

«Cuidadoso descuido»: los pícaros, la mentira y el teatro en la narrativa picaresca

Cuidadoso descuido: rogues, lying, and theater in the picaresque narrative

Fernando Rodríguez Mansilla

Hobart and William Smith Colleges

ESTADOS UNIDOS

mansilla@hws.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.1, 2015, pp. 55-67]

Recibido: 19-11-2014 / Aceptado: 03-12-2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.01.05>

Resumen. Este trabajo explora la utilización de la frase nominal «cuidadoso descuido» en episodios de seducción de textos picarescos. El origen de la frase se encuentra, por un lado, en los tratados cortesanos, en los que «descuido» es traducción de *sprezzatura*, y en textos sobre preceptiva dramática, donde «cuidadoso descuido» expresa la naturalidad con la que se debe actuar. Los textos picarescos analizados subvierten aquel doble origen, tanto cortesano como teatral, y convierten «cuidadoso descuido» en un eufemismo problemático para referirse a actos delictivos que involucran mentira y disimulación.

Palabras clave. Cuidadoso descuido, novela picaresca, teatro, Mateo Alemán, Cervantes, María de Zayas.

Abstract. This article analyzes the use of the phrase «cuidadoso descuido» in seduction scenes of some picaresque narratives. The origin of this phrase is dual: «descuido» is the Spanish translation of *sprezzatura*, a key concept in Renaissance courtly manuals; and «cuidadoso descuido» is a concept that expresses the naturalness of a performance in theater. The picaresque narratives subvert that courtly and theatrical origin and employ «cuidadoso descuido» as a problematic euphemism to talk about a crime that includes lying and dissimulation.

Keywords. *Cuidadoso descuido*, Picaresque Novel, Theater, Mateo Alemán, Cervantes, María de Zayas.

Este trabajo analiza el empleo de la expresión «cuidadoso descuido» en relatos picarescos. La frase que vamos a estudiar aquí es un concepto que permite reflexionar en torno a las conexiones entre los pícaros, el teatro y la mentira. Los personajes picarescos apelan al arte interpretativo como parte de sus habilidades; por ello, y también por la percepción negativa que se tenía de los actores, el mundo de la comedia aparece tan a menudo en los libros de pícaros. Este contacto privilegiado entre los pícaros y el arte teatral pone de relieve las fronteras, borrosas adrede en sus narrativas, entre mentira, disimulo y actuación. Para llevar a cabo el análisis, propongo un viaje a través de textos (no solo picarescos) que irán exhibiendo los perfiles diversos que posee la frase en cuestión, así como su origen, tan vinculado con la corte, el engaño y el artificio.

La primera piedra del edificio es esta: los pícaros son grandes mentirosos. Quizás es la única certeza que podemos tener en torno a ellos. Maurice Molho hallaba que la fascinación producida por un personaje picaresco como Lázaro de Tormes residía precisamente en que su estilo narrativo, el de un mistificador que demistifica, se acogía a aquella paradoja que divertía a los griegos: «Todos los cretenses son mentirosos. Os lo dice un cretense»¹. El narrador-protagonista de la novela picaresca es no fidedigno por definición, ya que, como sujeto que actúa en el relato, ha hecho de la mentira, el crimen y del disfraz sus medios de vida. ¿Cómo creerle cuando ensarta sus digresiones morales o declara estar arrepentido? Los pícaros querrían hacernos creer que, si bien han mentido a lo largo de su vida, ahora frente a sus lectores están diciendo toda la verdad². Pero, ¿es posible creerles dados sus antecedentes? Nunca lo sabremos. He allí la figura sobresaliente de Guzmán de Alfarache, que provocó más de una polémica en la crítica sobre la novela de Mateo Alemán, preocupada en indagar acerca de la sinceridad o falsedad de la confesión del protagonista³. Tan ambigua era aquella confesión, y el consecuente arrepentimiento del pícaro, que provocó más de una chanza de la pícara Justina, su supuesta novia. Y digo supuesta porque al inicio del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* se dice al lector que está casada con él, pero al final ella misma declara haberse casado con un hidalgo miserable, Lozano. Para colmo, hay pliegos sueltos en los que se cuenta su boda con Guzmán⁴. No conviene fiarse de las palabras de los pícaros ni de las pícaras. Ya decía el narrador de *La hija de Celestina* sobre su protagonista, Elena, que era «tan sutil de ingenio que era su corazón la recámara de la mentira» y que «persona era ella que se pasara diez años sin decir una verdad»⁵. Llevaba razón Claudio Guillén cuando advertía, en un trabajo clásico, que la picaresca es la autobiografía de un mentiroso⁶.

