



El *Lazarillo* a ojos de Cervantes. Deudas enunciativas y reformulaciones del molde picaresco en *Rinconete y Cortadillo*

José Antonio Calzón García
Universidad de Vilnius (Lituania)

RESUMEN:

El artículo analiza *Rinconete y Cortadillo* desde el punto de vista enunciativo y genérico, realizando un breve estudio comparativo con la fórmula narrativa del *Lazarillo*, al objeto de valorar algunos de los elementos del relato anónimo que podrían haber sido utilizados, o modificados, por Cervantes para la elaboración de la citada novela ejemplar.

PALABRAS CLAVE: *Rinconete y Cortadillo*, *Lazarillo de Tormes*, picaresca, enunciación, autobiografía.

ABSTRACT:

In this article *Rinconete y Cortadillo* is analysed from an enunciative and generic point of view, comparing this text with the narrative form used in *Lazarillo de Tormes*, in order to appreciate which elements present in the anonymous novel could have been used, or modified, by Cervantes to write this exemplary novel.

KEY-WORDS: *Rinconete y Cortadillo*, *Lazarillo de Tormes*, picaresque, enunciation, autobiography.

1. *Rinconete y Cortadillo*, o el juego de voces y géneros desde el plano de la crítica

1.1 *Cervantes a lomos (o casi) de la picaresca*

Cuando Dunn (1982: 131) señalaba que «we can no longer talk usefully about the *picaresque novel* as a well defined genre. In a very short period of time a small group of authors do remarkably different things with a small range of new materials and themes», sin duda apuntaba en la dirección de todos aquellos críticos que, de una u otra manera, han planteado la consideración del género picaresco a partir de un acuerdo de mínimos en el que el

aire de familia prima, habitualmente, sobre la constatación expresa de unos denominadores comunes asumidos de manera incuestionable. Así, y a propósito de nuestro escritor más universal, si bien algunos han apuntado la consideración de Cervantes en cuanto «el más lúcido crítico de la novela picaresca» (García López 1999: 114), lo cierto es que su actividad narrativa sobrepasa, con mucho, el mero guiño hacia unos moldes genéricos en fase de construcción: el *Quijote*, *Rinconete y Cortadillo* o *Pedro de Urdemalas* son solo ejemplos en los que, de una u otra manera, Cervantes se aproxima a unos cauces formales y temáticos desarrollados con su propio ojo lector, si bien siempre desde una actitud ideológica que, en palabras de Blanco Aguinaga (1957: 313-314), rehúye el realismo dogmático, el punto de vista único y el desengaño de la picaresca canónica, optando por un realismo objetivo, optimista si se quiere, en el que la picaresca quedaría relegada a la configuración de unos personajes de dudosa extracción social, manejados por el azaroso devenir de la vida.

El propio Blanco Aguinaga (1957: 357), como tantos otros, comentará, precisamente, que es *Rinconete y Cortadillo* la novela, o relato, de Cervantes que más comúnmente se asocia a la picaresca, a pesar de que renuncie al modo autobiográfico de presentación (Dunn 1982: 118), de manera uniforme, a lo largo de la historia. De igual modo, la *retitencia* del narrador, mayor aún que en el *Lazarillo*, fragua en el lector esa sensación de historia inconclusa, de fragmento escogido con certero ojo para novelar un momento muy particular de la vida de Rincón y Cortado:

Cervantes did not want to narrate a whole picaresque career, which requires that the life arrives at some critical moment or climatic event which will motivate the actor to become a writer. Instead, he presents the beginning of such a possible career (...) and leaves the reader to speculate (Dunn 1982: 125).

Cervantes no rehuirá, en cualquier caso, la posible adscripción de *Rinconete y Cortadillo* a la nómina de novelas inaugurada por las deventuras de Lázaro. No en vano, la palabra «pícaro» aparecerá dos veces en la novela (Fox 1983: 146) y la profusión de vocabulario de germanía (García-Macho 2009: 121) supone igualmente una clara concesión a la marginalidad social asociada a esas alturas del Siglo de Oro con los moldes picarescos. Pero, al mismo tiempo, mientras el perfil social y «laboral» de Rincón y Cortado nos recuerdan a Lázaro o a Guzmán, la renuncia al autobiografismo y la mutua compañía de los dos muchachos —reforzada por el universo social que despliega ante ellos el patio de Monipodio— rompen con el narrador autodiegético y con la soledad del pícaro, aspectos éstos definitorios del relato picaresco canónico, haciendo así de la novelita cervantina un texto de difícil adscripción.

Al margen de la ambigüedad con la que Cervantes sortea el escollo de los moldes genéricos, a nadie se le escapan los débitos de la historia de Rincón y Cortado para con el *Lazarillo* (Dunn 1982: 113), deuda que, en realidad, remite al esfuerzo del autor por mantener el relato uncido con el yugo de la narratividad. Así, el comienzo del texto recuerda al formato del cuento tradicional (Wesson 1990: 90): «En la venta del Molinillo (...) se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce á quince años el uno, y el otro no pasaba de diez y siete» (Cervantes 1898: 98). No obstante, y he aquí de nuevo otro requiebro, la fórmula del narrador heterodiegético omnisciente no dota a la historia con el suficiente peso como para respaldar un argumento tan escaso como difícilmente justifi-

cable, si bien el uso de la tercera persona liberaría, hasta cierto punto, al narrador del lastre de la defensa explícita (Dunn 1982: 127). Esa ausencia de «argumento palpable», en palabras de García López (1999: 114), sumado a un desenlace inexistente (García López 1999: 121), cobra sentido si, como se ha dicho en ocasiones, Cervantes se había planteado incorporar *Rinconete y Cortadillo* al *Quijote* (García López 1999: 118), y no solo como simple mención en el primero de sus volúmenes (Renata de Araújo 2012: 71). De igual modo, esa ausencia de argumento, de historia, ha llevado a la crítica, en ocasiones, a barajar la adscripción del texto al género de la novela pastoril (Hart 1981: 287-288): «*Rinconete y Cortadillo* is a compendium *a lo grotesco* of conventions also found in the *Églogas* of Garcilaso, Montemayor's *Diana* and his own *Galatea*» (Fox 1983: 146).

