

literatura canonizada por la Antigüedad clásica, con la literatura no ya por excelencia, sino por definición, y fundamentar los valores literarios en normas inéditas, en la pretensión de confundirse con la realidad, de ser historia, y en ciertos momentos incluso historia natural.

Creo que mis críticas a *Mimesis* son reales, y no producto de una deformación en cuanto historiador de la novela realista. En todo caso, no quisiera que se pusiera en duda mi respeto y mi admiración sincera, no protocolaria, por Auerbach. Se ha dicho que todos los hombres nacen platónicos o aristotélicos. Aunque yo soy seguramente aristotélico, nunca he dudado de la grandeza de Platón. Pero sucede que en *Mimesis* el todo me parece, con mucho, inferior a las partes. Cada capítulo trae sugerentes comentarios de texto que a menudo se confrontan con una u otra noción de 'realismo' (creo recordar que en la mesa redonda de Pisa el llorado Francesco Orlando contó más de veinte) y cada uno se lee con gusto y provecho, como ocurre siempre que se ve una buena cabeza discutiendo sobre un buen libro. El conjunto, por el contrario, *non regge*.

Tampoco esas críticas mías suponen que rechace por completo la validez de *Mimesis*. Siendo el realismo decimonónico, como lo es, el punto de llegada de Auerbach, el canon, ya lo he dicho, se me ofrece como mal elegido. Auerbach dedica a Mrs. Woolf un capítulo (que, por cierto, habría ganado mucho si se hubiera tomado en cuenta la tradición de la novela inglesa en la cual la autora tiene tan sólidas raíces), dos o tres páginas a Proust y Joyce, unas frases a Mann, una mención a Hamsun, y hace alguna observación perspicaz sobre el cine

del siglo XX (514).

A mí me ocurre exactamente lo mismo: prefiero la novela del XIX a la del XX. Pero, gustos aparte, *Mimesis* se me antoja más revelador. La atención se centra no en el Ochocientos, sino en el Novecientos. La categoría 'novela' solo puede definirse desde un punto de llegada, y la historia de la realidad en literatura es una si culmina en el siglo XIX o otra si en el XX.

Bajo la etiqueta de *novela* agrupamos hoy un heterogéneo surtido de narraciones en prosa escritas en las épocas, lugares y lenguas más diversos. Para nosotros son novelas *Dafnis y Cloe* y *El asno de oro*, *Enid y el Petit Jean de Saintré*, la *Arcadia* de Sannazaro y el *Quijote*, *Moll Flanders* y *Pamela*, *El rojo y el negro* y *Anna Karenina*, el *Ulises*, *La marcha Radetzky* y *Cien años de soledad*... Somos libres de hacerle mientras a la vez seamos conscientes de que estamos aplicando una etiqueta moderna, porque la categoría *novela* no tenía antaño la extensión que le otorgamos en nuestros días.

Otro tanto ocurre con las representaciones de la realidad. Los múltiples realismos del siglo XX son en más de un aspecto un revivir de tradiciones que revalorizan los realismos de otro tiempo. Auerbach detiene el libro a mala altura. Si hubiera hecho algo más que aludir una vez a Kafka, si hubiera entrado más en Joyce, si hubiera conocido a Faulkner, los textos que sí estudia se verían en una perspectiva más fructífera. Si él no lo hizo, si *Mimesis* es un libro inconcluso, a nosotros nos toca completarlo.

F. R.—UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

ROSA NAVARRO DURÁN / NOVELAS PICARESCAS: DE LAS PALABRAS AL GÉNERO

Editar textos obliga a leerlos muchas veces porque solo desde la comprensión de cada una de las frases, de cada una de las palabras, se puede llegar a ofrecerlos a los lectores con la mayor pulcritud posible. Pero es curioso comprobar cómo, a pesar de esas muchas lecturas, se nos siguen escapando pequeños detalles, y no siempre sucede porque no sepamos resolver oscuridades, imperfecciones en la transmisión, sino porque no las vemos. Para mostrarlo, voy a hablar de dos palabras del texto de *La vida de Lazarillo de Tormes*: una deturpada, y otra correcta, pero aclarada siempre mal porque los editores nos fiamos en exceso de los diccionarios, cuyas definiciones se convierten en materia de fe a pesar de que las redactaron personas que pudieron equivocarse.