Al lado de las pícaras Justina y Elena, ya evocadas, la siguiente exponente de la picaresca femenina es Teresa de Manzanares, natural de Madrid. Como buena pí-

1. Molho, 1972, p. 58.

2. Rey, 1979.

3. Para una discusión al respecto, ver Whitenack, 1985, pp. 42-57.

4. Blecua, 1977.

5. Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, p. 84.

6. Guillén, 1971, p. 92.

cara, es mentirosa compulsiva y mortal para los hombres que caen rendidos a sus encantos. A lo largo de sus aventuras, se casa cuatro veces y entierra tres maridos. El primero es un viejo que muere de melancolía; el segundo es Sarabia, su primer amor de juventud, muerto a talegazos (muerte muy afrentosa) por escribir un entremés celebrando una traza de Teresa contra unos médicos; y el tercero fallece también de pena porque cree haber asesinado a su hermana, la cuñada de la pícara (cómplice de nuestra protagonista en sus coqueteos constantes). El segundo marido, Sarabia, a quien había conocido cuando este era un pobre estudiante en Madrid y ella una adolescente, hija de ventera gallega y buhonero francés, la introduce en el oficio dramático. Viuda y vuelta a enamorar, Teresa se incorpora a la compañía donde Sarabia actúa y escribe. Ella suele hacer los papeles de dama y, por lo que cuenta, se le da bien actuar, cantar y bailar. La novela nos brinda datos sobre la vida teatral de la época, con datos fiables sobre el mundo de los cómicos itinerantes. Escrita por Alonso de Castillo Solórzano y publicada en 1632, *Teresa de Manzanares* nos ofrece a una pícara versátil y que ejerce como actriz en algún momento de su carrera criminal, quizás confirmando los prejuicios de la crítica moralista en torno a las tablas. Recuérdese que la novela sale a luz durante aquel periodo de diez años sin licencias para imprimir novelas y comedias en Castilla, por mandado de la Junta de Reformación, para velar por las buenas costumbres del reino (1625-1634). La novela de Castillo Solórzano apareció en las prensas catalanas de Jerónimo Margarit, sin verse afectada por aquella legislación, pero debía estar haciendo parcialmente eco del contexto castellano⁷.

No se trataba de la primera narración en la que un pícaro o pícara desempeñaba, entre sus oficios, el de representante. El pionero en ejercer de actor es el Guzmán de Alfarache de Mateo Luján de Sayavedra (1602), en quien seguramente se inspiró Quevedo para hacer de Pablos de Segovia también un actor⁸. Los cómicos no gozaban de buena reputación. Específicamente a las mujeres se les exigía como requisito para integrar la compañía estar casadas; aunque esto no era obstáculo para que un marido como Sarabia alentara a su esposa Teresa a que aceptase la generosidad de un rico aficionado suyo, cayendo así en el proxenetismo.

De inicios del XVII (donde se ubica el *Guzmán* apócrifo y se puede remontar la primera redacción del *Buscón*) a 1632 hay un buen trecho y abundan las referencias a esta confusión de la vida picaresca con el mundo teatral. Algunos textos al respecto forman parte del corpus compilado por Emilio Cotarelo y Mori en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Se acusaba al teatro de ser un medio de corrupción, de relajo de las costumbres y de estar sus miembros contaminados de todos los vicios posibles. Cuando entran en detalle, los enemigos del teatro critican el hecho de que «la mayoría de comedias incluyen intrigas amorosas y torpes»⁹, por lo que fomentaban la lascivia. Otros observan la mala vida de los actores, con descripciones bastante cercanas a lo que se espe-

7. El impacto en la prosa de ficción de dicha medida, aplicada como parte de las normas que impulsaba la Junta de Reformación, se estudia en Cayuela, 1993.

8. Lázaro Carreter detectó otros elementos del *Guzmán* apócrifo en el *Buscón* (1992, pp. 87-88).

9. García Reidy, 2008, p. 206.

raba de la chusma picaril. El *Diálogo de las comedias* (1620) habla de los actores como «gente viciosa que tiene aversión al trabajo y a lo que les ha de costar algo, y están hechos a la ociosidad y gustos de sus antojos y sentidos y a la vida gallofa»¹⁰. Para los moralistas, los cómicos eran poco menos que unos vagos (no les gustaba trabajar) y las actrices, poco menos que unas prostitutas. He aquí el comentario del padre Rivadeneyra sobre las mujeres del teatro:

Las mujercillas que representan comúnmente son hermosas y lascivas y han vendido su honestidad, y con los meneos y gestos de todo su cuerpo y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala, a manera de sirenas encantan y transforman los hombres en bestias¹¹.