Sea como fuere, el narrador «también tiene un papel muy importante. Se puede decir que está presente a lo largo de toda la obra, pero su presencia es más notable al principio» (Wesson 1990: 94). En efecto, la obra comienza con el «diálogo sinuoso de dos jóvenes pordioseros que abrazan a conciencia —aunque sin finalidad aparente— un tono retórico de nobleza; más que un diálogo de desarrapados jovencuelos nos parece asistir al indolente intercambio de saludos en una recepción cortesana» (García López 1999: 114-115). No obstante, y a pesar de que el inicio de la obra, como se señalará más adelante, parece ser precisamente el momento en el que el patrón narrativo picaresco se muestra con más nitidez, nos encontramos aquí con «un extraño arranque que Cervantes ha elaborado sin contextos de referencia. No sabemos por qué hablan así los jóvenes, ni percibimos la diáspora de una ironía solidaria de la voz narrativa» (García López 1999: 115). Al principio del texto los dos pícaros actúan como tales, repasando su ascendencia onerosa, en una suerte de diálogo especular en el que «se refieren entre sí orígenes cuidadosamente idénticos» (García López 1999: 115), duplicando, por tanto, la fórmula del autobiografismo picaresco, si bien dicho patrón narrativo será más adelante dejado de lado para convertir a los protagonistas en peones del tablado de Monipodio. El narrador, por tanto, omnisciente y omnipresente, recupera su propia voz, cedida de manera fugaz a los muchachos para que se presenten ante el lector, con lo cual «Rincón y Cortado conquistan una independencia relativa, formando parte de la voz narrativa en el trecho central» (García López 1999: 121). Y desde este juego de fuerzas, es decir, desde esta pugna entre el uso de la primera persona, por parte de los pícaros, y un narrador heterodiegético que no renuncia a ejercer su derecho a contar, es desde el que Cervantes ofrece su peculiar lectura del patrón picaresco, llevando así el rechazo de la cerrada unidad narrativa por los caminos de la heterodoxia o, en palabras de Dunn (1982: 111), de la deconstrucción: «if we fail to observe the difference (...) and read all first-person narrators as unreliable or untrustworthy witnesses, rather than as a rhetorical means of presentation, we bring to fiction questions which should properly belong to history, not poetry». Dunn trae aquí a colación, por tanto, el complejo tema del valor narratológico del narrador en primera persona. En Cervantes, y en particular en *Rinconete y Cortadillo*, la primera persona aparece fugazmente como voz narrativa al comienzo del relato, y su sometimiento al relator externo, a lo largo de toda la obrita, parece constituir un guiño cervantino al verdadero valor semiológico de la autodiegesis en el género picaresco.

1.2 *Otras voces, otros ámbitos: Rinconete y Cortadillo en clave teatral*

Picaresca y teatro se han cogido la mano en más de una ocasión. Así, Rodríguez Mansilla (2015: 56) remarca el hecho, no siempre suficientemente analizado, de que «los personajes picarescos apelan al arte interpretativo como parte de sus habilidades». Esa naturaleza mentirosa de los grandes pícaros lleva, indirectamente, a «asimilar la conducta picaresca a una preceptiva actoral, a elevar el fingimiento o el engaño, directamente, a la condición de arte, como lo es la interpretación dramática» (Rodríguez Mansilla 2015: 63).

Al margen de la propia caracterización del pícaro, y en el caso del relato que nos ocupa, críticos como Wesson (1990: 89) han recalcado el hecho de que, con frecuencia, a lo largo del Siglo de Oro las novelas se leían en voz alta. Por tanto, y a propósito de la perspectiva teatral, aquí no nos hallamos solo ante unos personajes —Rincón, Cortado y la camarilla de Monipodio— dados a emular la capacidad actoral del fingimiento, sino frente a una obra sobre la que recae la sospecha de una auténtica lectura dramatizada, tal y como piensa el propio Wesson (1990: 94).

El plano de lo teatral, en *Rinconete y Cortadillo*, va unido directamente a un deslizamiento progresivo desde el protagonismo de la voz narrativa hacia la preeminencia del diálogo entre Monipodio y sus secuaces. Estos «diálogos vivaces entre los personajes» (Wesson 1990: 89), en realidad, nunca dejarán, sin embargo, de estar totalmente sometidos a esa voz heterodiegética que invitará a la recitación:

La presencia de un narrador omnisciente y omnipresente que todo lo sabe y todo lo ve, refuerza la idea de un lector que a medida que iba leyendo la novela, iba actuando, es decir, cambiando el tono de voz de acuerdo con el personaje que interpretaba y luego identificándose con el narrador en los pasajes no dialogados (Wesson 1990: 89).

