

## HUELLAS DE LA PICAESCA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

*Rosa Fernández Urtasun y Margarita Iriarte López*  
*Universidad de Navarra*

Sucede siempre en literatura que los textos de creación desbordan cualquier acercamiento teórico. Cuanto más concreta se quiere una definición, más excepciones se le encuentran. Y, sin embargo, son necesarios unos entramados hipotéticos que bajo forma de paradigmas generales nos ayuden a comprender un conjunto de obras que percibimos como una unidad. Así sucede en gran parte con la novela picaresca, género que reconocemos como tal a pesar de que la crítica no acabe de llegar a una definición concluyente<sup>1</sup>. La ingente bibliografía sobre el tema ha aportado mucha información que ayuda a comprender mejor este fenómeno literario, focalizando diversos aspectos tanto de estructura como funcionales, de contenido, etc. A pesar de ello, la definición, para ser consensuada, se acaba reduciendo a unos rasgos tan escuetos como los que es posible encontrar hoy en el *Diccionario* de la Real Academia (ed. 2001). Novela picaresca, afirma, es aquella «que, normalmente en primera persona, relataba las peripecias poco honorables de un pícaro. Se cultivó durante los siglos XVI y XVII».

Como vemos, si bien las características de configuración son poco precisas, los criterios temporales son estrictos. La novela picaresca se describe como un género exclusivo del Siglo de Oro. Es cierto que resulta muy difícil defender la pervivencia de este tipo de novela más allá del siglo XVII. No obstante, la calificación de «picaresca» viene repitiéndose en bastantes obras contemporáneas. Por esto parece necesario reflexionar sobre si realmente es adecuado o no hablar de pi-

<sup>1</sup> Ver a este respecto Cabo Aseguinolaza, 2001, pp. 28-29 y 1992, p. 44, Cros, 2001 y Rey, 1987.

caresca —o huellas picarescas— en el siglo XX. Todavía más cuando no ha habido una tradición continuada que pudiera establecer una vinculación con aquellas obras originarias<sup>2</sup>.

No es el objeto de este trabajo justificar la existencia o no del género picaresco en el siglo XX. Nos parece muy válido el criterio de quienes afirman que es un género adscrito a unas coordenadas histórico-sociales muy concretas. Nuestro interés es hacer un primer acercamiento a cuáles son los momentos y las razones que llevan a revitalizar este fenómeno en algunas obras actuales, como ratifica el hecho de que la crítica se siga valiendo de ese término hoy.

Hasta la fecha se han publicado diversos estudios dedicados a la picaresca en el siglo XX, tanto desde un acercamiento teórico como práctico. La mayor parte de las veces la crítica ha prestado más atención a este segundo aspecto, limitándose a estudiar qué rasgos picarescos podrían ser reconocidos en las obras actuales<sup>3</sup>. Pocos estudiosos se plantean un cuestionamiento real sobre qué significado tiene la pervivencia de la picaresca en la novela contemporánea. En realidad, lo que todavía no está claro es si esta noción se refiere a un modelo propio del Siglo de Oro que se cree renacido en la actualidad o si bien es una manera de dar cuenta de una serie de fenómenos que se sienten cercanos a aquel tipo de novelas. Es esta la pregunta que tratamos de abordar aquí.

Sin duda la perspectiva histórica puede ofrecernos en este caso un eficaz método de análisis. Permite percibir la evolución de un género

<sup>2</sup> La continuidad de la picaresca ha sido postulada por algunos críticos que ven la pervivencia del género en obras como la *Vida* de Diego Torres Villarroel (1743), *Pedro Saputo* de Braulio Foz (1844), *Pepita Jiménez* de Juan Valera (1874) o *Misericordia* de Benito Pérez Galdós (1897). Así lo postula, por ejemplo, del Monte, 1971, pp. 159-61. En *La picaresca, orígenes, textos y estructuras* puede cotejarse también la opinión de autores que han negado esta continuidad: «Me parece, y los hechos nos lo confirman, que el género picaresco español, que es el genuino, ha agotado sus recursos» (de Toro-Garland, 1979, p. 897). Es significativo observar también cómo durante esta misma época «a la sequedad creadora de la España del XVIII y del XIX le corresponde en América una inusitada revitalización del género» (Zugasti, 1990, p. 231). En este sentido agradecemos al Prof. Imperiale su observación: si se estudia la picaresca desde una perspectiva internacional, la continuidad viene confirmada por la literatura inglesa, francesa, estadounidense, etc.