Si bien los actores, en general, contaban con una consideración social baja, pues se consideraba el suyo un oficio infame, también es cierto que gozaban algunos de ellos (los actores de las mejores compañías) de una popularidad que se reflejaba en pingües ganancias y un aplauso sobre las tablas que les endiosaba, al menos transitoriamente¹². En suma, cargaban los actores con una reputación tan dudosa como cualquier pícaro, pero a su vez generaban una fascinación extraordinaria; por ello quizás el debate en torno al pícaro vuelto histrión o el histrión como pícaro resultaba materia tan estimulante para la creación literaria. En el tardío y anónimo *Romance contra las comedias*, fechado en 1682, aparece la frase, que debió ser popular, «pícaro comediante», la cual da fe de esta confusión de categorías¹³.

Un buen ejemplo de esta crítica frente al teatro y los vicios que encarna es *El pícaro amante* de José Camerino, novela corta de 1624, en la que un pícaro logra la tan ansiada meta (acariciada ya por sus antecesores Guzmán y Pablos) de casarse con una dama, no obstante hija de mercader rico, haciéndose pasar él por un caballero. En su trayectoria previa a esta aventura, el narrador se encargaba de resaltar cómo su personaje había sido «farsante» y de hecho se evidencia que el pícaro echa mano de su experiencia teatral. Contamos con varias escenas inspiradas en convenciones dramáticas de la época, como el hábito de Santiago que se lleva oculto como enseña de la condición noble del galán o el documento que se recoge del suelo, todo con fines de anagnórisis falaz para que la inocente muchacha crea que un caballero, en disfraz de humilde lacayo, ha llegado a su casa¹⁴. El pícaro, llamado Armíndez, urde su plan y actúa frente a la dama para que esta descubra «accidentalmente» que es noble, por medio de una carta (falsa, claro está) donde se revelaría su identidad. El narrador describe la escena de la carta que se le cae al galán así: «Después de algunos días que la traía [la carta] Armíndez en la faltriquera, pasando cerca de su querida, con cuidadoso descuido la dejó caer en el suelo al

10. Cotarelo, 1904, p. 221. El catálogo bibliográfico que ofrece Cotarelo fue evaluado y ampliado por Vitse, 1990, pp. 31-168.

11. Cotarelo 1904, p. 523.

12. Esta visión ambivalente del público se examina en Díez Borque, 1978, pp. 80-90. Más información menuda, con documentos y anécdotas de toda laya, en Deleito y Piñuela, 1988, pp. 232-262.

13. Cotarelo, 1904, p. 526.

14. Un análisis de las relaciones entre novela y teatro en este texto se ofrece en Sánchez Jiménez, 2002.

sacar de un lienzo, y vista de la niña la alzó sin decirle nada y se fue a su cuarto a leerla»¹⁵.

Ninguna edición de la novela *El pícaro amante* anota la expresión «cuidadoso descuido», la cual también aparece en el capítulo XVIII de *Teresa de Manzanares*, en un episodio que involucra un montaje parateatral. La pícara Teresa acaba de enterrar a su marido cómico, Sarabia (aquel que intentó prostituirla aprovechando el tirón que tenía la joven sobre las tablas), y se muda a Toledo, para volver a empezar y encontrar nuevas víctimas para sus estafas. En la ciudad imperial, se hace pasar por una viuda joven y dispuesta, acompañada de una fingida sobrina (su esclava Emerenciana). En su primer acto público va a la iglesia mayor para darse a conocer a los prospectos de galán que pululan allí: «Aunque Toledo es gran ciudad, no lo es tanto como Sevilla, y así cualquiera forastero que a ella viene es notado. Yo lo fui, luego que dejé ver mi rostro con un cuidadoso descuido, y a mi imitación hizo lo mismo Emerenciana»¹⁶.

Hallamos otra vez la expresión «cuidadoso descuido» en boca de una pícara que, como el Armíndez de *El pícaro amante*, se dedicó a la comedia en su vida anterior. No es coincidencia tampoco que ambos personajes apliquen el «cuidadoso descuido» para desatar intrigas amorosas, ya que este era uno de los temas más cuestionados sobre las comedias al uso. Al fin y al cabo, a ojos del moralista, ¿habría mucha diferencia entre un pícaro y un cómico de la legua? No pensemos en los grandes actores de la época, sino en los «farsantes» (porque el término «actor» estaba reservado a unos pocos¹⁷), esos histriones itinerantes como lo fueron Armíndez, Teresa o los más humildes que recordaba Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*¹⁸.