El ámbito de lo teatral, a pesar de ir en consonancia, a lo largo de toda la novelita, con su posible lectura dramatizada, adquirirá una especial intensidad desde el momento en que Rincón y Cortado accedan al patio de Monipodio. La modificación, lejos de ser tan solo espacial —termina así el periplo inicial de los protagonistas, seducidos por el estatismo de quien se convierte, sin pretenderlo, en improvisado espectador—, supone también un cambio en la naturaleza representativa de la historia: con Monipodio termina la estructura de la novela picaresca, adoptando a partir de entonces el formato de una obra dialogada donde Rinconete y Cortadillo perderán protagonismo. El patio se convierte en el escenario de una improvisada pieza teatral en la cual los dos muchachos serán más espectadores que copartícipes. A partir de aquí, igualmente, el texto pierde cualquier afán por mantener una línea argumental, con lo cual «su tramo central (...) gravita sobre un engarce de escenas, de personajes que aparecen y se esfuman hermanados en torno de un espacio» (García López 1999: 114). De este modo, la obra se aproximaría más hacia un texto que busca ofrecer un fragmento de la realidad, cuidadosamente seleccionado, al modo documental, en vez de optar por un relato convencional donde la perspectiva de toda una vida dote de sentido a la narración, tal y como habitualmente sucedía con las novelas picarescas paradigmáticas: «the principal purpose of the narrator in this story is not to make us see Rinconete and Cortadillo differently from the way they see themselves, but to enable a slice of life rather than a whole life-sequence to be narrated» (Dunn 1982: 125).

1.3 Intergénero e hibridismo: la picaresca cervantina

A ojos de la crítica, *Rinconete y Cortadillo* parece ofrecer una caracterización que escapa al encorsetamiento de los moldes monolíticos. En efecto, diríase que en la obra se juega con la estructura del círculo: desde la fórmula pseudopicaresca del inicio —«Yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida (...) mi nombre es Pedro del Rincón» (Cervantes 1898: 101)— se pasa a la estructura teatral cuyo momento climático es la estancia de los dos chicos junto a Monipodio y su *troupe*, para de nuevo regresar, aunque de forma mucho más disimulada, a los cauces picarescos desde el momento en el que Monipodio da órdenes de congregarse para el siguiente domingo —«Pues sea en buena hora, dijo Monipodio; voacedes tomen esta miseria (...) y el domingo no falte nadie, que no faltará nada de lo corrido» (Cervantes 1898: 151)—, momento en el cual de nuevo Rinconete y Cortadillo asumirán el protagonismo del relato (Wesson 1990: 93-94): «era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural» (Cervantes 1898: 151). No en vano, como «mudos» calificará García López (1999: 115) a los dos muchachos en la parte central de la obra. Por lo tanto, si asumimos como relato-marco la estructura planteada al comienzo y al final de la novelita, cuando Rincón y Cortado parecen detentar el protagonismo narrativo, la parte central del texto —en la cual el estatus actancial de los dos chicos sería tan solo el de meros personajes secundarios— habría de ser contemplada en cuanto «novela dentro de la novela» (Blanco Aguinaga 1957: 338), siendo reformulado el papel de la voz narrativa, transformada esta «en un transcriptor de la escena» (Olid 2014: 913), en un simple acotador de las voces de los personajes durante el episodio central de la historia. Otra lectura de la jerarquización de voces en *Rinconete y Cortadillo* surge, como señala Dunn (1982: 123), de la consideración del relato autobiográfico —localizable durante la conversación entre Rincón y Cortado al comienzo de la obra— en cuanto narración en segundo grado, subsumida en el relato heterodiegético que gobierna toda la historia: «Cervantes did not write first-person narrative except within a third-person frame».

En cualquiera de los casos, parece haber cierto consenso entre la crítica a la hora de considerar que, en líneas generales, la obra se vertebra sobre dos planteamientos y moldes representativos: por un lado, el brevísimo relato autodiegético que sirve de carta de presentación de los dos chicos, con el patrón característico de la narrativa picaresca y, por otro, la disposición heterodiegética, cuyo momento cumbre sería la parte central del texto, que responde, paradójicamente, más a moldes teatrales que narrativos. En palabras de Wesson (1990: 91), la novela picaresca termina cuando los protagonistas entran en la guarida de Monipodio: ahí comienza el mundo del teatro. De igual modo, desde el punto de vista de los caracteres, mientras Rincón y Cortado parecen representar al pícaro clásico, los otros personajes se aproximarían a la caracterización de los delincuentes de entremés (Renata de Araújo 2012: 74). Todo ello, por tanto, llevaría a una suerte de texto intergenérico, donde, en opinión de algunos (Dunn 1982: 131), habríamos de incluir la mejor ficción de Cervantes. De este modo, expresiones como «novela dialogada», «entremés narrativo» o simple «versión libre del género picaresco» (Olid 2014: 913-914 y 921) ayudan a entender la urdimbre diegética de una obra como esta, en la cual Cervantes jugaría libérrimamente con los moldes picarescos para conformar un texto que, a su vez, constituye una reflexión metaliteraria e intertextual a caballo entre la narración y el teatro.

2. Breve aproximación analítica a *Rinconete y Cortadillo* en clave enunciativa

La construcción enunciativa de *Rinconete y Cortadillo* arranca a partir del momento en el cual el narrador, mediante el uso de la primera persona del plural, hace al narratario copartícipe de la historia mostrada ante nuestros ojos: «en la venta del Molinillo (...) como *vamos* de Castilla á la Andalucía (...) se hallaron en ella acaso dos muchachos» (Cervantes 1898: 98). Desde las primera líneas, donde comienza la descripción de los dos chicos, la narración presenta los moldes de un enunciador heterodiegético —«capa no la tenían, los calzones eran de lienzo, y las medias de carne» (Cervantes 1898: 98)— y omnisciente —«cuya vista les hizo suspirar y aún temer el día que sus culpas les habían de traer á morar en ellas de por vida» (Cervantes 1898: 106-107)—, quien conservará en líneas generales su estatus narrativo hasta el encuentro de los dos chicos con Monipodio: «(a) Rinconete (...) dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio» (Cervantes 1898: 151); «no menos le suspendía la obediencia y respeto que todos tenían á Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado» (Cervantes 1898: 152).

