Así, partiendo de la base de que “no hay formas y significados sino formas que significan, formas cuya única razón de ser reside en el hecho de significar” (Taléns 1975: 25), propone la integración de *fondo* y *forma* en una única categoría (forma) que estaría a su vez integrada por

(...) una exterioridad (forma exterior) y una interioridad (forma interior)—lo que no implica reproducir la dicotomía fondo-forma—e incluimos en la primera todo cuanto atañe a la textualidad propiamente dicha (organización de materiales, recursos de estilo, etc.) dejando para la segunda cuanto remite a la realidad exterior al texto pero motivadora y productora de su textualidad, (...) la estructura es el resultado de un proceso de producción textual y (...) en consecuencia, sus datos son sólo vehículo para llegar a ese proceso en su objetividad. Este proceso es el centro motor de la narración (lo que entendemos como organización *estructural de elementos* no es otra cosa que la trasposición *simbólica* de aquél) y, como tal, quien debe servir de base para definir el género. (*id.* : 25-26)

De esta manera, se posibilita el camino hacia una definición que evite la ambigüedad a la que la tradicional división entre fondo y forma venía dando lugar, a la vez que se señala la necesidad de tomar en cuenta el contexto en el que las obras han sido escritas.

Tras estas precisiones teóricas generales, Taléns emprende la tarea de ponerlas en práctica y llegar a su definición de género picaresco. En la forma exterior destaca tres recursos principales:

(...) a) *principio de viaje* (los pícaros van siempre de un sitio para otro; pocas veces los lugares se repiten en la misma obra, y, si lo hacen, es con un sentido de

recurrencia formal significativa, como en *El Buscón*, por ejemplo); b) *principio de servicio a varios amos* (aunque aquí lo importante, se trate de varios o de un solo amo, es que con ello se nos da a entender su posición inestable en la sociedad); y c) *principio de autobiografía*. (Taléns 1975: 26)

Seguidamente, y después de insistir en que estos datos de la forma exterior, para él, son únicamente “*recursos funcionales* para novelar un proceso”, que, recordemos, cimentaría su definición del género, Taléns procede a ocuparse de la *estructura* resultado de dicho proceso. Primeramente, realiza una distinción, no separación⁴, entre *estructura principal* (o *historia* significativa) y *estructura secundaria* (o *texto* como organización), de cuyo enfrentamiento dialéctico surge “lo específicamente literario” (Taléns 1975: 29). En el proceso hay que hacer también una distinción:

a) proceso psicológico, que organiza la forma exterior y que sería el proceso “seguido por el protagonista (...) desde el desconocimiento, en mayor o menor grado, del lugar que ocupa dentro de las coordenadas de la sociedad hasta la toma de conciencia de su posición real y objetiva y su decisión de actuar en consecuencia” (*id.* : 29).

b) proceso objetivo, “transformador de la textualidad en historia significativa, proceso de desvelamiento de la realidad y de sus estructuras” (*id.* : 30).

Taléns identifica este proceso objetivo con el “problema de la lucha de clases dentro de una estructura socioeconómica determinada—la de España bajo los tres Felipes de Austria—en los que la clase oprimida no posee ninguna posibilidad de ascenso real (...)” (*id.* : 29) y, por lo tanto,

El discurso picaresco (...) [es] el juego simultáneo de intento de ascensión y de neutralización de esa lucha por la instauración de una estructura jerárquica que permita mantener el control en manos de la clase dominante. Y es esa misma lucha, no ya reflejada, sino funcionando en el plano simbólico (ideológico) que es el específico del discurso literario, en general, y del picaresco en particular, cuyas constantes estructurales determina. (*id.* : 38)

⁴ “(...) separar significación y estructura es una falacia lingüística, la consideración de un dualismo insostenible” (Taléns 1975: 29).

En su opinión, el género únicamente está constituido por tres obras⁵, ya que tres son en definitiva las posibles alternativas al problema planteado en el espacio picaresco:

- a) La integración aceptando la situación como poco factible de cambio (Lazarillo).
- b) La integración sobre la base de una igualdad en última instancia—todos iguales ante dios—superadora de la desigualdad social (Guzmán).
- c) La imposibilidad de integración, la marginalidad del hampa (Pablos). (*id.* : 39)

Las demás obras, tradicionalmente clasificadas como picarescas se dividirán, según Taléns, en *parapicarescas* y *seudopicarescas*, siendo las primeras aquellas que “*utilizan* el espacio picaresco para desarrollar problemas distintos a los específicos del género” y las segundas “todas aquellas obras miméticas en su sentido más literal. Novelas cuya única función es aprovechar una moda y reiterar insustancialmente unos clichés narrativos, ya desprovistos por el uso indiscriminado de toda significación” (*id.* : 40).