¿De dónde viene este «cuidadoso descuido» que aparece en los episodios picarescos de narradores como Camerino y Castillo Solórzano? Como lo ha estudiado Evangelina Rodríguez Cuadros, esta expresión sintetiza la preceptiva de los actores de la época; una preceptiva que no había sido sistematizada, pero que puede reconstruirse a partir de expresiones y conceptos desperdigados en una miríada de textos de entonces. Uno de esos textos es la comedia *Pedro de Urdemalas* de Cervantes, cuyo protagonista es un pícaro que al final de la obra se convierte, sintomáticamente, en actor, al integrarse a una compañía teatral que encuentra a su paso. En esta comedia, Pedro, haciendo un recuento de las características que debía poseer un buen actor (como él mismo lo será), se refiere a que debe «con descuido cuidadoso, / [ser] grave anciano, joven presto / enamorado compuesto / con rabia si está celoso»¹⁹. Con el personaje de Pedro de Urdemalas, Cervantes

15. Camerino, *El pícaro amante*, p. 101.

16. Castillo Solórzano, *Picaresca femenina*, p. 392.

17. Rodríguez Cuadros, 2012, p. 170.

18. Deleito y Piñuela no duda en afirmar que «el cómico ambulante es un tipo de pícaro, que la época de los Felipes añadió a las especies de aventureros conocidos antes» (1988, p. 259).

19. Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, vv. 2908-2911. Cervantes vuelve a emplear la frase en un poema de *Don Quijote de la Mancha*, puesto en boca de un joven noble enamorado, don Luis, que se disfraza de mozo de mulas para seguir a su amada doña Clara: «Yo no sé adónde me guía [la estrella, o sea la ama-

apuntaba a los orígenes más humildes del arte teatral, aún sin la ciencia del método y más bien producto de la experiencia y la improvisación²⁰. El «descuido cuidadoso» se originaría en el principio de la naturalidad o «descuido» en la actuación. Una naturalidad estudiada, pretendida, «cuidadosa», producto del esfuerzo del artista. El origen de dicha «naturalidad estudiada» o «descuido cuidadoso» se encuentra en la retórica de Cicerón: «Porque la principal parte de la oratoria es que el arte disimule el arte»²¹. O sea, actuar sin que parezca que estamos actuando. En eso consiste la naturalidad en las tablas²².

Un ejemplo patente de este empleo eminentemente teatral aplicado a la prosa ficcional se encuentra en la *Historia de Ozmín y Daraja*, narración morisca incluida en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*. Alemán emplea «cuidadoso descuido» en un contexto romántico, idealizado y nostálgico, bien lejos de la trama picaresca principal de su obra. En esta novela intercalada, el moro enamorado se disfraza de jardinero para ver a su amada, cautiva de los Reyes Católicos, e ingresa a la escena como un actor. Para dejar en claro que asume esta conducta histriónica, Alemán describe su actuación, para llamar la atención de su amada, con la mayor naturalidad posible:

Así Ozmín, poco a poco, con cuidadoso descuido, se fue paseando por delante, cantando en tono bajo, como entre dientes, una canción arábica, que para quien sabía la lengua eran los acentos claros, y para la que no y estaba descuidada, le parecía el cantar de lala, lala...²³.

Similar empleo es el que hace de la frase Tirso de Molina en un contexto de novela cortesana dentro de los *Cigarrales de Toledo*. Don Artal, enamorado de doña Vitoria, relata al hermano de esta la desventura amorosa que lo tiene enfermo, deseando la muerte. Por deseo de su familia, la muchacha va a casarse con otro galán. Don Artal se lamenta de que haya pasado diez días postrado en cama y su amada no intente comunicarse con él. En este pasaje, la frase expresa cómo la amada actúa, fingiendo, con naturalidad, que no sabe del sufrimiento del amante.

da] / y así, navego confuso, / el alma a mirarla atenta, / cuidadosa y con descuido» (*Don Quijote*, parte I, cap. XLIII, p. 447). El verso señala que el alma se encuentra preocupada («cuidadosa») por su amor a la vez que despreocupada de sí misma («con descuido»), en armonía con la confusión que dice sentir dos versos más arriba. Por su significado, la frase aquí se vincula, más que nada, con las expresiones antitéticas propias del estilo cervantino que explora Avalor-Arce (1975, p. 38). Como se ve, en este pasaje de *Don Quijote de la Mancha* la frase forma parte de un proceso amoroso desgarrador, totalmente ajeno al ámbito histriónico o al picaresco.