Una palabra disonante

Aunque el *Lazarillo* no sea una obra picaresca porque el pobre Lázaro, víctima de ministros viciosos de la Iglesia, no es un pícaro, sí es el modelo que siguen las novelas picarescas y, por otra parte, es donde siempre se le espera hallar, dada la condición de indelebles que tienen las etiquetas.

Al comienzo de su declaración, Lázaro va a hablar de su hermanito negro solo para desembocar en el relato de la anécdota del miedo

del niño a su padre negro por no haberse visto a sí mismo (inspirado en otra semejante de Francisco López de Villalobos, el médico judío del Emperador). Pero antes, pinta una escena en la que él desempeña el papel protagonista: «De manera que, continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual brincaba y ayudaba a calentar» (Valdés, 2004: 6): Aunque así figura en las cuatro ediciones de 1554, las primeras que nos han llegado, el editor que expurgó el *Lazarillo*, Juan López de Velasco, vio que el término «calentar» no tenía sentido y lo cambió por «acallar». Es muy posible que el cajista que compuso la primera edición, desaparecida, se hubiera equivocado al elegir los tipos (o al leer el texto) por tener tan cerca la palabra «calentábamos».

Sin embargo, la escena seguía teniendo una palabra disonante: «brincar», que siempre se anotaba recurriendo a unas palabras o un *Tesoro* de Covarrubias: «Las madres, para regalar a sus niños tiernamente, suelen ponerlos sobre sus rodillas y levantarlos en alto, y esto llaman *brincarlos*»; fue una acepción añadida en el Suplemento de la obra. Si se mantenía la palabra «calentar» en la edición del texto, se solía también ilustrar con la misma fuente: «calentar en la cama con arroparse», aunque no encajaran ambas explicaciones, la de «brincar» con esta «calentar». Yo no vi que tal pasaje mantenía una pieza incorrecta al editar el texto en Biblioteca Castro (2004), donde sí cambié la palabra

«calentar» por «acallar». Felizmente en la segunda edición (2011) he podido subsanar este error.

Fue la lectura de un texto muy cercano al *Lazarillo* la que me llevó a darme cuenta de la existencia de la palabra equivocada y de que todos estábamos «obligando» a que tuviera un sentido que no tenía, porque le dábamos el significado de la que debería estar en su lugar. En 1542, en Salamanca, en las prensas de Juan de Junta se imprime la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón, una espléndida e interesantísima imitación de *La Celestina*. Oligides, el criado de Lisandro que va a ser intermediario de sus amores, le cuenta cómo conoce a la familia de Roselia y puede, por tanto, entrar en su casa y hablar a la bella joven, de quien su señor se ha enamorado locamente: «Señor, yo, cuando pequeño, fui paje de su padre, que en gloria sea, y su madre quíereme mucho; y por este amor y conocimiento, entro allá y salgo y hablo con Roselia, trayéndole a la memoria que, cuando era niña, yo la brizaba, y con el trebejo la acallaba, y con otras cosas de niñez con que los niños en aquella edad se suelen regocijar» (Muñón, 2009: 100):

Al instante me di cuenta del error del pasaje del *Lazarillo*, porque Oligides hacía con la niña Roselia lo mismo que Lázaro con su hermanito: brizarlo —y no brincar— para que se callara, claro está. ¿Qué significa *brizar*? Es lo mismo que *brezar* o *mecer*. El error de componer *brincava* en vez de *brizava*, que es lo que debía de figurar en el texto manuscrito, es muy fácil de imaginar. El cajista no vio la cedilla de la ce e interpretó que le faltaba la tilde a la i. La escena cambia por completo al poner la palabra adecuada. Ya no «vemos» a Lázaro haciendo brincar al niño para que se calentara, procedimiento violento y, por otra, poco eficaz; sino a Lázaro meciendo al niño para que deje de llorar. El pasaje ha recobrado su ternura porque se le ha quitado ese borrón lleno de violencia que le había dado la mala transmisión impresa del texto, y también así desaparece la acepción falsa de la palabra, forzada precisamente por este pasaje en el que no encajaba con su sentido real.