Una vez presentados físicamente los dos chicos, llega, sin duda, el guiño más evidente por parte de Cervantes hacia los moldes picarescos. Así, el narrador heterodiegético crea el contexto para el desarrollo de la conversación inicial entre Rincón y Cortado —«y sentándose frontero el uno del otro, el que parecía de más edad dijo al más pequeño» (Cervantes 1898: 99); «respondió Diego Cortado, que así dijo el menor que se llamaba» (Cervantes 1898: 104)—, en la cual, desde la voz narrativa externa, aún se le escamotean al lector los nombres de los protagonistas, caracterizándolos según su edad y apariencia: «el grande (...) el pequeño» (Cervantes 1898: 98-100). A partir de aquí, el uso de la primera persona por parte de los protagonistas, implicados en un diálogo donde el narrador opta por el estilo directo, supone no solo un remedo de la fórmula inicial de presentación en el *Lazarillo*, sino que también da pie al débito autodiegético del interlocutor a partir de la cortesía de la reciprocidad:

Y para obligar á vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero (...) Yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida (...) mi nombre es Pedro del Rincón; mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada; quiero decir que es bulero ó buldero, como los llama el vulgo (...) pero habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que á las mismas bulas, me abracé con un talego, y dí conmigo y con él en Madrid (...) Vino el que tenía á cargo el dinero tras mí; prendieronme (Cervantes 1898: 101-102).

No deja de llamar la atención, al margen de constituir la fórmula habitual de la época, que Rincón se dirija a Cortado con ese «vuesa merced» que no hace más que recordarnos al más célebre narratario de la picaresca: el misterioso destinatario de Lázaro que pregunta *in absentia* por el «caso» que da origen a todo el relato-misiva. De este modo, Cervantes echa mano del intercambio enunciativo en diferido sobre el que se construye el *Lazarillo* y lo reformula a partir de una conversación en la cual la obligatoriedad de la interacción justifica el relato inicial de dos vidas próximo en forma y fondo a las primeras líneas autobiográficas de Lázaro.

Y así, en justa reciprocidad, responderá Cortado al envite de su compañero de conversación:

Sea en buena hora, dijo el otro, y en merced muy grande tengo la que vuesa merced me ha hecho en darme cuenta de su vida, con que me ha obligado á que yo no le encubra la mía, que diciéndola más breve, es ésta: Yo nací en el Pedroso (...) mi padre es sastre (...) y de corte de tijera con mi buen ingenio salté á cortar bolsas (...) no pende relicario de toca, ni hay faldriquera tan escondida, que mis dedos no visiten, ni mis tijeras no corten (Cervantes 1898: 103)

Este es, por tanto, el fragmento de la obra donde la fórmula autodiegética manifiesta una más clara similitud para con los moldes enunciativos de la picaresca paradigmática. A partir del encuentro inicial entre los dos muchachos, el narrador externo retomará por completo el control de la voz enunciativa, hasta que el encuentro de Rincón y Cortado con Monipodio transforme a estos de nuevo, no ya en improvisados narradores, sino en espectadores de ese remedo de representación teatral que tendrá lugar en el patio del mafioso:

Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba, porque hasta entonces nunca la habían visto (...) Eso veo yo muy bien, dijo Rinconete; pero escuchemos lo que quieren cantar nuestros músicos (...) como se habían quedado en el patio Rinconete y Cortadillo pudieron oír toda la plática que pasó Monipodio con el caballero recién venido (Cervantes 1898: 140-143).

Curiosamente, la conversación con Monipodio subvierte el modelo de presentación picaresco reproducido al comienzo del relato, esto es, la sumaria relación de datos concernientes a familia y origen. Así, la reticencia de Rincón a hablar de su propia vida —«la patria no me parece de mucha importancia decirla, ni los padres tampoco» (Cervantes 1898: 119)— contará con la aprobación del propio Monipodio: «es provechoso documento callar la patria, encubrir los padres y mudar los propios nombres» (Cervantes 1898: 120). En este proceso de transustanciación del esquema picaresco, Monipodio se convertirá en el nuevo enunciativo del relato, para lo cual, según la fórmula pautada desde Lázaro, se hacía imprescindible «rebautizar» a los protagonistas: «pues de aquí adelante, respondió Monipodio, quiero y es mi voluntad que vos, Rincón, os llaméis *Rinconete*, y vos, Cortado, *Cortadillo*» (Cervantes 1898: 120); «Cortadillo el bueno (que con este título y renombre ha de quedar de aquí adelante) se quede con el pañuelo» (Cervantes 1898: 126). Monipodio, a partir de ahí, jugará un doble papel de narrador-narratario, pues no solo asume el control de la enunciación, sino que a su vez sirve de justificación para convertir a los muchachos en relatores vicarios: «querría saber, hijos, lo que sabéis, para daros el oficio y ejercicio conforme á vuestra inclinación y habilidad (...) Y vos, Cortadillo, ¿qué sabéis? preguntó Monipodio» (Cervantes 1898: 121-122). De este modo, Rincón y Cortado irán pasando, a lo largo del relato, por los roles del personaje clásico con narrador heterodiegético, del narrador improvisado surgido de la reciprocidad conversacional y del cuasirrelator que responde, en situación de semicoacción, a las inquisitivas preguntas de quien en ese momento asume el control de la enunciación. Aún quedará un rol más, esto es, el de lector: «Monipodio (...) sacó un libro de memoria que traía en la capilla de la capa y dióselo á Rinconete que leyese, porque él no sabía leer. Abrióle Rinconete» (Cervantes 1898: 146). Este nuevo rol supondrá tan solo el deslizamiento sobre el plano escrito de la dinámica ya desarrollada en las páginas anteriores, a partir del papel de Monipodio en cuanto destinatario y causante del acto enunciativo del pícaro, con la diferencia de que aquí será

el contenido de un libro, y no su propia vida, la materia a narrar: «—¿Hay más, hijo? Dijo Monipodio. —Sí, otra, respondió Rinconete, que dice así (...) ¿Hay más, mocito? —No, señor, respondió Rinconete. —Pues pasad adelante, dijo Monipodio (...) —¿Qué dice más abajo? Dijo Monipodio» (Cervantes 1898: 146-147). Por último, de lector Rinconete pasará a escribano: «sacó en esto Monipodio un papel doblado (...) y dijo á Rinconete que pusiese allí su nombre y el de Cortadillo» (Cervantes 1898: 149). Durante todo este proceso, es igualmente constatable que, a pesar de llevar el control de la enunciación, Monipodio asumirá el papel de destinatario; una especie de espectador, por tanto, que recuerda a los Rincón y Cortado de las páginas anteriores. Por último, los tópicos de la *retitencia* y el *docere* servirán para dar cierre a la novelita:

En los cuales le sucedieron cosas que piden más larga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academia (...) sucesos (...) que (...) serán de grande consideración, y que podrán servir de ejemplo y aviso á los que los leyeren (Cervantes 1898: 152).

En resumen, Cervantes adopta el molde temático del pícaro, duplicándolo y encajándolo en la fórmula narrativa del relator heterodiegético en tercera persona. Desde dicho marco general, el autor del *Quijote* echa mano no solo del autobiografismo —clara concesión a los requisitos de la novela picaresca—, durante la primera conversación entre Rincón y Cortado, sino de las fórmulas teatrales, en el marco de la interacción en el patio de Monipodio. En el diálogo con el mafioso sevillano, los roles enunciativos bailarán en uno u otro sentido, y los papeles de narrador, narratario, lector, auditor o improvisado escribano harán que la uniformidad enunciativa del modelo picaresco se vea transmutada por toda clase de intercambios comunicativos.

3. *El Lazarillo*: juegos, identidades y voces

En 1554 alguien, no sabemos quién, decidió sacar a la luz las peripecias de un muchacho narradas desde el nacimiento hasta sus nupcias con la criada de un arcipreste. La historia comenzaba asumiendo el protagonista la función de relator —«Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre» (Valdés 2003: 111)— y concluía con la ubicación temporal de los últimos acontecimientos relatados:

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna (Valdés 2003: 209)

Lázaro *cuenta* su vida, y como narrador tiene un destinatario, un narratario, concreto: ese misterioso «Vuestra Merced», al cual se dirige desde el inicio de la historia —«Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca» (Valdés 2003:

111)— hasta su conclusión: «De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced» (Valdés 2003:209). Pero el papel de Lázaro va más allá de ser tan solo alguien que *habla*. Lázaro aparece caracterizado, también, como el elaborador físico de la carta a «Vuestra Merced», en justa reciprocidad a la misiva que este le ha remitido previamente, intrigado por el *caso* más famoso de nuestras letras:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona (Valdés 2003: 109-110).

Tres son ya los roles, por tanto, que hemos visto asumir a Lázaro: el más estudiado, tradicionalmente, esto es, el correspondiente a su papel como protagonista de una serie de aventuras de final más bien agridulce, el de narrador de sus propias desdichas y el de *prologuista*, por así decirlo, de su relato, justificando su existencia y elaboración física. Este sincretismo que encontramos en la figura de Lázaro guarda cierta relación analógica con el de la figura misteriosa de «Vuestra Merced». No en vano, este encarna tanto al destinatario del relato, esto es, el narratario, a quien el narrador se dirige, a quien Lázaro *habla*, como al receptor de la carta-respuesta a otra previa por él elaborada, es decir, representa igualmente al lector implícito representado —en palabras de Darío Villanueva (1984)—, a quien Lázaro *escribe*.

No obstante, otra vuelta de tuerca ha sido planteada a propósito de la figura polifacética de Lázaro, y en función de la recepción que la obrita podía haber tenido en el momento de su aparición. Rico (1988: 154 y 157) ya apuntó lo que de intencional podía haber tras la aparentemente casual anonimidad del texto:

El autor del *Lazarillo* se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real (...) el *Lazarillo*, pues, no es una obra anónima, sino apócrifa, falsamente atribuida.

De este modo, nos enfrentamos a un cuarto *Lázaro*, en cuanto hipotético autor real de la novela, en el estadio más amplio de análisis de las instancias enunciativas que el propio texto suscita. A estas alturas, y sabiendo como sabemos de la imposibilidad de que el *Lazarillo* sea una autobiografía real, cabe plantearse hasta qué punto es verosímil la intersección de estos universos en una única representación escrita, tal y como plantea esta obra. Partiendo de una realidad incontestable, como es la ficcionalidad de la elaboración autobiográfica en los relatos picarescos —dejando de lado el resbaladizo caso del *Estebanillo*—, el pícaro asume, dentro del juego que nos propone, la elaboración física de un texto que exige un destinatario y una justificación. La presencia del receptor, en la obra de Lázaro, refleja cierta duplicidad. Por un lado, este espera que con su obra «se huelguen (...) todos los que en ella algún gusto hallaren» (Valdés 2003: 108), pero al mismo tiempo justifica su existencia a partir de la obligación social que hacia «Vuestra Merced» tiene, ya que «pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso» (Valdés 2003: 109-110).

Desde luego, en cuanto lectores de la obra, no podemos escapar a nuestra necesidad de atribuir intencionalidades y de buscar justificaciones tras las enunciaciones localizables

en ella, y el discurso de Lázaro como ficticio autor real del texto es una de ellas, independientemente de lo lejano que nos resulte el destinatario directo de su obrita, misiva, o como prefiramos denominarla. Nuestra necesidad de encontrar satisfactorias las relaciones comunicativas que los distintos universos enunciados generan va más allá del rigor crítico que mostremos.