<sup>3</sup> Desde el punto de vista de la teoría ofrecen un interesante panorama Cabo Aseguinolaza, 1992, pp. 40-44, o Sevilla Arroyo, 2001, pp. VI-VIII. En ambos casos se ofrece un recuento de las posturas críticas más significativas al respecto. Como ejemplo de los estudios prácticos puede consultarse cualquiera de los citados en este artículo, que analizan obras concretas.

que parecía haber desaparecido y que renace en unas circunstancias histórico-sociales muy determinadas, que, salvando las distancias, encuentran —y esto será lo significativo— un paralelo con las del Siglo de Oro.

Comienza nuestro panorama en el cambio de siglo, donde es posible encontrar algunas obras que recuerdan las novelas picarescas. La crítica ha calificado de este modo libros tan diferentes como *La busca*, de Pío Baroja (1904) o *Los centauros*, de Ricardo León (1912<sup>4</sup>). Escriben ambos en un momento de revalorización de la gran literatura española de los siglos áureos, aunque cada uno de manera muy diversa.

En *La busca* se narra la vida de una serie de personajes que, engarzados en torno a la figura del protagonista, Manuel Alcázar, evocan un ambiente, unas aspiraciones y un modo de vida similares a las de los pícaros del Siglo de Oro. No obstante, resulta difícil reparar en ello en una primera lectura. Es lo que lleva a Antonio Risco a preguntarse:

¿Por qué referir *La busca* entonces a la picaresca? Porque se trata de una novela costumbrista de bajos fondos, de hampa, y sabido es que este tipo de narración mantiene estrechas conexiones históricas con la picaresca. En rigor, puede decirse que la novela picaresca supone una variedad de aquel género más amplio<sup>5</sup>.

En efecto, muy pocas marcas formales permitirían ligar esta obra a sus predecesoras, pero la conexión histórica no es irrelevante, ya que aporta a *La busca* una especial cohesión, tanto interna como de engarce en la tradición. Sin embargo, en lo que se refiere a la vitalidad del género, lo que se puede observar en esta obra es más una coincidencia de contenido que una efectiva recreación de un modelo anterior.

Diferente es el caso que nos presenta León en *Los centauros*, ya que desde el primer momento establece una relación explícita. En la primera línea del prólogo el autor afirma: «aquí te ofrezco, lector, una novela de pícaros» (p. 7). Añade inmediatamente que no se trata de los pícaros de antaño sino de otros que, viviendo en la época contem-

<sup>4</sup> Sobre la obra de Baroja, ver Embeita, 1979, p. 878 y Risco, 1979. Para *Los centauros* ver Gómez Lance, 1968, pp. 42-46 y la crítica que hacen a esta interpretación Eustis, 1984, pp. 163-82 y Ara, 1994, p. 138).

<sup>5</sup> Risco, 1979, p. 866.

poránea, han llevado a la «perfección» la vida y propósitos de aquellos. Uno de los personajes lo explica del siguiente modo:

Los pícaros de antaño eran unos infelices [...]. Hoy los pícaros tienen más arte, usan mejor ropa, son muy bien criados; invaden los oficios de más lustre, se dedican al comercio, a la curia, a la política y a la prensa; intervienen con gran provecho en los negocios públicos, y no es raro verles llegar a los Consejos de la Corona; son caciqués, periodistas, diputados, oradores, jefes de partido, padres de la patria... (p. 37).

