

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO XI

NÚM. 2

SOBRE EL ESTILO DEL *LAZARILLO DE TORMES*

Es difícil encontrar en la literatura del Siglo de Oro español una obra que plantee al hispanista de nuestro tiempo tal cantidad de problemas fundamentales como el *Lazarillo de Tormes*. Estos problemas, relativos nada menos que a las circunstancias y fecha de composición y publicación, a la identidad del autor, a la integridad del texto y al sentido mismo, no de algunos pasajes oscuros, sino de la obra como conjunto, han sido investigados y debatidos por largo tiempo, pero siguen en su mayoría sin resolver. Es verdad, por ejemplo, que la alusión a la entrada triunfal de Carlos V en Toledo para celebrar unas cortes nos orienta algo en cuanto a la fecha de publicación; pero queda en pie la duda de si el pasaje alude a las cortes de 1525 o a las de 1538¹. Por otra parte, como las primeras ediciones conocidas son de 1554, debió transcurrir un período de 29 o de 16 años —según de qué cortes se trate— durante el cual se escribió la obra. Pero tampoco estamos seguros de que haya hecho su primera aparición en 1554, puesto que ninguna de las tres ediciones de ese año (Burgos, Alcalá y Amberes) parece ser la primera². Y hay otro hecho que dificulta el problema de la fecha de composición: consta que el *Lazarillo* circuló en forma manuscrita antes de imprimirse, sin que sepamos cuánto tiempo ni por qué razones³.

¹ A. BONILLA Y SAN MARTÍN, ed. del *Lazarillo*, Madrid, 1915 (*Clás. de la lit. esp.*), p. xvi, se inclina por la fecha más tardía, mientras que CH. PH. WAGNER, prólogo a la traducción de Louis How, New York, 1917, pp. xviii-xx, defiende la fecha más antigua. Los argumentos de Wagner nos parecen más convincentes: las palabras "victorioso emperador" (p. 266 de la ed. del *Lazarillo* por J. Cejador, *Clás. cast.*, Madrid, 1914, que es la que utilizamos en este trabajo), en vez del usual "invicto emperador", pueden referirse concretamente a la reciente victoria de Carlos V sobre los franceses en Pavía (1525); del mismo modo, la alusión a los "cuydados de el rey de Francia" (p. 151) hace pensar en la preocupación de Francisco I, prisionero de Carlos V.

² Después de rechazar rotundamente la hipótesis de Morel-Fatio, según el cual la de Burgos podría considerarse como *editio princeps*, R. FOULCHÉ-DELBOSC, "Remarques sur *Lazarillo de Tormes*", *RHi*, 7 (1900), 81-86, llega a la conclusión de que ninguna de las tres ediciones de 1554 es prototipo de las otras dos; afirma que todas presuponen la existencia de una edición anterior al 26 de febrero de 1554 (fecha de la de Alcalá), y supone que el orden cronológico de esas tres ediciones es el siguiente: Alcalá, Burgos, Amberes.

³ WAGNER, ed. cit., p. xx, cree que esta circulación subrepticia y anónima se

Américo Castro ha dicho que este anonimato debe considerarse como un elemento artístico esencial a la obra, y que hay que aceptarlo como tal⁴; sin embargo, la identidad del autor ha inquietado y sigue inquietando a los estudiosos. Si el libro continúa sin autor conocido no es ciertamente por falta de candidatos. Comenzando por la atribución al jerónimo fray Juan de Ortega, hecha por fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, la lista de posibles autores es bastante nutrida; en ella aparecen los nombres de Diego Hurtado de Mendoza, los hermanos Juan y Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón, Lope de Rueda y Sebastián de Horozco; pero en ningún caso hay pruebas terminantes⁵.