La importancia del contexto histórico social y la presencia de una reflexión crítica sobre el mismo es un hecho admitido prácticamente por la totalidad de la crítica en lo que toca a *El Lazarillo* y *El Guzmán*. Así, por ejemplo, Francisco Márquez Villanueva escribe:

La más honda preocupación religiosa del *Lazarillo de Tormes* se centra en torno a un complejo obsesivo con la virtud teologal de la caridad. Tal vez no exista libro más intensamente dedicado a exponer la crueldad del hombre para el hombre (...) No cabe duda de que el autor apunta hacia el lado religioso con toda exploración implacable de la maldad humana, prueba abrumadora de la ausencia de caridad en el seno de una sociedad muy orgullosa de titularse cristiana (...) Este desolador dar fe

⁵ “Si damos en llamar novela picaresca al grupo que inaugura el *Lazarillo*, y continúa Alemán, el género así creado no es solamente español, sino español de la época de los Austrias, con todo lo que de delimitación y concreción históricas conllevan tales puntualizaciones. Terminado ese tiempo y esa determinada situación, dicha novela deja de existir, porque sin cimientos una casa no se sostiene. Si es válido o no llamar el género así descrito como lo hemos venido haciendo es otra cuestión. *Picaresca* y *género picaresco* son términos que se han aplicado a las novelas de Alemán, Quevedo y el anónimo renacentista desde el siglo XIX. Y no veo qué cambio de valores puede aportar la acuñación de otra denominación habiendo una ya. En todo caso sí es cierto que no parece ser, como tal, muy afortunada” (Taléns 1975: 42)

de la falta de caridad es decisivo para configurar el pesimismo de un espíritu religioso orientado en sentido moderno (...) El *Lazarillo de Tormes* no hace, pues, otra cosa que proyectar a través de sus páginas un programa sistemático de crítica social y religiosa conforme a la más pura enseñanza neotestamentaria (...) (HCLE: 374-377)⁶

O Joseph Ricapito (1977: 81) nos dice a propósito de las líneas finales de *El Lazarillo*:

La conciencia política del autor que hasta ese momento existía en la novela en una forma latente e indirecta sale ahora a primer término en los últimos renglones de la obra; innegable y último comentario con que el autor va a despedirse del lector—el emperador en Toledo celebrando sus Cortes y Lázaro en su prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna.

Taléns, vimos más arriba, en lo tocante a *El Guzmán* se refería a la conversión de la problemática picaresca “en asunto de determinación (pecado original) y arrepentimiento (gracia de Dios)” (1973: 33), y eso es incuestionable, como dice José María Micó (1987: 51)

No hay duda de que la historia del pícaro [Guzmán] daba de lleno en el ápice de la doctrina católica posterior a Trento: el problema del libre albedrío y de la gracia. Hay que empezar diciendo que la cuestión es consustancial a la época que nos ocupa, y que dictó preocupadas disquisiciones a muchos personajes literarios que ni pecan ni se convierten. Pero como Guzmán hace ambas cosas, la narración de sus experiencias tiene un fundamento religioso evidente.

Pero es también incuestionable que esta obra tan compleja presenta, como “Edmond Cros señaló en un par de libros fundamentales[,] la afinidad de ideas entre Alemán y los reformadores españoles preocupados por el problema de la mendicidad” (Micó, 1987: 53)⁷. De hecho, el último trabajo publicado de Michel Cavillac, parece del todo concluyente en cuanto a la relación entre el Guzmán y las tesis reformadoras de los arbitristas:

⁶ Las obras *Historia y crítica de la literatura española*, coordinada por F. Rico, e *Historia social de la literatura española*, coordinada por J. Rodríguez Puértolas, aparecerán citadas como HCLE y HSLE respectivamente.

⁷ Los trabajos de Cros a los que se refiere J. M. Micó, como aclara en nota al pie, son *Protée et le geux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans “Guzmán de Alfarache”* (1967) y *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra* (1971).