En cambio, el miedo que siente el niño por el padre y que le lleva a refugiarse en su madre tiene otro origen: en una escena muy emotiva de la *Iliada*, la de la conversación de Héctor con Andrómaca junto a la muralla, junto al niño Astianacte que lleva la nodriza, en el canto VI. Cuando su padre quiere cogerlo en brazos, el niño se asusta al ver su casco con penacho y se refugia llorando en los brazos de la doncella. Héctor se quitará el casco, lo dejará en el suelo y mecerá luego a su hijo. La mezcla de elementos que configuran la escena del *Lazarillo* dibujan claramente el perfil de humanista de su autor, Alfonso de Valdés: el miedo de Astianacte, de la *Iliada*, crea la invención para insertar la reflexión moral, de López de Villalobos.

Descubrir la palabra «brizar» tras ese absurdo y cruel «brincar» (si acaso pudiera ser transitivo el verbo, y no lo es) me confirmó algo que

ya se sabía, pero que a menudo los editores olvidamos: que el *Tesoro* de Covarrubias no es fiable. No nos cabe la menor duda de que son disparatadas muchas de sus etimologías, y, en cambio, confiamos por completo en las definiciones que da de las palabras. La de «brincar» nos indica con claridad cómo ha actuado en este caso: ha añadido a la palabra la acepción que convenía al pasaje del *Lazarillo*. Como no encajaba en ese contexto el significado adecuado del término, le dio otro. Es un buen aviso para todo navegante de sus páginas.

Un significado erróneo

Pero el *Tesoro* no es el único inventario de palabras en el que un editor se apoya como autoridad, no teniéndola a veces, porque el diccionario que nos sirve hoy de referencia, el de la RAE, como deudor del de *Autoridades*, nos da también un significado equivocado para una palabra del mismo texto, del *Lazarillo*: «entrecuesto». Aparece en el episodio del escudero, cuando cuenta Lázaro cómo hacen ambos la cama: «en la cual no había mucho que hacer, porque ella tenía sobre unos bancos un cañizo, sobre el cual estaba tendida la ropa, que, por no estar muy continuada a lavarse,

no parecía colchón, aunque servía de él, con harta menos lana que era menester. Aquel tendimos, haciendo cuenta de ablandarle, lo cual era imposible, porque de lo duro mal se puede hacer blando. El diablo del enjalma maldita la cosa tenía dentro de sí; que, puesto sobre el cañizo, todas las cañas se señalaban y parecían a lo propio entrecuesto de flaquísimo puerco» (Valdés, 2004: 30):

Define así «entrecuesto» el *Diccionario de autoridades*: «los huesos que bajan desde el pescuezo, entre sí enlazados hasta el último hueso llamado sacro, que por otro nombre se dice espina, y vulgarmente espinazo. Es formado de la preposición «entre» y de «cuesto», porque está entre las costillas. Lat. *Spina dorsi*. *Lazar. de Torm.*, cap. 3: «Y parecían a lo propio entrecuesto de flaquísimo puerco». Cast. Solorz. *Donair.*, f. 97: «O varas de entrecuesto y longaniza». El diccionario de la RAE recoge fielmente tal definición abreviándola: «espinazo de los vertebrados», después de reproducir la etimología: «del lat. *inter*, entre, y *costa*, costilla». Y en el lugar correspondiente define *espinazo* como «columna vertebral».

A simple vista vemos que la etimología no se corresponde con el significado porque la columna vertebral no está entre las costillas. Y si añadimos el galicismo «entrecot», ya recogida por este diccionario como «trozo de carne sacado de entre costilla y costilla de la res», se nos confirma la incongruencia.

No hay más que leer el texto del *Lazarillo* poniendo atención en tal palabra para darnos cuenta de que no se está hablando del espinazo porque «todas las cañas se señalaban» en el colchón sin apenas lana, y no tendría sentido compararlo con un espinazo de un flaquísimo puerco. Es evidente que se refiere al costillar, y que también cuadra



Juan Bautista de Morales, *La nave de la vida picaresca*, 1542

con este sentido la cita de Castillo Solórzano aportada como aval de la definición: una vara de entrecuesto es una costilla, y no hay forma de pensar en una vara de un espinazo.