La pregunta, por tanto, es: ¿por qué escribe Lázaro? Aquí hay una cuestión de crucial interés que es necesario deslindar desde el principio. No nos estamos preguntando acerca de por qué *cuenta* Lázaro, puesto que fácil resulta la respuesta, al menos en lo tocante a *por qué* es Lázaro el que cuenta. Lázaro se convierte en narrador de su vida porque solo él, en primera persona, podía asumir el relato de tan execrables andanzas. La distancia con las voces alejadas de los protagonistas que testimonian los relatos caballerescos y pastoriles, por ejemplo, es palpable, dada la catadura moral del pícaro. Ni siquiera nos estamos preguntando por el motivo que le lleva a *responder* a «Vuestra Merced» con este relato-misiva, puesto que la obligada reciprocidad epistolar le está obligando a ello, para lo cual urde una carta de autodefensa, o si se prefiere, de autojustificación, que le exonere de la humillación social que supone el que su mujer sea la barragana de un clérigo. La duda, que es necesario disipar igualmente, es por qué *se finge* autor real de la obra o, dicho en otros términos, por qué el autor real consiente en cederle gustoso este rol, el de elaborador aparentemente real del texto, favorecido por el guiño de camaradería que supone la anonimidad.

Lázaro, en cuanto ficticio autor real de la obra, tenía que ser perfectamente consciente de que nos estaba ofreciendo un retrato de sí mismo de tipo esquizoide. Por un lado, confiaba con absoluta confidencialidad la historia de su vergüenza a «Vuestra Merced», a través de una carta personal. Pero, por otra parte, destinaba su obra a «todos los que en ella algún gusto hallaren» (Valdés 2003: 108), dando muestras evidentes de pretender airear con un desenfado incomprensible los episodios de su vida que más celosamente debería disimular. Dos hipótesis contemplamos ante esto: o bien se debe a un descuido del autor real, cosa que dudamos, o bien hay una intencionalidad oculta por parte del desconocido artífice.

La coherencia de este desdoblamiento entre el Lázaro confidente de «Vuestra Merced» y el Lázaro como pretendido autor de esta novela solo sería comprensible, creemos, a partir de la asunción por parte de este de la voz de aquel, haciéndose eco de su discurso, pero también distanciándose. Esta distancia podría ser formulada en los mismos términos que la que hay entre el Lázaro personaje y el Lázaro narrador, es decir, notando que la perspectiva que impone la lejanía temporal puede suponer ciertas modificaciones psicológicas cualitativamente significativas. Así, muy difícilmente podemos creer que el pregonero de vinos que nos relata la historia pudiera de nuevo acercarse a un toro de piedra con el objeto de escuchar ruido dentro de él, tal y como leemos en el tratado I. De igual forma, parece que nos resultaría muy poco digerible que el hipotético autor real de la obra pretendiera que tomásemos en serio el empecinamiento con el que el narrador defiende a su mujer —«Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él» (Valdés 2003: 208-209)— tras los constantes indicios de adulterio que nos ofrece a lo largo del último

de los tratados (Valdés 2003: 205-209). Por el contrario, solo desde el prisma del distanciamiento del Lázaro en cuanto ficticio autor real podemos empezar a entender el juego.

Por todo ello, cabría plantearse la posibilidad de que un Lázaro presumiblemente entrado en años recordara, o conservara, el registro epistolar dirigido a «Vuestra Merced», el cual habría sido elaborado

por que se tenga entera noticia de mi persona; y también por que consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto (Valdés 2003: 110).

La pomposa soberbia de estas palabras, así como los denodados esfuerzos por defender la virtud de una mujer, la suya, a todas luces infiel, serían vistos, con el paso de los años, con la compasión de quien ha conocido las miserias de esta vida. Desde esa perspectiva, la carta se convierte en muestra de una actitud engolada e hipócrita con la que el Lázaro autor del *Lazarillo* no podía ya comulgar. Solo así entendemos sus palabras iniciales, que darán paso a la aparición de Lázaro como elaborador epistolar:

Que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, de esta nonada que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligras y adversidades (Valdés 2003: 107-108)

Lázaro, por tanto, como ficcional autor real de la obra, se vería a sí mismo como un bufón, o mejor aún, como la deforme máscara de una vida que le ha llevado a una humillación aún más terrible que el ser consciente de la infidelidad de su mujer, y que consistiría en saberse artífice de un texto hipócrita de principio a fin, como testimonia ese grotesco esfuerzo del Lázaro autor de la epístola por defenderse pretendiendo convertirse en símbolo de la superación personal, y la expiación de esa actitud solo sería posible a partir del esfuerzo del Lázaro autor de la novela por pretender sacar a la luz la carta, y a su responsable, que ya no es el mismo, psicológicamente, que el del *Lazarillo* en cuanto libro.

Lázaro, por tanto, como supuesto autor real del libro, se distanciaría de ese Lázaro pregonero de vinos que cree haber alcanzado «la cumbre de toda buena fortuna» (Valdés 2003: 209) a través de las primeras líneas del texto, las cuales marcan una clara distancia respecto a la seriedad del narrador que se empeña en defender a su mujer al final del libro. Solo así entendemos que el clásico binomio *docere/delectare* sea subvertido por el anciano Lázaro al afirmar respecto a sus aventuras que «podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» (Valdés 2003: 105). Lázaro juega, por tanto, a la autoparodia, al escribir una historia, la suya, con el objetivo de que nos riamos, no del personaje, sino del narrador y del responsable de la carta-respuesta, ofreciendo un documento que refleja los diferentes estadios de la vida: el personaje ingenuo, el narrador hipócrita, el autor de cartas orgulloso y soberbio y, sobre todo, el anciano resignado que escribe con ironía, pues no de otra manera podemos entender las siguientes palabras al inicio de esta obra fundacional: «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y, por ventura, nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido» (Valdés 2003: 105). Universos psicológicamente contrapuestos y

complementarios aparecen representados en estas diversas enunciaciones de un individuo auténticamente plural.