Al confesar en 1597 a Pérez de Herrera que “quisiera tener la voz de un clarín y que [sus] ecos llegaran al oído poderoso”, Mateo Alemán desvelaba el drama del reformismo español abocado a ser letra muerta. En definitiva, ésa es igualmente la lección del *Guzmán de Alfarache* cuyo pesimismo calculado, lejos de ser de esencia ontológica, es ante todo de índole sociopolítica. Alemán no albergaba confianza alguna en la voluntad reformadora de un Poder sometido a la casta señorial; y, en ese aspecto, el futuro inmediato le dio toda la razón. A semejanza de Guzmán, frustrado en sus anhelos de liberación, la burguesía mercantil hispana—por muy *reformada* que estuviera—aún distaba de verse reconocida y aceptada plenamente. Hacia 1604, como ha subrayado M. Molho, “en la Institución monárquico-feudal no hay perdón para el mercader”. (Cavillac 1994: 602-603)

Mientras hay un acuerdo más o menos unánime en cuanto al carácter, digamos, sociopolítico, o al menos a la existencia de una vertiente de tal cariz, en *El Guzmán* y *El Lazarillo*, más problemas plantea *El Buscón*, que “demuestra una más que notable facilidad para suscitar todo tipo de juicios e intentos de explicación, que nunca parecen capaces de agotar su capacidad de sugerencia” (Cabo Aseguinolaza, 1993: 21). Citaremos tan sólo algunas de las interpretaciones más relevantes y representativas. Para Lázaro Carreter la relación entre *El Buscón* y las otras dos obras sería únicamente una semejanza superficial, y no sería nada más que un pretexto para que Quevedo mostrase su prodigioso dominio de la lengua:

Estas dos últimas ausencias—protesta social y didactismo—confieren ya a la historia del tacaño una evidente originalidad, que no hallamos al buscarla en el plano de la anécdota. *El Buscón* se muestra, así, charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría. (Lázaro Carreter, 1966: 199)

Muy parecida es la opinión de Francisco Rico (1982: 125), que piensa que “la meta última de Quevedo no es Pablos, ni a *wide range of people*, sino usar a ambos como mecha para los fuegos artificiales de su ingenio”.

Hay quien también ha señalado, a la luz de la personalidad de Quevedo, la presencia de un alegato conservador:

Lo que puede haber de protesta social en el *Buscón* surge, por lo menos en relación a Pablos, de los gritos de un marginado pidiendo entrar. El didactismo (...)

se deriva de la insistencia del autor en que “no pasarán” y queda resumido en el tópico final (...) (Ife, 1992: 143-144)

Para otros, en *El Buscón* bajo la cohesión estructural subyace una intención moral. Alexander A. Parker (1975: 106) opina que la intención de Quevedo es “dejar al desnudo lo irreal y deforme de una vida social cimentada en la vanidad e hipocresía humana”.

Taléns (1973) somete la obra a un detallado análisis estructural que argumenta la existencia de una perfecta coherencia en la misma, que culmina en esa caída final en el mundo del hampa a la que el personaje es empujado por el orden social de la época y que, por lo tanto, convierte la relación de la vida de Pablos

(...) en un doble alegato, escrito desde la imposibilidad por encontrar una salida de (sic) callejón en que una determinante estructura política (la de la España de los Austrias) le ha obligado materialmente a entrar. La solución no es cortada por realidades trascendentes como ocurría en el Guzmán (sic), sino por un determinismo económico originado por una realidad histórica concreta, de cuya eliminación depende la desaparición de tal determinismo. Evidentemente, llegados hasta aquí, no estamos ante el realismo *dogmático* que Blanco Aguinaga señalaba para la totalidad del género picaresco (...), sino ante una disección fría y lúcida de una situación histórica determinada, a través de uno de los representantes de la clase dominada: el pícaro, forzado a serlo, contra su voluntad, al no aceptar estoicamente los hechos, como Lázaro. El rebelde, pobre y *solo*, nada puede contra la opresión. Es en definitiva la Historia vista no desde el opresor, sino desde el oprimido. (*id.*: 98-99)

La lectura que hace Taléns de *El Buscón* es radicalmente opuesta a gran parte de las interpretaciones que de la obra se han hecho, desde las que ven en ella únicamente un alarde de ingenio hasta las que la señalan como exponente de la ideología de la nobleza. Esta última opinión es ciertamente plausible si, como dijimos, se tiene en cuenta la personalidad de Quevedo. La respuesta de Taléns es suponer que se produjo un cambio ideológico entre el Quevedo joven que escribe *El Buscón* y el hombre maduro de talante más claramente conservador:

Cuando Quevedo analiza en su novela la situación de lo que, en forma amplia, podríamos denominar proletariado barroco, su postura no es, evidentemente, la de un intelectual tradicional. Sin embargo, su discrepancia, sin desaparecer, cambia de signo conforme el tiempo pasa, terminando por ser fundamentalmente conservadora,

de ahí el reaccionarismo de su etapa de madurez. Pero *El Buscón* se sitúa en la primera etapa de ese proceso y, por tanto, el conservadurismo final de Quevedo no interfiere para nada en su función crítica, basada primordialmente en el desvelamiento de unos mecanismos sociales y en su explícita condenación. (Taléns 1973: 104)

Apunta pues, la necesidad de distinguir, buscando una justificación en una posible evolución de pensamiento en absoluto improbable, entre el autor y el conjunto de su obra. De hecho, Quevedo es además un hombre contradictorio, pues, en cierto modo, sería muy difícil también conciliar al Quevedo misógino con el autor de varios de los más hermosos poemas de amor de la literatura española, pues aunque en ellos haya mucho de convención literaria no cabe duda que asoma también un espíritu sensible y capaz del amor más intenso.

Además, tampoco puede olvidarse que la crítica y el rechazo a los mecanismos sociales puede paradójicamente partir de postulados muy opuestos:

Desde perspectivas críticas progresistas ha solido verse la novela picaresca, tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán*, como fundamentalmente crítica de los valores establecidos de las clases dominantes del “Siglo de Oro”: el que el pícaro vea la sociedad toda desde su posición *lumpen*, desde abajo, sería así la clave de su *realismo* desmitificador. Lo que haya de verdad en ello no excluye que la ideología dominante en el *Guzmán* sea un rechazo de la vida *toda*; su “realismo”, por tanto, coincide con lo más cerril y dogmático de una ideología que luchaba ferozmente contra todo cambio. Lázaro termina su autobiografía arrimándose “a los buenos”, que son los que mandan; en el *Guzmán*, con absoluta claridad, la ideología antihumanista y degradante emana ya desde el poder mismo de “los buenos”. (HSLE: 308)

Efectivamente, lo que estas palabras—obviando el carácter bastante discutible de muchas de las generalizaciones que en ellas se hacen—ponen de relieve es que es más que dudoso que los autores de la picaresca se sirvan de elementos marginales del *lumpen*, de esa situación del *proletariado barroco*, más que como instrumento para desenmascarar a una sociedad que, desde su puesto privilegiado y como hombres de su tiempo, no pueden pretender cambiar radicalmente. Esto en nada afecta al aspecto fundamental apuntado por Taléns, ya que no hay porqué ver en su tesis la

proyección de problemas de índole muy posterior a la época en que surge la novela picaresca, sino entenderlo en un sentido amplio, como una respuesta literaria a una época conflictiva y de crisis en todos los órdenes de la sociedad, pero enmarcada en la estructura mental de la época. Es decir, no ver la crítica de unos valores y de una estructura social determinados, sino de su conversión en mera apariencia tras la que se oculta el vacío, como dice Francisco Carrillo (1982: 161-162)⁸:

La picaresca hace una fuerte crítica de la España del siglo XVI en un momento clave de crisis y cambios. Pero no se trata de una crítica simplona de los vicios sociales por sus aspectos negativos, sino crítica moral constructiva de nuevos valores y más auténticos... La picaresca pretende al mismo tiempo transcribir una nueva ideología e inscribirla en el pensamiento colectivo. Si por un lado ataca, por otro construye. La forma nueva está planteada en el concepto de libertad en función de principios religiosos y morales, y en la valoración del esfuerzo personal.

Así, parece claro, pues, que en el origen del discurso picaresco de las tres novelas encontramos una crítica a la sociedad de la época. A través de los ojos de sus protagonistas se lleva a cabo el desenmascaramiento de una realidad fingida, de una sociedad cuya razón misma de ser hundía sus raíces en el engaño y el autoengaño, que se negaba a verse tal y como era, bien sea nada cristiana, bien anclada en el pasado de un imperio glorioso que se estaba desmoronando vertiginosamente y sin remedio mientras el resto del mundo parecía caminar por otra senda más acorde con los cambios que poco a poco, y paradójicamente tras el descubrimiento y conquista de América, empezaban a configurar una sociedad nueva en la que los valores y creencias en las que precariamente se sostenía la sociedad española empezaban a ser ya parte de una etapa histórica superada. Esa enorme y vacía mascarada tras la que se esconde la miseria y el desastre. Significativo es lo que escribe Asunción Fernández Hoyos (1985: 24) a propósito del Madrid de los Austrias

⁸ Carrillo, no obstante, maneja un concepto más amplio de género picaresco en su trabajo, aunque su análisis se limita a *El Lazarillo*, *El Guzmán* y *El Buscón*. Sus opiniones sobre la picaresca—con las que estamos totalmente de acuerdo—serían, para nosotros, difícilmente aplicables a otras obras que no fueran estas tres.

