

El pincel de Alemán y el ojo del lector. Narrativa grutesca y pintura emblemática en *Guzmán de Alfarache*¹

Pierre Darnis

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
pierre.darnis@u-bordeaux3.fr

Fecha de recepción: 8/6/2012, Fecha de publicación: 19/11/2012

*A Michel Moner,
Maestro cervantista*

Resumen

Este trabajo propone mostrar los fundamentos iconográficos de la poética ficcional que Mateo Alemán plasma en *Guzmán de Alfarache*. A la luz del grabado inicial donde se autorepresenta y de las anécdotas pictóricas insertadas en la obra, se descubre que el sevillano lleva al campo novelesco preocupaciones relacionadas con la estética de las empresas y con la de los cuadros manieristas. Por esta doble influencia, la novela va a establecer con su público (sobre todo con el «discreto lector») una relación que podríamos llamar cinética por inducirle a acercarse a los relatos breves para percibir que entrañan gran parte del «consejo» del relato global.

Palabras clave:

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, picaresca, poética, retórica, emblemas, empresas, pintura, anamorfosis

Abstract

The Alemán's brush and the reader's eye. Narrative «grutesca» and emblematic painting in Guzmán de Alfarache.

This work aims at showing the iconographical basics of fictional poetics of *Guzmán de Alfarache*. In light of the initial engraving and of the pictorial stories embedded in the work, we discover that Mateo Alemán often introduces the esthetic of devices and Mannerist paintings in his novel. By virtue of this double influence, the two Parts of Guzmán establish with their audience (especially with the «discreto lector») a relationship that

1. Equipo de investigación: AMERIBER (EA 3656), Burdeos, Francia.

might induces a kinetic approach which allows to connect the short stories with the overall «vida» of Guzmán.

Keywords:

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, picaresque, poetry, rhetoric, emblems, devices, paint, anamorphosis

Guzmán de Alfarache se presenta como la confesión general (II, 1, 1) de un hijo del ocio «muy renovado» (II, 3, 8). De la preponderancia de la voz narradora sobre la acción del personaje, se ha deducido que las digresiones constituían el núcleo, la «clef de vouête», de la obra al acrisolar su propósito ejemplar.² La intuición de lectura se confirma acudiendo a la larga tradición que empleó Alemán para componer su magnífica, o indigesta, historia. Sin embargo, como apuntó N. Corread en un artículo fundamental para la cabal comprensión de nuestra obra, la profusión discursiva de la confesión es engañosa. Si en la vida de Lázaro de Tormes este recurso amplificador está en ciernes, en la del «atalaya», el narrador es un verdadero sofista: él hace exactamente lo que condena en sus congéneres;³ Guzmán acumula las glosas sobre su padre como sus contemporáneos con las calumnias sobre el mismo:⁴

Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron, o que os digan la verdad y sustancia de una cosa, enmascararla y afeitarla, que se desconoce como el rostro de la fea. Cada uno le da sus matices y sentidos, ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su pasión le dita. Así la estira con los dientes para que alcance; la lima y pule para que entalle, levantando de punto lo que se les antoja, graduando, como conde palatino, al necio de sabio, al feo de hermoso y al cobarde de valiente. Quilatan con su estimación las cosas, no pensando cumplen con pintar el caballo si lo dejan en cerro y desenjae-

2. Cros (1967): 199..

3. Recuérdese, además, las palabras de M. Azpilcueta en su famoso *Manual de confesores*, sobre la necesidad de no «descender a [las] torpes circunstancias» durante la confesión (1554, V, 3).

4. Corread (2009).

5. Las citas del *Guzmán* remiten a la ed. del texto que estoy preparando (Castalia).

6. A partir de los años 1530, la preceptiva

poética italiana apreciaba el arte del poeta en función de la capacidad de *amplificatio* sobre un relato conocido (en este caso, el *Lazarillo*). El tema se convirtió en un problema artístico ampliamente debatido en la península itálica. Con los *Discorsi* del Tasso, se insistió en que era imprescindible cierto equilibrio entre la fábula y sus digresiones (disquisiciones verbales, recuerdos o interpolaciones).

zados, ni dicen la cosa si no la comentan como más viene a cuento a cada uno [...]. Tal sucedió a mi padre que, respeto de la verdad, ya no se dice cosa que lo sea; de tres han hecho trece, y los trece trecientos: porque a todos les parece añadir algo más. Y destos algos, han hecho un mucho que no tiene fondo ni se le halla suelo, reforzándose unas a otras añadiduras; y lo que en singular cada una no prestaba, juntas muchas hacen daño. Son lenguas engañosas y falsas que, como saetas agudas y brasas encendidas, les han querido herir las honras y abrasar las famas, de que a ellos y a mí resultan cada día notables afrentas (I, 1, 1)⁵.

Decir que las digresiones del *Guzmán* o, más bien, *de Guzmán* son la clave de la «poética historia» supone soslayar que corresponden a una expansión incontrolada («el deseo que tenía»)⁶ y a una «sofistería» (la que procede «de la definición a lo definido»). Conviene entonces desconfiar de la dimensión «auto» o subjetiva de la «biografía», que no deja de ser una pseudobiografía.

Desde este punto de vista, la expresión autorial en las piezas liminares es mucho más fidedigna, aunque, también, algo tortuosa. Después de afirmar que «la prudencia no es poderosa» contra la mala intención, don Mateo asegura hacer «de un dechado pícaro un admitido cortesano» (dedicatoria a don Francisco de Rojas). Ni asceta ni pícaro, Guzmán es (en cuanto *figura*⁷) un modelo de cortesanía, y la «historia», una «atalaya» contra las insidias. ¿Cómo es posible, si no se publicó una tercera parte que lo mostrase? ¿La «mala vida» del pícaro puede encubrir un arte de marear?, ¿un aviso de privados? La respuesta es positiva: el título de la obra, desde el inicio, había bosquejado las líneas de una «atalaya» en ese mapa laberíntico que es la biografía del héroe.⁸ Sólo necesitamos comprender de qué tinta son las inscripciones del mensaje enviado en 1599. Insistí recientemente en los rasgos ideológicos de filosofía velada de la obra.⁹ Quisiera ahora señalar su vía de acceso, el hilo de Ariadna del dédalo guzmaniano. Así emergerán —espero— tanto la «arquitectura» atalayesca que Alemán concibió a modo de Brunelleschi de la prosa (cf. II, 2, 1) como ese plan sutil que permitía a los lectores distinguir el ingenio del cortesano bajo los hábitos del pícaro.

El grabado de Mateo Alemán: programa axiológico y estética de la empresa

Análisis e interpretaciones de la empresa y del grabado.

Una primera etapa para percibir la obra en su globalidad y el pensamiento autorial podría ser la vista ofrecida por el grabado liminar: una imagen que abre el primer capítulo por situarla la paginación de las ediciones autorizadas frente a éste mismo. En este retrato, la crítica se ha detenido con razón en la empresa situada en la parte alta de la representación.

7. Ver el «Elogio de Alonso de Barros», *parte*.

8. Refiérase a la licencial real de la *Primera* 9. Darnis (2010b).



Figura 1.

Reproducciones del grabado en cobre: el retrato y la empresa

Veamos pues lo que nos cuenta la relación legible entre los dos animales en este *icon* simbólico (figura 1 y 2).

La exégesis tradicional y más evidente del motivo de la serpiente, el animal situado en el suelo, se solía asociar con la envidia (Alciato, *Emblemas*, LXXI) y la astucia (*Génesis*, III, 1-15). Por lo que a la araña se refiere, cualquier lector podrá asimilarla con la maldad humana y el engaño (Cov.: «Araña»: «Y aunque le hemos dado la etimología latina y griega, no impide a que no sea de primera raíz hebrea, del verbo *arach*, *texere*. De aquí se llamó araña el enredo y engaño»)¹⁰ La característica de la empresa alemaniana radica en la transformación de una nota naturalista de Plinio el Viejo en concepción social antropológica¹¹ de corte pesimista. Como explica Guzmán en la *Segunda parte*, el engaño es una plaga humana:

Es una red sutilísima, en cuya comparación fue hecha de maromas la que fingen los

10. Citado por Bouzy (1992).

11. Según la constatación de Plinio el Viejo, la araña podía atacar a la culebra y matarla

bajando «del hilo que hace» (*Historia natural*, X, §206; Mejía, *Silva de varia lección*, III, 4).



Figura 2.
Reproducciones del grabado en cobre: el retrato y la empresa

poetas que fabricó Vulcano contra el adúltero. Es tan imperceptible y delgada que no hay tan clara vista, juicio tan sutil ni discreción tan limada que pueda descubrirla; y tan artificiosa que, tendida en lo más llano, menos podemos escaparnos della, por la seguridad con que vamos; y con aquesto, es tan fuerte que pocos o ninguno la rompe sin dejarse dentro alguna prenda. Por lo cual se llama con justa razón el mayor daño de la vida (II, 1, 8).

De este modo, aunque el grabado será luego impreso en las otras obras de Mateo Alemán, nada impide que la serpiente sea una imagen de Guzmán, cuyas artes nunca serán suficientes para vencer a sus semejantes¹². Para advertir que cualquier enemigo, por muy pequeño que sea, puede vencer a otro más grande,

12. Animal multifacético, la serpiente es, por otro lado, el animal de la sagacidad (la Biblia –Mateo, X, 16– señalaba que la inocencia de la paloma era insuficiente: ser prudente como una serpiente era un comportamiento perfec-

tamente cristiano). En este sentido, la serpiente significa al caballero o ciudadano que debe protegerse contra los peligros de la vida y de la corte (Palmireno, *El estudioso cortesano*: f. 111v).