La referencia al modelo clásico es clara, y sin embargo, como explica Ara, «*Los centauros* no es tanto una novela picaresca como una «novela de costumbres políticas»<sup>6</sup>. En efecto; forma parte de una serie de novelas muy populares en la época de la Restauración que fabulaban la vida política bajo títulos y facturas picarescas. Se trata, entonces, de una mera utilización de unos tipos consolidados, pero faltan los principios formales y de contenido que configuran este género.

Así pues, tanto Baroja como León se sirven de elementos picarescos que vinculan sus obras con esta castiza tradición del Siglo de Oro, pero éstos no llegan a tener ni el alcance ni la fuerza necesaria como para que se pueda decir que estamos ante novelas picarescas. Su estructura narrativa responde a principios diferentes: los personajes no son antihéroes, no son tampoco los únicos protagonistas de las historias que se cuentan. No escriben desde el final de su vida ni intentan justificarla. Tampoco el modo de contar responde al de sus predecesoras: no es autobiográfico, ni en primera persona, ni dialógico, características todas ellas muy frecuentes en las manifestaciones áureas.

La situación dará un giro importante durante la época de postguerra, momento en el que se puede hablar de un nuevo descubrimiento de la novela picaresca. Ya no se trata tanto de volver a lo clásico para escribir dentro de la tradición más española, sino que los escritores encuentran en la tradición clásica, concretamente en la picaresca, unos patrones que se demuestran eficaces para expresar la dureza del momento en el que viven.

El ejemplo más representativo, y al que la crítica ha prestado más atención, es *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela<sup>7</sup>. La filiación en este caso es más difícil de establecer que en otras

<sup>6</sup> Ara, 1994, t. II, p. 139.

<sup>7</sup> Ver Eustis, 1986, Kerrigan, 1982, Soldevila Durante, 1979 o Viñes, 1979.

obras, pero resulta cierto que es a la luz de la tradición picaresca como la obra adquiere su verdadero sentido. La novela de Cela es una narración autobiográfica, escrita en forma epistolar, de un ser marginal, víctima de un medio hostil, que escribe su historia buscando una justificación a su situación. Aunque menos explícitos, los paralelismos con la novela picaresca resultan ser más consistentes, especialmente desde el momento en que constituyen la razón y estructura básicas del propio texto.

En efecto, en *Pascual Duarte* se aprecian muchos de los motivos fundamentales de la picaresca áurea en su sentido más radical, adaptados a circunstancias modernas. El protagonista sigue siendo un antihéroe, es decir, una persona cuya conducta supone una desviación respecto de las normas establecidas por la sociedad. Si en el Siglo de Oro el pícaro era el contramodelo del caballero, en el siglo XX podría decirse que el antihéroe es aquél que se opone al buen ciudadano (en el sentido ilustrado de la palabra), encarnado en este caso por un asesino irracional. Otro punto de coincidencia es la forma narrativa: lo que Florencio Sevilla Arroyo denomina pseudo-autobiografía y concreta en términos de dialogismo<sup>8</sup>. Pascual Duarte es el encargado de contarnos su propia vida. Lo hace retrospectivamente, situándose en un momento en el que le es dado hacer balance y desde el que intenta justificar lo que consideraríamos su «caso», según la terminología picaresca. Se vale, como hicieran sus predecesores, de la forma epistolar, con la que se dirige a un presunto receptor. Hay, por último, una innegable voluntad de compromiso con la época y las circunstancias histórico-sociales en las que se inscribe la obra. La distancia con la literatura del siglo XVII se puede ver en el caso de Cela especialmente en la intencionalidad: existe en esta novela un determinismo que no se da en las obras áureas, en las que siempre queda la esperanza de mejorar de vida y condición.

Poco más tarde, en 1946, publica Cela *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. No deja de ser curioso que esta novela, cuyo título es propiamente picaresco, haya encontrado reticencias por parte de la crítica a ser considerada como tal<sup>9</sup>. Cuenta la historia de un supuesto descendiente de Lázaro de Tormes, Lázaro

<sup>8</sup> Ver pp. XIV-XVII.