(...) ese Madrid de los Austrias (...) puro escenario espectacular de la primera potencia mundial que, entre bambalinas, esconde su quiebra y su fracaso—por antonomasia el de Felipe IV. *Un palacio para el rey* fue el regalo de Olivares a Felipe IV. Siendo otro material caro, sólo la creación podía ser de lujo: las pinturas velazqueñas del interior. En efecto, con la crisis del siglo XVII (...) la arquitectura madrileña de la época sólo puede utilizar granito en las esquinas de los edificios y en las jambas de puertas y ventanas. En las portadas hay que aprovechar ese caro material para labrar todo un retablo, como si en vez de piedra se tratase de pan de oro: será el único lujo que se puedan permitir. Es decir, escenografía no sólo en los corrales, también en la vida real.

En definitiva, ese esplendor de cartón piedra que Cervantes sintetizaría con genial ironía en su soneto “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla”.

Esa situación de crisis, que se arrastraba ya de antiguo y que durante el reinado de Felipe II “amenazaba con convertirse en desbarajuste total” (Fernández Álvarez, 1999: 210), había sido ya penetrada por muchas inteligencias que ponían su pluma y sus pensamientos al servicio de una reforma cuya necesidad era para ellos algo evidente. De 1558 arranca “el brote arbitrista [que, en particular de 1617 a 1620] se centra en las finanzas y la restauración económica del reino” (HSLE: 347).

Así pues, si siempre en los estudios sobre literatura es necesario contextualizar, al ocuparse de la picaresca parece, aún si cabe, más importante tener en cuenta esa realidad social de la que, literaturizada, por supuesto, se nutre el género y de la que necesita para ser comprendido.

Acabamos de examinar el proceso objetivo de la picaresca. Nos detendremos ahora sobre el proceso psicológico, reflejo de aquél en la forma exterior y, por lo tanto, una de las características fundamentales de la picaresca.

En primer lugar, nos encontramos con la *prehistoria* del personaje. El origen infamante del protagonista y su presentación desde la infancia son elementos fundamentales, ya que posibilitan que la contemplación de la sociedad se produzca a través de una mirada inocente y procedente del exterior. Para que la percepción de los mecanismos sociales no se encuentre mediatizada por la pertenencia del personaje a la sociedad éste debe estar situado fuera de ella. De ahí la necesidad de que este provenga del ámbito de marginación de las clases más bajas. Igualmente, este origen que le

cerrará todas las puertas a una posible integración sirve también para señalar la extrema rigidez de la sociedad de castas de la España de la época.

Durante esta primera etapa el protagonista de los relatos picarescos, al ir descubriendo cuál es la posición de sus padres en la sociedad, empezará a ser consciente de su lugar en ella y de la soledad en la que se encuentra. Pero será en la siguiente etapa, la escuela de la vida⁹, cuando esta toma de conciencia se haga más patente y le lleve a la determinación de actuar en consecuencia.

Así, durante el transcurso de este segundo periodo de su vida, bien de modo activo, como actor-víctima, bien de modo pasivo, como espectador, irá descubriendo lo que se oculta tras la superficie de la sociedad, el verdadero funcionamiento de los mecanismos sociales. Esta etapa tendrá, pues, una importancia determinante sobre su psicología y marcará su comportamiento en la etapa siguiente: *la vida pícara*.

Este tercer momento es el resultado de la puesta en práctica por el personaje de todo lo aprendido con anterioridad. De hecho, sólo durante esta etapa puede ser denominado pícaro. El *modus vivendi* picaresco, no obstante, es algo transitorio¹⁰; el pícaro únicamente pretende servirse de él como medio para intentar medrar, para realizar algún avance en su pretensión de integración social.

Así pues, si lo que ha visto a lo largo de las etapas anteriores es que el engaño está instalado en la sociedad, convertirá a éste, haciéndose eco del refrán *hombre pobre todo son trazas*, en su arma principal. De esta manera, del pícaro emanarán actos fraudulentos, que tienen su efecto en la sociedad

⁹ Tomamos este término de Taléns, que a su vez lo toma de "Los principios de composición de la picaresca" de O. Bélić.