La cuestión de la integridad del texto y la del sentido del *Lazarillo* en su conjunto deberán resolverse, en fin de cuentas, por medio de un análisis estilístico. En efecto, aquí los problemas son de otro orden. Si los críticos modernos han dado al *Lazarillo* gran variedad de sentidos, subrayando cada uno un aspecto distinto —y a veces aspectos inexistentes—, cabe siempre comprobar el acierto de sus interpretaciones y obtener resultados posiblemente más provechosos que los que puedan resultar de la búsqueda del autor y de las fechas de composición y publicación. Tenemos el texto a la vista; y, dentro de las limitaciones que nos imponen nuestra época y nuestra propia personalidad, estamos en libertad de sacar de él los sentidos que quiera revelarnos. A través del examen estilístico del *Lazarillo* esperamos, pues, arrojar alguna luz sobre estas cuestiones de unidad e integridad del texto y del sentido total de la obra, y quizá hasta hacer alguna sugerencia en cuanto a la composición y la circulación del manuscrito.

Durante mucho tiempo los críticos han recalcado sobre todo la correspondencia entre el *Lazarillo* y el mundo "objetivo". Charles Philip Wagner insiste, por ejemplo, en su "implacable realismo"

explica por el carácter anticlerical de la obra, idea sobre la cual volveremos en nuestra conclusión.

⁴ A. CASTRO, introducción a la ed. del *Lazarillo* por E. W. Hesse y H. F. Williams, Madison, 1948, p. xi: "We should realize, however, that this anonymity is not an accident, nor an omission, but an essential aspect of the literary reality of the book. If we take the fact of this anonymity as a point of departure, we may penetrate the book more deeply and enjoy it better than through mere appeasement of our curiosity about the author's name".

⁵ En la introducción a su ed. del *Lazarillo*, Cejador resume brevemente los argumentos expuestos en pro y en contra de la atribución a estos escritores (pp. 26-35), y lanza a su vez la candidatura de Sebastián de Horozco (pp. 35-68), cuya vida y obra examina detalladamente con objeto de demostrar que fue él el autor del *Lazarillo*. Pero sus argumentos no llegan a convencer, y ya E. COTARELO Y MORI, "Refranes glosados de Sebastián de Horozco", *BAE*, 2 (1915), p. 683, puso de manifiesto su debilidad. En su luminoso ensayo *El sentido del "Lazarillo de Tormes"*, París, 1954, M. BATAILLON se muestra más dispuesto a aceptar la atribución a fray Juan de Ortega (pp. 8-13).

(ed. cit., p. iii), y Morel-Fatio sólo tiene ojos para su calidad de sátira social⁶. Al hacer del *Lazarillo* el reflejo de cierta realidad exterior (la de la existencia o la de un sistema social, enfocado satíricamente), estos críticos equivocan la intención de la obra. En efecto, el *Lazarillo* es más bien la expresión de un estado de ánimo interior, vaciado en el molde de una obra de arte. Tanto el estado de ánimo del autor como la técnica artística con que se expresa deben considerarse como algo dinámico, que actúa sobre la sustancia de la realidad que lo rodea. En una palabra, no se trata de "reflejo", sino de creación literaria.

Desde el Prólogo mismo, el *Lazarillo* es una obra de creación literaria. Aquí se pulsán, en rápida sucesión, las cuerdas que habrán de resonar a lo largo de la obra. Para Wagner, era éste "un prólogo bastante convencional, en que el autor promete referir los hechos de su vida a petición de alguien a quien llama *vuestra merced*" (ed. cit., p. xiii); pero la verdad es que el Prólogo cumple la función de establecer para nosotros la existencia de un *yo* autobiográfico (el de Lázaro), de un mundo de cosas y acontecimientos notables dentro del cual se mueve, y también la relatividad de los valores ("los gustos no son todos vnos, mas lo que vno no come otro se pierde por ello", p. 71); nos hace ver que el móvil de los hombres es el afán de honra y fama ("la honra cría las artes", p. 72) y que Lázaro habrá de reclamar sus derechos ("por que se tenga entera noticia de mi persona", p. 74) mediante "esta nonada, que en este grossero estilo escriuo" (pp. 73-74).