20. Rodríguez Cuadros, 2012, p. 160.

21. Cit. en Rodríguez Cuadros, 2012, p. 176.

22. Maravall comenta el elogio del «descuido» en el periodo barroco como el gesto de naturalidad o de la obra inacabada (1975, p. 440).

23. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, vol. 1, p. 250. José María Micó, de cuya edición extraigo la cita, no anota la expresión. En su edición del *Guzmán*, Francisco Rico tampoco anota el pasaje, pero al comentar, en su estudio preliminar, construcciones similares, habla de una «ilógica llena de arte» que ilustra el estilo de Alemán (p. 64). La frase tampoco se anota en la más reciente y solvente edición del *Guzmán* (2012), a cargo de Luis Gómez Canseco.

Tirso de Molina, dramaturgo, refleja aquí su conocimiento de la preceptiva de los actores:

En todos ellos [los días pasados] pudieron resistencias de honra impedir en vuestra hermana obligaciones de compasión y voluntad, no enviándome a ver de su parte o escribiéndome, por parecerla que su descuido cuidadoso le engendraría [descuido] en mí y no mostrando sentir mi pérdida animaría desengaños que me curase²⁴.

Ahora bien, no era necesario haber leído a Cicerón para gestar el oxímoron del «descuido cuidadoso», ya que lo más probable es que se difundiera por extenso a través de los tratados cortesanos que habían vulgarizado en castellano los principios de la retórica ciceroniana. «Descuido» es la palabra con la que Boscán tradujo al castellano el término *sprezzatura* que define Baldassare Castiglione en *Il Cortesiano*. En el libro I del *Cortesano* romanceado por Juan Boscán se lee:

Esta tacha [la de la afectación] es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo; de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado²⁵.

Castiglione acuñó este concepto para resolver un problema proveniente de la Edad Media: la idea de que la corte era un espacio donde imperaban la mentira y la insinceridad, conceptos radicalmente opuestos a toda ética²⁶. ¿Cómo justificar actitudes, necesarias para sobresalir en la corte, que podían ser juzgadas simplemente como lisonja, adulación o fingimiento? Para superar este obstáculo moral, Castiglione aplicaba principios retóricos a la conducta humana, con lo que desplazó del debate toda disquisición ética: en las reglas de conducta cortesana, no se trata ni de verdad ni de mentira, sino del artificio de la *sprezzatura*, aquel «descuido» consistente en realzar la virtud para llamar la atención sobre uno mismo, pero disimulándolo; ya que de no hacerlo, se caería en la afectación. En otras palabras: sobre un engaño o disimulo ejercer otro engaño que no permita evidenciar la primera operación²⁷. De la traducción de *El cortesano* hecha por Boscán la palabra pasa al *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco (1593), traducción a su vez de *Il Galateo* de Giovanni Della Casa. Probablemente «descuido» se haya identificado mucho más con el libro de Gracián Dantisco que con el de Boscán, puesto que, como lo ha estudiado Maxime Chevalier, el *Galateo español* gozó de una mayor fortuna editorial que *El cortesano* y, en consecuencia, tuvo un impacto mucho más fuerte en la formación social de los españoles del Siglo de Oro²⁸.

24. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 311.

25. Castiglione, *El cortesano*, p. 144.

26. Laspalas Pérez, 2005, p. 32.

27. Laspalas Pérez, 2005, p. 35.

28. Chevalier, 1989, p. 102.

¿Es que acaso, en la vía refinada del cortesano perfecto, no se corre el riesgo de mentir? Lucas Gracián Dantisco, en su *Galateo español*, con sentido mucho más práctico que Castiglione, dedicó un capítulo (el seis) a los mentirosos. En él, introduce casi un sermón sobre la facilidad de mentir que tienen algunas personas, sobre todo en el espacio cortesano, y apunta, agudamente, cómo es posible «mentir callando», o sea pretendiendo ser lo que uno no es, a través de las falsas apariencias, tanto en la manera de actuar como en la de vestir. Es pertinente para la conducta picaresca, que incide en este vicio, el de hacerse pasar por noble. Gracián Dantisco critica a aquellos que «pretenden parecer mucho más, y usan tanta solemnidad y señorío, como si fuesen duques y condes en su manera y trato»²⁹.

Bien lejos está la mentira aquí denunciada por Gracián Dantisco del artificioso «descuido», una forma de manifestarse oportunamente, con naturalidad y sin aspavientos. Si uno ha de contar algo a su favor o que le ganará el aplauso de los otros, habrá de decirlo «con cierto descuido, sin hacer en ello mucho estribo»³⁰. Es un proceder que tiene su aplicación hasta en el vestir, ya que se puede llevar perfume de forma sutil, en los guantes que estén perfumados: «Podría [el cortesano] algunas veces usar desta curiosidad [perfumarse] con unos buenos guantes, traídos al descuido»³¹. El consejo guarda sentido, porque el *Galateo español* censura que los hombres vayan perfumados, a riesgo de caer en afeminamiento. El tratamiento que merecen el artificio y la disimulación en esta clase de tratados no era, naturalmente, del todo convincente, y hubo una serie de críticas, de carácter anticortesano, que corre en paralelo a estas obras. Como resultado, «in the social world of the early modern kingdoms, *courtier* became a byword for dishonesty and faithlessness [...] a person without truth or morals, a flatterer and sycophant of those in power»³².

El caso es que, fuera del espacio cortesano, las actitudes que recomiendan Castiglione y Gracián Dantisco eran susceptibles de confundirse con hipocresía y mero arribismo. Esto es lo que dramatizan los pícaros en sus narraciones y tal es la diferencia radical entre la aparición de «cuidadoso descuido» en textos como la *Histo-*

29. Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 126. Pedro Mexía, en su *Silva de varia lección*, depósito de saberes enciclopédicos diversos, dedica un capítulo a la mentira, el cual ofrece un contraste notable frente a los textos cortesanos que venimos comentando. Mexía afirma que mentir es atentar contra verdad, que es Dios, de forma que se trata de un acto diabólico; el diablo es padre de la mentira (*Silva de varia lección* I, p. 482). Más adelante advierte que es posible mentir no solo de palabra sino también con nuestros actos. Para ilustrarlo, pone el caso, paradigmático y lugar común de la sátira, del viejo que se tiñe las canas. De este se dice que «traía la mentira pública en el rostro y en la cabeza» (*Silva de varia lección* I, p. 484). Las palabras de Mexía son comprensibles en el contexto de la miscelánea renacentista, lejos de todo debate social, como el que sí puede hallarse en los tratados cortesanos: en estos últimos se reconoce que la entre verdad y mentira hay un mar de situaciones y dilemas a las que somete la interacción social a los seres humanos.

30. Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 129.

31. Gracián Dantisco, *Galateo español*, p. 179.

32. Zagorin, 1990, p. 7. Puede consultarse, además, Zagorin, 1996, p. 887; Laspalas Pérez, 2004, p. 26. En un marco de interpretación más amplio, Fuchs estudia las maniobras de imitación y disimulación presentes en las ficciones cervantinas, como estrategias de construcción de identidad en una sociedad, como la peninsular, que se rige por los códigos del honor y la limpieza de sangre, valores que los sujetos asumían como parte de la identidad nacional (Fuchs, 2003, pp. 1-20).

ria de Ozmín y Daraja, y la trama romántica de *Los cigarrales de Toledo* (en ambos solo en su dimensión teatral y por ende pulcra) frente a los argumentos picarescos (que explotan el lado cortesano con mirada crítica). Contamos con algunos ejemplos patentes de la presencia de los manuales de cortesía y la novela picaresca como fenómenos paralelos. No es gratuito que el *Galateo español* fuese editado junto con el *Lazarillo de Tormes* en su versión «castigada»: el arte de la lisonja, el cuidado en el vestido y los buenos modales se encuentran reglamentados en el *Galateo español* y puestos en práctica, acaso en clave de parodia, en el *Lazarillo*, así como en el *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), en el que el protagonista pasa una larga estancia con el embajador de Francia en Roma y el lector es testigo de su «privanza» (así la llama el propio Guzmán), gracias a ser alcahuete de su amo, y su caída posterior³³. El *Buscón don Pablos* también alude, burlonamente al *Galateo español*, a través del disfraz caballeresco de Pablos, pero sobre todo mediante los consejos que le brinda el hidalgo don Toribio al pícaro antes de llegar a la corte.