¹⁰ Esta parte del proceso psicológico puede aparecer explícitamente en las novelas o no. Así, en *El Lazarillo* esta etapa no aparece, hecho en el que se basa la polémica que mantuvieron A. Parker y Fernando Lázaro Carreter sobre si esta obra es o no una novela picaresca. A nosotros nos parece que las palabras de Taléns al respecto en *Novela picaresca y práctica de la transgresión* (págs. 32-33) dejan las cosas bastante claras: "(...) la ausencia en la textualidad no implica ausencia en la *historia*. En efecto, el narrador anónimo renacentista que con tal economía de medios es capaz de exponer un proceso (...) precipita la acción tras la aventura con el buldero y en pocas páginas nos presenta a Lázaro casado y escribiendo su vida (...) si de lo que se trata en la historia que cuenta es de no responder a una pregunta concreta (...) es obvio que todo lo que no refiera exclusivamente a este hecho sobra del relato (...) El *Lazarillo* es así novela picaresca por cuanto la implicación es también una forma de presencia".

y que en casi todas las ocasiones acabarán volviéndose contra él. La naturaleza engañosa del pícaro¹¹ y su calificación como delincuente menor es un hecho aceptado por la totalidad de la crítica. Nunca recurre a la violencia, pues cuando lo hace, como en el caso de *El Buscón*, ya no es un pícaro, sino otra clase de delincuente.

La *vida pícaro* desemboca en la *situación final* del personaje. Es el momento en el que ya ha abandonado la vida pícaro y dirige la mirada hacia su pasado. En esta *situación final*, como ya vimos que apuntaba Taléns, sólo existen tres alternativas posibles: la integración en la deshonra, la integración sobre la base de una igualdad religiosa y la caída definitiva en el mundo del hampa.

En consonancia con su naturaleza engañosa, los protagonistas de las novelas picarescas utilizan la narración autobiográfica, con toda la ambigüedad que este modo narrativo entraña y dándose así, por parte de los autores de la picaresca, una *vuelta de tuerca* que incrementa el carácter indisoluble de la forma interna y la forma externa.

Efectivamente, nos encontramos con la “confesión de un mentiroso” (Guillén, 1962) que declara estar contando la verdad, impresión que se ve acentuada por ese realismo característico del discurso picaresco con sus frecuentes referencias a lugares, tipos e incluso personajes reales, conocidos por el lector. Pero en esa confesión hay también varios indicios que parecen indicar que no es tan sincera como en principio pudiera parecer. En primer lugar, al hablar el personaje desde su propia subjetividad y ofrecer únicamente su punto de vista, está realizando una selección de los hechos que relata y por lo tanto ocultando todo lo que no se ajuste a la imagen de sí mismo que quiere ofrecer. Además vemos que a lo largo de su vida ya ha mentido sobre su persona en varias ocasiones y nada nos permite deducir que no lo esté haciendo en el momento que toma la pluma.

Hay todavía otra *vuelta de tuerca*, la utilización de todos los recursos de la lengua que sirven para añadir al discurso esa idea de engaño y mentira, recursos que serán llevados por Quevedo a su máximo extremo.

¹¹ En el *Diccionario de Autoridades* encontramos en tercer lugar la siguiente acepción del término *pícaro*: “Significa también aftúto, taimádo, y que con arte y difsimulacion logra lo que desea”.

De esta manera, vemos cómo los autores de la picaresca, a través de esa confesión de un mentiroso, extraña y cuidadosamente elaborada paradoja, critican la falsedad y el engaño que se encontraban enquistados en todos los órdenes de la sociedad de su época.

Nos parece, pues, que la definición de género picaresco que ofrece Taléns presenta una serie de ventajas para los estudios de literatura comparada.

Primeramente, al señalar el carácter indisociable del discurso y la historia significativa, nos parece que está subrayando uno de los aspectos más innovadores de la picaresca y de gran importancia para realizar una evaluación de su influencia, el de la coherencia estructural como elemento funcional. De igual trascendencia es la mención del proceso psicológico, que destaca otro de los grandes descubrimientos de la picaresca, el de un personaje que evoluciona a lo largo del relato, un personaje cuya psicología y pautas de comportamiento van a ser moldeadas por las circunstancias a través de sus propias experiencias.