4. *El Lazarillo y Rinconete y Cortadillo*: concomitancias, guiños y distancias

Si echamos un vistazo a las primeras páginas de la novelita de Cervantes, el recurso de la conversación entre los protagonistas da pie, como ya hemos apuntado, al desarrollo de dos brevísimos relatos autodiegéticos, una más que probable alusión a la seña de identidad de la picaresca primigenia: «yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuendrida (...) mi nombre es Pedro del Rincón (...) mi padre (...) es bulero ó buldero (...) pero habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que á las mismas bulas, me abracé con un talego» (Cervantes 1898: 101); «yo nací en el Pedroso (...) mi padre es sastre, enseñóme su oficio, y de corte de tijera con mi buen ingenio salté a cortar bolsas» (Cervantes 1898: 103). En este diálogo, la reciprocidad conversacional creará el débito del relato autobiográfico: «para obligar á vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero» (Cervantes 1898: 101); «en merced muy grande tengo la que vuesa merced me ha hecho en darme cuenta de su vida, con que me ha obligado á que yo no le encubra la mía, que diciéndola más breve, es ésta» (Cervantes 1898: 103).

En el caso del *Lazarillo*, en realidad el relato autobiográfico surge también de una estructura dialogada, aunque por partida doble: por un lado, a partir de la relación con el enigmático «Vuestra Merced», personaje *in absentia* que da sentido, no obstante, a toda la obra, y por otro a partir de los distintos desdoblamientos de Lázaro —personaje, narrador, autor implícito representado y falso autor real—, facetas estas que se encontrarían en constante interconexión, como hemos señalado en el apartado anterior. De igual modo, asistimos a la deuda como recurso retórico que da origen al relato autobiográfico, si bien en este caso fruto de un relación epistolar, a diferencia de la conversación en *Rinconete y Cortadillo*: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona» (Valdés 2003: 109-110).

Volviendo a la obra de Cervantes, y tras la breve incursión en el pseudorrelato autobiográfico, los dos protagonistas, sometidos de nuevo a los dictados de la voz heterodiegética, cederán su protagonismo actancial, una vez en el patio de Monipodio, al mafioso y a sus secuaces, transmutados en espectadores de un remedo de obra teatral:

Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba, porque hasta entonces nunca la habían visto (...) Eso veo yo muy bien, dijo Rinconete; pero escuchemos lo que quieren cantar nuestros músicos (...) como se habían quedado en el patio Rinconete y Cortadillo pudieron oír toda la plática que pasó Monipodio con el caballero recién venido (Cervantes 1898: 140-143).

Lázaro, por contra, sin ceder en ninguno momento la voz narrativa, sí asume, en cierto modo, idéntica pasividad actancial, no tanto desde el patrón del escenario teatral cuanto desde el prisma del impertérrito contemplador de su propia ignominia, a propósito de las supuestas relaciones de su mujer con el arcipreste en el tratado VII: «mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer» (Valdés 2003: 207).

Enunciativamente, el lenguaje escriturario también forma parte de ambos textos, aunque de formas opuestas. Así, mientras que Lázaro *escribe*, a lo largo de toda la obra —«Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba» (Valdés 2003: 109-110)—, Rinconete *leerá*, aunque de manera puntual: «Monipodio (...) sacó un libro de memoria que traía en la capilla de la capa y dióselo á Rinconete que leyese, porque él no sabía leer. Abrióle Rinconete» (Cervantes 1898: 146). Desde este plano del lenguaje escrito será desde el que ambas narraciones opten igualmente por la *retitencia* para poner el punto y final a la historia, amparándose, bien en las limitaciones de espacio —«en los cuales le sucedieron cosas que piden más larga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academia» (Cervantes 1898: 152)—, bien en la coetaneidad de historia y discurso: «De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced» (Valdés 2003: 209 n.).

Cuestiones de tipo menor podrían también apuntarse, a propósito de los posibles guiños que Cervantes podría estar haciendo a la supuesta autobiografía de Lázaro, como pudiera ser la aceptación de un territorio en cuanto demarcación para la práctica «profesional» —«Á Rinconete el Bueno y á Cortadillo se les da por distrito hasta el domingo desde la Torre del Oro por defuera de la ciudad hasta el postigo del Alcázar» (Cervantes 1898: 148-149); «tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden (...) en toda la ciudad el que ha de echar vino a vender, o algo, si Lázaro de Tormes no entiende de ello, hacen cuenta de no sacar provecho» (Valdés 2003: 206)— o la actitud antitética respecto a las excelencias del sedentarismo: «Abrazó á Rinconete y á Cortadillo (...) encargándoles que no tuviesen jamás posada cierta ni de asiento, porque así convenía á la salud de todos» (Cervantes 1898: 151); «Y pensando en qué modo de vivir haría mi asiento (...) todos mis trabajos (...) fueron pagados con alcanzar (...) un oficio real (...) y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden» (Valdés 2003: 205-206). Antitética será también, de igual modo, la actitud de los respectivos consejeros de los protagonistas —Monipodio y el arcipreste— respecto al grado de implicación entre individuo y grupo, mostrando en un caso la idoneidad del común beneficio —«porque así convenía á la salud de todos» (Cervantes 1898: 151)— y en el otro las excelencias del ya célebre egoísmo picaresco: «no mires a lo que te pueden decir, sino a lo que te toca, digo a tu provecho» (Valdés 2003: 207).