Tal vez algún escritor que escriba con el diccionario en la mano o con el *Lazarillo* en mente haya usado la palabra «entrecuesto» con el sentido de «espinazo». No sería el primer creador que creyera que una palabra significaba otra cosa. Larra y Zorrilla y después Bécquer —que los leyó— creían que el dintel era el umbral (aunque el vallisoletano rectificaría), y así aparecen personajes en sus textos pisando dinteles sin que se haya cambiado por ello el significado del término.

Basten estos dos apuntes de palabras para poner de manifiesto algo esencial: hay que leer minuciosamente los textos al editarlos y, cuando el significado que nos dan los diccionarios más autorizados no encaje con el de la palabra que nos preocupa, es mejor dejarla en cuarentena hasta que su uso contemporáneo en otro texto pueda darnos la luz necesaria para entenderla adecuadamente.

No se debe entronizar el texto de la *princeps* como perfecto porque los cajistas lo han podido deturpar como tantos casos nos lo demuestran, ni tampoco hay que estar seguros de que el seguimiento minucioso de la transmisión textual permite ver esas deturpaciones y subsanarlas. El *ope codicum* es esencial, pero no hay que olvidar que sin *ope ingenii*, sin la labor inteligente del editor cuidadoso y paciente, no se pueden solucionar una serie de lecturas incorrectas, y, lo que es más grave, algunas ni tan siquiera llegan a detectarse. El sentido común suele ser un buen norte en este camino, y casi siempre la mejor ayuda, en esas situaciones, la ofrecen textos contemporáneos al editado.

Bien es cierto que a veces es solo una lectura del escritor la que puede darnos luz sobre algo incomprensible, por ejemplo, sobre ese señorío inexistente y raro que se atribuye a Pablos, el Buscón, cuando intenta crearse una identidad que no tiene, como él cuenta: «arrebocado y mudando la voz, vine a la posada y pregunté por mí mismo, diciendo si vivía allí Su Merced del señor don Ramiro de Guzmán, señor del Valcerrado y Vellorete» (Quevedo, 2005: 98). Solo sabiendo la gran admiración que Quevedo sentía por Petrarca (y que aflora claramente en sonetos suyos), pude ver detrás de Valcerrado a Valchiusa, y enseguida a Laura como Bel Oretta en ese extraño «Vellorete». ¡Un guiño literario ingeniosísimo del gran escritor!

Los rasgos del género

No hay nada que nos tranquilice más que los nombres que definen y, en cambio, resulta ser siempre mucho más cercano a la realidad lo que reza el cuadro de Magritte al pie de lo que aparentemente es una pipa: «Ce n'est pas une pipe». Los límites del género literario al que llamamos novela picaresca no están tan claros como parecen, y dentro de los relatos canónicos del género se narran novelas de otro tipo.

Miguel de Cervantes menciona en su novela ejemplar *La ilustre fregona* al pícaro por excelencia, a Guzmán de Alfarache, y lo hace para comparar con él a su pícaro vocacional, al joven caballero Diego de Carriazo: «Él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache»; y la mención del Pícaro encarece el dominio que tiene de la picardía Carriazo, ¿no sería que había leído la obra? Si así fuera, se justificaría su entusiasmo por tal tipo de vida y él sería otra «víctima» de la lectura sin llegar a la locura, sólo al descarrío.

Calla, en cambio, Cervantes el nombre de Guzmán en su *Don Quijote de la Mancha*; incluso pone un libro en la biblioteca del hidalgo, *El pastor de Iberia*, impreso en 1591, y convierte esa fecha en significativa, porque está lejana de la de 1599, en la que vio la luz la primera parte de *El Pícaro* por excelencia, la genial novela de Mateo Alemán. Así el alcalaíno justifica implícitamente que don Quijote no hubiera leído la obra; y al no haberla leído, el hidalgo manchego no reconoce a los galeotes ni entiende su lenguaje de germanía. Entre ellos destacará Ginés de Pasamonte, que era quien había cometido más delitos, como indican las cadenas que lleva. El galeote niega llamarse «Ginesillo», el diminutivo que lo vincula al *Lazarillo* o al futuro Estebanillo (y que nada tiene de afectuoso y sí mucho de la condición del bufón), y le dice a don Quijote que si quiere saber su vida, la tiene escrita, y ha dejado empeñado el libro en la cárcel por doscientos reales. Lo alaba diciendo la conocida frase de que «es tan bueno que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se ha escrito o escribieren», precisa que trata de verdades e incluso le dirá su título: *La vida de Ginés de Pasamonte*; y, como lógico, no está acabado porque no lo está su vida: «Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me ha echado en galeras».