Lo mismo sucede cuando se pone de relieve la necesidad de tener en cuenta el contexto en el que surgen, esa realidad exterior que motiva y produce el texto, y de la que son inseparables las tres novelas que para él son el género picaresco. Desde luego, la relación entre la picaresca y la realidad social de la época ha sido aceptada por toda la crítica independientemente de cuál sea la definición del género adoptada. Así, para Elizabeth Campuzano (1947) las claves de la picaresca habrían de buscarse en las preocupaciones intelectuales, históricas, literarias, económicas y religiosas de España. Alberto del Monte (1957) opina que la novela picaresca no constituye el reflejo de una realidad socioeconómica determinada, sino de problemas sociales desde una óptica moral y ética. Para Valbuena Prat (1963 (I): 484) la presencia en la picaresca de la realidad socioeconómica del momento es indiscutible: "(...) en general en todo el género de la "novela picaresca", el factor social tiene un papel importante". Aubrun (1964) relaciona el nacimiento de la picaresca con el desmoronamiento de los sistemas político, económico y social españoles; aunque opina que la picaresca debe incluirse en la *littérature de divertissement*, ve en ella también una toma de conciencia del desmembramiento del sistema feudal español y una antítesis de la novela de caballería. Para Spang (1993: 124):

Las cosas cambian con la novela picaresca en la que empieza a desaparecer el mundo idealizado e inmovilista, ahora se pone en tela de juicio la integridad y las estructuras jerárquicas de la sociedad; el protagonista se halla enfrentado a una problemática existencial en un mundo prosaico e inmisericorde. El hecho de que permanezca sin solucionar el conflicto planteado añade una nota pesimista tan característica de este tipo de novela y de casi todas las posteriores.

En nuestro parecer, uno de los principales hallazgos del anónimo renacentista, perfectamente comprendido y desarrollado por Alemán y Quevedo, fue el de las posibilidades de la realidad como materia novelable y la utilización de ese realismo como medio de crítica social. Una crítica social que, en gran parte gracias a dicho proceso psicológico, no las convierte en meros productos coyunturales condenados a la desaparición¹², pues por debajo de ella y superando la concreta realidad histórica que las motiva, hay—como en toda obra de genio—una profunda reflexión sobre la condición humana. En efecto, la picaresca no es tan sólo una mirada que arrebatada la máscara de hipocresía y falsedad tras la que la sociedad esconde el vacío de contenido de sus valores fundamentales, ya sólo un barniz de cara al exterior con el que se pretende enmascarar la amoralidad y la injusticia, sino que además ahonda en el espíritu humano y trata cuestiones de una sorprendente modernidad. Los personajes de la picaresca parecen adelantar cuestiones que se planteará el pensamiento occidental varios siglos después, resulta sorprendente la coincidencia entre el proceso psicológico de la picaresca y las siguientes palabras de Marx: “no es nunca la conciencia lo que determina la vida, sino que es la vida lo que determina la conciencia” (*apud* HSLE: 19)

Nos parece también que la definición propuesta por Taléns, gracias a la utilización de las etiquetas *parapicaresca* y *seudopicaresca*, no desvincula a las tres obras mayores de otras con las que no guardan más que una relación superficial en cuanto a que comparten determinado tipo de ambientes, personajes, anécdotas, etc.; obras que han de ser tenidas en cuenta al realizar la evaluación de la influencia de la picaresca, pero

¹² Como sucede con muchas de las obras que a imitación de ellas nacieron de manos más torpes y de meros imitadores de lo que quizá entendieron únicamente como una fórmula, de aquellos que no ahondaron y se quedaron en el superficial deleite, en el encadenamiento de chistes y cuentos populares.

muchas de las cuales son, pese a los destellos de talento de algunos de sus autores, obras de una calidad literaria inferior, o que, siguiendo a Juan Ignacio Ferreras (1988: 78-86), en su, por otra parte, discutible reflexión teórica sobre las obras literarias, muy pronto llegaron al final de su vida literaria y se transformaron en documentos históricos. Finalmente, la definición de Taléns ayuda a solventar el problema de que “a más relatos presuntamente picarescos observados, más lejos estamos de aprehender su esencia. El género ofrece así una imagen ambigua y acaba por desvanecerse como tal” (Lázaro Carreter, 1983: 197)

Por estas razones nos parece que de la adopción del concepto de género picaresco propuesta por Taléns puede resultar una más correcta y a nuestro juicio interesante evaluación de la influencia picaresca. Al señalar como propios de la picaresca aspectos determinantes en el nacimiento de la novela moderna, formará parte de la evaluación que se emprenda el descubrir si apreciaron los autores de las obras europeas las enormes posibilidades que el género brindaba o si por el contrario les pasaron desapercibidas a quienes más temprano las imitaron y hay que esperar al XVIII para encontrarse con autores que las entendieran y desarrollaran.