Con este apretado resumen en torno al origen del concepto de «descuido», podemos afirmar que los pícaros hacen suya una expresión especializada, reservada a los palacios, por un lado, y a la técnica dramática («cuidadoso descuido»), por otro, para referirse a sus fechorías, volviéndolas manifestación artística. En efecto, apelar a la práctica teatral o *performance* es otra de las estrategias del pícaro para ejercer el crimen. Una de las claves de la picaresca es, precisamente, convertir el robo en una muestra de ingenio, de creatividad, un ardid o traza. En esta senda, el pícaro nos daría a entender que no está mintiendo, sino actuando. Vista como una estrategia criminal más, en última instancia, este vínculo del pícaro con las tablas, a través de la frase «cuidadoso descuido», en la narración, apuntaría a asimilar la conducta picaresca a una preceptiva actoral, a elevar el fingimiento o el engaño, directamente, a la condición de arte, como lo es la interpretación dramática. Recordemos que, entre las características del personaje picaresco, destaca su habilidad para interpretar roles, tantos como sean necesarios, en la lucha por sobrevivir: «The very ability of the *pícaro* to perform in as many jobs as he does and to play as many tricks as he can resides in this large repertoire of many masks. He is not only the "servant of many masters", but the master of many masks»³⁴. Pues bien, uno de tales roles asumidos por el pícaro es el de actor, con el beneficio de que, pretendiendo ejercer el oficio dramático (mediante el uso de «cuidadoso descuido»), puede apropiarse de una relativa dignidad artística. Los pícaros juegan a ser actores en aquel gran teatro del mundo que es la sociedad. El problema es que su propósito revela un trastorno moral, ya que quisieran pasar por arte lo que no es más que un vulgar engaño, pues no están realmente sobre las tablas montando una comedia. ¿Cómo se lleva a cabo esta maniobra? Explotando la dimensión retórica que habían desarrollado los discursos cortesanos vigentes en su época.

33. El estudio más reciente y penetrante sobre el impacto de los manuales cortesanos en el género picaresco es el de Ruan, 2011, que sigue el filón abierto por Sieber, 1995. Precisamente Ruan analiza la habilidad de Guzmán de Alfarache para disimular y aparentar lo que no es a través de una esmerada *performance* que conjuga lenguaje, vestido y acciones (2011, pp. 63-67).

34. Wicks, 1974, p. 247.

Por ello, los contextos picarescos en que aparece «cuidadoso descuido» no son precisamente los que el elevado origen (tanto retórico como cortesano) de «descuido» supondría. La frase en *El pícaro amante* y *Teresa de Manzanares* aparece en episodios de falsa seducción, ya que siempre se apunta a un engaño por dinero o posición social. Esto obedece a que la recepción de los manuales cortesanos, tanto como la vida teatral, no estaba libre de polémica. Visto esto, la popularidad de las historias picarescas por estos años cobra sentido, así como la reinterpretación de un concepto clave de la cortesía, adoptado para referirse tanto a la técnica teatral como a las estratagemas de los pícaros y pícaras para seducir y estafar a sus víctimas. Si el «descuido» o *sprezzatura* consiste en «encubrir el arte», el «cuidadoso descuido» de los pícaros viene a llamar la atención del lector sobre el procedimiento encubridor, tildándolo de «cuidadoso», que en este contexto criminal podría interpretarse como 'interesado' o 'preocupado', revelando de esa forma la doble moral en la que podía caer el cortesano, cuya figura se confundiría ya con la de un pícaro arribista³⁵.

He aquí un último ejemplo que ilustra lo que venimos sosteniendo. En *Amar solo por vencer*, novela de María de Zayas incluida en sus *Desengaños amorosos* (1647), encontramos la más original recreación de la frase «cuidadoso descuido». *Amar solo por vencer* es la historia más cercana a la picaresca que escribió Zayas y hasta puede leerse como una reelaboración de *El pícaro amante*: otra vez un pícaro se hace pasar por caballero para seducir a una dama³⁶. Gracias a sus habilidades, logra burlarla, dejándola deshonorada. Pues bien, plenamente consciente del empleo en contextos picarescos de «cuidadoso descuido», Zayas le da vuelta al concepto para referirse a la ingenuidad de la joven dama que aún no se percata del interés del ganapán. La muchacha acostumbraba salir a la calle casi siempre acompañada de su madre y hermanas, lo cual impide que él pueda acercársele, «y cuando no fuera esto, ella atendía tan poco a sus cuidados [del galán don Esteban] que los pagaba con un descuidado descuido»³⁷. Zayas reconoce que la frase se encuentra ya bastante desgastada, invierte su sentido y la emplea, ingeniosamente, para caracterizar a la inocente víctima, quien está lejos de poder disimular lo que en realidad no puede ver: su «descuido» no es en absoluto estudiado («cuidadoso»), sino totalmente natural («descuidado»). La ironía zayesca se revela solo al lector acostumbrado al cínico «cuidadoso descuido» de las historias de pícaros.

