

El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca

James Iffland
Boston University

Los historiadores de la literatura están esencialmente de acuerdo acerca de la tremenda novedad que representa la ficción básica del *Lazarillo*, eso es, que un pobre pregonero de Toledo, nacido de padres de ínfima categoría social y criado bajo condiciones pésimas, ha decidido realizar el proyecto de dar a conocer su vida en forma escrita. En los variados e iluminadores intentos de explicar por qué irrumpe ese "yo" jactancioso e insólito precisamente en el siglo XVI y no antes,¹ un hecho que no se ha tomado en cuenta debidamente – a mi parecer – es que la novela picaresca, en el sentido estricto del término, surge en la época inmediatamente posterior al invento de la imprenta por Johann Gutenberg.

El profundo impacto que tuvo esta nueva tecnología comunicativa en todos los estratos de la cultura ha sido el objeto de interesantísimos estudios de un gran número de historiadores, sociólogos y teóricos de la comunicación. Mis exploraciones de sólo una reducida parte del maremagno que se ha escrito sobre el tema me han convencido que la aparición del género de la novela picaresca tiene que entenderse en considerable medida como uno de los efectos secundarios de la "revolución tipográfica"; que el gran gesto de Lázaro González Pérez es, hasta cierto punto, in-concebible dentro de las condiciones prevalecientes en la "cultura del manuscrito".

No estoy sugiriendo, por supuesto, que haya una relación directa de causa y efecto, sin mediación alguna, entre el invento de la imprenta de tipo movable y el advenimiento de la novela picaresca; más bien, quiero proponer que esta revolución en el sistema de comunicaciones fue instrumental en el desarrollo de una red de condiciones, de una especie de "atmósfera" o "medio ambiente" psico-social, que hicieron factible la ficción del anónimo autor. En otras palabras, lo que éste hizo fue condensar o cristalizar en una forma literaria una nueva "estructura del sentir" (usando el término de Raymond Williams)² que no se puede entender, a su vez, excepto en relación con la llamada "galaxia Gutenberg".³ No se trata, pues, de un determinismo materio-tecnológico de tipo crudo; más bien, simplemente quiero señalar con McLuhan que nuevas tecnologías crean nuevos ambientes humanos, nuevas configuraciones o interacciones sociales, que no pueden sino sobredeterminar fenómenos de la esfera estética. Así como el invento de la escritura a base de un alfabeto fonético causó variadísimos efectos en todas las actividades sociales, desde las económicas hasta las religiosas y artísticas, la introducción de la tipografía también tuvo sus repercusiones análogas a comienzos de la Edad Moderna.

En la presentación que sigue solamente podré identificar esquemáticamente algunos de los eslabones claves que vinculan el aparato mecánico del alemán y la obra

literaria del anónimo español. La tarea de una documentación completa de mis hipótesis se realizará en un trabajo posterior mucho más extenso.

Para un habitante de la edad de los llamados "word-processors", es casi imposible imaginar las restricciones materiales que regían en la época quirografaria, cuando no sólo eran escasos (y por tanto carísimos) los artículos como el papiro, el pergamino y el papel, sino que cada obra tenía que ser copiada laboriosamente a mano por una de aquellas poquísimas personas que tenían la habilidad de leer y escribir. Cada manuscrito elaborado por uno de estos amanuenses se convertía por definición en un artefacto de altísimo valor, asequible a un grupo relativamente minúsculo constituido por las élites religiosas y aristocráticas. Incluso si toda la población de aquellos tiempos hubiese sido letrada, las mismas condiciones impuestas por la necesidad de copiar obras a mano empleando materiales costosos habrían impedido el desarrollo de aquel fenómeno que hoy llamamos "público lector".

Estos hechos no podían sino influir en la identidad y el rol de los autores de textos escritos de cualquier índole, literaria o no. Primero, sobra indicar que un vasto sector social estaba automáticamente excluido del campo de la producción cultural en forma escrita. No tenían acceso a las "letras" o "educación" ni a los implementos necesarios para escribir (si es que lo supieran hacer), y, tal vez más importante, aunque tuvieran la habilidad y los materiales imprescindibles, ¿quién iba a invertir recursos de tiempo y dinero en la reproducción de una obra "sin consecuencias", salida de la pluma de un autor humilde y lego? ¿Cuál habría sido el "público receptor"?

Pero inclusive para los miembros de las élites sociales las peculiares condiciones de la cultura caligráfica restringían severamente lo que significaba ser "autor". La noción de "propiedad intelectual" que nosotros tenemos hoy era más bien inexistente antes de la era tipográfica. Al terminar una obra y ponerla en circulación, el autor esencialmente perdía cualquier control sobre el destino de ésta, hasta tal grado que aun podía desaparecer la huella de su propio nombre (si es que se había molestado en firmarlo). En cierto sentido dejaba de ser "su" obra para pasar a formar parte de la *scientia de omni scibili*, o bien para ser la obra de aquel que se tomaba el tiempo de copiarla. Como señala E. P. Goldschmidt (citado en McLuhan 1972: 191): "Para el erudito medieval, la pregunta: '¿Quién escribió este libro?' no significaba necesariamente, ni aun primordialmente: '¿Quién compuso este libro?' Podía [tratarse de] una pregunta acerca de la identidad del copista, no del autor". En parte este fenómeno tenía que ver con cierta indiferencia frente a la cuestión de la identidad personal del autor de la obra que se leía: "Escribe Goldschmidt que a los usuarios de los manuscritos no sólo les era indiferente, en gran parte, la cronología de la propiedad intelectual y la identidad y personalidad del autor del libro que estaban leyendo, o el período exacto en que fue [apuntado tal dato] particular, sino que igualmente escasas eran sus esperanzas de que los futuros lectores se interesaran por él" (McLuhan 1972: 192-193).

Así, pues, cualquier asomo de un "culto de la personalidad" en la esfera de la producción literaria se veía inmediatamente obstaculizado por la misma situación material en la que ésta se realizaba. La cultura del manuscrito se prestaba poquísimamente a cualquier intento de dejar algún rastro de un "yo" distintivo, o por lo menos, acoplado a un nombre individual y auténtico. Como subraya Elizabeth Eisenstein,

autora de un importantísimo estudio reciente sobre la imprenta como agente del cambio social (1979, I: 229-230). "It [la cultura caligráfica] did not lend itself to preserving traces of personal idiosyncracies, to the public airing of private thoughts, or to any of the forms of silent publicity that have shaped consciousness of self during the past five centuries".

Toda esta situación cambia radicalmente después de Gutenberg. La imprenta no solamente elimina muchas causas técnicas del anonimato asociado con la producción cultural, sino que contribuye masivamente al desarrollo de sentimientos individualistas entre los autores y al cultivo de la fama personal. De repente, el creador de una obra escrita se encontraba ante la posibilidad de difundir su nombre por el mundo a través de centenares, si no de miles, de ejemplares; ante la perspectiva de dejar constancia de su existencia para las edades venideras de una manera impensable dentro de la era caligráfica: "Pero el hecho más claro es que la publicación impresa ha sido el medio directo de la fama y de la memoria eterna. Porque, hasta las películas modernas, no había habido en el mundo medios de difundir una imagen particular [o sea, privada o personal] que igualara al libro impreso. La cultura del manuscrito no dio aliento a grandes ideas en este aspecto. La imprenta, [en cambio, sí]. Gran parte de la megalomanía renacentista, desde Aretino a Tamburlaine, es descendencia inmediata de la tipografía, que facilitó los medios físicos para extender las dimensiones del autor particular en el espacio y en el tiempo" (McLuhan 1972: 188). Así, pues, la palabra impresa se convierte en un "sistema megafónico" para la voz individual, permitiéndole proyectarse hacia un público potencialmente enorme.⁴

Efectivamente, ahora sí se puede hablar de un público lector en el sentido moderno, porque la nueva asequibilidad a la palabra escrita iba de la mano con la creciente alfabetización de sectores cada vez más extensos de la sociedad. El libro – aunque caro – se transformaba en artículo de consumo, en mercancía puesta a la venta para un grupo de lectores en el cual figuraban no sólo una incipiente burguesía, sino algunos integrantes de las clases bajas. Al convertirse en mercancía, el libro también se volvía propenso a un tipo de promoción comercial que es demasiado conocido para nosotros hoy día y que aun en aquel tiempo incluía la tendencia de promover a los autores en un intento de transformarlos en verdaderas celebridades – esfuerzos publicitarios a los que ellos mismos se prestaban desenfadadamente.⁵ Aquí se inicia la práctica todavía corriente de incluir retratos de los autores al comienzo de sus obras; caras distintivas se iban asociando con nombres – un paso más en el proceso de aumentar el concepto que el autor tenía de sí mismo y de su propia importancia. De hecho, el deseo de la fama entre los productores culturales va *in crescendo*, alimentado por la ilusión creada por las carreras meteóricas de un Erasmo, de un Rabelais o de un Aretino, por ejemplo.

Los casos de estos tres son particularmente significativos porque cada uno de ellos provenía de un medio social modesto. Gracias a los extraordinarios poderes de difusión de la imprenta, dejaron atrás sus orígenes u oficios oscuros y pasaron a ocupar el centro de atención de sus respectivas sociedades, si no de toda Europa. Ejemplificaban de modo espectacular el proceso mediante el cual la imprenta podía

utilizarse como trampolín para alcanzar las más altas regiones de la fama (o de la notoriedad, por lo menos).⁶

A niveles menos exaltados, es imprescindible reconocer los efectos que tuvo la imprenta en el concepto que tenían de sí mismos muchos miembros de las capas medias y hasta humildes. No sólo estaba a su alcance la cultura escrita de una manera que hubiera sido imposible anteriormente (como ya señalé), sino que proliferaban obras específicamente destinadas a fomentar la auto-educación o la auto-ayuda – desde simples abecedarios o "cartillas" hasta manuales para enseñar a escribir cartas, desde modestas introducciones a las matemáticas hasta libros llenos de consejos prácticos para los hombres de negocios. Al tratar de explicar el archicommentado espíritu de independencia y de individualismo que surgió en el Renacimiento, es crucial tomar en cuenta esta "conexión tipográfica".⁷

Quizá el aspecto más notable de este fenómeno para nuestros propósitos es el creciente número de artesanos, oficiales y letrados modestos que empiezan a manejar la pluma y publicar sus propias obras, movidos ellos también por sus pretensiones de ganar renombre (si no algo de dinero). Ya equipados de mayor conciencia de su propio valor por haber adquirido la habilidad de leer y escribir, y viendo la posibilidad de proyectar sus conocimientos prácticos a un público amplio a través de la imprenta, comienzan a aparecer como "autores" de una manera que hubiera sido absolutamente impensable dentro de los confines de la cultura caligráfica. La historiadora Nathalie Z. Davis ha hecho investigaciones interesantísimas acerca de este fenómeno en la Francia del siglo XVI (1975: 189-226), desenterrando casos como el de Bernard Palissy, el alfarero cuya obra sobre su oficio fue citada por Francis Bacon, ni más ni menos. Y tal como ocurre con un Erasmo, por ejemplo, estos autores-artesanos aparecen retratados al principio de sus obras, mirando orgullosamente a su "público".⁸

Aunque la tendencia que estudia Davis tal vez no haya sido tan corriente en España como en Francia o Italia, ejemplos de ella sí los hay. Un tal Manuel Díez publica su *Libro de albeyteria emendado y corregido* en 1507 (Norton 1966: 174); un tal Juan Andrés publica su *SVmario breue dela pratica dela arithmetica de todo el curso mercantil* en 1515 (Norton 1966: 164); Juan de Iciar, autor de un *Arte breve y provechoso de cuenta Castellana* y *Arihmetica* aparecido en 1559, nos mira desde su libro en un grabado de alto valor estético (Lyell 1976: 125); el cocinero de Carlos V, Ruperto de Nola, publica el primer libro de cocina española en el mismo año de esa entrada triunfal del emperador que menciona Lázaro González Pérez.⁹

Cuando tomamos en consideración este ambiente creado por el advenimiento de autores de medios sociales que quedaban marginados casi *a priori* en la cultura quirografaria, el gesto de nuestro pregonero se empieza a volver más comprensible. El haber aprendido a leer y escribir ya sería motivo de orgullo para él. ¿Se habría topado acaso con alguna de esas obras escritas por "gente modesta"? Como pregonero de vinos, ¿se habría afinado su dominio de los números con uno de esos manuales de auto-instrucción hechos por alguien no mucho más exaltado que él? ¿Habría aprendido a escribir cartas con la obra del mismo Juan de Iciar mencionado anteriormente, titulada *Cosa nueva. Este es el arte de escrevir cartas mensajeras* (véase García de la

Concha 1981: 63)? ¿No se habría preguntado, si ellos pueden ser autores, por qué no yo?¹⁰

Pero para capacitarse para redactar la historia de su vida, si bien en "grosero estilo", Lázaro tendría que tener acceso a algo más que los manuales de matemáticas o de escribir cartas. Y seguramente habrá alguien que querrá objetar que los libros impresos, aunque costaban menos que los manuscritos, todavía eran suficientemente caros para apartarlos del presupuesto de un pregonero. Pero como ha mostrado Maxime Chevalier en su *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, existen bastantes indicios de lectura entre gente modesta.¹¹ De acuerdo, no poseían grandes bibliotecas, pero esto no significa que no hayan podido leer más extensamente. Como hoy, los libros se pueden pedir prestados; se pueden vender después de terminados. En aquella época, también se podían alquilar. Y más importante para nuestro caso, hay que tomar en cuenta que los criados de mediana categoría tendrían acceso a las bibliotecas de sus amos.

Si bien Lázaro no es exactamente sirviente del arcipreste de San Salvador, persona que sí tendría una razonable biblioteca, ¿quién cree que éste se negaría a prestarle un par de libros como uno de los "beneficios suplementarios" de su arreglo doméstico? ¿Acaso no le regala las "calzas viejas que deja"? ¿Por qué no le va a prestar un libro de un autor de moda, el último de fray Antonio de Guevara, por ejemplo?

Si el arcipreste le hubiese complacido, prestándole tal vez las *Epístolas familiares* (1539, 1541), Lázaro se habría encontrado con un posible modelo para su propia incursión en el mundo de las letras.¹² Pero antes de que se me acuse de estar muy adelantado en el camino de hipostasiar a un personaje literario, quiero aclarar que lo que estoy indicando es que otra dimensión de la "estructura del sentir" que explota el anónimo para cuajar su obra está relacionada con un género íntimamente ligado al invento de la imprenta.

La práctica de escribir cartas en cierta medida "abiertas" data, por supuesto, de la antigüedad clásica y continúa a través de la Edad Media. No obstante, tenemos que darnos cuenta que la trayectoria de esta costumbre cambia notablemente una vez que esas "cartas" pueden reproducirse en cantidades verdaderamente enormes gracias a Gutenberg.¹³

En efecto, la epístola ideada para una divulgación masiva se transforma en otra arma eficaz en el culto renacentista de la personalidad. La correspondencia semipública entre hombres de letras se realiza cada vez más con un ojo puesto en ese grupo de lectores potencialmente gigantesco que quizá la leería si alguien cometiera la "imprudencia" de publicarla. Incluso, mucha de esta correspondencia se escribía con la transparente intención de imprimirla desde el primer momento, tal como ocurre con una parte considerable de las *Epístolas familiares* de Guevara.¹⁴ Son varios los estudiosos del *Lazarillo* que han revelado los nexos entre ésta y una gama completa de modelos epistolares, a saber, la carta-coloquio, la carta-ensayo, la carta de relación, la carta cortesana jocosa, etc.¹⁵ Lo que ha faltado en este análisis (por otra parte agudo) es la suficiente consideración del rol de la imprenta en su florecimiento. Es decir, el molde donde vuelca Lázaro la historia de su vida es uno que le es facilitado, en última instancia, por la tipografía. Sin la práctica ya consagrada de escribir cartas para ser im-

presas, Lázaro tal vez no hubiera tenido a su alcance el vehículo necesario para "levantar la voz".

Pero todavía falta responder a una pregunta fundamental: o sea, ¿por qué la levanta? ¿Cuál es el agente catalizador preciso que le induce a escribir sus "hazañas"? Ya se sabe que la obra de Lázaro se presenta como respuesta a la carta de un tal "vuestra merced" que le ha escrito pidiendo información sobre el "caso". ¿Cómo cabe este hecho en el planteamiento que estoy formulando? No hay espacio aquí para resumir todas las tentativas de precisar la naturaleza exacta del "caso", pero esencialmente todos los críticos coinciden en señalar que Lázaro se aprovecha de (o subvierte) la petición de información acerca del "caso" para implementar su proyecto autobiográfico.¹⁶ Es este último lo que le interesa y lo que constituye la originalidad sin precedentes de la obra.

Ahora bien, en un estudio reciente – y sumamente inteligente – del *Lazarillo*, Víctor García de la Concha (1981) ha vuelto sobre el problema del "caso" y de la identidad de ese "vuestra merced". Su conclusión al respecto es muy reveladora y sorprendente: arguye, en resumidas cuentas, que la petición de "vuestra merced" es puro invento de Lázaro y sería visto como tal por los lectores contemporáneos. El crítico español ha mostrado que fingir una correspondencia con gente distinguida para darse importancia era, en efecto, una práctica relativamente difundida en la época. Erasmo mismo denuncia este ardid en su *Ementita nobilitas*, donde figura entre las tácticas que Nestorius le propone a Harpalus para hacerse pasar por aristócrata.¹⁷ Y no nos olvidemos de nuestro amigo Antonio de Guevara, gran parte de cuyo epistolario estaba constituido por respuestas a cartas supuestamente enviadas por "gente clave".¹⁸

Resumiendo, pues, el pretexto que utiliza Lázaro para narrar su vida puede ser todavía más pretexto de lo que creíamos. Como parte de su intento de "hacerse conocer" a través de su autobiografía, finge que la escribe para una persona que es "amigo de un amigo" (de cierta categoría, huelga decir), uno que merece ser llamado "vuestra merced".

¿Y por qué molestarse por hacer esto? Está claro que la fuerza motriz detrás del proyecto de divulgar *públicamente* su vida, utilizando este truco "picaresco", es el deseo de ostentar. Aquí no puedo sino estar de acuerdo otra vez con la argumentación impecable de García de la Concha (entre otros).¹⁹ Desde el mismo prólogo Lázaro se erige como un extraordinario ejemplo del hombre humilde que ha podido subir de rango social tras grandes esfuerzos personales, y que por ese motivo, merece mayor respeto que los acomodados miembros de la nobleza. Escribe, pues, no únicamente para que "se tenga entera noticia de [su] persona" sino también "porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto"²⁰ (Blecua 1972: 89).

Sobra mencionar aquí todos los indicios que tenemos de la ola imparable de aspiraciones de ascenso social que florecían en los estratos medios y bajos de la sociedad española de este momento (alimentadas parcialmente, como vimos antes, por los efectos de la misma imprenta). Esta efervescencia contribuyó en gran medida a la resucitación de los debates clásicos acerca del *homo novus*. Resemantizado de

acuerdo con las condiciones sociales vigentes a principios de la Edad Moderna, el concepto se blandía como arma ofensiva por intelectuales vinculados con los estratos medios en su intento de adueñarse de un rincón en las capas más prestigiosas de la sociedad. Lázaro, pues, se planta firmemente en el campamento de los defensores de los *homines novi*, ufanándose de ser uno de ellos.²¹

Y ahora, el próximo gran reto de su vida: llegar a ser famoso, "honrado", por su pluma. O sea, el impulso que le lleva a escribir su vida está relacionado no sólo con su anhelo de que la gente se asombre por su habilidad de superar los obstáculos más difíciles, sino con su esperanza de establecerse como "literato" o "escritor".²² Junto con aquellos autores plebeyos que se animaron a publicar sus obras sobre la alfarería o los remedios caseros, aprovechándose del nuevo espacio expresivo abierto por la tipografía, Lázaro también bocinará su vida a los cuatro vientos con ganas de cosechar renombre.

¿Y el autor anónimo? ¿Qué opinaría sobre la soberbia de su protagonista? Para nuestros propósitos, la respuesta importa poco. Aunque muy posiblemente se estaría burlando de las pretensiones de *homo novus* que alardea en su obra (como ha sugerido R. W. Truman 1969), no cambiaría un hecho fundamental: que la ficción misma en la cual se basa la burla hubiera sido "in-concebible", "im-pensable", fuera de los peculiares contornos de la "galaxia Gutenberg". En las palabras de McLuhan (1972: 269): "Más de un solo de trompeta ha podido interpretarse gracias al medio de la imprenta, y que de otro modo no se habría compuesto. La sola existencia de la imprenta creó la necesidad y la posibilidad de nuevos modos de expresión al mismo tiempo ...". Si mis hipótesis son acertadas, el "solo de trompeta" de Lázaro González Pérez se tocó gracias al "aliento" prestado por un tal Johann Gutenberg, inventor alemán.

NOTAS

- 1 Las teorías adelantadas por la crítica se enfocan en factores que corren la gama desde el enconado debate del momento en torno al tema del *homo novus* (Truman 1969) hasta el interés por la "perspectiva" entre los cultivadores renacentistas de las artes plásticas (Rico 1973).
- 2 El teórico inglés define el concepto ("structure of feeling") así (1977: 132): "The term is difficult, but 'feeling' is chosen to emphasize a distinction from more formal concepts of 'world-view' or 'ideology'. It is not only that we must go beyond formally held and systematic beliefs, though of course we have always to include them. It is that we are concerned with meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs are in practice variable (including historically variable), over a range from formal assent with private dissent to the more nuanced interaction between selected and interpreted beliefs and acted and justified experiences. An alternative definition would be structures of *experience*: in one sense the better and wider word, but with the difficulty that one of its senses has that past tense which is the most difficult obstacle to recognition of the area of social experience which is being defined. We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feelings against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. We are then defining these elements as a 'structure': as a set, with specific internal relations, at once interlocking

and in tension. Yet we are also defining a social experience which is still *in process*, often indeed not yet recognized as social but taken to be private, idiosyncratic, and even isolating, but which in analysis (though rarely otherwise) has its emergent, connecting, and dominant characteristics, indeed its specific hierarchies."

Será evidente más tarde por qué prefiero emplear este término en lugar de "ideología" o "Weltanschauung" para los propósitos de mi análisis, aunque recomiendo que el lector consulte todo el capítulo que Williams le dedica a su definición para comprenderlo cabalmente.

- 3 El concepto es, por supuesto, de Marshall McLuhan, quien lo elabora en su magistral estudio, *La galaxia Gutenberg: Génesis del "homo typographicus"* (1972). (Debo advertir que he corregido algunas de las imprecisiones de esta traducción.)
- 4 Véanse al respecto los comentarios de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin en su importantísimo *The Coming of the Book: The Impact of Printing 1450-1800* (1976: 261), donde señalan que ésta también es la época en que los artistas plásticos empiezan a firmar sus obras; además, vale la pena reproducir las siguientes observaciones de Elizabeth Eisenstein (1983: 84):
"Personal celebrity is related to printed publicity at present. The same point may be applied to the past – in a manner which is especially relevant to debates over the difference between medieval and Renaissance individualism. Cheaper writing materials encouraged the separate recording of private lives and correspondence. Not paper mills but printing presses, however, made it possible to preserve personal ephemera intact. The 'drive for fame' itself may have been affected by print-made immortality. The urge to scribble was manifested in Juvenal's day as it was in Petrarch's. The wish to see one's work in print (fixed forever with one's name in card files and anthologies) is different from the desire to pen lines that could never be fixed in a permanent form, might be lost forever, altered by copying, or – if truly memorable – be carried by oral transmission and assigned ultimately by 'anon.' Until it became possible to distinguish between composing a poem and reciting one, or writing a book and copying one; until books could be classified by something other than incipits: the modern game of books and authors could not be played."
- 5 Como señala E. Eisenstein (1979, I: 229): "In the course of exploiting new publicity techniques, few authors failed to give high priority to publicizing themselves. The art of puffery, the writing of blurbs and other familiar promotional devices were also exploited by early printers who worked aggressively to obtain public recognition for the authors and artists whose products they hoped to sell".
- 6 Aunque hay diferencias importantes, el caso de Antonio de Guevara quizá sea la mejor ilustración de este proceso en la España del mismo período.
- 7 E. Eisenstein indica al respecto (1979, I: 243):
"Burckhardt connects the 'awakening of the personality' with a new spirit of independence and a new claim to shape one's own life – apart from one's 'parents and ancestors'. He seems to ascribe this phenomenon to 'Italy alone'. [...] New forms of self-help and self-awareness owe more to the mid-century German invention than one is likely to realize if too much attention is concentrated on quattrocento Italy. As numerous studies have documented, the sixteenth-century saw a flood of treatises come off the new presses which were aimed at encouraging diverse forms of self-help and self-improvement – ranging from holding family prayers to singing madrigals and keeping accounts".
- 8 Escribe la historiadora norteamericana (1975: 215):
"But now many individuals without the ordinary attributes expected of an author in the later Middle Ages get their books printed – and they have an audience. Their tone might range from the confident ('I've tested sundials for a long time') to the apologetic ('Excuse my unadorned language [...] I am not Latin'), but they are sure that their skills, observations, or sentiments give them something distinctive to say. Like the learned writer, they imagine varied publics for their work: their own kind and those on a higher level. Like the learned writer, they present themselves to the unknown buyers of their books in proud author portraits quite different from the humble donor picture characteristic of the medieval manuscript. Thus Milles de Norry, previously a modest reckonmaster in Lyon, gazes from his 1574 commercial arithmetic, fitted out with a ruff and a Greek device ...".

Aunque es anticiparnos un tanto, conviene recordar que Lázaro también mira hacia los lectores en el grabado que aparece en la portada de la edición de Alcalá de 1554 (bien que en el episodio del jarro de vino con el ciego; véase Blecua 1972: 85).

- 9 Es de notar que la versión catalana de la misma obra contenía un grabado que muestra el interior de una cocina donde vemos a un cocinero trabajando con sus ayudantes (¿pícaros de cocina?) (Lyell 1976: 222). Abundan otros ejemplos del fenómeno que estamos considerando: Gabriel Alonso de Herrera publica su *Obra de agricultura copilada de diuersos auctores* en 1513 (Norton 1966: 164); Francisco Tovar, su *Libro de musica pratica* en 1510 (Norton 1966: 205); en 1541 Miguel de Salinas publica su *Rhetorica en lengua Castellana*, "en la qual se pone muy en breue lo necessario para saber bien hablar y escreuir: y conocer quien habla y escribe bien" (Lyell 1976: 273). Para la época en que reaparece el *Lazarillo* encontramos el *Libro de Reloges Solares* de Pedro Roiz (1575) (Lyell 1976: 119) y un *Tractado breve y compendioso sobre la maravillosa obra de la boca y dentadura* de un tal Francisco Martínez de Castrillo (1570) (Lyell 1976: 304). Aunque aparentemente es una obra anónima, merece mencionarse *Geometría y Traça para el oficio de los Sastres* (1588, publicado por Fernández Díaz) (Lyell 1976: 181), entre otras cosas, por sus ilustraciones gráficas de este oficio considerado sumamente humilde (véanse algunos ejemplos en Lyell 1976: 181).
- 10 Tampoco hay que olvidar el otro tipo de "autor popular" que Lázaro tendría a la vista, eso es, el de los pliegos sueltos que circulaban en abundancia para esta época. Aunque muchos se publicaban anónimamente o se atribuían a escritores famosos para aumentar las ventas, paulatinamente empiezan a aparecer los nombres verdaderos de sus autores, la gran mayoría de extracción social modestísima. Estos comienzan a desarrollar su "público" aficionado, convirtiéndose en celebridades a pequeña escala (bien que las tiradas de sus obras alcanzaban proporciones que le darían envidia a un académico del siglo XX). Según María Cruz García de Enterría (1973: 114-115), este fenómeno se puede atribuir en parte al hecho que el pueblo finalmente llegó a reconocer esta literatura como "suya", alentando así a algunos de sus integrantes a echar su suerte en la "república de las letras". Está claro que la obra de Lázaro dista mucho de las en verso de los pliegos (aunque muchos también narraban "casos" notables). Lo único que quiero sugerir es que éstos constituirían gran parte del material literario impreso al alcance del bolsillo de un Lázaro González Pérez y que podrían servir como acicate a las aspiraciones literarias de éste.
- 11 Miremos al respecto el siguiente pasaje de la obra citada (Chevalier 1976: 19):
"La aparición y el desarrollo de la imprenta pronto tuvieron efecto. Hombres de humilde extracción que saben leer y disfrutar leyendo no faltan en la España del Siglo de Oro. El admirable estudio de J. M. Madurell y Jorge Rubió demuestra que varios artesanos poseían libros en la Barcelona de fines del siglo XV. Idéntico fenómeno evidencia Bennassar en el Valladolid del siglo XVI: aparecen libros en casa de un sastre, dos plateros, un pasamanero, un cerero, un pastelero, un zapatero".
- 12 Entre los primeros que establecen la conexión entre el *Lazarillo* y el género epistolar tal vez se destaque más Fernando Lázaro Carreter por su nutridísimo ensayo titulado "La ficción autobiográfica en el *Lazarillo de Tormes*" (Blecua 1972: esp. 41-45).
- 13 Comentando el caso específico de Guevara, Asunción Rallo Gruss señala que "[a] comienzos del siglo XVI dos factores, que venían desarrollándose con anterioridad, incidieron directamente en la conformación de lo que será el género [epistolar] en este siglo y en el siguiente; me refiero a la imprenta y a la utilización de las lenguas vernáculas" (1979: 252). Habría que agregar que las dos están íntimamente relacionadas, ya que el comercio de la palabra impresa fue uno de los factores que acabaron con la primacía del latín como lengua escrita. Este se iba sustituyendo implacablemente por las lenguas nacionales que manejaba con mayor facilidad el público comprador (véase Febvre y Martin 1976: 332).
- 14 Estoy consciente del debate que rodea esta cuestión, pero no puedo sino estar de acuerdo con el análisis que Rallo Gruss ofrece en su obra citada arriba (1979: 254-257).

- 15 Aparte de la contribución fundamental de Lázaro Carreter mencionada en la nota 12, tenemos el estudio completísimo del nexo epistolar en el importante libro de Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del "Lazarillo": El deleite de la perspectiva* (1981: 47-70), donde hace referencia a la mayor parte de la bibliografía pertinente al tema.
- 16 Considérese, por ejemplo, el siguiente comentario de Francisco Rico (1973: 24): "El caso es, pues, el pretexto de *La vida de Lazarillo de Tormes*. [...] La autobiografía, así, depende del caso y a la vez lo justifica ...".
- 17 El lector debería consultar los capítulos III ("De la carta a la novela") y IV ("Viniendo, pues, al 'caso'") en su totalidad para ver el desarrollo de la argumentación de García de la Concha, pero valga por el momento el siguiente pasaje: "Nos encontramos de este modo ante la concreta situación fingida en el coloquio erasmiano y recomendada como medio eficaz *ad ementiam nobilitatem*: un personaje importante – en esta ocasión, un amigo cercano y no muy superior al arcipreste – escribe una carta a Lázaro de Tormes, pretendiente de honra, rogándole amplia noticia" (1981: 80).
- 18 No es que Guevara no haya tenido relación alguna con los destinatarios de estas epístolas, pero cuando tomamos en cuenta que mucha de su correspondencia está obviamente pensada para la difusión pública (si no para ser impresa directamente) y que Guevara se vanagloriaba de ella con claros deseos de "auparse" socialmente, tenemos derecho de considerar con cautela la autenticidad de esas cartas que le llovían desde los estratos más lucientes de la sociedad española. (Véanse los comentarios de Rallo Gruss 1979: 255-256). Habría que añadir que en los manuales de escribir cartas como el de Juan de Iciar mencionado arriba, aparecen modelos epistolares que se acercan a lo que García de la Concha llama "el clima" del *Lazarillo*, es decir, cartas cuyos fines claramente se relacionan con deseos de darse lustre (1981: 63-64).
- 19 Véanse en particular los capítulos IV a VII. Aquí hace falta señalar que García de la Concha rechaza la identificación del "caso" mencionado en el prólogo con el del tratado VII, o sea, las "hablillas que corren por la ciudad sobre el equívoco trío" (Rico 1973: 24): "Decididamente, el caso del tratado VII no parece ser el caso fundamental propuesto en el 'Prólogo' como objeto de interrogación y noticia" (García de la Concha 1981: 46). Aunque no niega toda conexión entre los dos (véase la p. 82), sí le parece un error plantear la obra en términos de una exculpación como postula Rico.
- 20 Otra muestra del orgullo que irradia Lázaro se encuentra en el tratado I (Blecua 1972: 97): "Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio". He subrayado las terminaciones de los dos verbos en el pasaje citado en el texto para realzar el hecho que la obra está claramente ideada para un destinatario plural y no sólo para "vuestra merced", como se ve también en los siguientes pasajes, también del prólogo:
"Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena. Mayormente que los gustos no son todos unos, más lo que uno no come, otro se pierde por ello; y así vemos cosas tenidas en poco de algunos, que de otros no lo son. Y esto para que ninguna cosa se debería romper, ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto; porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y si hay de qué, se las alaben" (Blecua 1972: 87-88).
"... no me pesará que *hayan parte* y se huelguen con ello *todos los* que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades" (89).
En lo que quizá sea una especie de *lapsus* revelador de un deseo de *imprimir* su obra, Lázaro observa sentenciosamente – como ya vimos – que "dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena". En la época en que escribe Lázaro, el término "libro" casi por definición significaría libro *impreso*. (Véase Febvre y Martin – 1976: 262 – acerca de la defunción del libro manuscrito hacia 1550.)

- 21 Consúltense al respecto "Lázaro de Tormes and the *Homo novus* tradition" de R. W. Truman (1969: 62-67) y los comentarios de Rico (1973: 46-48) y de García de la Concha (1981: 135-151). Otra contribución notable de este último es el haber rectificado la interpretación ya canónica de la trayectoria de Lázaro al apuntar que, *objetivamente*, hay un claro movimiento vertical en ella. Cada paso que da es un paso hacia arriba según los criterios de la misma sociedad en que vivía, y no solamente desde su perspectiva particular y subjetiva (véase todo el capítulo V, titulado "La estructura del relato"). En cuanto a la llamada "vileza" del oficio de pregonero – un hecho que se subraya para revelar lo irrisorias que son las pretensiones de Lázaro – este crítico muestra cómo se ha exagerado un tanto (véanse pp. 114-115). Era un cargo que no sólo era difícil de conseguir, sino que representaba buenos ingresos (en una época, añadiría yo, en que "don Dinero" se está erigiendo inexorablemente en protagonista de la jerarquía social). Además, creo que debemos tomar en cuenta que Lázaro es pregonero de *Toledo*, ni más ni menos, ciudad ilustrísima de la primera potencia europea de su momento.
- 22 Aparte de las observaciones de García de la Concha (1981: 47 y 191), consúltense el agudo estudio de Harry Sieber (1979).

BIBLIOGRAFIA

Blecua, Alberto (ed.)

1972 *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid.

Chevalier, Maxime

1976 *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid.

Davis, Nathalie Z.

1975 *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*. Palo Alto.

Eisenstein, Elizabeth

1979 *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. 2 vols., Cambridge.

1983 *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge.

Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin

1976 *The Coming of the Book: The Impact of Printing 1450-1800*. Trad. David Gerard, Londres.

García de Enterría, María Cruz

1973 *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid.

García de la Concha, Víctor

1981 *Nueva lectura del "Lazarillo": El deleite de la perspectiva*. Madrid.

Lázaro Carreter, Fernando

1972 *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*. Barcelona.

Lyell, James P. R.

1976 *Early Book Illustration in Spain*. Nueva York.

McLuhan, Marshall

1972 *La galaxia Gutenberg: Génesis del "homo typographicus"*. Trad. Juan Novella, Madrid.

Norton, F. J.

1966 *Printing in Spain (1501-1520)*. Cambridge.

Rallo Gruss, Asunción

1979 *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*. Madrid.

James Iffland

Rico, Francisco

1973 *La novela picaresca y el punto de vista*. 2ª ed, Barcelona.

Sieber, Harry

1979 *Language and Society in "Lazarillo de Tormes"*. Baltimore.

Truman, R. W.

1969 "Lázaro de Tormes and the *Homo novus* tradition". En *Modern Language Review*, 64: 62-67
Cambridge.

Williams, Raymond

1977 *Marxism and Literature*. Oxford.