Figura 3.
Alciato, Emblemas, CLXVIII

Alciato había recuperado la fábula del águila y del escarabajo en el emblema CLXVIII (figura 3).¹³

En nuestra empresa, el sentido del mote «*ab insidiis non est prudentia*» no puede ser más claro, al igual que muchas moralidades –digresiones– de Guzmán. Como explica en algún momento: «Es disparate pensar que pueda el prudente prevenir a quien le acecha» (II, 1, 8).¹⁴

Lo interesante en el pensamiento de Mateo Alemán es sin embargo su reversibilidad. Pues en la novela, en vez de referirse a la araña para simbolizar la potencia del engaño, el autor acude al símil de la serpiente: «Como áspide mata con un sabroso sueño» (II, 1, 3).

Otro problema de comprensión radica en el empleo de los dos animales infames. Alemán diseñó una empresa, es decir, un símbolo personal, pero, en vez de plasmar un ideal, expone una filosofía, la del desengaño. Con esta divisa, Alemán le seguiría entonces la corriente a sus contemporáneos barrocos, fascinado por el esquema vital de la desilusión. A esta lectura se opone el marcado

13. Ver Esopo, *Fábulas*: 23 y Alciato, *Emblemas*: 109.

14. Ver «La serpiente. La compasión nociva» en Fedro, *Fábulas*: 104.

carácter paradójico del *icon*. Por un lado, se le otorga a la serpiente el papel de la prudencia, un concepto muy polémico en la época (Fernández-Santamaría: 1986); por otro, la preceptiva sobre las empresas no dejaba de repetir su oposición a las «cose brutte».¹⁵ Alemán optó entonces por una divisa provocadora, y los animales encargados de llevar su mensaje, en vez de simplificar la intelección de la imagen emblemática, la hacen mucho más compleja.¹⁶

Podríamos pensar que el lema allana las dificultades al ser su sentido evidéntísimo. Pero no cabe confundir la empresa con el emblema, el cual viene acompañado por un tercer elemento, la *subscriptio*, que suele aclarar el sentido de la composición. En la empresa, el «mote» cifra el mensaje del jeroglífico, cuyo misterio se encuentra escondido en la *coniunctio* con el «cuerpo» icónico;¹⁷ el «mote» es, en palabras de Fernando Rodríguez de la Flor, un «verdadero caballo de Troya que abre el espacio de la representación a otras dimensiones» (1995: 97). Componiendo una empresa, Alemán sintetiza dos tradiciones herméticas —la moderna de los conceptistas post-renacentistas y la heráldica de los caballeros medievales— de manera que su blasón, noble, vede su mensaje personal al vulgo.¹⁸

El mote de Alemán, en efecto, es menos transparente de lo que parece. El novelista echa mano de la preposición latina *ab*, cuyo uso se prestaba a muchas anfibologías.¹⁹ El mote significaba pues tanto «No hay prudencia que resista al engaño» (II, 1, 8) como «lejos de los engaños uno no se vuelve prudente».²⁰

Planteadas estas especificidades y dificultades del grabado, M. Cavillac señaló la importancia de una mirada global. La mano izquierda de Alemán puesta sobre un libro indica la adecuada interpretación de la micro-empresa (la empresa de los animales) y de la macro-empresa (el grabado). Como señaló Edmond Cros, «COR.TA» o «Cor Ta» designa a Cornelio Tácito. El historiador latino no se limitaba a señalar el peligro de las amistades²¹ o de las emboscadas.²² Dentro

15. Contile, *Sopra la proprietà delle imprese*: 40-41; Bargagli, *Dell'Imprese*: 155.

16. El perspectivismo hermenéutico que el doble prólogo invita a realizar distinguiendo una lectura 'vulgar' y otra, 'discreta' determina también la empresa del grabado. Frente a la comprensión negativa de la araña y la serpiente por el vulgo, que no alcanzaba el sentido paradójico que albergaba los animales más feos, los repertorios de jeroglíficos del s. xv atribuían a éstos el valor de la prudencia. Según Fernando Rodríguez de la Flor, la empresa «adoptó siempre un punto de rebeldía, de expresión de desorden social» (1995: 102).

17. Bargagli, *Dell'Imprese*: 40. Para López Pinciano, la empresa «ha de mostrar su concepto como entre vidriera»: «átase también a no ser tan claro, que todos le entiendan, ni tan oscuro, que sea mal

entendido» (*Philosophía Antigua Poética*: 164).

18. Tasso, *Dialoghi* - II, «Il conte overo de l'imprese»: 1143 (ver Arnaud, 2004: 149-154). Sobre la glosa que incluye un emblema, Alciato explicaba que así daba la palabra a lo que estaba mudo («*nudis ornamentum*», «*mutis sermonem*» — *Emblemata*, Lyon, 1550, «Ad lectorem»—).

19. *Ab* expresaba tanto el ablativo instrumental (*ab insidiis* era sinónimo de *ex insidiis*, 'con estratagema' o 'dentro de una emboscada') como el ablativo de separación (*ab* asumía el valor que tenía junto con *procul*: *procul ab insidiis*, 'lejos de las emboscadas').

20. Correard (2010): 67.

21. Tácito, *Anales*: 222, 250, 380, 387, 392.

22. Alemán podría haber tomado el mote «*ab insidiis non est prudentia*» de las *Historias* de Tácito (I, 27: «[...] el harúspice Umbricio le auguró

de la polémica sobre la Razón de Estado, las obras de Tácito servían de escudos contra la crítica antimachiaveliana porque autorizaban la expresión de la doblez y del disimulo sin ser una referencia directa al secretario florentino.²³ La ejemplaridad de los relatos bélicos europeos o la de las maquinaciones en la sede imperial radicaba en la aguda y compleja experiencia humana que el historiador propiciaba a sus lectores. Con su empresa, Alemán quiso presentar su obra como una versión civil de los *Anales* de Tácito. La historia de las guerras militares o civiles para conquistar o conservar el poder era una buena maestra contra las *insidiis*, puesto que el engaño actuaba como una «triaca», como un remedio contra el acecho.²⁴ De la misma manera, el *Guzmán* (y sus muchas referencias al tratado de Plutarco sobre «Cómo sacar provecho de los enemigos») ejemplificó varias veces lo útil que es rodearse de enemigos como Sayavedra o Soto para despertar la prudente sospecha y no dejarse engañar.

A la luz del pensamiento tacitista, el «cuerpo» de la empresa puede albergar por ende una lectura alegórica e invertida, tan irónica como la del mote anfibológico.²⁵ Si por un lado la araña era también un símbolo de vanidad,²⁶ por otro, la tradición oral enseñaba que la culebra siempre tiene salida para todo. Un ejemplo. Su postura deja pensar que el reptil está durmiendo.²⁷ Recordemos que unas páginas antes Alemán nos pidió en su prólogo que no hiciéramos como el vulgo. Tú, dice, «sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra: eso se te pega; y como lo leíste se te queda». ¿Qué refiere la fábula esópica?

La zorra, que se había introducido en un rebaño de ovejas, cogió un corderillo lechal y fingía besarle tiernamente.

Al preguntarle un perro por qué lo hacía, dijo: «Lo cuido y juego con él».

Y el perro respondió: «Pues si no apartas de ti al corderillo, te ofreceré los cuidados de los perros».

La fábula es adecuada para un hombre astuto y un ladrón necio (Esopo, *Fábulas*, p. 38).

[a Otón] víceras sombrías, emboscadas tendidas [*instantis insidias*] y un enemigo en casa»; III, 20: «Sobre los peligros que acechaban, no cabía duda: la noche, una ciudad desconocida y, en su interior, el enemigo con todo a su favor para las emboscadas» [*intus hostis et cuncta insidiis oportuna*]).

23. Por ejemplo, sobre la simulación, *Historias*, I, 71; y sobre la disimulación, *Anales*, IV, 71.

24. Tácito, *Anales*, XIV, 6: «El único remedio contra las acechanzas [*solum insidiarum remedium*] era el no darse por enterada».

25. Ver Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, IX, 2: 54-56: «Se la reconoce [la alegoría irónica], o por el modo de decir o tono, o por la persona, o por la naturaleza de la cosa...

En el uso de la ironía está permitido desacreditar a uno fingiendo una alabanza y alabarlo bajo la apariencia de un reproche».

26. Para Borja (1981: 126-127 «*Funiculi vanitatum*»), la araña es la representación de los hombres «vanos», «que hacen sus obras siguiendo la vanidad y miseria del mundo; y de todo lo que en él se contiene se dice que labran lazos y cuerdas de vanidad tan sutiles y tan inútiles como son las telas que las arañas hacen» (véase también Bouzy, 1992: 63-64).

27. Recuértese el lema «*Ab insomni non custodita dracone*» (Claude Paradin, *Devises héroïques*, Lyon, 1557: 57 y emblema del cardenal Hipólito II d'Este). Vid. <http://emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FPAb031>



Figura 4.
Emblema de Luis de Gonzaga

La conseja nos cuenta que no hay que fiarse del sentido literal de las frases. Asimismo, el motivo del sueño de la serpiente es ambivalente, más que ambiguo: el folclore lo asocia frecuentemente con una treta útil en caso de peligro. El apólogo de la comadreja que finge estar muerta ante los ratones o de la raposa mortecina permitía así ensalzar el recurso al fingimiento cuando uno se sentía atacado.²⁸ Desde esta perspectiva, la serpiente y el águila del retrato reproducían en filigrana la pareja maquiaveliana y heterodoxa del zorro y el león.²⁹

Esta lectura es coherente con la filosofía curativa del *Guzmán*. En el libro se nos elogia repetidas veces las virtudes médicas del veneno una vez sintetizadas en la triaca.³⁰ La idea de crear una empresa paradójica sobre las virtudes del mal no era nueva. Luis de Gonzaga (Luis «Rodomonte») se había atribuido ya una moral personal parecida, plasmada en la imagen del escorpión y en el lema *QUI VIVENS LAEDIT MORTE MEDETUR* ('Lo peligroso en la vida cura en la muerte')³¹ (figura 4).

En la versión alemaniana, el protagonismo que recae en la culebra puede pasar también a la araña y cambiar finalmente el sentido de la empresa. Si nos fijamos en

28. El capitán explica cuánto hay que desconfiar de los ladrones, por muy reformados que estuviesen, porque ellos «son como raposas: hácense mortecinos; y en quitándolos de aquí, corren como unos potros, y por un real se dejarán quitar el pellejo» (II, 3, 9). Ver el 'tipo' AT1, 'motivo' de la falsa muerte K1860 (Aarne, Thompson, 1995); en Esopo, *Fábulas*: 100 («El perro dormido y el lobo») y, en España, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 1412-1425 y Juan Manuel, *El conde Lucanor*, XXIX.

29. Maquiavelo, *El príncipe*, XVIII; Ribadeneira, *El príncipe cristiano*, I, 2; Borja, *Em-*

presas morales: 362. Sobre la serpiente como equivalente simbólico de la raposa: López Pinciano, *Philosophía antigua poética*: 164. Ver Fernández-Santamaría, 1986: 81-117.

30. En las autoridades, vid. *Números*, XXI, 4-9; Galeno, *De theriaca ad Pisonem* y *De Theriaca ad Pampophilianum*. En los textos coetáneos de Alemán: Paracelso, *Textos esenciales*, p. 145 y el elogio paradójico de la víbora en Mejía, *Silva de varia lección*, III, 11. En la crítica: Cavillac, 1994: 175-182; Darnis, 2010b.

31. Giovio, *Dell'impresa militari e amorose*, Venecia, 1556: 66.



Figura 5.

Horozco, *Emblemas morales*, 1589, II, 35

el dibujo, se observa que Alemán representa a los dos animales antes del combate; el *icon* no resuelve el conflicto a favor de la prudencia de la araña o de la serpiente. Don Juan de Horozco pintaba en sus *Emblemas morales* a la araña como un ser superior al gusano de seda por su ingenio: en cuanto ser débil acosado por la necesidad, la araña promueve el discreto «ingenio»³² como Ozmín disfrazado de «pobre trabajador» (I, 1, 8) o el hijo de Pantalón Castelletto (I, 3, 5).

Dentro de este esquema, la culebra encarna al enemigo, a semejanza de la

32. Recuérdense las palabras de Horozco en sus *Emblemas morales* (1589, II, 35) sobre la araña: «aunque sea desechada de todos, nunca lo fue del filósofo natural, ni del contemplativo devoto, considerando en ellas las grandezas de Dios y su sabiduría, que aun en cosa tan pequeña se conoce, echando de ver la industria que tiene este animalito, para procurar su sustento urdiendo

con tanta arte y delicadeza sus redes para cazar y pasar su vida». De ahí su superioridad ejemplar para con el gusano de seda, «que representa los cortesanos, que se precian de muy discretos» pero cuya «delicadeza» «sólo le aprovecha de hacerse daño y morir a sus manos habiéndose con ingenio enlazado sin remedio». Vid. también Frías, *Diálogos*: 92; Lomazzo, *Trattato*: 461.

situación que conoció Guzmán al llegar a Génova: «no hallé rastro de amigo ni pariente suyo. Ni descubrirlo pude, hasta que uno [el tío] se llegó a mí con halagos de cola de serpiente» (I, 3, 1). Considerados a partir de la *Segunda parte*, en que Guzmán consigue vengarse de sus allegados, los hilos de la araña representan la capacidad para estar al acecho y esperar el momento adecuado para atacar al enemigo.

Que la ciencia práctica de Alemán se cifre en la culebra o en la araña, la divisa expresa en cualquier caso la validez de la asechanza, en sus dos significados de acecho y engaño. En ambos casos, Alemán representa en estos animales al «atalaya», es decir al ‘centinela’ y al ‘ciudadano tacitista’, capaz de entrar en el mal para defenderse.³³

No puede sorprendernos si el prudencialismo es un componente del idealismo alemán. En la parte superior del retrato, dos representaciones simbólicas encabezan el grabado. A la izquierda, ya no se trata de una representación individual: Alemán luce las armas de los Habsburgo situando a su genealogía dentro de la nobleza germánica. Si todavía caben dudas respecto de sus orígenes paternos, lo que sí sabemos es que su madre era de ascendencia florentina y que su patrónimo (los *Alemán Pocasangre*) sonaba a cristianos nuevos en la urbe de Sevilla. A tales alturas, el blasón germánico de Mateo podría tener la misma función que el nombre «Guzmán» para el pícaro de Alfarache: ser una mentira.³⁴

La novela como obra pictórica: perspectiva y bambochadas.

La importancia de lo icónico en la configuración del *Guzmán* no se limita al peritexto. En el incipit se vuelve a insistir en esta forma artística puesto que la primera anécdota cuenta la experiencia de un caballero que manda realizar dos cuadros a dos pintores, lo que da a Alemán la oportunidad de redactar dos *ekphrasis* distintas. El lector atento podrá adivinar que el mandatario, después de contempladas ambas obras, valora positivamente la primera y negativamente la segunda. Como señalé en otro momento, la segunda tiene los atributos de la historia picaresca del personaje y su estilo los de la narración del galeote.³⁵

pintó un rucio rodado, color de cielo; y aunque su obra muy buena, no llegó con gran parte a la que os he referido; pero estremóse en una cosa de que él era muy

33. Sobre la voz *atalaya*, vid. Prellwitz, 1992: 112-115. Sobre la posibilidad moral de entrar en el mal, vid. Palmireno, *El estudioso cortesano*: fol.111r-112r, y para la ‘política’, Maquiavelo, *El príncipe*, XVIII («no alejarse del bien, si es posible, pero sabiendo entrar en el mal si es necesario»). En un estudio todavía sin publicar, Julia d’Onofrio supo relacionar la serpiente del emblema con el basilisco o dragón varias veces aludido en la primera parte. La culebra del grabado es también, como

la araña o el basilisco, un animal que ataca sin ser visto, una imagen cifrada y disimulada del ‘atalaya’ tan encomiada por Alemán (vid. Valeriano, *Hieroglyphica*, XIV, 1 y Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*: 458 –VI, 57–).

34. Vid. Cavillac, 2010: 31-33 («San Antonio de Padua y la ‘novela familiar’»).

35. Nótese la homología entre las manchas características del «rucio rodado» y las mismas, morales, del pícaro.

diestro. Y fue que, pintado el caballo, a otras partes en las que halló blancos, por lo alto dibujó admirables lejos, nubes, arreboles, edificios arruinados y varios enca-samentos; por lo bajo del suelo cercano, muchas arboledas, yerbas floridas, prados y riscos; y en una parte del cuadro, colgando de un tronco los jaeces y, al pie dél, estaba una silla jineta: tan costosamente obrado y bien acabado cuanto se puede encarecer (I, 1, 1).

El pintor segundo es pues un epígono de Robortello y de Lionardi al creer necesaria la multiplicación de los ornamentos –grutescos– alrededor del sujeto retratado.³⁶

Volvió el pintor a decir: «En lienzo tan grande pareciera muy mal un solo caballo; y es importante y aun forzoso para la vista y ornato componer la pintura de otras cosas diferentes que la califiquen y den lustre, de tal manera que, pareciendo así mejor, es muy justo llevar con el caballo sus guarniciones y silla, especialmente estando con tal perfección obrado que, si de oro me diesen otras tales, no las tomaré por las pintadas».

Frente a esta concepción asianística y fantástica de la pintura, el primer pintor sigue la estética icástica y el juego de claroscuro.³⁷

pintó un overo³⁸ con tanta perfección que sólo faltó darle lo imposible, que fue el alma; porque en lo más, engañando a la vista –por no hacer del natural diferencia–, cegara de improviso cualquiera descuidado entendimiento. Con esto solo acabó su cuadro, dando en todo lo dél restante claros y oscuros, en las partes y según que convenía.

El caballero, en la línea de Lodovico Castelvetro,³⁹ se decanta después por

36. Respectivamente, Robortello, *In librum Aristotelis De Arte poetica Explicationes*: 63, y Lionardi, *Dialoghi dell'invenzione poetica*, II: 271-273 («Ma miglior fia quella imitazione [del poeta tragico] che sarà fondata sopra il vero e che fia ornata et arricchita di molti verisimili, così come fa l'oratore nel disputar le cause, le quali gli danno i fondamenti che sono gli stati loro, egli poscia con ragioni verisimili l'arricchisce et adorna. [...] il poeta dee quanto più può favoleggiando abbracciare et ombreggiare il vero, e come buon dipintore, di varii colori e di finti ornamenti ricoprirlo»). La comparación de la corniche alemaniana con una decoración mural podría ser interesante. El descubrimiento de las casas romanas de la antigüedad había iniciado la moda manierista de los grutescos y su condena simultánea en las obras de Vitruvio y Vasari. En nuestra obra na-

rrativa, podemos pensar en la profusión de personajes paganos o extravagantes (cf. el monstruo de Ravena), característica de las *grotesche*. (Ver Chastel, 2000).

37. Recuérdese la oposición platónica entre la representación fantástica y la imagen icástica (*El Sofista*, 235e, en Platón, *Diálogos*, t. 5; ver Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, sec. 60).

38. *overo*: 'de color castaño' («de color de huevo. Aplícase regularmente al caballo», Aut.).

39. «Aristotele pure con l'esempio della pittura vuol fare manifesto e verisimile quello che dice delle perfezzione della favola, che operi con maggiore vigore che non operano le perfezzioni dell'arte parti della tragedia, veggendo noi che avviene simile cosa nella pittura, nella quale più opera la figura in dilette fatta di chiaro e di scuro con la sua perfezzione, senza la perfez-

el primer cuadro y se lanza a censurar la *copia* de lo superfluo en el segundo.

El caballero replicó: «No me convenía ni era necesario llevar a mi tierra tanta balumba de árboles y carga de edificios, que allá tenemos muchos y muy buenos; demás que no les tengo la afición que a los caballos, y lo que de otro modo que por pintura no puedo gozar, eso huelgo de llevar» [...]. El caballero, que ya tenía lo importante a su deseo –pareciéndole lo demás impertinente, aunque en su tanto muy bueno– y no hallándose tan sobrado que lo pudiera pagar, con discreción le dijo: «Yo os pedí un caballo solo, y tal como por bueno os lo pagaré si me lo queréis vender; los jaeces, quedaos con ellos o dadlos a otros, que no los he menester». El pintor quedó corrido, y sin paga por su obra añadida y haberse alargado a la elección de su albedrío, creyendo que por más composición le fuera más bien premiado.

En *Guzmán de Alfarache*, algunas secuencias recuperan la poética castelvetrana de la *brevitas*: son precisamente las narraciones breves e insertadas, como el cuento de Ozmín y Daraja (I, 1, 8), don Luis y don Rodrigo (II, 1, 4) y el de Dorotea y Bonifacio (II, 2, 9).⁴⁰ Observamos pues un esquema estético similar entre el grabado y la novela: ambos engastan dentro de un conjunto complejo una representación complementaria cuyo sentido resulta más legible.

Me parecen pues fundamentales los análisis de Francisco Maldonado de Guevara y Sagrario López Poza sobre la «poética historia».⁴¹ La deuda de Alemán con la emblemática es axial en su modo de entender el arte de la narración en prosa y en lengua romance (la «novela»). La complejidad hermenéutica de las empresas le servía para que el vulgo y el discreto no accedieran a la misma novela; así, se reservaba el sentido último de su fábula a un determinado sector de ese lectorado cada vez más amplio.

Sin embargo, sería un error creer que los *emblemata* constituyeran el patrón único del concepto alemaniano de la novela. Como señala la anécdota inaugural

zione de'colori, che non fanno i colori con le loro perfezzioni, senza la perfezzione della figura; la cual similitudine non ha perciò quella conformità col caso nostro che peraventura s'imagina Aristotele. Percioché la figura di chiaro e di scuro ha la sua perfezzione ancora quanto a'colori, conciosia cosa che simile maniera di pittura rappresenti la statua marmorea, la cui rappresentazione non richiede altra maniera di colori che di chiaro e di scuro, e questa maniera di colori è la sua propia e naturale. Senza che, stendere bellissimi colori confusamente non pare che abbia conformità co'costumi o con le parole o con la sentenza che hanno la loro perfezzione, percioché i costumi, le parole e la sentenza con la loro perfezzione, la qual perfezzione non sarà mai lodevole se non è quale si

conviene alle persone che s'introducono nella tragedia, non piggiorano la favola, anzi fanno che la favola mal composta sia tollerabile; ma i colori, quantunque bellissimi, confusamente distesi, guastano la figura e le levano questa vaghezza che ha» (Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, t. I: 192-193; ver también Hénin, 2003: 188-204).

40. Así, el cuento protagonizado por el Condestable de Castilla don Álvaro de Luna corresponde a lo que «real y verdaderamente, desnudo de toda composición, [había] sucedido» (II, 1, 4, p. 89). El estudio del papel central de la novelita de Dorido y Clorinia al final de la *Primera parte* (I, 3, 10) merecería otro estudio.

41. Maldonado de Guevara (1952): 299-320; López Poza (1996): 297-303.



Figura 6.

El Caravaggio, *David con la cabeza de Goliath*, hacia 1610, 125x101 cm, Galería Borghese.

del *Guzmán*, la índole icónica de su concepto narrativo bebe también en las fuentes del arte pictórico.

El Quinientos fue un momento de aspiración mimética o, mejor dicho, de afán ilusionista por simular la realidad de forma ingeniosa. En el campo de la *civilitas*, el discurso cortesano debía tomar la máscara de la *sprezzatura* para conquistar a los interlocutores disimulando la artificialidad de las estrategias empleadas.⁴² En el área de la pintura, el engaño realista adquirió los rasgos de las «medias figuras» o «bambochadas» (Pieter van Laer, «il Bamboccio»). Los pintores –como el Caravaggio– presentaban a sus personajes en el primer plano y en plano medio, respetando el tamaño natural; el espectador quedaba así sorprendido por el *alter ego* que parecía vivir detrás del marco: éste lo en-

42. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*; Boscán, *El Cortesano*, I: 34v-36r (la «gracia» del Cortesano consiste en «huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afectación [...]

usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin haberlo pensado»).



Figura 7.

El Caravaggio, *La incredulidad de Santo Tomás*, hacia 1600, 107 x 146 cm, Neues Palais.

cuadraba como si se tratase de una «ventana abierta» (cf. Alberti, *De pictura*) (figura 6 y 9).⁴³

En la creación literaria, el uso de la primera persona, que el autor del *Lazarillo* supo manejar perfectamente, era un ejemplo de esta tendencia.⁴⁴

Como explicaba Castiglione, «se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte» (Boscán, *El Cortesano*, I, fol.35r). Sin embargo, el arte no deja de serlo, por muy disimulado que sea. Lo interesante es que, en el sector de la pintura, el ilusionismo de tendencia prosaica solía llevar parejo una representación desdoblada del personaje central en los hundimientos o en las lejanías del cuadro (cf., respectivamente, algunas obras de Velázquez o *La Gioconda* de L. da Vinci).

El injerto, comenta Stoichita, ayuda para plantear el «sentido moral de la representación» y el «problema de la representación propiamente dicha»⁴⁵.

43. Vid. Stoichita (2000): 20.

44. Vid. Rico (1988) y Ruffinatto (2001): 166-167 («La fórmula autobiográfica del *Lazarillo* se califica, pues, como el primero y el más marcado *trompe-l'œil* de entre los muchos desparramados por el texto. Si Vuestra Merced cayera o no cayera en la trampa, eso no lo sabremos nunca; lo cierto es que

muchos lectores, incluyendo en la lista a un buen número de especialistas, se han dejado y siguen dejándose enredar por Lázaro de Tormes»).

45. Stoichita (2000): 19-21. El especialista recalca además en este recurso al «encastre» el reflejo del «culto de imágenes» en la Europa de la Contrarreforma (: 75-82).



Figura 8.

Diego Velázquez, *La mulata*, hacia 1618, 55 x 118 cm, National Gallery of Dublin.

Vista en el contexto artístico de las miniaturas pictóricas y emblemáticas, la interpolación narrativa cobra en el *Guzmán* una significación particular.⁴⁶ Si el cuento-imagen funciona como *res interpretanda*, la historia-marco de Guzmán formaría un estuche para el oro que representan los relatos cortos. Esta construcción plasma la poética del *Guzmán*. Si la novela es un Sileno feo que conviene abrir para descubrir la verdad hermosa de su contenido, se invierte la visión tradicional que la crítica tenía de la heterogeneidad textual. Las interpolaciones no se han configurado como ornamentos; son las vivencias del pícaro lo que constituye las *marginalia* de los micro-relatos, a semejanza de las hornacinas en los bodegones de la época.

Se suele pensar que *Guzmán de Alfarache* es una miscelánea, por su estructura múltiple y por el éxito de este género en España. No cabe duda de que la *Silva de varia lección*, por ejemplo, influyó en el pensamiento de Mateo Alemán. Pero, por lo que se refiere a la dimensión formal de la «Vida», su apariencia plural es tramposa. La construcción, a pesar del ritmo biográfico, casi aleatorio de la historia, es sin duda mucho más trabada de lo que deja suponer el narrador al afirmar que escribe con mucha «priesa» (I, 1, 1). Si Guzmán aprovecha el gusto del narratorio por lo misceláneo, Alemán diseñó en realidad un grutesco, cuya organización casi sistemática convendría dilucidar algún día.

Fijémonos en la primera novela intercalada. Nos indica tal vez, a través de la relación doble entre Ozmín y Daraja y entre aquel y el público, el funciona-

⁴⁶. Sobre la importancia de las novelas cortas del *Guzmán*, vid. Johnson (1983) y Cavillac (2010): 37-58, 131-140.



Figura 9.

Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602, 68 x 88,2 cm, Museo del Prado.

miento icónico del texto. En algún momento de la novelita, el de la justa, Ozmín luce un blasón, el llamado «lienzo de Daraja» que el moro conservó y «traía por el molledo atado» durante el combate. El trasfondo caballeresco del episodio sugiere una recuperación de la tradición heráldica de los «enigmas y mote». La novela corta relatada por el clérigo joven es, dentro de la novela larga, como el lienzo de Daraja dentro del torneo: una *mise en abyme*.⁴⁷ Ambos comparten un mismo código. El 'arma' personal de Ozmín tiene un público solamente reducido a Daraja, única destinataria de las hazañas de su pareja. La conseja de Alemán también tiene un oyente o lector privilegiado: el «discreto», es decir el lector que interpreta correctamente los signos.⁴⁸

47. En el *Asno de oro*, Apuleyo había cifrado también el mensaje místico de la vida de Lucio en una narración breve, el cuento maravilloso de «Eros y Psique» (Dallénbach, 1977, p. 79).

48. El *discreto* en ningún modo debe entenderse como 'persona principal o noble'. En la alegoría tradicional, la forma viva de la fábula servía antes bien para poner al alcance del público popular el sentido profundo que entrañaba (Quintiliano, *La formación del orador*, VIII, 6, 51: «la alegoría se pone muy frecuentemente al servicio hasta de pequeños talentos y del lenguaje cotidiano»; San Agustín, *Las Confesiones*, VI, 5, 8); Plutarco recuerda en efecto

que el velo alegórico se justificaba por la soberbia de los poderosos que no podían soportar lo hiriente de la verdad sin el espejismo de lo poético (vid. *Morales* –VI–: «conviene cuidar y velar de modo que [los problemas políticos] no perezcan a manos de hombres malvados por servir a un dios, sin ánimo de ocultar la verdad, sino desviando su manifestación al recibir en su forma poética, lo mismo que un rayo de luz, muchas inflexiones y bifurcarse en muchas direcciones, le quitaba su opacidad y dureza. Había, naturalmente, cosas que convenía que los tiranos desconocieran y de las que los enemigos no se dieran cuenta antes. A éstas, pues,

Pero, si leer *Guzmán de Alfarache* tiende a la alegoresis y sus puntos de fuga son las novelas interpoladas, nada sabemos sobre el método que se debe seguir para alcanzar el consejo de la conseja, es decir, para conectar las *novelle* abismadas con la novela.

Arte emblemático y hermenéutica cinética: la verdad entre el marco narrativo y el relato insertado

Cuando el lector se enfrasca en su lectura, le llama la atención el continuo balanceo entre una idea y otra. En el primer capítulo, el discurso «histórico» sobre el padre es un agrupamiento de elogios y censuras.⁴⁹

Era su trato el ordinario de aquella tierra, y lo es ya por nuestros pecados en la nuestra: cambios y recambios por todo el mundo. Hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de ‘logrero’ –muchas veces lo oyó a sus oídos; y con su buena condición, pasaba por ello–.

No tenían razón, que los cambios han sido y son permitidos. No quiero yo loar, ni Dios lo quiera, que defienda ser lícito lo que algunos dicen, prestar dinero por dinero [...].

Tenía mi padre un largo rosario entero de quince dieces [...]. Arguyéronle mal-dicientes que estaba de aquella manera rezando para no oír, y el sombrero alto para no ver: juzguen deste juicio los que se hallan desapasionados, y digan si haya sido perverso y temerario, de gente desalmada, sin conciencia.

También es verdad que esta murmuración tuvo causa. Y fue su principio que, habiéndose alzado en Sevilla un su compañero; y llevándole gran suma de dineros, venía en su seguimiento, tanto a remediar lo que pudiera del daño como a componer otras cosas. La nave fue saqueada; y él, con los más que en ella venían, cautivo y llevado en Argel, donde, medroso y desesperado, el temor de no saber cómo o con qué volver en libertad, desesperado de cobrar la deuda, por bien de paz, como quien no dice nada, renegó [...]. Ésta fue la causa por que jamás le creyeron obra que hiciese buena [...].

Veis aquí, sin más acá ni más allá, los linderos de mi padre: porque decir que se alzó dos o tres veces con haciendas ajenas –también se le alzarón a él– no es maravilla; los hombres no son de acero ni están obligados a tener como los clavos, que aun a ellos les falta la fuerza, y suelen soltar y aflojar. Estratagemas son de mercaderes, que donde quiera se pratican; en España especialmente, donde lo han hecho granjería ordinaria. No hay de qué nos asombremos. Allá se entienden, allá se lo hayan [...].

Por no ser contra mi padre, quisiera callar lo que siento... aunque, si he de seguir al Filósofo, mi amigo es Platón, y mucho más la verdad. Conformándome con ella, perdone todo viviente, que canonizo este caso por muy gran bellaquería,

las rodeó de insinuaciones e incertidumbres, que, al tiempo que ocultaban a los otros la explicación, a ellos mismos no se le escapaban ni engañaban a los que la reclamaban y estaban atentos. De ahí que sea sumamente necio aquel que, una vez que las circunstancias se han he-

cho diferentes, si el dios cree que ya no debe ayudarnos del mismo modo sino de otro, se queja y lo denuncia» –«Los diálogos de la Pitia», 26d-e, pp.334-335–).

49. Sobre la estrategia de los *dissoi logoi* en este pasaje, ver Correard 2010): 45-45.

digna de muy ejemplar castigo [...].

No me podrás decir que amor paterno me ciega ni el natural de la patria me cohecha, ni me hallarás fuera de razón y verdad.

Pero, si en lo malo hay descargo, cuando en alguna parte hubiera sido mi padre culpado, quiero decirte una curiosidad, por ser este su lugar, y todo sucedió casi en un tiempo. A ti servirá de aviso y a mí de consuelo, como mal de muchos (I, 1, 1).

Si ahora nos fijamos en la narración global, destaca la voz polifacética, amalgama alquimista cuyos elementos –la expresión del personaje y las opiniones del narrador– son de muy difícil separación. Recuperando el doble juego del *Lazarillo*,⁵⁰ Alemán reta a sus lectores a que logren saber cuál es la índole de la «reformación» del personaje al final del relato.

Siglos antes, Cicerón había resumido el problema explicando que, cuando se apiñan las ambigüedades, se precisaba dejar el sentido literal (*Inv.*, II, 128, 138 y ss.) y ampliar la perspectiva hermenéutica: «el examen del contexto entero las aclara» (*Inv.*, II, 117).

En efecto, si todo queda confuso, si Alemán se las ingenió para que no percibamos los contornos morales del galeote, debemos cambiar de perspectiva, es decir, desplazarlos...

Los juegos manieristas en pintura: lecturas centrípeta y centrífuga

Cuando el Renacimiento de Brunelleschi y Alberti forjó la perspectiva cónica con un punto de fuga único, se le atribuía simultáneamente al espectador del cuadro un punto de vista determinado (el «punto focal»). Ese hacía posible la impresión de realidad.⁵¹ Pero a medida que avanzaba el siglo xv, las tendencias manieristas aprovecharon el problema técnico para librarse de esta mirada unitaria y ofrecer varios espacios de contemplación. El resultado de estas reflexiones se plasmaba esencialmente en dos posibilidades pictóricas.

Según la primera, se pintaba un elemento pequeño en la escala de la *perspectiva artificialis*, que, no obstante, tenía un relieve simbólico cuando el espectador se acercaba.⁵²

Uno piensa por ejemplo en la *Venus de Urbino*, que analizó Daniel Arasse en su ensayo *On n'y voit rien*: para entender la obra, el espectador debe acercarse al cuadro de la misma manera que la criada mira detenidamente lo que esconde el arca en el fondo del cuadro (figura 10).

En la segunda opción, el pintor manierista representa una figura secundaria ajustando su forma en función de otra perspectiva cónica, superpuesta a la primera, pero de distinto ángulo. Eso obliga al espectador a desplazarse paralelamente al cuadro, descubriendo una anamorfosis.⁵³ El elogio del poder y de la sabiduría se torna vanidad (figura 11).

50. Antonio Rey Hazas (2003).

51. Damisch (1987).

52. Arasse (2000).

53. Arasse (1996): 252-268.



Figura 10.

Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538, 119x165 cm, Uffizi.

Quedando abolido el punto de vista ideal y único del espectador renacentista, la variación espacial del ojo a partir del Manierismo dio pie a otras visiones, a otras imágenes en la superficie del mismo cuadro.

Si Alemán conocía la pintura de su época, debió de empujar a sus lectores a que no se contentaran con el discurso de Guzmán: que se acercaran a las interpolaciones y, luego, volvieran al relato principal desde el ángulo de visión ofrecido por aquellas.

El primer movimiento de lectura, centrípeta, Alemán lo recomienda en su grabado inicial. Dos indicios invitan a mirar precisamente el grabado y la novela. El dedo índice del autor apunta al injerto jeroglífico y el mismo retrato se concibe como empresa, siendo subtitulado con un mote, «*Legendo simulque peragrando*», ‘Leer penetrando con la mente’⁵⁴ (figura 12).

De la misma manera que la vieja en *Cristo en casa de Marta y María*⁵⁵, se nos indica que en la novela la interpolación de un relato secundario es una forma de *exhortatio* para relacionar el relato global con la narración corta. El avezado lector –familiarizado con las colecciones de *exempla*– conocía el valor sinecdótico de los relatos encastrados; éstos condensan el significado del relato que los alberga. Para el «discreto», aunque la ficción legitimara la introducción de cuentos periféricos como «alivio de caminantes» (p. 213), éstas entrañaban una función estética de guiño.

Dado este primer movimiento, centrípeta, consideremos ya el primer gran cuento con que nos topamos en el *Guzmán*. En él, Ozmín y Daraja comparten una misma actitud de disimulo: de su identidad para él y de sus pensamientos

54. Vid. Ife (1992): 95; Cros (1967: 96-103. 55. Ver Stoichita (2000): 20.



Figura 11.

Hans Holbein, *Los embajadores*, 1533, 206 x 209 cm, Londres, National Gallery.

para ella. En sus distintas metamorfosis, el moro no deja de ser el caballero «embozado», tal como aparece emblemáticamente en la palestra (p. 237). En cuanto a Daraja, su *icon* metonímico es ese «lienzo» que evocamos, verdadero trasunto de la tela de otra mujer ladina: Penélope.

No resulta descabellado pensar que el «lienzo» que une a los dos moros tenga algo que ver con lo pictórico al denotar asimismo el soporte de las pinturas al óleo. La capacidad de los dos personajes para encubrir su amor se encuentra en la écfrasis del *Sacrificio de Ifigenia*, donde Timantes dejó de «acabar las caras» (I, 1, 8, p.235), recuerdo intradieгético de la écfrasis de la primera pintura y de los «claros y oscuros» del retrato del caballo. Trasladada al espacio poético, la concepción iconográfica nos indica que Ozmín y Daraja son unos maestros de la retórica de la 'reticencia'; pero lo interesante es precisamente que Alemán sigue valiéndose de referentes pictóricos para que percibamos que, en el cuento, se coagulan la teoría de la pintura en tanto 'poesía muda'⁵⁶ y la del emblema, misterioso por definición.

Dijimos ya con Paolo Giovio y sus continuadores que las *parole (motti)* no significaban nada sin la *pittura (icon)*. Leer *Guzmán de Alfarache* supone por lo

56. Recuérdese el apólogo de la «Verdad muda» (I, 3, 7).



Figura 12.

Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, hacia 1619, 60 x 103,5 cm, National Gallery.

tanto aceptar la hermenéutica de la empresa, alcanzar la *simiglianza* ('semejanza') que subyace entre la historia del pícaro y las experiencias individuales de los personajes intradieгéticos.⁵⁷ Dicho de otra manera, el lector de la novela debe partir del significado de las novelas cortas para entender la razón de la biografía picaresca, captando coincidencias, estableciendo correspondencias. En suma, desde el foco interpretativo de los relatos cortos, se le invita a realizar una comprensión cinética del libro.

Voy a dar algunos ejemplos de este método cinético de interpretación de la «poética historia».

Desde la imagen a la ficción en prosa: para una hermenéutica cinética.

En primer lugar, gracias a una progresión centrípeta, el lector puede comprender que la misoginia reivindicada por Guzmán no es compartida por el autor.

Los personajes de Daraja y Dorotea, como artífices de su propio destino frente al acoso que sufren, evitan la desdicha gracias a su ingenio. Para significar aquello, Alemán echa mano de dos *topoi* narrativos: el *puer senex* y la *mulier fortis*.⁵⁸ En las dos novelas cortas, son dos mujeres, dos jóvenes, las que encarnan al heroísmo moderno.⁵⁹ Al actuar así, Alemán rompe en sus interpolaciones con la ideología arcaica de los «lugares comunes» manejados por el sofista Guzmán (II,

57. Bargagli, *Dell'impresa*: 19.

58. Además del conocido texto de Curtius, ver Delphech (1994): 13-31.

59. Recuérdese el *De claris mulieribus* de Boccaccio, el *Libro de las virtuosas y claras mujeres* de Álvaro de Luna o la *Silva de varia lección*, I, 9-11.

2, 8; II, 3, 3)⁶⁰ y reelabora la tradición polémica de los *exempla ex maioribus ad minora* ('ejemplos de mayor a menor'): sabe con Quintiliano que «más digna de admiración es la valentía en una mujer que en un hombre».

El recorrido de Daraja y Dorotea las encamina hacia una resolución feliz de su historia con un elogio de la prudencia femenina.⁶¹ El dato es relevante en un contexto en que la desdicha es la nota común de la ficción principal y de las otras digresiones narrativas. Daraja, Dorotea y las mujeres que encuentran don Luis y don Rodrigo son para el bueno de Guzmán modelos vitales de pragmatismo eficaz puesto que ellas también sufrieron las insidias de la vida, pero supieron salirse con la suya gracias a sus sutiles artimañas.⁶² Alemán no hace más que utilizar la ideología del folclore y su vertiente sapiencial, que, en las colecciones de *exempla*, distinguían entre la maldad de las mujeres en el relato-marco y la inteligencia de las mismas en los ejemplos (cf. *Las Mil y una noches*, *Sendebär*).

Después de haberse focalizado en las interpolaciones del *Guzmán* (en una faceta axiológica de ellas), el lector puede dar marcha atrás y volver a la larga «conseja» de Guzmán para descifrar el «consejo» de su autor. En efecto, las fábulas intercaladas arrojan su luz en el resto del texto. Por ello, la interpretación funcional de Hortensia Morell es errónea, a mi modo de ver (1975: 101-125). La estudiosa ve en la *novella* de Ozmín y Daraja una «deformación picaresca» de los géneros idealistas de la época, debida a la contaminación de la maldad guzmaniana en los relatos intradieгéticos. Me parecen convincentes sus conclusiones (el arte del engaño en los héroes) pero no su punto de partida, ni su evaluación moral de Ozmín y Daraja. Mirándolo bien, uno se da cuenta de que es el carácter positivo del prudencialismo de los héroes moros lo que debe distorsionar el relato anamórfico de Guzmán, deformando la lectura negativa y «vulgar» del picaresmo, para que consigamos percibirlo bajo la luz encomiástica de la *virtù* maquiaveliana. Ozmín y Daraja son personajes disimulados, sí. Pero no entiendo por qué ello significaría una «deformación» del «ideal».

Las tradiciones dionisiacas y heracliteanas más antiguas nos habían enseñado a desconfiar de los lugares comunes de la moral pseudo-universal.⁶³ Los moros simulan y disimulan; no por eso son antihéroes. A no ser que Teágenes y Cariclea, Ulises y Penélope sean, ontológicamente, platónicamente, paradigmas de la maldad. En cuanto críticos, no podemos hacer con el *Guzmán* lo que los contrarreformistas mitógrafos con las fábulas paganas, midiendo la ética de los personajes con el rasero del platonismo cristiano (Sanchez de Viana, Pérez de Moya). Erasmo, Alberti, Galileo, Guicciardini, Lipsio, Vázquez de Menchava y Bruno, en su época,⁶⁴ así como Nietzsche y Onfray en épocas más recientes,

60. Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1389a-b, *Problemata*, X, 8, *De la generación de los animales*, I, 19, II, 3, IV, 6; Aranda, *Lugares comunes*: f. 111v-115r.

61. Cros (1967): 321-322.

62. Vid. Darnis (2011).

63. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*; Jullien (2004).

64. Ver el interesante alegato en pro del mal del «Porfiado» en los *Diálogos* de P. Mejía (IV, 1-2, pp. 413-466).

nos enseñan que otras vías éticas existieron a lo largo de la historia, y también cuando escribió Alemán. Para la obra que nos interesa, el empleo de la narrativa guerrera y bizantina a través de Ozmín y Daraja tiende a idealizar a la postre las soluciones de Guzmán en el mundo adverso que lo rodea.⁶⁵ Después del sermón ingenuo del clérigo viejo sobre la necesidad del ofrecer la otra mejilla al enemigo, la solución ambigua de los moros (del clérigo más joven) es una lección oportuna para el pícaro.⁶⁶

No era otro el funcionamiento de las anamorfosis incrustadas en los cuadros del momento. Conllevaban para el retrato que las albergaba una lectura alternativa (cf. *Los embajadores* de Holbein).

Así, conviene releer en la *cornice* narrativa del *Guzmán* al personaje de Marcela, la madre del atalaya. Edmond Cros reconocía que «la belle et profondément vertueuse Daraja [...] n'a rien qui [...] la distingue de la catin qu'est la mère de Guzmán». Esta, explica Guzmán, era «gallarda, grave, graciosa, moza, hermosa, discreta y de mucha compostura»; pero el marbete anacrónico de «picaresca» no nos permite tomar las palabras del narrador en el sentido de una ironía cómica. Sería olvidar el provecho que saca Alemán de la figura de la 'paradiástole', que permite valorar cualidades que el vulgo solía censurar.⁶⁷ Marcela, la madre del «atalaya» es efectivamente «discreta», con toda la ambivalencia, negativa y también positiva, que supone el concepto ético, económico y político de *prudencia*.

De la misma manera, se nota que, en el cuarto cap. de la *Segunda parte*, la «rica sortija con un diamante» prometida por don Álvaro de Luna no se da a uno de los dos enamorados masculinos sino a una doncella. Ella supo permanecer muda mientras dormía junto a ella don Rodrigo, el cual creía estar con el marido de una mujer adúltera. En el relato-marco, esa anécdota va a tener una resonancia axiológica. La fuerza de Fabia, la mujer «casada con un caballero romano» y acechada por Guzmán («todos pienso que me acechan», II, 1, 5) es similar a la de la doncella;⁶⁸ la estratagema que ella implementa contra el privado pícaro del embajador francés está a la altura de la fortaleza que la «doncella» del cuento simbolizaba poco antes.