En conclusión, en el relato de corte picaresco, la expresión «cuidadoso descuido» se vuelve controvertida y hace porosos los límites entre la mentira, el disimulo o el artificio. Se pone el dedo en la llaga en torno a un asunto, el de la disimulación o la mentira, que los tratadistas cortesanos habían despojado de moralidad. Si «cuidadoso descuido» era un término aséptico, producto de la victoria de los

35. Esta dimensión anticortesana de la novela picaresca se explora en Rodríguez Mansilla, 2006 y Torres Corominas, 2011.

36. La sofisticada transformación del pícaro Esteban y sus implicancias en una reflexión de género en *Amar solo por vencer* se analizan en Greer, 2000, pp. 220-226. Gorfkle (1995) también se ocupa de estudiar el disfraz en la novela, para echar luz sobre el engaño masculino en oposición al consecuente desengaño femenino.

37. Zayas, *Desengaños amorosos*, pp. 296-297.

tratadistas que regulaban la conducta cortesana, de Castiglione a Baltasar Gracián, los personajes picarescos lo contaminan y lo subvierten, tal como lo hacen con el orden social imperante.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española- Galaxia Gutenberg, 2012.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Blecua, José Manuel, «Bodas de Guzmán de Alfarache con la Pícaro Justina», en *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Anubar, 1977, pp. 299-305.
- Camerino, José, *El pícaro amante*, en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, pp. 93-108.
- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1993.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Picaresca femenina. Estudio y edición de Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, ed. Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid/Frankfurt Am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Cayuela, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, 1993, pp. 51-76.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004.
- Cervantes, Miguel de, *Pedro de Urdemalas. El rufián dichoso*, ed. J. Talens y N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Chevalier, Maxime, «Alonso Quijano, homme du livre», en *Hidalgos & hidalguía dans l'Espagne des XVIe-XVIIIe siècles: théories, pratiques et représentations*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 95-104.
- Deleito y Piñuela, José, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

- Fuchs, Barbara, *Passing for Spain. Cervantes and the Fictions of Identity*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2003.
- García Reidy, Alejandro, «La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro», en *Lectores, editores y audiencia: la recepción de la literatura hispánica*, ed. María Carmen Trujillo Maza, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 205-211.
- Gorfkle, Laura, «Re-constituting the Feminine in "Amar solo por vencer"», en *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, ed. Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, Madison & London, Associated University Presses, 1995, pp. 75-89.
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español*, ed. Margherita Morreale, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.
- Greer, Margaret, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Guillén, Claudio, «Towards a Definition of the Picaresque», en *Literature As System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.
- Laspalas Pérez, Javier, «Cortesía y sociedad: las "Artes de vivir" de Gerolamo Cardano y Eustache de Refuge», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 3, 2004, pp. 23-57.
- Laspalas Pérez, Javier, «El problema de la insinceridad en cuatro tratados de cortesía del Renacimiento», en *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España Siglos XVI-XVIII*, ed. Rocío García Bourrellier y Jesús María Usunáriz, Madrid- Frankfurt Am Main, Iberoamericana- Vervuert, 2005, pp. 27-55.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 77-98.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Mexía, Pedro, *Silva de varia lección I*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989.
- Molho, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.
- Rey, Alfonso, «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *Hispanic Review*, 47, 1979, pp. 55-75.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Arte sin arte, oficio con oficio: el descuido cuidadoso y el actor barroco», en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 143-194.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, «Literatura y cortesía en el Siglo de Oro: del escudero del *Lazarillo de Tormes* al don Tomé del *Bachiller Trapaza*», *Lexis*, 30, 2006, pp. 117-142.
- Ruan, Felipe E., *Pícaro and cortesano. Identity and the Forms of Capital in Early Modern Spanish Picaresque Narrative and Courtesy Literature*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2011.

- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 18, 2002, pp. 109-124.
- Sieber, Harry, «Literary Continuity, Social Order, and the Invention of the Picaresque», en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, ed. Marina Brownlee y Hans U. Gumbrecht, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 143-163.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- Torres Corominas, Eduardo, «"Un oficio real": el *Lazarillo de Tormes* en la escena de la Corte», *Criticón*, 113, 2011, pp. 85-118.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- Wicks, Ulrich, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, 89, 1974, pp. 240-249.
- Whitenack, Judith, *The Impenitent Confession of Guzmán de Alfarache*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- Zagorin, Perez, *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
- Zagorin, Perez, «The Historical Significance of Lying and Dissimulation», *Social Research*, 63, 1996, pp. 863-912.
- Zayas, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2000.