Con estas dos referencias, Cervantes nos da dos apuntes sobre el relato picaresco: uno se refiere al protagonista, al pícaro, y a lo que configura como tal. Lázaro de Tormes no responde al retrato de un pícaro porque no lo es: ni es un ladrón ni un tahúr ni un estafador ni un delincuente que pueda acabar en las galeras; pero sí Guzmán. Pícaro por excelencia, o Ginés de Pasamonte; Carriazo frecuente patria de la picardía, las almadrabas de Zahara, donde se juntan dronzuelos, tahures, pendencieros: «Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta»; ese es el ambiente de la vida picaresca.

La segunda de las menciones se refiere a la forma del relato: autobiografía, y su modelo sí es ahora *La vida de Lazarillo de Tormes* porque es el propio Ginés quien ha escrito su vida, como él dice: «cuya vida está escrita por estos pulgares»; y si no exhibe el manuscrito es porque lo dejó empeñado en la cárcel (¿curiosamente Marto también tuvo que empeñar su *Tirant lo Blanc!*): El relato no está acabado porque no lo está la vida de Ginés, como él subraya; empieza con su nacimiento y acaba cuando lo condenan a galeras. El tiempo de escritura coincide, pues, con el del relato de Guzmán, también galeote, porque escribe desde las galeras, aunque no parece que Ginés comparta el arrepentimiento de su modelo no nombrado. Si volveremos a encontrar como titiritero, será maese Pedro, que va a un retablo y un mono sabio; y se asemeja entonces al amo de Estebanillo que, después de haber sido corchete, fue tambor en una compañía de soldados, enseña al perro a ser «sabio» y van los dos al pueblo en pueblo.

Uno de los capítulos imprescindibles de esa vida de Ginés de Tormes es el relato de cómo aprendió a escribir, de cómo fue a la escuela o incluso a la Universidad, como cuenta Guzmán, y como hacen todos los pícaros. Se podría hablar de la cultura de estos entes de la época, porque curiosamente todos tienen estudios; y este hecho inusual y rosímil existe paradójicamente para dar verosimilitud al relato, para que pueda aceptarse que el propio pícaro escriba su vida en vez de dictarla; y arranca de una mala interpretación del modelo, de Lázaro de Tormes, que no escribe, sino que declara mientras un escribano

tomaría por escrito lo que iba diciendo. Y además no le piden que cuente su vida, sino que declare en la información sobre el caso, solo que «para no tomarle por el medio», traza su autobiografía y con ella crea un modelo literario. A «Vuestra Merced» no le interesaba saber quién era el pregonero ni qué había hecho porque no le conocía ni sabía de su existencia, sino que quería averiguar si su confesor, el arcipreste de San Salvador, tenía o no una manceba, como se rumoreaba.

El error de lectura ya se da en el adiciónador de la impresión de Alcalá de Henares porque añade al final: «de lo que aquí adelante me sucediere avisaré a Vuestra Merced». Lázaro sabe muy bien que a Vuestra Merced, que no le conoce, no le interesa más que lo que ha contado al final: que su mujer es la manceba del arcipreste; por tanto, es absurda esa última frase. Pero ese futuro de su vida que, en la edición de Alcalá, promete que va a contar se va a convertir en rasgo genérico del relato picaresco. Y el pícaro escribe su autobiografía porque se leyó mal también el «Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso», pues el «se le escriba» no supone que lo haga Lázaro, sino alguien que lo hace por profesión, un escribano; de ahí que ese mozo de muchos amos no tenga que justificar cómo sabe escribir porque él no lo hace.

No hay más que ver la presencia del destinatario sin función alguna en el relato de Pablos («Yo, señora, soy de Segovia») para darse cuenta de la huella que deja el relato de Lázaro, que inició un género solo gracias a que lo tomó como modelo Mateo Alemán para crear a su Guzmán de Alfarache, el Pícaro. Los escritores que crean otros relatos picarescos no solo leen los anteriores, sino que hacen explícita esta lectura con repeticiones de anécdotas y de detalles, de tal forma que el enlace que el propio género establece entre las obras que lo configuran se fortalece con tales recurrencias.