Nos parece que de esta manera lograremos aproximarnos a la realización de una evaluación lo suficientemente rigurosa que pueda contribuir modestamente a ir estrechando el cerco que permita un mejor conocimiento de la importancia que los primeros “intentos españoles en la búsqueda de la novela” (Dámaso Alonso, 1965: 41) tuvieron sobre esa misma búsqueda fuera de nuestras fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso. 1965: “La novela española y su contribución a la novela realista moderna”, *Cuadernos del Idioma*, Vol. 1, pp. 17-43.
- AUBRUN, C. V. 1964: “La gueuserie aux XVI^e et XVII^e siècles en Espagne et le roman picaresque” en *Colloque international de sociologie de la Littérature, I*, pp. 137-150, Bruxelles.
- BATAILLON, M. 1982: *Pícaros y picaresca. La pícara justina*, Taurus, Madrid.

- BLANCO AGUINAGA, C.1957: "Cervantes y la picaresca, notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología*, México.
- BJORNSON, Richard. 1977: *The Picaresque Hero in European Fiction*, The University of Wisconsin.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. 1992: *El concepto de género y la novela picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. 1993 (ed.): *La vida del Buscón*, Crítica, Barcelona.
- CAMPUZANO, Elizabeth 1949: "Ciertos aspectos de la novela picaresca" en *Hispania*, XXXII, pp. 190-197, Baltimore.
- CARRILLO, F, 1982: *Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid.
- CASTRO, Américo. 1948: *España en su historia*, Losada, Buenos Aires.
- CAVILLAC, M. 1975 (ed.): *Amparo de pobres*, Espasa Calpe, Madrid.
- CAVILLAC, M. 1994: *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache*, Universidad de
- CHANDLER, F. W. 1899: *Romance of Roguery, an Episode in the History of the Novel I: The Picaresque Novel in Spain*, Macmillan, New York.
- CHANDLER, F. W. 1907: *The Literature of Roguery*, The Riverside Press, Cambridge.
- DE HAAN, F. 1903: *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*, Nijhoff, The Hague and New York.
- DEL MONTE, Alberto. 1957: *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Sansoni, Firenze.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, 1999: *Felipe II y su tiempo*, Espasa Calpe, Madrid.
- FERNÁNDEZ HOYOS, A. 1985: "El Madrid de los Austrias", *Cuadernos historia* 16, Madrid.
- FERRERAS, J. I. 1988: *La novela en el siglo XVII*, Taurus, Madrid.
- FRANCIS, A. 1978: *Picaresca, decadencia, historia*, Gredos, Madrid
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) 1988: *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid.
- GUILLEN, C. 1962: "Towards a Definition of the Picaresque" en *Third Congress of the International Literature Association*, Mouton, Gravenhage.
- GUILLEN, C 1985: *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona.
- IFE, B. W, 1992: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.
- LÁZARO CARRETER, F. 1966: *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Anaya, Salamanca.
- LÁZARO CARRETER, F. 1983: "Lazarillo de Tormes" en *la picaresca*, Ariel, Barcelona.
- MAIORINO, G. (ed.) 1996: *The Picaresque: Tradition and Displacement*, Hispanic Issues, University of Minnesota.

- MARAVALL, J.A. 1986: *La picaresca desde la historia social*, Taurus, Madrid.
- MOLHO, Maurice. 1972: *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca.
- PARKER, Alexander A. 1971: *Los pícaros en la literatura*, Gredos, Madrid.
- RICO, F. 1982: *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona.
- RICO, F. (Coord.): *Historia y crítica de la literatura española II*, Crítica, Barcelona.
- RICO, F. (Coord.): *Historia y crítica de la literatura española III*, Crítica, Barcelona.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (coord.) 1978: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) I*, Castalia, Madrid.
- SPANG, K. 1993: *Teoría de la literatura y literatura comparada. Géneros literarios*, Síntesis, Madrid.
- TALÉNS, Jenaro. 1975: *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid.
- TIERNO GALVÁN, E. 1974: *Sobre la novela picaresca y otros ensayos*, Tecnos, Madrid.
- VALBUENA PRAT, A. 1963 (I, II Y III): *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona.
- WHITBOURNE, Christine 1974: "Moral Ambiguity in the Spanish Picaresque" *Knaves and Swindlers*, London.
- ZAMORA VICENTE, A. 1962: *¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires.