



Raíces picarescas de la novelística de Gabriel Miró

Guillermo Laín Corona

Universidad de Málaga - University College London

glaincorona@gmail.com

Localice en este documento

Resumen: Con objeto de poder defender a Gabriel Miró como novelista, frente al tradicional marbete de poeta en prosa o estilista, el presente artículo comparará tres de sus novelas, *La novela de mi amigo* (1908), *Nómada* (1908) y *Niño y grande* (1922), con la narrativa picaresca; y no sólo con las novelas más primerizas, como el *Lazarillo* o el *Guzmán*, sino también obras más tardías, en especial *El coloquio de los perros*, de Cervantes. El análisis pondrá de manifiesto evidentes concomitancias temáticas y estructurales, que muestran no sólo que Miró fue un gran lector del género, sino que aprendió de él para la composición de sus obras. La crítica mironiana ha solido negarle a Miró la categoría de novelista por el uso de determinados recursos compositivos, pero este análisis mostrará que algunos son deudores de la picaresca y, por ello, de una naturaleza narrativa que permite redefinir a Miró entre los novelistas de pleno derecho.

Palabras clave: Gabriel Miró, Narrativa picaresca, *La novela de mi amigo*, *Nómada*, *Niño y grande*.

Frente a la visión tradicional de Gabriel Miró como novelista lírico [1] o, peor aún, estilista, al que se le niegan, en mayor o menor medida, sus cualidades narrativas, cada vez son más los estudios que profundizan en la narratividad de sus obras [2], señalándose, por ejemplo, su deuda con la tradición realista-naturalista [3] que, por su marcado carácter novelístico, viene a defenderle de manera muy convincente como narrador. Dentro de esta línea, es interesante destacar las raíces picarescas de algunas de sus novelas, como apuntaba Ian R. Macdonald (1975: 54-55) a partir del estudio de su biblioteca y sus lecturas: “Miró read systematically through the *Celestina*, *Lazarillo* and its continuations, and then [...] went on to *Guzmán de Alfarache*, Parts One and Two”. Y añade: “Miró read these works attentively [...]. Most obviously in *La novela de mi amigo* [1908], but also in, say, *Nómada* [1908] and *Niño y grande* [1922] he learned from their structure”. En este sentido, voy a analizar hasta qué son aplicables los elementos estructurales y temáticos de la picaresca en estas tres novelas de Miró, intentando resaltar en qué medida ello permite reforzar una lectura narrativa, y no lírica, de la obra mironiana.

1. Motivos estructurales

1.1. Autobiografía ficticia

La autobiografía ficticia es el motivo estructural más destacado de la picaresca: se trata de un personaje de ficción que cuenta su vida en primera persona. Según Fernando Lázaro Carreter (1972: 13): “la novedad del *Lazarillo* consiste en el empleo de la primera persona para el relato inventado”. De las obras de Miró que vamos a analizar, sólo *Niño y grande* responde a este precepto de manera estricta, por ser la única escrita enteramente en primera persona por su protagonista. En *Nómada*, la primera persona brilla por su ausencia. Y *La novela de mi amigo* se estructura sobre el diálogo que Federico Uríos mantiene con su innominado interlocutor, a quien le cuenta la historia de su vida. Es este interlocutor, y no el protagonista, quien relata después la historia de su amigo en tercera persona, pero transcribiendo partes muy significativas y amplias de la conversación. Son muchas, pues, las ocasiones en las que Federico habla en primera persona, y a veces tanto tiempo, que la novela da la sensación de ser un verdadero monólogo. La obra, de hecho, comienza con una intervención del protagonista, Federico, y durante todo el primer capítulo sólo se escucha su voz, en primera persona, sin interrupción alguna del narrador-interlocutor.

El uso de la tercera persona, tan manifiesto en *Nómada*, no es óbice, empero, para considerar la influencia de la picaresca en la narrativa mironiana. Autores como Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano escribieron novelas picarescas en tercera persona. Y Miró conoció al menos a uno de estos autores, según documenta Macdonald (1975: 109-110): “Castillo Solórzano is mentioned once when a town is called ‘La Garduña’ after *La Garduña de Sevilla*. The reference makes it clear that Miró had read the story”.

Lo importante de la estructura picaresca no es tanto el uso de la primera persona, como el poner de manifiesto el hecho de que se está contando una vida. Y que se está contando literalmente, esto es, de un emisor a un receptor. En la picaresca original, ello se lograba, entre otros recursos, mediante apelaciones del narrador en primera persona al lector inmediato del texto: Lázaro se dirige a Vuestra Merced; Guzmán al “curioso lector”, Pablos, en *El Buscón* de Quevedo, a una “señora”. A veces, estas interpelaciones son recriminatorias. La increpación subyace en el *tú* que usa Guzmán, pues con ello iguala al lector consigo mismo; en ocasiones, estas recriminaciones se hacen patentes: “Harto más digno de culpas serías tú, si pecases, por la mejor escuela que has tenido” (Aleman 2006: 87), “Y si te falta [solicitud y maña], será la culpa tuya” (84), “pienso de esta vez dejarte satisfecho y no responder más a tus replicatos, que sería proceder en infinito aguardar a tus sofisterías” (85).

La interpelación al lector no se da en *Nómada*, pero sí en las otras dos novelas. Aunque no es muy frecuente, es posible encontrarlo en *Niño y grande*, donde ya en el segundo párrafo aparece con un carácter reprobatorio, y para defender el linaje del protagonista (uno de los motivos temáticos que tendremos que estudiar más adelante): “No barruntéis ni el más leve olor de brujería en mi abuela” (Miró 1969: 433). Inevitablemente, el protagonista de *La novela de mi amigo* se dirige al receptor de su relato con más frecuencia, dado que el receptor interactúa dialógicamente con el protagonista: “¿Usted ha observado cómo miran los hermanitos a los hermanos grandes?” (119), “¿Sabe usted qué pajaritas digo?” (119), “¡Pero no ve, se apaga el día, y yo hablando! Le dejo; hemos de vernos; y ya le diré, ya le contaré.” (125) Y a veces se dirige a este interlocutor recriminándole por algo: “¿Se ha reído? ¡No lo haga más, por Dios!” (140)

Conforme evolucionaba la picaresca hacia la tercera persona, hubo otros modos de poner de manifiesto el hecho de que se está contando una vida, siendo frecuente hacer que el receptor de la historia, en vez de ser una entidad ajena a la acción narrativa (como lo es, por ejemplo, el Vuestro Merced del *Lazarillo*), se convierta en un personaje activo. Y ello a menudo a través del diálogo. En *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, aunque escrita en tercera persona, el narrador le cede en cierto momento la voz a la protagonista para que ella misma cuente parte de su vida en primera persona. En el siguiente caso, el narrador interrumpe la narración para que Elena se presente a otro pícaro, Montúfar, con quien conversa, de modo que el motivo estructural de contar la propia vida se desarrolla a través del diálogo:

Elena, que quiso divertir á Montúfar para que no se desanimase [...], dijo así:

«Muchas veces, amigo [...], me has mandado [...] que te cuente mi nacimiento y principios [...].

Ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez [...] (Salas Barbadillo 1978: 67-68)

Algo similar ocurre en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, de Carlos García. El narrador va a la cárcel donde está encerrado Andrés para que éste le cuente su desventurada vida; el narrador luego la relata en tercera, pero transcribiendo algunos de los diálogos que mantuvo con el pícaro, cediéndole a éste la palabra en muchas ocasiones, y en períodos tan largos que parecen monólogos:

No fue perezoso el buen Andrés (que así dijo se llamaba) en acudir al prometido puesto, ni negarme la relación que con tanto deseo le había pedido; porque media hora antes de la señalada le hallé que me estaba esperando con grande impaciencia y tan grande que, sin saludarme, se metió de hocicos en su historia, diciendo desta manera:

-Sabrá vuestra merced, señor mío, que si desde el punto de su nacimiento anduviera buscando por todas las universidades del mundo, quién con más fundamento, experiencia y doctrina le informara de lo que desea saber, fuera imposible hallarle [...] (García 1998: 83)

Y en el *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, el pícaro le cuenta su vida a un ermitaño. Nótese el paralelismo de todos estos casos con *La novela de mi amigo*. Dado que, además de su forma dialogada, es ésta la historia de las desventuras de un personaje desafortunado, parece lógico pensar que Miró se inspirara en la estructura de estas novelas picarescas más tardías.

Sin embargo, no hay una prueba contundente de que Miró las leyera. Macdonald, en su estudio, no se refiere a ello, aunque es plausible, ya que son obras que se encuentran en la *BAE*, que Miró tenía completa. En cualquier caso, sí que leyó a Cervantes, que es “the last Spanish writer whom Miró mentions extensively, but also the one who appears most frequently, for Miró was devoted to him” (Macdonald 1975: 97). Y Cervantes, en *El coloquio de los perros*, pone en práctica una estructura picaresca dialogada parecida. El pícaro Berganza, devenido perro, cuenta su vida en una conversación con un interlocutor también can, Cipión. En tanto que coloquio, Berganza se dirige inevitablemente a su interlocutor: “Cipión hermano” (Cervantes 1992: 241), “Todo lo que dices, Cipión, entiendo” (242), “Pues si puedo hablar con ese seguro, escucha” (245). A veces, Berganza se refiere a Cipión de manera reprobatoria: “Habla con propiedad: que no se llaman colas las del pulpo” (269), “¿Quién diablos te enseñó a ti nombres griegos” (270). A su vez, Cipión interrumpe constantemente a Berganza, como receptor activo del relato: “Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendiendo” (254).

Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez explican la estructura dialogada de *La novela de mi amigo* de un modo que permite de nuevo enlazar a Miró con la tópica interpretación lírica de su obra. Para estas autoras, el diálogo de esta novela responde a una forma de confesión propia de la novela lírica:

Federico Uríos, ese personaje miserable y triste, cuenta al narrador de la novela la historia de su oscura vida; ello supone, desde el punto de vista técnico, una cierta inverosimilitud o ingenuidad narrativa por el hecho de presentar la intimidad de un alma descubierta en el curso de uno o varios

diálogos. De cualquier forma, con este tipo de confesiones, estamos prácticamente ante un monólogo, ya que se trata de un diálogo en que uno de sus interlocutores es pasivo, un simple receptor de confidencias. (Hernández Valcárcel y Escudero Martínez 1986: 13)

Esta explicación es tremendamente simplista, porque no sólo olvida la relación de *La novela de mi amigo* con la picaresca, sino otras fuentes áureas y clásicas. Y es que el diálogo que se nos presenta en *La novela de mi amigo*, lejos de ser ese tipo de monólogo lírico, y además de ser deudor de la estructura picaresca dialogada de, por ejemplo, *El coloquio de los perros*, lo es también de los diálogos del Siglo de Oro, prosa de ensayo que rescata la tradición grecolatina desde Platón a Cicerón. En esta tradición especialmente en los diálogos ciceronianos uno de los interlocutores no es más que el interrogador, un mero espectador pasivo de cuanto el personaje principal cuenta de forma miscelánea, como si cada pregunta hecha fuera nomás el corte del diálogo por las distintas materias tratadas:

prevalece la andadura fonológica muy cercana al tratado científico de carácter didáctico, es decir, cuando el monólogo tiene extensión preponderante al establecerse el diálogo entre un maestro que pronuncia largos parlamentos, y unos discípulos que sólo de cuando en cuando brevemente le interrumpen... (Rallo 1988: 141)

Explicar el diálogo de *La novela de mi amigo* a la luz de la picaresca y del ensayo dialogado no sólo permite entender a Miró bajo una nueva lectura narrativa y no lírica, sino que es, a todas luces, una interpretación más rica, pues reconoce sus abundantes lecturas y las complejas relaciones intertextuales. No olvidemos que la tradición ensayística dialógica está a su vez en la base de *El coloquio de los perros*. Y recuérdese, asimismo, que Miró no sólo leyó, de la prosa áurea, la picaresca, sino también el ensayo, al que tuvo acceso a través de la BAE. No hay indicios claros de que en efecto Miró leyera los diálogos del Siglo de Oro, pues no cita estos textos en su propia obra. Sin embargo, sí leyó los diálogos y coloquios grecolatinos de la *Biblioteca Clásica*, también presente en su biblioteca. Miró, por ejemplo, marcó por extenso a “Cicero in volumines II to V, including *Brutus*, *Orator*, *De Natura Deorum*, *De Finibus bonorum et malorum*, *De Officiis*, and *De Amicitia*” (Macdonald 1975: 61). [4]

El recurso de la autobiografía ficticia propio de la picaresca (en tanto relato de la propia vida) se encuentra, pues, en *Niño y grande* de una manera directa, y, mediante la versión dialogada de la picaresca tardía (con sus lazos con el ensayo dialógico) en *La novela de mi amigo*. Sólo *Nómada* parece no participar de este aspecto estructural. Sin embargo, también aquí podría considerarse en un sentido lato. Porque don Diego, el protagonista de esta novela, en algunas pocas ocasiones relata su vida, si bien en estilo indirecto libre. En conversación con el farero, don Diego le cuenta a éste sus aventuras -y aventurero es el pícaro-. Aventuras que, si bien no detalladas, causan lástima, como lastimosas son las desdichas del pícaro:

Don Diego les habló de los órganos de la catedral de Colonia, de Nuestra Señora de París, de San Marcos de Venecia. Mentó a los maestros de la música que él viera y admirara. Y dijo que sí, de sus aventuras, y este nuevo Ulises prendió entusiasmos de lástima... (Miró 1969: 174)

1.2. Narración desde el principio

La picaresca asumió desde sus orígenes que el relato de la propia vida había de hacerse desde el principio, rompiendo con la tradición narrativa previa de la épica, que prefería la estructura *in medias res*. El autor del *Lazarillo* “rehúsa así el relato *more homérico* de los retóricos, y opta por la narración *more cyclico*, caracterizada, en la definición de Quintiliano, *ab initiis incipendum*” (Lázaro Carreter 1972: 71). Los propios pícaros, entre sus digresiones, incluyen algunas metaliterarias en las que justifican este hecho, y el propio Lázaro lo dice en el prólogo: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomarle por el medio, sino del principio” (*Lazarillo*). [5] La historia se remonta tan al principio, que siempre comienza con los padres del pícaro: “Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares” (*Lazarillo*). El *Guzmán* comienza con un capítulo “en que Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre” (Alemán 2006: 75), y en el segundo “prosigue contando quiénes fueron sus padres” (87). Y el Pablos de Quevedo comienza con su padre: “Yo, señora, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo” (Quevedo 1990: 73). En todos los casos, se narra la vida del pícaro de niño a adulto: la de Lázaro comienza como infante, que se hace adulto al cuidado del ciego, y termina cuando parece tener un trabajo estable, aunque marcado por el adulterio de su esposa.

Miró se vale de esta estructura desde el principio en las tres obras. En *La novela de mi amigo* se comienza también con la vida de sus padres: “Mi madre fue lavandera; mi padre, albañil” (Miró 1969: 119); a ello le sigue la vida del protagonista desde niño en desarrollo lineal, hasta llegar a una situación de estabilidad e infelicidad matrimonial en su adultez. Y Federico, el protagonista, insiste en la necesidad de narrar desde el principio: “Bien; he de contarle ahora más del comienzo de mi carrera de pintor” (138). También desde los padres comienza *Niño y grande*: “Era mi padre de los Hernando de la Mancha” (433), tras lo cual el protagonista relata, como indica el título de la novela, su vida de la infancia a la adultez. En *Nómada*, no obstante, no se da esta estructura de manera tan estricta. Comienza la novela *in medias res*, cuando en el primer capítulo doña Elvira y el ama Virtudes dialogan dando cuenta de la desgraciada vida de don Diego; en

el segundo capítulo, se explica el pasado responsable de esa infelicidad (muerte de mujer e hija), y desde el siguiente capítulo todo transcurre de forma lineal. Pero este *flash-back* no es necesariamente una desviación de la picaresca, pues en su época tardía también se daba este tipo de saltos temporales: en *La hija de Celestina*, por ejemplo, Elena cuenta su ascendencia genealógica en el capítulo tres, no en el primero.

La linealidad de las obras de Miró se corresponde con la de la mayoría de las novelas picarescas, y permite desmentir la idea, repetida por tantos críticos, de que sus novelas son meras estampas sin conexión narrativa entre sí y en las que, además, espacio y tiempo quedarían líricamente detenidos y con ello la trama desarticulada por la presencia subjetiva del yo. [6] En la novela picaresca, como germen de la novela moderna, la linealidad va de la mano del desarrollo de causa-efecto: unos hechos son la causa y explicación de los siguientes, y así evoluciona psicológicamente el personaje. De ahí la narratividad de la obra. De su primera lección con el ciego, en la que éste le estampa la cara contra un toro de piedra, Lázaro despierta “de la simpleza” de su inocencia. En las siguientes, va construyéndose su ingenio picaresco, hasta que termina por huir y vengarse del ciego haciendo, con las mismas argucias aprendidas, que éste se estampe contra un poste. Este porrazo remite al que había recibido Lázaro anteriormente, y las palabras de éste antes de partir remiten a su vez al acontecimiento, también anterior, de la longaniza: “¿Cómo, y oliste la longaniza y no el poste? ¡Oled, oled!” (*Lazarillo*). Todo ello indica, evidentemente, aparte de linealidad, causa-efecto, porque Lázaro actúa (aprende) como consecuencia de unos hechos anteriores.

Miró, en efecto, elide conscientemente esta causalidad, [7] pero ello no quiere decir que se deshaga de ella y de la trama novelística. En *Nómada*, los hechos del relato se suceden de manera causal. Don Diego sufre la muerte de su esposa e hija y, como consecuencia, entra en un estado depresivo (acuciado por la moral estricta de su hermana doña Elvira). El nuevo estado emocional le lleva a una mala vida, en virtud de la cual decide partir en un largo camino de venturas y desventuras que termina, años más tarde, con su vuelta al pueblo (venturas y desventuras que se ordenan de un modo preciso, pues unas conllevan el desarrollo lógico de las siguientes). Los datos temporales, sin embargo, se dan con cuentagotas y de manera poco contextualizada: “Era una mañana de junio” (Miró 1969: 166), pero ¿de qué año?; “En otro tiempo” (164), pero ¿cuál? Además, algunas elipsis suponen ocultar el período de tiempo entre un hecho y el otro, como ocurre en el paso del capítulo III al IV: en el primero, se nos da cuenta de cómo va malvendiendo don Diego sus propiedades por el juego, de lo cual, sin transición ninguna, se pasa a decir nada más comenzar el siguiente capítulo que “Ya no era corregidor. Agotósele el caudal.” (168) Por un lado, causa-efecto, aunque elidida la relación sintáctica que lo expresa: la dilapidación de la fortuna le lleva a perder su privilegiada posición de corregidor (podría parafrasearse: “ya no era corregidor porque agotósele el caudal”). Por otro, evolución temporal, también elíptica: el empleo, tan preciso y medido por Miró, de la partícula temporal “ya” significa que ha mediado un tiempo considerable entre un capítulo y otro, el necesario para que el protagonista agote su fortuna. Por su parte, el paso de los años en que transcurre toda la novela se expresa elípticamente: en el capítulo III cuenta don Diego cincuenta años, mientras que en el faro es ya un anciano de sesenta: “¿Señor, cuánto, cuánto le había sucedido, le había pasado en sesenta años...” (172-173). Indirectamente se expresa también el paso del tiempo en algunas escenas muy concretas. Conversando con el farero, a poco que nos fijemos, comprendemos que el tiempo, aparentemente detenido en la inmensidad del faro, del mar, etc., transcurre, pues el vino que toman se va enfriando: primero “le dieron vino calentado” (174), que bebieron los dos viejos (el nómada y el farero) “ya tibio” (175) y del que finalmente “tornaron a beber [...] ya frío” (176).

No quiero decir con esto que la elipsis narrativa de Miró tenga raíces picarescas. Pero la elipsis, tan genuinamente mironiana, sirve para ocultar el motivo estructural picaresco que se pone en práctica en *Nómada*, *La novela de mi amigo* y *Niño y grande*: el de la narración desde el principio, con lo que de linealidad y causalidad ello conlleva. Una vez constatado este motivo estructural, es posible defender mejor a Miró como novelista, y no como lírico o poeta en prosa.

1.3. Construcción dual: explicación del “caso” y estructura digresiva

La picaresca parte de un presente desde el cual se dirige el protagonista al lector y desde el que recuerda su pasado. Ello supone una construcción doble, pues en dos ha de desdoblarse el protagonista: en el *Guzmán* se trata de lo que Vicente Espinel, en el prólogo que hace a esta novela, llama Guzmán (presente) y Guzmanillo (pasado). [8] Según palabras de Francisco Rico (1982: 65): “deslinde de dos fases en la trayectoria de Guzmán: un primer tiempo de acción, con un versátil Guzmanillo de protagonista; y un segundo tiempo de narración, en que el sedudo y penitente Alfarache levanta actas de sus pasadas trapacerías, entremetiéndolas de reflexiones morales”.

Encontramos esta construcción dual en *La novela de mi amigo* y en *Niño y grande*: es la distinción entre el Federico Uríos que narra su vida en las distintas conversaciones con su interlocutor en el presente, y él mismo dentro de la narración sobre su vida pasada; la distinción del Antón Hernando adulto recordando desde su presente de recién casado, y él mismo en toda su vida hasta el momento mismo de su casamiento. Aquí, *Nómada*, escrita en tercera persona, no sigue este motivo estructural picaresco.

Este tipo de construcción dual, con funcionar en la picaresca, no hubo de aprenderlo Miró necesariamente de ese género. Todo relato que supone una rememoración de la propia vida pasada implica, de alguna

manera, este desdoblamiento. Lo estructuralmente picaresco son dos particularidades derivadas de ello: que el relato de la vida se presenta como explicación de una situación o caso presente, y las digresiones narrativas.

A) Explicación de un caso. Gracias a la estructura dual de la picaresca, es posible plantearla en términos de explicación de un “caso” presente: el pícaro no cuenta su vida por contarla, sino por explicar por qué él es lo que es, y por hacer entender al receptor de su relato (el lector o su interlocutor) y a sí mismo que su mala vida es resultado de las desventuras a que le ha llevado la sociedad. Ya he señalado cómo Lázaro escribe su vida porque Vuestra Merced le pide que relate un caso por extenso; Guzmán, por su parte, que escribe su libro “desde las galeras, donde queda forzado al remo, por delitos que cometió”, parece querer justificar su condena y buscar “su salvación” (Alemán 2006: 64).

En *La novela de mi amigo* Federico Uríos cuenta su historia para explicar (y explicarse a sí mismo) la desastrosa situación familiar de su presente. Así precisamente lo reconoce Federico ante su interlocutor, señalando que “yo no me explicaría mi vida fuera del engranaje de sucesos y fatalidades que le voy confiando...” (Miró 1969: 144). En otra ocasión se refiere a cierto punto de su vida al que ha llegado:

Y ahora, y primero que le diga de mi arte y de la muerte de mis padres y de mi casamiento, necesito declararle por qué soy así, para que no me tenga por extraviado, y si es que lo fuera, probarle que he llegado a tal punto muy razonablemente. (Miró 1969: 129)

La palabra “punto” es a todas luces equivalente al “caso” de Lázaro. Mientras que Federico considera que ha llegado “razonablemente” a su situación vital presente (un casamiento desastroso), Lázaro considera que con el adulterio de su esposa ha llegado a “buen puerto” (*Lazarillo*). Además, ese *caso/punto* se presenta para evitar que se les juzgue negativamente. Federico quiere que su interlocutor no le “tenga por extraviado”; Lázaro, “porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que [como él], siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto” (*Lazarillo*). La historia de Federico en *La novela de mi amigo* es finalmente una confesión para sí mismo: “Le diré mucho, mucho de mí, porque al confesarme, al repasar con usted mi vida, lo hago como hablándome y mostrándome a mí mismo, pero viéndome al lado” (Miró 1969: 128). Y también Guzmán habla, según Maurice Molho (1972: 68), “con el fin de elaborar una teoría de sí mismo a partir de su condición picaresca”, una confesión en tanto que intenta “redactar las memorias de su vida en la galera donde purga su pena”.

Algo parecido sucede en *Niño y grande*. Es plausible pensar que el protagonista, Antón Hernando, narra toda su vida en el último capítulo, recién casado con María del Pilar. [9] La hipótesis se sustenta en el cambio de tiempo verbal: mientras que el tiempo predominante en el resto de la novela es el pasado (tiempo de la acción narrada), en este último y breve capítulo es el presente (tiempo desde el que se narra la acción). Además, temáticamente tiene sentido. Antón, en el último capítulo, recibe una carta que le da la última noticia relacionada con todo lo anteriormente contado: que “Ha muerto Senabria” (Miró 1969: 487), el marido de Elena. Lo que Antón ha venido relatando es su relación con Elena, a quien ha amado desde niño y, pese a todos los esfuerzos, nunca ha llegado a poseer. Al recibir la carta, muerto Senabria, Antón sabe que Elena queda libre, pero descubre que, recién casado, “es lo terrible presentir que voy a ser dichoso sin Elena” (488). Es terrible porque ya no puede ni, tal vez, quiere, por su nuevo estado de felicidad hacer nada por conseguir a Elena. Es verosímil, pues, que la novela sea el resultado de la rememoración que en su cabeza lleva a cabo Antón al recibir la carta, máxime porque María del Pilar percibe su estado de obnubilación, que ella llama tristeza: “¡Me da más miedo tu tristeza de hoy, hoy que se cumple el primer mes de nuestra boda!” (488). Tal rememoración puede ser un modo de justificar al lector al que esporádicamente se dirige, o simplemente a sí mismo que hizo todo lo posible en su momento por estar con Elena, y que ahora le corresponde ser feliz y olvidarse de ella. Lázaro mediante las obvias diferencias también relata su vida para justificar a Vuestra Merced, a sí mismo la felicidad que cree merecerse a pesar de estar casado con una mujer a la que ha de consentir su adulterio. En ambos casos, se cuenta la propia vida para justificar un matrimonio (de conveniencia para Lázaro, real para Antón) y una felicidad (aparente para Lázaro, real para Antón).

B) Digresiones. Con objeto de explicar mejor el caso, el pícaro, que tiene un conocimiento total de los acontecimientos al narrarlos desde el presente, los valora así como cuantos otros casos o acontecimientos se crucen en la vida del pícaro mediante una serie de fragmentos intercalados, a veces ensayísticos, a veces narrativos, verdaderos cuentecillos edificantes (*exempla*). Ya lo señalaba Rico, en una cita recogida anteriormente, al decir que Guzmán llenaba sus aventuras “de reflexiones morales”. Reflexiones y cuentecillos de este tipo constituyen las digresiones propias de la picaresca. A veces encadenándose una vasta cantidad de ellas por asociación de ideas, y frecuentemente haciendo referencia a las autoridades. Aquí el ejemplo más claro es el del *Guzmán*. En el capítulo primero, aunque se dice que “Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre” (Alemán 2006: 75), no se empieza a hablar de él hasta casi la mitad. Y hasta entonces el lector se ha enfrentado a una larga sucesión de digresiones. Empieza justificando la necesidad del relato, y explica algunos modos de narrar, con lo que advierte que “hay hombre [que], si se le ofrece propósito para cuadrar su cuento, deshará las pirámides de Egipto, haciendo de la pulga gigante, de la presunción evidencia, de lo oído visto y ciencia de la opinión, sólo por florear su elocuencia y acreditar su discreción”. Después de esta digresión, se permite introducir un relato intercalado: “Así acontece ordinario y se vio en un caballero extranjero que en Madrid conocí [...]” (Alemán 2006: 76).

En *La novela de mi amigo*, encontramos este recurso desde las primeras páginas. La tragedia de la muerte de su hermanita le lleva a reflexionar, dirigiéndose al interlocutor, sobre la relatividad de las cosas: “Acaso piense usted que todo esto era muy pequeño, muy simple. ¡No lo crea! Yo le digo que era enorme.” De esta digresión se desprende un breve relato, llamado por el propio Federico “ejemplo”:

Porque las cosas no son grandes ni menudas, sino indiferentes. ¿Qué no? Mire: una hormiga, asustada, se asoma al agujero de sus tinieblas, sale al sol y silencio de una senda campesina; un águila escapa loca de su nidal de los Andes, espantada de una convulsa sacudida geológica que despedaza la cumbre; pues bien: ¿cree usted que las tierras del sendero y las rocas del águila han asistido a lo menudo y a lo grande? ¿Lo cree usted? Pues yo, no. Humanizaré el ejemplo. ¿Conocerá usted la Iliada, verdad? ¡La conozco yo! Elija usted la hazaña que más le plazca y entusiasme de Aquiles, Héctor o Agamenón, y póngala junto al lanceamiento que hizo Don Quijote en el rebaño que tomara por huestes de Pentapolí, o al lado de otras aventuras de nuestros caballeros. ¿Son las primeras empresas superiores a las segundas?... (Miró 1969: 119-20)

Los pícaros, pese a no privarse por ello de hacer digresiones, siempre se disculpan. Constantemente lo hace Guzmán: “¡Oh, qué gentil disparate!, ¡qué fundado en Teología! ¿No veis el salto que he dado del banco a la popa? [...] Podráseme perdonar por haber sido corto” (Alemán 2006: 96); “Si a mí no se me hiciera vergüenza, no gastara en contarte los pliegos de papel de este volumen y les pudiera añadir cuatro ceros adelante; mas voy por la posta, obligándome a decirte cosas mayores de mi vida” (183). La actitud de Federico es equivalente al recriminarse por sus digresiones sin dejar por ello de introducir las; de hecho, en una ocasión, para disculparse, incluye otra digresión, que es resumen de la anterior:

Hablo neciamente. ¡Si yo hubiera dejado quietecita a la hormiga en su hórreo, al águila en su peña y a los héroes homéricos que siguieran reposando bajo las losas del gran poeta, y al ingenioso aventurero guardado en su armario de oro, no se habría extraviado mi cuento!... (Miró 169: 120)

En *El coloquio de los perros* Cipión solía interrumpir a Berganza para apremiarle en sus digresiones, recriminándoselas por entorpecer el desarrollo novelístico: “Advierte, Berganza, no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido” (Cervantes 1992: 267). Paralelamente, pero en sentido contrario, el interlocutor de *La novela de mi amigo* no interrumpe a Federico Uríos cuando éste habla de su vida. Federico lo hace notar, pero precisamente para darle las gracias: “Usted no me entorpece nunca la narración. O no se cansa o no me atiende. ¿Sí que me atiende? Dios se lo pague...” (Miró 1969: 129) También Berganza hace menciones al cansancio de su interlocutor: “Pues si puedo hablar con ese seguro, escucha; y si te cansare lo que fuere diciendo, o me reprendes o manda que calle” (Cervantes 1992: 245)

Hay asimismo digresiones en *Niño y grande*, principalmente de autoridad, como San Agustín en torno a una reflexión sobre los celos:

Yo no podía apartarme de doña Francisca, «contento según confiesa San Agustín de verme atado con recias y fuertes ligaduras para ser luego azotado y herido con varas de hierro ardiente, que esto son, para quien ama, los celos, las sospechas, las iras y contiendas.» (Miró 1969: 457)

En otro caso, una de las digresiones es un cuentecillo sobre la vida de la abuela de Antón:

No barruntéis ni el más leve olor de brujería en mi abuela. Fue muy devota; limpia de alma y sana de cuerpo. Conservó vista para coser mis delantales, y blanca y cabal su dentadura hasta bien doblados los ochenta años. Habitaba, sola con su criada, una casita azul rodeada de huerto, cerca del río. Me llevaban a besarla todas las tardes, y contábame milagros de elegidos. Pensaba tanto en la muerte, que, en vida, pagó su entierro en once parroquias. Y una noche el buen río se hinchó y arrebató árboles, gallinas, cabras, barracas, la casita azul con mi abuela en su seno, y le dio ignorada sepultura sin la santa mediación de las once iglesias, cuyos párrocos afirmaron que no se explicaban lo ocurrido.

Ya menguado y dócil el Segura, fui a su ribera, y lloré y maldije las aguas.

Por las noches, el croar de las ranas, que se sentía desde mi dormitorio, sonaba con bullicio de viejas, que desatinadamente gritaban: *parr-rro-quiá, parr-rro-quiá, parr-rro-quiá... quiá quiá...*

Yo me zambullía bajo las sábanas para librarme de sus burlas. (Miró 1969: 433-434)

Pese a faltar la construcción dual en *Nómada*, también aquí se incluyen digresiones, como aquélla en la que se reflexiona sobre las maldades del mundo: [10]

¿Quién no se fingía al ventero, antes de dar con el arbitrio de la prisi3n del agua, notando sus hurtos o p3rdidas, agrio de palabras con los viandantes, con su mujer, con los hijos, maquinando siempre: en la cama, en la cantina y sentado en su puerta durante el crep3sculo? (Mir3 1969: 169-170)

E incluso pueden encontrarse cuentecillos intercalados, como la historia del amante de la hija del farero, que termina cuando el n3mada encuentra a aqu3l despe3ado en las monta3as. [11]

Todo este c3mulo de digresiones e interpolaciones puede ser considerado, por la ralentizaci3n a que se somete el relato principal, como uno de los factores que ha encasillado a Mir3 como prosista l3rico, ya que la prosa/novela l3rica presuntamente se caracterizar3a por el tempo detenido. Y ello especialmente con digresiones de car3cter l3rico como 3sta de *Ni3o y grande*: “Mi vida no ha sido ese delgado estambre de que hacen menci3n los poetas, sino un tejido trenzado por una mano p3lida de reina y de santa, y la mano gorda y peluda de un mesonero, de un enanogenio de la villanesca” (Mir3 1969: 457). [12] Pero la filiaci3n picaresca de las digresiones deber3a servir, por el contrario, para defender al Mir3 narrador, porque si las digresiones no son argumentos para cuestionar la narratividad de las novelas picarescas, tampoco deber3an serlo para cuestionar la de las de Mir3. Claro que tambi3n la picaresca se ha visto amenazada por este problema. Explica Molho (1972: 69) que las digresiones de la picaresca a menudo han sido “consideradas superficiales y embarazosas porque disminu3an el ritmo de la narraci3n. Lesage, que al final de su vida adopt3 al franc3s el *Guzm3n de Alfarache*, no dud3 en cortar por lo sano, haciendo desaparecer de la obra alemaniana lo que le parec3a un intempestivo a3adido”. Tal vez si recort3ramos las digresiones, que dispersan la mente del lector del caso principal que favorece la intriga, de la obra de Mir3, como se hizo en la versi3n francesa del *Guzm3n*, aparte de empobrecerla, vi3ramos m3s claramente su naturaleza narrativa.

2. Motivos tem3ticos

2.1. Seno familiar y medio hostil

Ya vimos, al hablar de la narraci3n desde el principio, que el p3caro siempre se remonta a sus padres. Tambi3n lo hace Federico Ur3os en *La novela de mi amigo*: “Mi madre fue lavandera; mi padre, alba3il. Tuve una hermanita que se llamaba Luc3a” (Mir3 1969: 119). L3zaro describe muy gr3ficamente su nacimiento en el r3o Tormes, mientras su madre lava en una “ace3a”. Federico no narra su nacimiento, pero s3, y en el primer cap3tulo, la muerte de Luc3a, que se produce, precisamente, mientras su madre lava en una acequia (121). No creo que sea una mera coincidencia.

La genealog3a del p3caro es, adem3s, infame: el padre de L3zaro es condenado por sisar trigo, y de su madre se insin3a su oficio de prostituta; suerte similar corren los padres de todos los p3caros. Guzm3n explica otro rasgos fundamental de esta infamia: “La sangre se hereda y el vicio se apega” (Alem3n 2006: 78). Al igual que el p3caro que, por su ascendencia, est3 condenado a serlo, tambi3n Federico Ur3os deber3a haber sido alba3il, oficio de su padre. As3 lo expresa 3ste: “Tu abuelo fue alba3il, yo soy alba3il, tus t3os tambi3n alba3iles; en cambio, t3 vienes a las obras como si te arrastrasen, y te encandilas delante de las fraguas. Te colocar3 en una herrer3a” (Mir3 1969: 136-137). Y, sin embargo, pese a no convertirse en alba3il, no puede escapar, como el p3caro, del sino de su ascendencia. En el cap3tulo II, “La vena del padre” (125-134), se evidencia que es igual que su padre, esto es, que ha heredado su mismo mal car3cter, su “vena”.

El comienzo de *Ni3o y grande* cumple tambi3n esta clave tem3tica de la genealog3a infame, al principio del relato:

Era mi padre de los Hernando de la Mancha, linaje de labradores ricos y temerosos de Dios. Muy joven, pas3 a la comarca de Murcia, y all3 prend3se de la mujer que hab3a de ser mi madre, que era de casa rancia y empobrecida.

Pusi3ronme de nombre Antonio (Mir3 1969: 433).

Al poco, se hace una referencia a una infamia familiar, con la acusaci3n de brujer3a de su abuela: “No barrunt3is el m3s leve olor de brujer3a en mi abuela” (Mir3 1969: 433). Adem3s, Ant3n se refiere a la acusaci3n de brujer3a con 3nimo de desmentirla, desmentido al que tambi3n siempre aspira el p3caro, por ejemplo, Guzm3n:

Mas cuando te quieras dejar llevar de la opini3n y voz del vulgo, que siempre es la m3s flaca y menos verdadera, por serlo el sujeto de donde sale, dime como acuerdo: 3todo cuanto has dicho es parte para que indudiblemente mi padre fuese culpado? (Alem3n 2006: 85)

También en *Nómada* hay una genealogía, pero inversa, pues, en vez de los ancestros, se señalan los, por así decir, descendientes del protagonista, esto es, su esposa e hija: “Casó en razonable edad con una castellana, tierna y hacendosa como la sabina o calabresa de Horacio, y engendró una niña delgadita y pálida” (Miró 1969: 164). Sin embargo, no hay infamia.

En la picaresca, aparte por su condicionamiento en la herencia social, la familia es importante porque se trata del espacio de protección del que el pícaro es expulsado tras la muerte (o algún tipo de ausencia) de sus padres, como comienzo de su vida criminal. Condenado su padre, y su madre amancebada con un negro, ésta entrega a Lázaro al cuidado del ciego, con quien despierta de “la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (*Lazarillo*). Guzmán, con “la madre viuda”, y pese a ser un niño “regalado” y “cebado a torreznos”, abandona su casa, aunque, según se arrepiente, “no debiera” (Alemán 2006: 101), porque desde entonces comienza su vida desventurada. En última instancia, el origen de la vida descariada del pícaro está en su desarraigo familiar. De ahí que la inversión genealógica de *Nómada*, y la falta de infamia, no sea un problema para su filiación con la picaresca, porque en efecto, don Diego se echa a su vida de nómada como consecuencia del desarraigo familiar: en vez de la muerte/ausencia del padre, es la muerte de la hija y la esposa.

De una manera más clara, puede verse ello en las otras dos novelas. En *La novela de mi amigo*, una catástrofe familiar es la que desencadena la serie de desventuras que se culminan en el desastroso matrimonio del protagonista: Federico, de niño, es el responsable, por accidente, de la muerte de su hermanita, Lucía. Y, además, es este hecho lo que, como la infamia del pícaro, condiciona su vida: siempre arrepentido, Federico termina llamando a su propia hija Lucía, y se siente también responsable de su muerte (aun sin serlo en este caso, porque ella muere de enfermedad natural). Antón Hernando, en *Niño y grande*, se ve desde los trece años lejos del seno familiar, primero por el internado y, más tarde, huérfano de padres, solo o al cuidado de su padrino; desprotegido, se construye en torno a él una triste vida que se resuelve en el matrimonio con la mujer que no esperaba, pero que, desconcertado, sabe que podrá darle la felicidad.

Para el pícaro, tanto la familia por sus infamias, como el mundo exterior a la familia constituyen un medio hostil y adverso. Guzmán explica nada más comenzar su camino de desventuras que hallábase “entre miedos y esperanzas, el despeñadero a los ojos y lobos a la espalda” (Alemán 2006: 102). También el mundo de los héroes mironianos es tremendamente hostil. Don Diego en *Nómada* lo percibe hasta en el agua: “La madre agua, que regocija nuestros ojos, que suaviza y encalma nuestros nervios, que sólo oyéndola nos parece sentir su fresca delicia, presentaba también a don Diego rapacerías, codicias de los hombres” (Miró 1969: 170). Esta reflexión, en gran medida digresiva, se inserta a su vez en otra interpolación, de carácter narrativo, el cuentecillo del caballo loco (capítulo III), que funciona a modo de *exemplum*. Uno de los dos caballos de la diligencia en la que viaja don Diego tiene fama de ser loco y peligroso, y termina por provocar un accidente, para miedo de los pasajeros. Después de mucho difamar al caballo, consiguen los viajeros que el cochero lo reemplace. Pero el caballo reemplazado, el que se conoce como el loco, resulta ser el que todos creían el manso, un “animal de orejas mustias, mirada triste y ancas hundidas y huesudas”; los pasajeros, por tanto, habían odiado al caballo equivocado. Ante tal injusticia, “Don Diego miró con desprecio a los viajeros, bajóse del cabriolé, acarició al caballo odiado por tantos corazones, entró a los pesebres, se abrazó al pobre loco y lo besó llorando” (Miró 1969: 171).

Aparte de ser un *exemplum* moral en sí mismo (y, además, muy relacionado con el típico tema mironiano de la falta de amor [13]), en este cuentecillo el mundo hostil del caballo equivale en gran medida al que rodea al propio don Diego durante toda la novela, con lo que Miró le está dando una funcionalidad dentro de la estructura global, como ocurría a menudo con este tipo de digresiones en la picaresca. Es famoso el caso del “hermanico” de Lázaro que llora por ver al negro, su padre biológico. Lloro porque no sabe que él mismo es también de piel oscura. Con ser una enseñanza narrativa-digresiva (*exemplum*) en sí mismo, el texto parafrasea el significado irónico y satírico general del libro: que el Vuestra Merced acusa de mala vida a Lázaro, sin saber que él mismo es portador de culpas y responsable de las de aquél.

También el mundo de Federico Uríos en *La novela de mi amigo* es hostil. Y lo es desde sus orígenes familiares, marcados en primera instancia por la muerte trágica de su hermana, acontecimiento que el propio Federico llama “nuestra desventura” (Miró 1969: 122). No contentos con el sufrimiento que puede acarrearle a Federico el saberse responsable de la muerte de su propia hermana, los vecinos se muestran crueles, e incluso le atormentan; y también su padre:

Y dos garfios me pasaron los hombros y un aliento grueso me calentó la frente, y mi padre rugió:

-¡He dicho que no, que no! ¡A no llorar más! ¡Esas lágrimas, dentro; en seguida, dentro! (123)

Si bien Antón disfruta de una familia normal y feliz en *Niño y grande*, antes de verse huérfano de padres es alejado de su seno de protección, cuando es enviado al internado: “Recién llegado a los trece años, me dejaron interno en un colegio de religiosos de la comarca” (437). También Guzmán se desplaza (aunque voluntariamente) del seno de protección familiar sin que medie la necesidad de la muerte de los padres: “muchacho vicioso y regalado, criado en Sevilla sin castigo de padre, la madre viuda -como lo has oído-,

cebado a torreznos, molletes y sopas de miel rosada, mirado y adorado más que hijo de mercader de Toledo o tanto” (Aleman 101). El internado al que se ve desplazado Antón a los trece años (y Guzmán cuando abandona a su familia “tenía de doce años adelante” [Aleman 2006: 98]), es un medio hostil, tan hostil en la narrativa mironiana como lo es el colegio religioso. [14] Este medio hostil se presenta lleno de argucias que, Antón, aún inocente y sin comprender, padece. Sus compañeros de clase se burlan de él convenciéndole para que realice juegos satánicos una noche; al día siguiente, comentando que en sus sueños espiritistas había visto a la hermana de uno de sus compañeros, Bellver, dice Antón: “me sentí derribado por los puños de Bellver, que, como un perro, me mordió en la oreja dañada”. Después, vino “un hermano, no el pacífico, sino el otro, que para despegarnos nos retorció a pellizcos la carne”. Pese a todo, es Antón el inculcado, porque le “acusaron [...] librándose ellos con argucias y embustes” (Miró 1969: 443). Y argucias y engaños siempre amenazan al pícaro.

2.2. El hambre

Una de las penurias de la vida que acucian más frecuente y cruelmente al pícaro es el hambre, como se ve especialmente en el tratado segundo del *Lazarillo*: “Desde el bodigo entero, hasta la miseria que puede escarbar en un sólo de los panes empezados, el hambre de Lázaro aumenta escalonada y atterradoramente. Aún podrá apaciguarlo un poco con el cebo destinado a los ratones” (Lázaro Carreter 1972: 131). Pero el hambre se repite en cada tratado del *Lazarillo*, hasta el punto histriónico de que de puro hambriento es Lázaro el que tiene que terminar por alimentar a uno de sus amos, el hidalgo. Y es el hambre la primera adversidad de la que se lamenta Guzmán: “Los trabajos todos comiendo se pasan; donde la comida falta, no hay bien que llegue ni mal que no sobre, gusto que dure ni contento que asista” (Aleman 2006: 101).

La presencia de este motivo temático en las tres novelas de Miró tiene que ser necesariamente fruto de la influencia picaresca, porque de otro modo no se explica que sus protagonista, pertenecientes a clases sociales pudientes, pasen hambre. Miró señala en *Nómada* que don Diego “arrastró sus hambres por tierras americanas y arribó a la vieja Europa” (Miró 1969: 171). En el hospedaje de la ciudad donde hace de modelo para un pintor, pasa un hambre exagerada; cuando come, lo hace malamente, pues “la señora huésped [...] servía miserables escudillas” y, lo que es peor, una raquítica “cabeza de un pavo a medio torar; el cuello del animal aún tenía lívidas y sangrantes las verrugas y carúnculas y apenas chamuscados los cañones de las plumas” (184). Esta situación de mala comida es muy parecida a la de Pablos en casa del clérigo cerbatana del *Buscón*, ese clérigo que “repartió a cada uno tan poco carnero, que entre lo que se les pegó en las uñas y se les quedó entre los dientes pienso que se consumió todo, dejando descomulgadas las tripas de participantes” (Quevedo 1990: 93-94).

Federico Uríos, en *La novela de mi amigo*, le pregunta a su hermana “si quería pan, porque yo tenía hambre. Busqué en la alacena. Y el pan era duro” (Miró 1969: 119). La importancia del hambre es aquí capital, pues es la causa de la primera y más condicionante desventura del protagonista: el pan, tostado como un ascua, produce la muerte de la hermanita. Pero hay otros momentos de hambre. Relatando su estancia en Roma, Federico describe sus miserias como cualquier pícaro del Siglo de Oro lo hubiera hecho: “En Roma ya fui como un perro sarnoso; todos los males y miserias se pegaban a mis cazcarrías. Diez meses padecí la malaria. Vine a España; me quedé tercamente en Madrid. Pasé hambre, porque ya me habían retirado la pensión” (142).

Aunque no la padece en su niñez, el Antón de *Niño y grande* conoce entonces a un cura que “lloraba de hambre” (435), y más tarde a un médico del que se pregunta: “¿Tendría también hambre?” (436). Su propia hambre comienza tras la muerte de su padre, muerte que les lleva, a él y a su madre, engañados por sus padrinos, a la miseria, aunque sólo dura hasta que es rescatado por su padrino, años más tarde, después de muchas penurias.

2.3. Despertar de la inocencia

Rodeados de un ambiente hostil, los personajes de la picaresca se ven obligados a hacerse adultos a marchas forzadas. Son, de hecho, los malos momentos de la vida los que les hacen madurar repentinamente, como tan bien ejemplifica el famoso pasaje del toro de piedra del *Lazarillo*, en el que, después de la “calabazada” enorme que le propina el ciego, comenta Lázaro que le pareció “que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (*Lazarillo*). Este motivo no aparece en *Nómada*, por la sencilla razón de que se trata de una novela que narra la vida adulta del personaje, no desde la niñez.

La tragedia de su hermana le enseña a ser mayor, desde muy pronto, a Federico Uríos en *La novela de mi amigo*, y así lo confiesa: “Desde aquel momento fui ya hombre” (Miró 1969: 122). También se da este aspecto en *Niño y grande*, como no podía ser menos por el título, que resalta en sí mismo la distinción entre la inocencia y la edad adulta. Atraído por el sexo femenino, dice Antón: “Entonces asistí al despertar de mí mismo” (455). Nótese que emplea la palabra *despertar*, como Lázaro. Pero su despertar, sin embargo, no se completa hasta bien adulto, al desengañarse totalmente de su amor platónico por Elena. Antón, pese a crecer en edad, se mantiene como niño por sus ideales amorosos de infancia, y sólo cuando comprende que ese amor es imposible puede darse por despertado completamente de su inocencia:

Desde que supe que Elena era casada, ya no fue para mí el horizonte de mi vida, el ideal de pureza de amor de niño y grande, sino que repentinamente la necesité, la deseé y la quise sin ningún misterio. Antes la veía lejana, esfumada y serena como una idea, como un dechado de venustidad; ahora se me aparecía cerca y vedada, en su línea concreta de mujer hermosa y prohibida, que pudo ser mía y la había perdido para siempre (Miró 1969: 469).

Infantilizado por el amor bucólico de Elena, el acercamiento de Antón a la madurez, en vez de ser repentino, como en el pícaro, es lento y paulatino, como lo perciben los que le rodean: “¡Ya diecisiete, bendito sea Dios! -dijo doña Francisca, mirándome todo-. ¡Y es como una novicia de inocente!” (Miró 1969: 451). La misma doña Francisca que, por cierto, lo define más adelante como “¡Un niño pícaro y desengaño [sic.]...” (464). La frase no me parece en absoluto casual.

2.4. El léxico y las lágrimas de la desventura

Hay una serie de palabras que representan perfectamente el mundo de hambre, hostilidad y sufrimiento en que vive el pícaro. Dos muy características aparecen en el título completo de *La vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Lázaro insiste en el prólogo en estas “fortunas, peligros y adversidades” (*Lazarillo*), y se refiere muchas veces a la “ventura”: “y, con ser de aquel malvado, por ventura lo retuviera mejor mi estómago que retuvo la longaniza” (*Lazarillo*). También Guzmán: “No sé lo que hizo, si es que por ventura las melancolías quiebran en sueño” (Alemán 2006: 102). El significado de fortuna, que es por sí mismo neutral, en el contexto picaresco es, a todas luces, negativo. Lo mismo le ocurre al término “ventura”, que, en tal sentido, puede ser sustituido por “desventura”, como hace Guzmán: “Fui dando y tomando en esta imaginación, que, cuanto más la seguía, más géneros de desventuras me representaba” (Alemán 2006: 107), u “holgué de mi desventura” (126). Y en *El Buscón*: “mas no lo quiso mi desventura” (Quevedo 1990: 99), “Y yo me quedé en la casa disimulando mi desventura” (134).

En *La novela de mi amigo*, Federico hace referencia, para definir la muerte de Lucía, a “nuestra desventura” (Miró 1969: 122). Se trata de la misma palabra con la que describe su problema que tiene con las gallinas de su maestro pintor, al señalar que, habiendo más gallinas muertas, “la desventura había aumentado” (139). En *Nómada* se habla de “picarescas gracias de tenacilla” (167) o de “toda su malparanza” (171). Y en *Niño y grande* se dice que “la avisada comadre iba ensartando presagios de desventuras” (447).

Como consecuencia de sus penurias, el pícaro llora. Las lágrimas, el llanto, o cualquiera otra palabra semejante, es un motivo temático ineludible en la narrativa picaresca. Lágrimas se dan muy al comienzo de la novela con la separación de Lázaro y su madre: “y cuando nos hubimos de partir, yo fui a ver a mi madre, y, ambos llorando, me dio su bendición” (*Lazarillo*). Después: “contaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parecía que hacía sinjusticia en no reírse las” (*Lazarillo*). Y, entre otros ejemplos: “Ahí tornaron de nuevo a contar mis cuitas y a reír las, y yo, pecador, a llorarlas” (*Lazarillo*). Guzmán describe unas lágrimas hiperbólicas: “Apenas había salido de la puerta, cuando, sin poderlo resistir, dos Nilos reventaron de mis ojos, que regándome el rostro en abundancia, quedó todo de lágrimas bañado” (Alemán 2006: 101). También llora Pablos: “Y con esto empecé a llorar” (Quevedo 1990: 116), “Yo lloraba de enojo y ellos decían adrede” (119).

Tampoco faltan lágrimas en estas novelas de Miró. Cuando Federico Uríos de niño, en *La novela de mi amigo*, vio entrar a su madre en el lugar donde yacía muerta su hermana, dice: “entonces lloré” (Miró 1969: 122). Cuando se quedó a cargo de las gallinas de su maestro pintor, se lamenta de que por su descuido están muriéndose: “estuve cerca de llorar” (138). Cercana a la muerte de su hija, no queriendo llorar, “se quejó del dolor de un sollozo que le subió como una ola” (153). En *Nómada*, don Diego, tras la muerte de su esposa y su hija, “cortó un credo con sollozos” (165); caminando en su continuo peregrinar, “tomó de nuevo aliento, prometióse gravedad, y entonces... lloró” (185); y, ya al final, reposando en casa de su hermana a la vuelta del peregrinar, mientras el ama Virtudes le daba de comer en la cama, “se escuchó un sollozo roto” (191). Finalmente, muchas son las lágrimas de *Niño y grande*. Después de la muerte de su abuela, dice Antón: “ya menguado y dócil el Segura, fui a su ribera, y lloré, y maldije sus aguas” (434). A su confesor, “le obedecí, llorando, muy contento” (445); tras la muerte de su padre, “yo me abracé a ellos sollozando” (448). Cuando, repudiado también de su segundo gran amor, doña Francisca, se va a Madrid y lleva una vida apicarada, de mujer en mujer, dice que “me apartaba arrepentido, y hasta llorando, cuando en los ojos, los cabellos, la boca, las líneas de la figura de una mujer casta y hermosa veía una dulce semejanza con los rasgos casi infantiles de Elena, mi Venus Urania” (460).

2.5. La soledad del camino

La tan bien conocida estructura en sarta de la picaresca (sucesión de venturas y desventuras de las que el pícaro es parte o espectador) resulta en gran medida por que el pícaro huye constantemente de sus amos, en solitario. En el *Lazarillo* ya se hace referencia a cómo esa huida se hace siempre a pie: del ciego escapa Lázaro “por la puerta de la villa en los pies de un trote” (*Lazarillo*). Pablos se va de Alcalá a Segovia solo, por el camino: “Llegó el día de apartarme de la mejor vida que hallo haber pasado. ¡Dios sabe lo que senti el dejar tantos amigos y apasionados, que eran sin número! Vendí lo poco que tenía de secreto, para el camino” (Quevedo 1990: 135). Más tarde, añade: “tomé mi camino para Madrid” (142). Berganza, maltratado por uno

de sus amos, puso “los pies en polvorosa, y tomando el camino en las manos y en los pies, por detrás de San Bernardo, me fui por aquellos campos de Dios adonde la fortuna quisiese llevarme” (Cervantes 1992: 249). Y Guzmán, tras su primera noche a solas, dice: “Cuando vi que eran veras [su soledad], dije entre mí: «Echada está la suerte, ¡vaya Dios conmigo!». Y con resolución comencé mi camino, pero no sabía para dónde iba ni en ello había reparado” (Alemán 2006: 102).

En el camino, el pícaro siempre está solo, y la expresión “dije entre mí” pone perfectamente de manifiesto su tremenda soledad, al tener que hablar consigo mismo. Por eso, la expresión se repite constantemente, con leves variantes: “Dije entre mí: «Verdad dice éste [...]” (*Lazarillo*), “Reime entre mí” (*Lazarillo*), “«¡Tal te la dé Dios!», decía yo paso entre mí” (*Lazarillo*), “Comencé entre mí mismo a dar mis alabanzas a Dios” (Alemán 2006: 119), “Mal ingenio te acabe, decía yo entre mí” (Quevedo 1990: 93), “Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía” (Quevedo 1990: 143). Pero la soledad del pícaro no sólo queda plasmada indirectamente en el camino y en estas expresiones, sino también directamente: “cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy” (*Lazarillo*), “hube miedo de quedar en casa solo” (*Lazarillo*), “quedé solo, sin árbol que me diese sombra” (Alemán 2006: 100), “Viéndome de aquella manera, muchacho, solo, afligido” (Alemán 2006: 108), “pero yo había de entrar en otro [amo] diferente, y fui solo” (Quevedo 1990: 113).

Señalan Hernández Valcárcel y Escudero Martínez (1986: 155-156) que los motivos del viaje y del camino son axiomáticos de la narrativa mironiana y, a su juicio, claros ejemplos de su adscripción a la novela lírica, porque “el paseo y la excursión” ponen “al contemplador en contacto con un paisaje virgen para su mirada” y porque “el proceso se expresa en escenas aisladas, yuxtapuestas”. Tal valoración vuelve a ignorar la posible influencia picaresca en la novelística de Miró, en beneficio del tópico lírico. La yuxtaposición de escenas es en Miró una emulación de la huida del pícaro por los caminos, como ejemplifica muy claramente *Nómada*. Las desgracias de la vida de don Diego le llevan a convertirse en un pícaro o, por mejor decir, a la luz del decadentismo de comienzos del siglo XX, en “otro abúllico, inadaptable y fracasado [...], especie de Job de la vida provinciana, triturado y desintegrado por la desgracia” (Nora 1973: 444). Como pícaro-abúllico, siente que el mundo le es hostil y, por ello, se siente solo: “Sintió entonces otra soledad que no era la noble, íntima y romántica que ennoblece y alumbra y ama el espíritu en tribulación por muerte de los amores, sino soledad hecha por las gentes dentro de ellas mismas” (Miró 1969: 168). Y así, “ansioso, transido, vendió su caballo, regaló su lebré y huyó del lugar...” (169). Huye, como el pícaro, de las ruindades, y se echa al camino, que aparece desde entonces de manera reiterada: “El polvo del camino había puesto como blusa de molinero el hábito del presbítero” (169), “longura de camino” (180), o “siguió caminando” (187). Reflejo de su soledad, don Diego habla a menudo consigo mismo, emulando la expresión “dijo entre sí”: “Decíase don Diego” (168), “se dijo al despertar la mañana” (168), “terminó por decirse” (170) y, entre otros ejemplos, “se preguntó” (186).

Por su parte, Federico Uríos es, como él mismo reconoce en *La novela de mi amigo*, un caminante: “pues todo, todo, lo he caminado yo; y ando, ando ansiosamente” (129). Viaje el suyo, si no en soledad, al menos fatigoso y por yermos lugares: “Y tuve que caminar; y cuando llegué a tierras desiertas corrí, salté, grité con locura y pude recuperarme” (140). Hasta el punto de que parece un Cristo doliente (y Cristo hubo de soportar la Cruz en soledad, sin ayuda de nadie): “Enrollé el lienzo, lo descansé sobre mi hombro como una cruz y subí en el tren, comprando billete hasta donde pude; lo restante del viaje..., andaría... Y lo caminé con mi cuadro a cuestas...” (142).

El desventurado camino de Antón, en *Niño y grande*, lo es fundamentalmente de amores: “¿Es que en mi camino sólo pasé jornadas amoratorias?” (460). Y pasa toda su vida solo desde la muerte de su madre, al salir de la Mancha, donde “no podía resistir la soledad de mi casa” (460). Soledad también aquí representada, en numerosas ocasiones, por sintagmas que remedan el picaresco “dije entre mí”: “Llegué a preguntarme...” (460) o, recelando de las acechanzas de la vida, como siempre recelaba el pícaro: “me preguntaba si sería verdad que me quisiese tanto un hombre que fue para nosotros algo desamorado, frío y cauteloso” (462). Pero el caso más claro es el siguiente, en la que el tópico del “dije entre mí” se introduce como consecuencia de la maldad del mundo que rodea al protagonista, y, además, para introducir una interpolación digresiva con cita de autoridad: “Pero al mirar su vileza y escarnio, yo me dije con Marco Aurelio [...]” (460).