<sup>9</sup> Eustis, 1986, pp. 245-46, se hace eco de estas discrepancias. Opina, y en ello coincide con Zugasti, que es una muestra de la revitalización del género durante el siglo XX. Ferrer-Chivite sin embargo defiende que existen muchos rasgos en esta obra que la alejan de una posible adscripción a la novela picaresca.

López, nacido en los años de la Guerra de Cuba y viejo ya cuando se anuncia la Guerra civil española. Al igual que su antecesor, lleva una vida errante y sujeta a las vicisitudes que se le van planteando. En rasgos generales poco difiere su vida de la de su predecesor, salvo en que el «caso» que da origen a la novela de Lázaro de Tormes no parece existir en el de su descendiente. La justificación del primero desaparece ahora y el protagonista de la segunda obra no tiene reparo incluso en terminar su relato afirmando: «contar el camino, ¿para qué? Fue la espinosa senda de todos quienes conocí...» (p. 491).

Se trata por tanto de un caso complejo, precisamente porque aparenta ser una novela picaresca sin serlo. Bajo el rígido molde de este género encontramos una obra que ni por la genética, ni por la intencionalidad, ni siquiera por su contenido, lo es. Varían las estructuras compositivas y el sentido general de la obra. Pero esta variación no llega a configurar nada nuevo. Se recrean, recrudesciéndose en algunos casos, algunos de los rasgos propios de la picaresca, pero es un simple ejercicio literario que tiene en el experimentalismo su único valor. Basta para ello reparar en la figura del protagonista. No se encuentra aquí la coetaneidad que poseen los pícaros áureos respecto a su época, puesto que Lázaro López, aun siendo un personaje del siglo XX, habla y se comporta como un pícaro del XVI. No podría defenderse que se trate de un antihéroe, puesto que no es representativo de la época en que le toca vivir. Por esto mismo no muestra un compromiso real con su entorno ni con su tiempo. Tampoco podría decirse que su vida sea un testimonio o un juicio significativo sobre la sociedad en que vive el autor. Rasgos que sin embargo sí se hallan en *Pascual Duarte*, obra en el fondo mucho más picaresca por esta razón.

En 1950 se publica *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández Flórez, que supuso una revolución en el panorama literario y tuvo un gran éxito comercial, aunque hoy sea poco conocida. El argumento cuenta la historia de Lola, una bonita huérfana que busca medrar sin reparar en escrúpulos. Llama en esta obra la atención el lenguaje coloquial y la valentía a la hora de describir los aspectos más duros de la realidad española del momento. Quizá su mayor defecto sea que, como en muchas obras de la picaresca áurea, la historia se vea en ocasiones interrumpida por largas digresiones morales de carácter artificial. A propósito de la relación de este libro con la picaresca, Torres Nebrera afirma que

sobre el clásico esquema de la novela picaresca de nuestro siglo XVII pero convertida [Lola] en prostituta más o menos cara, más o menos fina, del Madrid de mediados de los cuarenta, Darío Fernández Flores compone su aportación a la renovación narrativa del medio siglo buscándola en el reencuentro con la tradición del realismo expresionista más hispano, el de la estirpe presidida por Lozanas, Justinas, Elenas y toda la corte de pícaras femeninas que inventarió María de Zayas<sup>10</sup>.

No es este el único modelo de la obra, se ve también la influencia de Baroja y de otros autores realistas anteriores a la guerra. Pero es el que explica el afán por «testimoniar su entorno coetáneo, las difíciles horas del hambre, de las represalias, de los oportunismos y de las desesperanzas, y para ello ha elegido —como Alemán, como Espinel, como Salas, como el anónimo autor del Estebanillo— la peculiar, limitada pero incisiva y desvergonzada óptica de la buscona»<sup>11</sup>. Como en *Pascual Duarte*, vuelven a ser operativos algunos elementos propios de la novela picaresca, que han sabido adecuarse a las necesidades y circunstancias del siglo XX.