En resumen, más punta se podría sacar al lápiz de las concomitancias, como cierto reconocible cinismo —«si me quieren meter mal con mi mujer (...) yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (Valdés 2003: 208-209); «en aquella tan famosa ciudad de Sevilla (...) vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria á la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar á su compañero no durase mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta y tan libre y disoluta» (Cervantes 1898: 152)— o el tópico inevitable del *docere* —«sucesos (...) que (...) serán de grande consideración, y que podrán servir de ejemplo y aviso á los que los leyeren» (Cervantes 1898: 152); «por que consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe (...) y cuanto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto» (Valdés 2003: 110)—, pero lo que aquí nos interesa subrayar es cómo, más allá de casualidades o similitudes atribuibles a los tópicos de la época, el *Lazarillo* y *Rinconete* y *Cortadillo* juegan con la polifonía y el desdoblamiento

enunciativo, desde su doble eje emisor-receptor, para dar salida, de distinta manera, a esquemas argumentales y caracteres que hoy englobamos, con más o menos laxitud, bajo el marbete de «picaresca».

5. Conclusiones

El *Lazarillo de Tormes*, como sabemos, refrescó el panorama literario español a partir del relato en primera persona de un joven con vergonzoso origen y biografía. El relato autodiegético suponía el desglose de aspectos personales de la vida del protagonista, y era resultado de una deuda epistolar contraída con un misterioso «Vuestra Merced». A lo largo de la historia, la identidad nominal no impedía a Lázaro, sin embargo, asumir distintos roles dentro de la narración que nos ofrecía, jugando a ser protagonista, narrador, autor implícito representado y ficticio autor real, en un fascinante juego de orfebrería narrativa donde los niveles enunciativos se entrecruzaban y superponían.

Cervantes, sin duda, debió de haber leído muy atentamente el *Lazarillo*, probablemente interesado en las nuevas fórmulas narrativas que ofrecía. No obstante, es posible que en sus relatos el perspectivismo no acabara de encontrar acomodo a través del mecanismo monolítico del pícaro enunciadador. Por ello, en *Rinconete y Cortadillo* el autor madrileño da constantes muestras de tener la picaresca, y el *Lazarillo*, como referentes, pero modificando las fórmulas narrativas. Así, renuncia a la autodiégesis en favor de un relato en tercera persona, pero dentro de él la conversación inicial entre los dos muchachos no deja de ser una reformulación del relato inicial de Lázaro, si bien la presencia de dos personajes con idéntico rol contribuye a construir un perspectivismo que en el *Lazarillo* se había dejado sometido al desdoblamiento enunciativo del protagonista. Por otro lado, la deuda epistolar del *Lazarillo* se convierte en *Rinconete y Cortadillo*, durante el breve relato en primera persona de los protagonistas, en mera reciprocidad conversacional, convirtiéndolos así, al mismo tiempo, en protagonistas, narradores y narratarios. De igual modo, y una vez recuperada la voz en tercera persona, el deslizamiento hacia el ámbito de lo teatral en el texto cervantino, durante la estancia de Rincón y Cortado en el patio de Monipodio, convierte a los muchachos más en espectadores que en protagonistas de la acción. Nada de esto sucede en el *Lazarillo*, pero mientras que Cervantes habría jugado al baile entre el relato en tercera/primera persona y la mera representación teatral, Lázaro se serviría de su condición de autor, prologuista, narrador y protagonista para dar también diversas resonancias al punto de vista, nunca monolítico, que ofrecía su autobiografía.

En resumen, nada hace de *Rinconete y Cortadillo* un ejemplo modélico de relato picaresco, sobre todo por el retrato desenfadado —optimista, si se quiere— que el autor ofrece de los dos chicos, y que choca frontalmente con el negro fatalismo, con la desencantada lectura vital, que ofrecen obras como el *Lazarillo* o el *Guzmán*. Sin embargo, y a pesar de renunciar al relato en primera persona, Cervantes parece haber tomado buena nota de algunos de los principales hallazgos de la picaresca: el desdoblamiento enunciativo o la justificación narrativa, a partir del propio relato, para el uso de la primera persona. Curiosamente, no parece que sea el retrato de los protagonistas lo que el autor del *Quijote* incorporó en cuanto principal hallazgo de la picaresca, sino una forma nueva de narrar don-

de distintas instancias enunciativas —con sus correspondientes destinatarios— juegan a construir un relato superponiendo distintos mecanismos de representación de la historia, dejando así en manos del lector la refundición final, y con ella el sentido último de la obra.

Bibliografía

- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957). «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo». *Nueva Revista de Filología*, XI: 313-342.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1898). *Novelas ejemplares*, París: Hermanos Garnier.
- DUNN, Peter N. (1982). «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2,2: 109-131.
- FOX, Dian (1983). «The Critical Attitude in *Rinconete y Cortadillo*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 3,2: 135-147.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1999). «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca». *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19,2: 113-124.
- GARCÍA-MACHO, María Lourdes (2009). «La lengua de las *Novelas ejemplares: Rinconete y Cortadillo*». *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXII: 107-122.
- HART, Thomas R. (1981). «Versions of Pastoral in Three *Novelas ejemplares*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 58: 283-291.
- OLID GUERRERO, Eduardo (2014). «¿Cómo si tuviese más letras un no que un sí!: violencia en *Rinconete y Cortadillo*». *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.). Oviedo: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson: 912-921.
- RENATA DE ARAÚJO, Paula (2012). «*Rinconete y Cortadillo*: novela de pícaros». *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel Guzmán Vicens (eds.). Barcelona: PPU: 71-78.
- RICO, Francisco (1988). *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2015). «*Cuidadoso descuido*: los pícaros, la mentira y el teatro en la narrativa picaresca». *Hipogrifo*, 3,1: 55-67.
- VALDÉS, Alfonso de (2003). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Barcelona: Octaedro.
- VILLANUEVA, Darío (1984). «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca». *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.). Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 343-367.
- WESSON, Walter Gregory (1990). «Teatralidad y función del narrador en la novela de *Rinconete y Cortadillo*». *Cuaderno Gris*, 7-8: 89-96.