Para que no esperemos ver realizadas hazañas verdaderamente heroicas en este mundo cambiante e inseguro, Lázaro nos advierte que la búsqueda de la honra no va siempre acompañada en el hombre por un deseo igualmente intenso de realizar grandes hechos. A menudo bastará la apariencia exterior de honra, sin el contenido de una acción noble. El autor presenta hábilmente esta premisa en lo que podemos considerar el eje del Prólogo. Dentro de la idea de honra, pasa inadvertidamente del reconocimiento de un mérito real al reconocimiento de un mérito inexistente: menciona al predicador que cumple su tarea buscando el provecho de las almas y que recibe con gusto las justificadas alabanzas, y acto seguido nos habla del noble que, a pesar de haber hecho un papel deslucido en la justa, se aferra con avidez a los inmerecidos elogios que le hacen. Magistralmente se ha salvado el abismo existente entre el hombre que, sin buscar las alabanzas, se muestra satisfecho de recibirlas

⁶ A. MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne*, Première série, Paris, 1895, p. 162: "L'auteur, esprit très caustique et très observateur, n'a eu en vue que la satire sociale, ne s'est véritablement préoccupé que de cela: le reste, c'est-à-dire l'histoire qui relie les uns aux autres les épisodes de cette satire, ne compte guère, ni pour lui ni pour nous".

cuando ha realizado bien su función, y el que se regodea en los elogios aunque resulten ridículos al lado de sus poco honrosas hazañas. El autor no vacila en subrayar la idea con una pregunta sardónica (p. 73): "Justó muy ruynmente el señor don Fulano e dio el sayete de armas al truhán, porque le loaua de auer lleuado muy buenas lanças: ¿qué hiziera si fuera verdad?"

Por si aún hiciere falta demostrar que el Prólogo tiene una función artística de primer orden, recordemos la clarinada con que Lázaro anuncia su propósito, al comienzo: "Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oýdas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del oluido. . ." (pp. 69-70). Después de una serie de consideraciones que subrayan el carácter equívoco de la existencia, Lázaro termina calificando su composición de "nonada que en este grossero estilo escriuo". ¿Cómo se puede llamar "prólogo convencional" (que sería la *simple* declaración de la intención de contar unos detalles biográficos) a estas páginas tan hábilmente construídas para hacernos penetrar en un mundo cuyo único y "verdadero" sentido se confunde, en un mundo en que todas las cosas son multivalentes, hasta el grado de que a veces "son" (si cabe usar esta palabra) todo lo contrario de lo que parecen ser o deben ser?

Aunque no rechazamos categóricamente la observación de Tarr, según el cual el tema del hambre es el que da unidad a los tres primeros tratados⁷, nos inclinamos a atribuir más importancia a la unidad estilística que a la unidad temática en esta primera parte, núcleo de la obra. La técnica literaria del autor actúa sobre la sustancia de un mundo incierto y hostil (la hostilidad suele ser fruto de la incertidumbre, como cuando Lázaro es víctima de las circunstancias por no haber calculado sus diversas potencialidades). Esta técnica es, en nuestra opinión, el punto sobre el cual se mantiene en perfecto equilibrio todo el contenido de los tres primeros tratados.

Si queremos concentrar nuestra atención en las técnicas empleadas por el autor del *Lazarillo* para poner en movimiento este mundo de incertidumbres, de falsas apariencias, de cosas que en vez de ser iguales a sí mismas contienen reflejos contradictorios, podemos comenzar por hacer ver la manera como impone el mundo del valor sobre el del anti-valor. Al iniciar su relato, Lázaro comprende que, aun siendo un héroe tan insignificante, debe tener su genealogía.

⁷ F. COURTNEY TARR, "Unity in the *Lazarillo de Tormes*", *PMLA*, 42 (1927), p. 412: "These *tractados*, each artistically superior to the other, form a unit in themselves. This unity is furnished by the climactic development of the hunger theme, as Lázaro goes from bad to worse to worst". Tarr afirma que el descenso de tensión en los tratados subsiguientes se debe al agotamiento del tema del hambre (p. 420); luego volveremos sobre esta idea.