Estas obras pertenecen a un mismo universo cultural, el de la amplia posguerra. El desengaño que dio lugar al paso del Renacimiento al Barroco encontró una de sus voces más representativas en el realismo descreído del pícaro: Tras la guerra civil se repite esta situación de desesperanza, de desorientación y se hace también patente la necesidad de encontrar nuevos caminos y vías de expresión. Se vuelven los ojos al modelo picaresco clásico y se recrea a través de personajes que expresan su discordancia con respecto a lo establecido. La forma de narrar es asimismo crudamente realista; es la expresión más adecuada para dar testimonio del mundo que les rodea. Así, entroncando con la tradición picaresca, la novela se aferra a la realidad en un afán de atraparla en lo que tiene de más primigenio y humano.

Se puede constatar un cierto resurgir del género en un momento histórico y literario ya diferente, hacia los años 80. La novela picaresca interesa en estos momentos tanto por su riqueza compositiva como por el universo conceptual significativo que representa. Quizá lo más interesante de esta etapa sea el carácter híbrido de las novelas con elementos picarescos: siempre aparecen combinadas con otros géneros narrativos.

<sup>10</sup> Torres Nebrera, 1989, p. 295.

<sup>11</sup> Torres Nebrera, 1989, p. 298.

Por ejemplo, muy poco tiempo después de la transición política, en 1979, aparece *Misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza. Se trata de una autobiografía en primera persona en la que se nos cuentan las peripecias de un protagonista sin nombre, un delincuente al que la policía saca del sanatorio para que colabore en el descubrimiento de un crimen. Una de las primeras reseñas que se hicieron a esta obra comenta que Mendoza «rozando en su anterior novela lo policíaco, en la presente utiliza plenamente el género para retomar la vieja y querida tradición picaresca de nuestra literatura»<sup>12</sup>. Esta relación se establece fundamentalmente por la figura del protagonista, ya que la estructura y el argumento responden a los de una novela policíaca. Pero «el estilo, el lenguaje, la concepción del mundo, entre cínica e inocente, del personaje nos remiten a la picaresca. Incluso el sentido moralizador, que por oculto no deja de estar presente»<sup>13</sup>. También puede verse la conexión con este género por lo atinado del humor de Mendoza, que habitualmente sale a relucir cuando se muestra el aspecto más crudo de la realidad. Así pues, mezcla de géneros y eficaz utilización de la tradición.

Otra novela significativa en esta línea es *Cabrera*, publicada por Jesús Fernández Santos en 1981. Si la de Mendoza es de tintes policíacos esta se acerca a la novela histórica. La acción transcurre en la época de la invasión napoleónica y se sitúa en la isla mallorquina en la que se recluyeron las tropas napoleónicas vencidas en Bailén. La conexión con la picaresca no se hace de manera explícita, pero basta comenzar a leer para encontrar rasgos que recuerdan a estas populares novelas. Coincidimos con Sánchez Arnosi cuando explica que el protagonista «reúne una serie de notas que le emparentarán con el pícaro: su trashumancia, su constante peregrinar, [...] su constante situación de carencia, la utilización a la que le someten sus sucesivos amos, la falta de libertad, su afán por sobrevivir, la idea que le obsesiona de mejorar en la vida, el hecho de que salga casi siempre mal parado...»<sup>14</sup>. La presencia del género es mayor de la que el propio autor reconoce. Fernández Santos piensa, y así lo declara, que la relación de *Cabrera* con la picaresca es muy vaga, y que su huella no ha sido profunda<sup>15</sup>. En otro sentido también es cierto, ya que se trata de un ejercicio de recreación al que mueve un interés diferente: el afán por refle-

<sup>12</sup> Vidal Santos, 1979, p. 39.

<sup>13</sup> Vidal Santos, 1979, p. 39.

<sup>14</sup> Sánchez Arnosi, 1982a, p. 4.