65. Ver también el papel del disimulo en el viaje de Persiles y Sigismunda (Cervantes, *Trabajos*).

66. Vid. Cavillac (2010) y Darnis (2011).

67. Darnis (2010a). Recuérdese la oposición entre la madre «guardosa» (I, 1, 2) y la mujer «gastadora» (II, 3, 3).

68. Sobre Fabia, se nos dice que representa a la «mujer honrada», la que «con medios honrados trata de sus cosas, no dando campanadas para que todos las oigan y censuren»; ella, conociendo «su perdición, acudió a el remedio con prudencia, fingiéndose algo apasionada y

aun casi rendida» (II, 1, 5). Por lo que se refiere a Guzmán, véase este discurso, «Palabra no repliqué ni la tuve: porque, aunque la dijera del Evangelio, pronunciada por mi boca no le habrían de dar más crédito que a Mahoma. Callé: que palabras que no han de ser de provecho a los hombres, mejor se enmudecer la lengua y que se las diga el corazón a Dios» (II, 3, 9) y compárese con lo que se sabe de Soto: «Dicesme que Soto, tu camarada, está malo de que se burló mucho el verdugo con él hasta hacerlo músico» (II, 3, 7)

El sentido de la historia de Dorotea es también parecido (II, 2, 9). Esa otra Penélope (en su misma ambigüedad)⁶⁹ corresponde al ideal de la paloma-serpiente defendido inclusive por antimaquiavelistas como Pedro de Ribadeneira.⁷⁰ La joven mujer ha sido violada y vivió con su agresor «en muchas libertades», pero, en vez de vengarse, prefiere volver a casa disimulando el suceso. La moraleja implícita del cuento y de su *happy end* se sugiere finalmente al leer «Dorotea se fue con su marido en paz y amistad, cual siempre habían tenido»: como las astutas heroínas de los cuentos de hadas (piénsese en la Caperucita de los cuentos orales que supo burlar al lobo),⁷¹ es menester ocultar la verdad cuando resulta peligroso revelarla.

Estos *exempla* fueron útiles tanto para Guzmán como para los lectores discretos. Por una parte, llegado el momento de demostrar su fidelidad al representante del Rey en la galera, Guzmán sufre en silencio el martirio final (II, 3, 9) y, cuando le proponen alzarse con los moros, no le explica al embajador de Soto lo peligroso de la rebelión: aprendió que, en cuestiones peligrosas, el disimulo debía prevalecer y la Razón-Engaño de Estado, mandar («conocí que ya no era tiempo de darles consejo», «Diles buenas palabras, y híceme de su parte»). Por otra parte —lo que es más importante—, gracias a su visión centrífuga, el lector atento a las novelas cortas puede alcanzar el sentido prudencialista de la ética de Guzmán a lo largo de su vida.⁷² Siendo el «caso» del pícaro de Alemán un caso de casuística en vez de ser un caso de materialismo como en el *Lazarillo*⁷³, era normal que el autor incitase a sus lectores a resolver estas cuestiones problemáticas gracias a una serie de casos concretos: justamente los que las narraciones cortas y emblemáticas ofrecían.⁷⁴

69. Vid. Márquez Villanueva, 1986. Sobre el personaje de Penélope y las dos tradiciones que se oponen respecto de su honestidad, vid. la defensa de su fidelidad por Aristóteles (*Económicos*, III, 3) frente a otras versiones menos halagüeñas (Pausanias, *Descripción de Grecia*, VIII, 12; Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, III, 22, 56; Costa, *Gobierno del ciudadano*, III, 4; vid. Cantarella, *Itaca. Eroi, donne e potere*, 59-72).

70. Cf. «Y fuera imposible herirla si el sagaz cazador no le armara los lazos del engaño en la espesura de la santidad para cazar a la simple paloma» (II, 2, 9) y luego: Bonifacio y Dorotea se reyeron, y él, *con alegre semblante*, sin ver la culebra que estaba entre la yerba ni el daño que le asechaba, por la grande confianza que de su esposa tenía, dijo». Nótese que Alemán, al vedar solamente a Bonifacio la capacidad para ver la *culebra*, deja al discreto que la proyecte por anfibología, sea en Sabina, haciendo de Dorotea su cómplice, sea en la propia Dorotea. Sobre la referencia ideológica a la necesidad de

ser bueno como la paloma y astuto como una serpiente: *Mateo*, X, 16; Mejía, *Silva de varia lección*, III, 28; Ribadeneira, *El príncipe cristiano*, II, 44.

71. Verdier (1995); Piarotas (1996).

72. Darnis (2010b).

73. «Respondile que no era negocio aquél para determinarnos con tanta facilidad: que se mirase bien, considerándolo a espacio, porque nos poníamos a caso muy grave, de que convenía salir bien dél, o perderíamos las vidas» (II, 3, 9).

74. Ver en la *Primera parte* el caso político tratado a partir del mundo pagano en I, 1, 7. Como subrayan los paréntesis en los impresos controlados por el autor, el mismo Júpiter en el apólogo del pueblo idólatra del Contento escogió esta solución política: cuando se enteró del «caso, el motín y alboroto, [Júpiter] bajó al suelo; y como los hombres estaban asidos a la ropa, (usando de ardid) sácales el Contento della, dejándoles al Descontento metido en su lugar y propias vestiduras» (1, 1, 7).

Leer con el ojo del médico

No puedo terminar este estudio sin aludir a un paradigma latente en el sistema icónico de *Guzmán de Alfarache*: el «paradigma indiciario».

Si el lector del *Guzmán* es un espectador de emblemas y un exégeta de signos tenues, se debe también al auge de la ciencia empírica y, seguramente, de la medicina, que conocía muy bien Mateo Alemán por su padre y sus propios estudios. Daré sólo un elemento de esta hipótesis, sacado de la *Primera parte* del *Guzmán*. Por encima de la construcción poética del relato entre micro- y macro-relato, el trabajo hermenéutico inducido por la obra, fundado en detalles, recuerda mucho también la atención escrupulosa de los dos médicos ante la falsa llaga de Guzmán en Roma (I, 3, 6).⁷⁵ Alemán coloca al lector de la vida del pícaro y de su hinchazón verbal en la misma situación que el médico frente a la carne «cancerada» del joven y parece «de la primera vista cosa de mucho momento». Concretamente, si bien lo que el lector contempla es una obra artística, similar a un cuadro, de hecho y en virtud de la 'nueva' lectura solitaria, el creador no le acompaña para dirigir su mirada, como ocurre en la anécdota pictórica del último capítulo. En realidad, la tarea del «discreto» lector supone retomar el método heurístico del médico, que observa síntomas (indicios, señales) para imaginar un diagnóstico, quitando todas las devotas moralidades de la *cornice* que multiplica el ingenioso autor para disfrazar su pensamiento como si se tratara de fingidas metástasis.

--

En un trabajo anterior,⁷⁶ había insistido en el género literario («poético») de *Guzmán de Alfarache* subrayando que la obra no pertenece a la picaresca, un género todavía inexistente: lo que recoge es la gramática retórica y filosófica del elogio silénico, con la cual lleva a cabo una *amplificatio* del breve *Lazarillo*. Con este artículo, quise pues deslindar el mecanismo que permite abrir el Sileno alemaniano. M. Foucault nos advertía que la *episteme* del Seiscientos era la de las correspondencias (*Les mots et les choses*, p. 32-59); sin duda el gusto por la emblemática y la ingeniosidad artística⁷⁷ debió de inspirarle a Alemán su peculiar concepto narrativo, hecho de juegos sinecdóquicos entre pieza menor y mayor. Pero la complejidad de su artilugio radica en que lo construyó como una imagen manierista compuesta con varios ornamentos, vistosos para el vulgo (un «grutesco») pero no esenciales para el discreto: le toca entonces al avezado lector *abrir* el Sileno⁷⁸ focalizando su atención en los relatos cortos para, luego, volver al relato principal con el farol y la axiología (heterodoxa) de aquellos.⁷⁹

75. La analogía entre la emblemática, la pintura y la medicina se explica en el fundamental artículo de C. Ginzburg «Indicios» (1994: 138-175).

76. Darnis (2010a).

77. Stoichita (2000): 155-175.

78. La evolución de la imagen conceptuosa del Sileno en el s. xvi hizo que el descubrimiento

de sus entrañas filosóficas fuera posible gracias a una acción doble: inversión o apertura (Lavocat, 2005: 17-104).

79. Está clarísimo que Alemán no concibió su texto como una obra cerrada, sino como una *opera aperta* o, más bien, como un soporte de *controversia*: el final del relato abre una disyun-

La fuerza del discurso pseudo-autobiográfico podría engañarnos y dejarnos pensar que la ideología de Guzmán se confunde con el ideario de su creador. Por ello, me parece que acudir en cuanto lectores a la pericia analítica de los pintores y conocedores de arte, y de los expertos de medicina (ver, respectivamente, II, 3, 9; I, 1, 1; y I, 3, 6) era necesario para que se disipe el espejismo formado por las «sofisterías» del narrador (I, 1, 1) y aparezca el autor y su pensamiento; pensemos en el mandatario del cuadro del último capítulo (II, 3, 9), obligado a seguir la orden del pintor, del creador, para percibir la obra tal como éste la había concebido. Cifrar el pensamiento íntimo y secreto de un individuo, ése era justamente el papel esencial de una empresa;⁸⁰ también lo fue de los relatos interpolados en el *Guzmán*: como la *mise en abyme* en la heráldica, la interpolación —pieza ajena al narrador— concentra la expresión del autor. La «poética historia» es una maraña compuesta como un laberinto. Si queremos salir de él, debemos adoptar la lente del perito, pintor o médico. Sólo así el «discreto lector» puede captar la tropelía novelesca y oír la voz del autor «poeta».

tiva para desplegar dos líneas interpretativas opuestas entre el pícaro reformado y el político maquiaveliano. Cicerón trata la controversia de la siguiente manera: el hermeneuta «deberá mostrar que los textos precedentes y siguientes aclaran el punto discutido, porque si se consideran las palabras de manera aislada en su significado propio, todas o la mayoría parecerán ambiguas, pero cuando el examen del contexto entero las aclara, no deben ser consideradas ambiguas» (*La invención poética*, II, 117: 272). Está clarísimo que Alemán no concibió su texto como una obra cerrada, sino como una *opera aperta* o, más bien, como un soporte de

controversia: el final del relato abre una disyuntiva para desplegar dos líneas interpretativas opuestas entre el pícaro reformado y el político maquiaveliano. Cicerón trata la controversia de la siguiente manera: el hermeneuta «deberá mostrar que los textos precedentes y siguientes aclaran el punto discutido, porque si se consideran las palabras de manera aislada en su significado propio, todas o la mayoría parecerán ambiguas, pero cuando el examen del contexto entero las aclara, no deben ser consideradas ambiguas» (*La invención poética*, II, 117: 272).

⁸⁰ Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, p. 164.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550.
- , *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- AARNE, Anti y Stith THOMPSON, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FF Communications), 1995.
- ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
- , *On n'y voit rien. Descriptions*, París, Denoel, 2000.
- ARISTÓTELES, *Acerca de la generación y corrupción*, Madrid, Gredos, 1998.
- , *Problemas*, Madrid, Gredos, 2004.
- , *Retórica*, Madrid, Gredos, 2005.
- ARNAUD, Sabine, «Prise et déprise de l'impresa», *Florilegio de Estudios de Emblemática*, 2004, p. 149-154
- AZPILCUETA, Martín de, *Manual de confesores*, Medina de Campo, Joan Maria da Terranova y Jacopo de Liarcari, 1554.
- BARGALI, Scipion, *Dell'impresa*, Venecia, Francesco de Franceschi Senese, 1594.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- BOSCÁN, Juan, *El cortesano*, Amberes, Casa de la viuda de Martín Nutio, 1561.
- BOUZY Chistian, «*Ab insidiis non est prudentia* ou le bal emblématique du serpent et de l'araignée», *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, ed. Marie Roig Miranda, Nancy, PU, 1992, pp. 59-70.
- CANTARELLA, Eva, *Itaca. Eroi, donne e potere tra vendetta e diritto*, 2004, Milano, Feltrinelli, 2004.
- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, t. I, ed. Werther Romani, Bari, Laterza, 1978.
- CASTIGLIONE, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, ed. Walter Barberis, Turín, Einaudi, 1998.
- CAVILLAC, Michel, *Atalayisme et picaresque: la vérité proscrite*, Bordeaux, PUB, 2007.
- , «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- CERVANTES, Miguel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Alianza, 1999.
- CHASTEL, André, *El grutesco*, Madrid, Akal, 2000.
- CICERÓN, *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Gredos, 1999.
- , *La invención retórica*, Madrid, Gredos, 1997.
- CONTILE, Luca, *Sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1574.
- CORREARD, Nicolas, «La rhétorique dévoyée dans l'incipit du *Guzmán de Alfarache*: le narrateur sophiste et l'auteur moraliste», *Le commencement en perspective. L'analyse de l'incipit et des œuvres pionnières dans la littérature espagnole*

- du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Pierre Darnis, Toulouse, Méridiennes (CNRS-Toulouse 2), pp. 45-67.
- COSTA, Juan, *Gobierno del ciudadano*, ed. Antonio Ubach Medina, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
- CROS, Edmond, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans «Guzmán de Alfarache»*, París, Didier, 1967.
- , *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín (Colombia), EAFIT, 2003.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977.
- DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- DARNIS, Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Toulouse, Tesis doctoral, 2006,
http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/11/65/92/PDF/These_DARNIS.pdf.
- , «...no te rías de la conseja, y se te pase el consejo... La clave perdida de *Guzmán de Alfarache*», en *Reescrituras de la tradición en España del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010a, pp. 255-294.
- , «...Mucho dejé de escribir, que te escribo...: sobre la filosofía velada de *Guzmán de Alfarache*», *Criticón*, 110, 2010b, pp.39-55.
- , «Puntuación y hermenéutica del impreso: el caso de tres novelitas en *Guzmán de Alfarache*», *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. Anne Cayuela. Zaragoza, PUZ, 2011, pp. 205-238.
- DELPECH, François, «De l'héroïsme féminin dans quelques légendes de l'Espagne du Siècle d'Or. Ebauche pour une mythologie matronale», *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, ed. A. Redondo, París, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 13-31.
- ERASMO, *Sileni Alcibiadis – Silenos de Alcibiades*, eds. Andrea Herrán y Modesto Santos, Salamanca, Universidad Pontificia, 2004.
- , *Elogio de la locura*, ed. Pedro Rodríguez, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- ESOP, *Fábulas*, Madrid, Alianza, 2008.
- FEDRO, *Fábulas*, Madrid, Alianza, 2007.
- Frías, Damasio de, *Diálogos de diferentes materias*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Hernández, 1929.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José A., *Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco*, Madrid, Centro de estudios constitucionales, 1986.
- FLOR, Fernando Rodríguez, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- , *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994.

- GIOVIO, Paolo, *Dell'impresa militari e amorose*, Venecia, Gabriele Giolito de'Ferrari, 1556.
- HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura Theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- HOROZCO Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- IFE, Barry, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992.
- JOHNSON, Caroll B., *Inside «Guzmán de Alfarache»*, *Journal of Hispanic Philology*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1978.
- , «Don Álvaro de Luna and the Problem of Impotence in *Guzmán de Alfarache*», *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1983, pp. 33-47.
- JULLIEN, François, *L'ombre au tableau. Du mal/Du négatif*, Paris, Seuil, 2004.
- LAVOCAT, Françoise, *La Syrix au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005.
- LERNER, Isaías, «La mujer en la *Silva*», *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, ed. A. Redondo, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 134-143.
- LEVISI, Margarita, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», en *Comparative Literature*, 20, 3, 1968, pp. 217-235.
- LIONARDI, *Dialoghi dell'invenzione poetica*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, t. 2, ed. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1554.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, en *Obras completas*, ed. José Rico Verdú, t. 1, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Imágenes emblemáticas en el *Guzmán*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. GRISO - LEMSO, t. 3, Toulouse-Pamplona, LEMSO-GRISO, pp. 297-303.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, «La teoría de los géneros literarios y la construcción de la novela moderna», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, CSIC, 1952, pp. 299-320.
- MANUEL, Juan, *El conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 2001.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe, La Mandrágora*, Madrid, Cátedra, 2008.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la modernidad», en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, ed. David Kossoff et al., Madrid, Istmo, 1986, t. 1, pp. 59-88.
- MAZZONI, Jacopo, *Della difesa della Comedia di Dante*, Cesena, Raveri, 1587.
- MEJÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.
- , *Diálogos o coloquios*, ed. Antonio Castro Díaz, Madrid, Cátedra, 2004.
- MORELL, Hortensia, «La deformación picaresca del mundo ideal en 'Ozmín y Daraja' del *Guzmán*», *La Torre*, 89-90, 1975, p. 101-125.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, en *Obras*, II, Madrid, Gredos, 2011.

- ORSO, Steven, *Philip IV and the Alcázar of Madrid*, Princeton: PU, 1986.
- PALMIRENO, Lorenzo, *El estudioso cortesano*, Alcalá de Henares, Casa de J. Íñiguez de Lequerica, 1587.
- PARACELSO, *Textos esenciales*, Madrid, Siruela, 2001.
- PARADIN, Claude, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1557.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, Madrid, Gredos, 1994, t.3.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, «L'axe Madrid-Prague», *L'effet Arcimboldo. Les transformations du visage au XVI^e et au XX^e siècle*, París, Le Chemin vert, 1987, pp. 55-64.
- PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes. Le vrai visage de Margot*, París, Imago, 1996.
- PLATÓN, *Diálogos*, t. 5, Madrid, Gredos, 2006.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres*, t. 6, Gredos, Madrid, 1995.
- PRELLWITZ, Norbert von, *Il discorso bifronte di Guzmán de Alfarache*, Roma, Bagatto Libri, 1992.
- QUINTILIANO, *Sobre la formación del orador, Obra completa*, tomos 1-4, ed. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia, 1999.
- REY HAZAS, Antonio, «El caso de Lázaro de Tormes, todo problemas», *Deslindes de la novela cervantina*, Málaga, PU, 2003, p.37-69.
- RIBADENEYRA, Pedro, «Tratado del príncipe cristiano», *Obras escogidas*, ed. Vicente de la Fuente, Madrid, Atlas, 1952.
- RICO, Francisco, «Lázaro de Tormes y el lugar de la novela», *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp.153-180.
- ROBORTELLO, Francesco, *In librum Aristotelis De Arte poetica Explicationes*, ed. W. Fink Verlag, München, 1548.
- RUFFINATTO, Aldo, «Revisión del 'caso' de Lázaro de Tormes (puntos de vista y trompes-l'œil en el Lazarillo)», en *Edad de Oro*, 20, Madrid, UAM, 2001, pp. 163-179.
- RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Barcelona, Crítica, 2001.
- SAN AGUSTÍN, *Las Confesiones*, Madrid, 2006.
- STOICHITA, Victor I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- TÁCITO, *Anales*, Madrid, Akal, 2007.
- , *Historias*, Madrid, Cátedra, 2006.
- TASSO, Tocuato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964.
- , *Dialoghi*, ed. Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998.
- VERDIER, Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, París, Gallimard, 1995.