El amo de Pablos se llama Diego, como el de Onofre, el Guitón; y la venta en la que recala el Buscón es la de Viveros, como lo hace el Guzmán de Martí; de tal forma que más que aislar motivos en las obras para analizarlos, se debería ver el papel que desempeñan en la cadena creada por las obras del género. El destinatario del relato del *Buscón* solo cobra sentido a la luz de la lectura del *Lazarillo* porque no tiene ninguno dentro del propio relato, de ahí que también tenga que leerse el paso de «señor» de los mss. S y C a «señora» de la versión —posterior— de B como fruto de la rectificación de Quevedo de su lectura del *Lazarillo*.

Un género permeable

La cita de textos anteriores contemporáneos o del mismo género no es un procedimiento exclusivo de los relatos picarescos porque los guiños literarios que los escritores gustan de hacer a obras que han leído son constantes, pero un género que no arranca de una tradición clásica, que es la que proporciona normalmente el acervo de referencias, se fortalece con esa trabazón que da la recurrencia de motivos, de detalles.

Sin embargo, no hay que olvidar que la novela picaresca es también un espacio narrativo donde se insertan materiales que no son picarescos: novelas cortesanas, por ejemplo. Y sucede desde el relato fundacional porque, como sabemos, el primer libro del *Guzmán de Alfarache* se cierra con una novelita morisca, «Ozmín y Daraja» (Cervantes se

inspirará en ella para el comienzo de «La española inglesa» y llevará a la perfección una de sus escenas al recrearla en «El amante liberal»).

La novela con que Alemán cierra el libro segundo de la *Segunda parte* de su obra, la historia de Bonifacio y Dorotea, es una recreación de la novela XXXII de Masuccio. Y el modelo del relato contado por don Rodrigo de Montalvo ante don Álvaro de Luna en el capítulo IV del libro primero de dicha *Segunda parte* es la novela XLI del *Novellino*. Queda todavía una tercera recreación de Masuccio en la obra del genial sevillano, la de la novela XVI: es el episodio del engaño del fraile, en el que Guzmán elige como cómplice a su madre.

Como Mateo Alemán leyó muy bien a Masuccio y *La vida de Lazarillo de Tormes*, se daría cuenta de que el tratado del buldero imitaba el relato IV del *Novellino*, aunque seguramente no pudo asociar la razón de la declaración de Lázaro con la novela IX, la del guapo arcipreste de Benaventana y su amante, Lisetta, la mujer del Veneciano; y no pudo hacerlo por la falta del argumento de la obra, la necesaria guía de lectura del relato satírico de Alfonso de Valdés.



Grabado
lozana andaluza

Solo quiero, antes de concluir, recordar un episodio de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*: el de su servicio al doctor Sagredo y su esposa Mergelina, los primeros amos de los que habla. Y lo hago porque este relato hubiera podido acabar como una novela boccacciana si no hubiera intervenido el bueno de Marcos impidiendo el adulterio y avisando a la dama con su discurso moral. En cambio, cuando, casi al final de la novela, reaparecen los dos personajes, van a ser protagonistas de un relato bizantino, con sus aventuras fantásticas en tierras americanas, la aparente muerte de la dama y su feliz reencuentro.

La novela picaresca se va a convertir en espacio literario para muchos otros materiales en manos de los continuadores del *Guzmán*: no hay más que leer la segunda parte espuria, la de Luján de Sayavedra, para ver cuántas digresiones —de distinto tipo y de distinto origen— pueden caber en esa novela «picaresca» y con qué poca gracia están a veces acarreadas. Con más destreza supo intercalarlas el autor de la *Tercera parte*, el portugués Félix Machado de Silva, pero se contuvo todavía menos y llegó incluso al relato hagiográfico.

Baste todo ello para recordar la dificultad de trazar límites en los géneros narrativos: unos pocos rasgos configuran el género de la novela picaresca, pero la autobiografía del pícaro puede albergar muchas otras formas narrativas, y algunas están además en la base de su misma construcción.

R. N. D.—UNIVERSIDAD DE BARCELONA