<sup>15</sup> Ver Sánchez Arnosi, 1982b, p. 4.

jar una visión pesimista y desencantada de la realidad más allá de las circunstancias históricas de cada momento.

Muy distinta de ambas es la obra de Francisco Umbral *Trilogía de Madrid*, de 1984. Bajo este título nos presenta el escritor sus «memorias literarias». Por tanto, lo que esperamos encontrar en el libro es una autobiografía histórica y no ficcional. Pero esta obra se sitúa en el impreciso límite entre la historia y la ficción. El texto cuenta la llegada de Umbral a Madrid y el progreso de su labor periodística, al tiempo que nos ofrece una valoración literaria y humana de muchos de los escritores se han cruzado por su camino. La crítica, a través de la pluma de Pozuelo Yvancos, ha relacionado este argumento con la picaresca: «El modelo picaresco de aprendizaje y ascenso en la Corte, con referencias a modelos previos como el de Quevedo o Torres Villarroel que figura en el antetexto del libro, gobierna no sólo la estructura externa, sino también el diseño del personaje que Umbral constituye de sí mismo»<sup>16</sup>.

Además de la narración autobiográfica en primera persona y del aprendizaje vital en el mundo de la marginalidad, también podrían destacarse otros rasgos que conectan este libro con el género áureo. Por ejemplo, el uso dual del punto de vista entre la unicidad y la dialogía: se trata de una narración lineal pero que supone un receptor con el que el protagonista dialoga y al que ofrece excursos reflexivos sobre la naturaleza de su trabajo, de la sociedad y de la escritura. Otro sería el tradicional viaje y servicio a distintos amos, que son sustituidos por una simbólica progresión en las viviendas, que comienza en las casuchas de las afueras hasta alcanzar una acomodada casa con jardín. Algo parecido ocurre con el mundo de la marginalidad en el que se mueve parcialmente el autor. Este no ha de entenderse sólo por el mundo de los criminales y los hambrientos, sino también en el sentido intelectual: el de las ideas contestatarias frente a las «oficiales», el de la literatura y el arte. Todo ello narrado con el lenguaje realista propio del género (y del autor). La *Trilogía de Madrid* consigue revitalizar, en suma, algunos de los motivos y los recursos de que se valió la literatura picaresca, logrando seguir haciéndolos eficaces en la literatura del siglo XX.

Por lo tanto, en las últimas décadas encontramos huellas de la picaresca que no manifiestan un afán de recuperar el género sino que responden —y las obras se entienden mejor desde esta perspectiva— a

<sup>16</sup> Pozuelo Yvancos, 1995, p. 27.

los parámetros de la posmodernidad. Es decir, esta utilización de la picaresca supone una continua reinterpretación y autorreflexión sobre los ejes de la creación junto a una libre utilización de géneros y modelos que pueden llegar a confundirse y convivir libre y anárquicamente entre ellos. Estas asociaciones, en el caso de la picaresca, se establecen de modo especial (como se establecieron ya en los orígenes del modelo) con los géneros más populares y más en boga del momento: novela histórica, policíaca, biográfica...

Así pues, la picaresca vuelve a descubrirse como un modelo operativo en un momento de desconfianza en un canon (social, conceptual, literario) establecido. Permite expresar muchas de las inquietudes actuales tales como el fragmentarismo, la inseguridad, la necesidad de justificación, el relativismo o el subjetivismo. Por otro lado, sigue manteniendo el carácter de testimonio y denuncia desde el punto de vista de quien se siente ajeno al modelo imperante. Es la voz del marginado, del excluido, o lo que es lo mismo, del antihéroe, del pícaro. Si en la época de la posguerra nos hace ver el desencanto de una realidad particularmente cruda y perentoria, en la posmodernidad es una mirada que refleja un desengaño de carácter más intelectual. Lo significativo no es sólo el uso que cada época hace del género, sino el hecho de que la novela picaresca siga siendo funcional a lo largo del tiempo. Esta capacidad de continua readaptación es sin duda uno de sus grandes valores y el que explica y hace posible su pervivencia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ara Torralba, J. C., *Ricardo León (1877-1943). Vida y obra*, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 1994.
- Baroja, P., *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1972.
- Cabo Aseguiñolaza, F., *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago, Universidad de Santiago, 1992.
- «La novela picaresca y los modelos de la historia literaria», *Edad de Oro*, 20, 2001, pp. 23-38.
- Cela, C. J., *La familia de Pascual Duarte*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1961.
- *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, en *Obras completas*, t. I, Barcelona, Destino, 1989.
- «Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII», *Mayurga*, 16, 1976, pp. 299-308.
- Cros, E., «La noción de la novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», *Edad de Oro*, 20, 2001, pp. 85-94.