3. Conclusiones

El análisis comparativo de *La novela de mi amigo*, *Nómada* y *Niño y grande* con las novelas picarescas del Siglo de Oro parece mostrar que Miró aplicó algunos de sus motivos temáticos y estructurales. Tal vez no se manifiestan con la intensidad y fuerza con que se dan en otras novelas contemporáneas más marcadamente deudoras de la picaresca, como llegaría a hacer más tarde Camilo José Cela en *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944). Además, la difícil naturaleza de las relaciones intertextuales y de influencia podría levantar la suspicacia de muchos lectores: las digresiones de Miró, por ejemplo, bien pudieran ser deudoras de la picaresca, como también de la narrativa de vanguardia, cada vez más tendente a lo ensayístico; y la construcción dual, con funcionar en la picaresca, es un recurso que de un modo u otro

aparece en toda novela de rememoración de la propia vida. Sin embargo, dado que, como ha mostrado Macdonald, Miró fue un cuidadoso lector de la picaresca, lo más probable es que construcción dual, digresiones, narración desde el principio, lágrimas y hambre, entre otros elementos analizados, sean deudores en mayor o menor medida de aquel género áureo. Acaso simplemente como pinceladas adjuntas o guiños. Pero estos guiños, al fin y al cabo, no sólo permiten filiar con más o menos fuerza estas novelas de Miró a la picaresca, sino que, además, le dan un trasfondo narrativo muy importante que, por debajo de la superficie lírica tan a menudo ensalzada por la crítica como el gran mérito mironiano, permite aportar un argumento más en defensa de sus dotes como novelista.

NOTAS

- [1] El gran responsable de este punto de vista es Ricardo Gullón.
- [2] Entre los críticos que han estudiado más de cerca la dimensión narrativa de la obra mironiana destacan Francisco Márquez Villanueva (1990), Ian R. Macdonald (que ya planteaba la necesidad de revalorizar al Miró novelista en su primer trabajo, *Gabriel Miró*; Macdonald ha continuado destacando la dimensión narrativa de Miró hasta muy recientemente, por ejemplo, en su ensayo defensa como novela de *Figuras de la Pasión del Señor* [2004]), Asunción Rallo (en dos breves pero lucidísimos artículos [1986a y 1986b]), Paciencia Ontañón de Lope (1979), y Miguel Ángel Lozano Marco y Edmund L. King (críticos con una larga trayectoria de estudios mironianos; ambos han estudiado la dimensión narrativa de la obra de Miró, recientemente por ejemplo en sendos ensayos publicados en *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas* [1993]).
- [3] Ése es el principal objetivo de Francisco Márquez Villanueva a lo largo de *La esfinge mironiana*.
- [4] No hay espacio aquí para hablar de los rasgos narrativos que posiblemente Miró tomara de los diálogos áureos y clásicos. Baste decir, por ejemplo, que en este género es frecuente encontrar referencias al *locus amoenus* o lugar propicio para poder llevar a cabo el diálogo de forma descansada, como explica Cipión: “Dejemos esta noche el Hospital en guarda de la confianza y retirémonos a esta soledad y entre estas esteras, donde podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha dado” (Cervantes 1992: 221). Miró también describe este lugar propicio en muchas ocasiones: “Acababa el palmeral en la costa, que allí era alta y de blando huella de algas secas, que convida al ocio vicioso de la grande visión del mar. Gozan libertad nuestros ojos y la pasan a la encerrada alma, y enlazan los azules del cielo y de las aguas, apacentando en los misterios del horizonte los anhelosos sueños de viajes románticos. / Tendióse mi amigo en el mullido algar, y desflorado el deleite nirvático, murmuró: [comienzo del diálogo]” (Miró 1969: 140). Desde este punto de vista, cabría decir que los momentos lírico-descriptivos de *La novela de mi amigo*, lejos de ser meras estampas líricas gratuitas, sirven para justificar narrativamente el diálogo.
- [5] La edición que manejo, online, no tiene página, así que sólo citaré remitiéndome al título abreviado: *Lazarillo*.
- [6] Según Hernández Valcárcel y Escudero Martínez (1986: 219-20): “El subjetivismo en el tratamiento del tiempo, los espacios y los personajes impone la disolución de los ingredientes narrativos, lo cual conduce inevitablemente a la fragmentación por la omisión de los elementos discursivos que les conceden unidad y que es procedimiento de estirpe lírica. [...] La disolución del argumento implica inevitablemente una dislocación de estructuras a las que falta la cohesión de un hilo argumental. Así, formas como la estampa, el cuadro, el fragmento, son correlato estructural del fragmentarismo”.
- [7] Para comprender el uso de la elipsis narrativa en Miró, véase a Miller (1975: 87-104).
- [8] En el epigrama en latín *Ad Guzmanum Alfarachie, Vicentii Spinelli Epigramma* Spinellus distingue a Guzmanule de Guzmán (Aleman 2006: 68).
- [9] Miguel Ángel Lozano Marco (1993: 35) ha señalado que *Niño y grande* es “una especie de relato confesional”.
- [10] Aparte del recurso estructural digresivo, el tema en sí es tremendamente picaresco, como veremos al tratar del ambiente hostil. En el fragmento citado de *Nómada*, el oficio que encarna la maldad del mundo es el del ventero, que, junto a alguaciles y otros oficios objeto de las más duras críticas sociales de la picaresca. Recordemos, por ejemplo, el corrupto alguacil del tratado quinto del *Lazarillo*.

- [11] La historia se intercala, en dos partes, en los capítulos VII (Miró 1969: 172-177) y IX (179-181).
- [12] Es digresión en tanto valoración de la propia vida. Su carácter poético se acentuaría si, como parece probable, el “enanogenio” es una construcción léxica de inspiración dariana del verso “Hombre-montaña encadenado a un lirio” (Darío 1966: 139).
- [13] Muchos críticos han estudiado este tema en Miró, como Alfred W. Becker (1958: 137-189).
- [14] Eugenio G. de Nora (1973: 432) señala cómo los cinco años de Miró en el internado “tuvieron para él un signo muy negativo”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo (2006): *Primera parte de Guzmán de Alfarache*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Fundación José Antonio de Castro, Alicante / Madrid. (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=16919>)
- Anónimo (2004): *La vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante / Madrid. (<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=21>)
- Becker, Alfred W. (1958): *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*. Revista de Occidente, Madrid.
- Cervantes, Miguel de (1992): *El coloquio de los perros. Novelas ejemplares III*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Castalia, Madrid, pp. 239-322.
- Darío, Rubén (1966): “A un poeta”. *Azul*. Espasa-Calpe, Madrid, pp. 139-140.
- García, Carlos (1998): *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. Ed. V. Roncero López. Eunsa, Pamplona.
- Gullón, Ricardo (1983): “La novela lírica”, *La novela lírica I. Azorín, Gabriel Miró*. Ed. Darío Villanueva, Taurus, Madrid, pp. 243-258.
- Hernández Valcárcel, Carmen, y Escudero Martínez, Carmen (1986): *La narrativa lírica de Azorín y Miró*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante.
- King, Edmund L. (1993): “Oleza: Novela como iconostasio”, AA. VV. *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación, Alicante, pp. 103-125.
- Lázaro Carreter, Fernando (1972): “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca*. Ariel, Barcelona.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1993): “Una novela problemática: *Niño y grande* (1908-1922)”, AA. VV., *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Diputación, Alicante, pp. 27-65.
- Miró, Gabriel (1969): *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Macdonald, Ian R. (1975): *Gabriel Miró: His Private Library and His Literary Background*. Tamesis, London.
- (2004): “*Figuras de la Pasión del Señor*, novela”, Coords. Miguel Ángel Lozano Marco y Biblioteca Gabriel Miró, *Actas del II simposio internacional “Gabriel Miró”*. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, pp. 81-95.
- Márquez Villanueva, Francisco (1990): *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.

Miller, Yvette E. (1975): *La novelística de Gabriel Miró*. Códice, Madrid.

Molho, Maurice (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*. Anaya, Madrid.

Nora, Eugenio G. de (1973): "La novela sensual de Miró", *La novela española contemporánea I*. Gredos, Madrid, pp. 431-466.

Ontañón de Lope, Paciencia (1979): *Estudios sobre Gabriel Miró*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Quevedo, Francisco de (1990): *El Buscón*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Castalia, Madrid.

Rallo Gruss, Asunción (1986a): "Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró", *Epos. Revista de Filología*, 1986, 2, pp. 253-279.

(1986b): "De la organización poemática al discurso narrativo en Gabriel Miró (*Los pies y los zapatos de Enriqueta*)", *Analecta Malacitana*, 1986, 9.1, pp. 141-151.

(1988): *La prosa dialéctica en el siglo XVII*. Taurus, Madrid.

Rico, Francisco (1982): *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de (1978): *La hija de Celestina*. Ed. J. López Barbadillo. Akal, Madrid.

Guillermo Laín Corona es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga y Máster en Estudios Hispánicos por University College London. Actualmente está terminando el doctorado en la narrativa de Gabriel Miró e imparte clases de español como profesor asistente en UCL.

© *Guillermo Laín Corona 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/picgmiro.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