- Embeita, M., «*La lucha por la vida*», en *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 877-92.
- Eustis, C., «La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea», *Thesaurus*, 41, núms. 1-3, 1986, pp. 225-55.
- «Politics and Picaresque in the 20<sup>th</sup> Century Spanish Novel», *Revista de Estudios Hispánicos*, 18, 1984, pp. 163-82.
- Fernández Florez, D., *Lola, espejo oscuro*, Madrid, Plenitud, 1950.
- Fernández Santos, J., *Cabrera*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.
- Ferrer-Chivite, M., «Lázaro de Ledesma versus Lázaro de Tormes, o Camilo José Cela frente al anónimo de 1554», *Analecta Malacitana*, 18, núm. 2, 1995, pp. 345-60.
- Gómez de las Cortinas, J. F., «El antihéroe y su actitud vital (sentido de la novela picaresca)», en *Cuadernos de Literatura*, 8, núms. 22-24, 1950, pp. 97-143.
- Gómez Lance, B. R., *La actitud picaresca en la novela española del siglo XX*, México D.F., Costa Amic, 1968.
- Kerrigan, A., «La narrativa de la inmediata posguerra: una visión norteamericana de Pascual Duarte», *Los Cuadernos del Norte*, 3, núm. 15, 1982, pp. 10-13.
- La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.
- León, F., *Los centauros*, Madrid, Renacimiento, 1920.
- Mendoza, E., *Misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Monte, A. del, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971.
- Pozuelo Yvancos, J. M., «Trilogía de Madrid: una apuesta estética por la modernidad», *Ínsula*, 481, 1995, pp. 27-29.
- Rey, A., «El género picaresco y la novela», *Anuario de Estudios Filológicos*, 10, 1987, pp. 309-32.
- Risco, A., «Estructura de una novela picaresca de Baroja, *La Busca*», en *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 865-76.
- Sánchez Arnosí, M., «Cabrera, de Jesús Fernández Santos», *Ínsula*, 422, 1982a, p. 4.
- «Entrevista con Jesús Fernández Santos», *Ínsula*, 422, 1982b, p. 4.
- Sevilla Arroyo, F. (ed.), *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001.
- Soldevilla-Durante, I., «Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela», en *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 921-28.
- Toro-Garland, F. de, «La novela picaresca en la guerra civil española: *El chepa* de Manuel de Heredia», en *La picaresca, orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 893-99.

- Torres Nebrera, G., «Tres novelas programáticas y una alternativa alrededor de *La colmena*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 12, 1989, pp. 291-310.
- Umbral, F., *Trilogía de Madrid. Memorias*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1984.
- Vidal Santos, M., «Picaresca y pepsicola», *Camp de l'arpa*, 69, 1979, pp. 39-41.
- Viñes, H., «Notas para una interpretación de Pascual Duarte —la novela virtual—», en *La picaresca, orígenes; textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 929-34.
- Zugasti, M., «Tres nuevos pícaros: El Lazarillo de Cela, Pito Pérez y Don Gaspar de Muela Quieta», en *Estudios de Hispanismo Contemporáneo*, ed. M. Zugasti, New Delhi, Embassy of Spain in New Delhi, 1990, pp. 229-43.