Así, pues, decide registrar las circunstancias de su nacimiento. El hecho de que éste tuviera lugar "dentro del río Tormes" daría incluso cierto carácter heroico a su origen, si no fuera por la aclaración de que la miseria obligó a su madre a trabajar en la aceña, a la orilla del río, hasta el momento mismo en que llegó él al mundo. En cuanto al padre, Lázaro se ve forzado a contar que lo sorprendieron cuando robaba el grano de los costales que la gente llevaba al molino. Sin embargo, su prisión queda revestida con la fórmula "confessó e no negó y padesció persecución por justicia", que coloca la ratería y su castigo en un contexto valioso, pues, como observa Cejador (p. 78, nota), esas palabras son eco del "confessus est et non negavit" del evangelio de San Juan (1:20) y del "beati qui persecutionem patiuntur propter justitiam" del Sermón de la Montaña (San Mateo, 5:10). Pero Lázaro, no contento con dejar expuesto a su padre a la vista de todos con una vestidura que le sienta tan mal, añade que participó en "cierta armada contra moros", donde dio su vida como leal criado de su señor, y sólo entre paréntesis explica que lo que le hizo intervenir en la armada fue el destierro a que dio lugar su conducta. Más tarde, cuando Lázaro va a acompañar al ciego, su madre se complace en recomendarlo como hijo de un hombre que murió "por ensalçar la fe" en los Gelves (p. 88). Nada más se vuelve a decir sobre las circunstancias de ese gran sacrificio paterno, de modo que el autor ha realizado el "milagro" de transformar en mártir a un ratero.

En más de una ocasión se repite este artificio literario que consiste en elevar a mayor nivel acontecimientos ruines, revistiéndolos de fórmulas o contextos valiosos. Cuando el ciego inicia a Lázaro en los modos de conducta que le permitirán prosperar en la vida, enmarca sus enseñanzas con las palabras: "Yo oro ni plata no te lo puedo dar, mas auisos para viuir muchos te mostraré". Una vez más, Cejador observa (p. 91, nota) la sorprendente semejanza de esta frase con la de San Pedro (Hechos de los Apóstoles, 3:6): "Argentum et aurum non est mihi; quod autem habeo, hoc tibi do: In nomine Jesu Christi Nazareni surge et ambula". No cabe duda de que el autor utilizó conscientemente la frase pronunciada por San Pedro al curar al paralítico, pues en seguida hace decir a Lázaro que, después de Dios, es el ciego quien le ha dado la vida y le ha alumbrado y adestrado "en la carrera de viuir" (p. 91).

Hay otro pasaje en que, sin recordar un texto preciso de la Escritura, el autor logra, por decir así, rodear de una aureola de valor un hecho vulgar. Es el momento en que Lázaro procura que el calderero le dé la llave para abrir el arcaz en que el clérigo esconde su pan. Tal parece como si el calderero fuese el mismísimo guardián de las llaves del cielo; Lázaro lo llama "angélico" (p. 141), le ayuda en la búsqueda de la llave con sus "flacas oraciones", imagina ver la

“cara de Dios” dentro del arcaz y por fin logra tener acceso a aquel “paraíso panal” (p. 142).

Si estudiamos la manera como el autor del *Lazarillo* presenta la calidad enigmática de la existencia, veremos que no sólo los acontecimientos, sino aun las cosas dejan de ser lo que son. Las cosas no son entidades estáticas cuya identidad puede determinarse de manera infalible. Cuando Lázaro, después de acercar el oído al toro de piedra para oír el ruido que de él sale, siente chocar bruscamente su cabeza contra el inanimado peñasco, dice que ha sido víctima de una “cornada”, que lo deja adolorido durante más de tres días. Se confunde, si es que no se borra totalmente, la frontera entre lo animado y lo inanimado. Más complejo es este deliberado trastorno de la integridad de las cosas en el episodio del jarro de vino. El ciego ha descubierto que Lázaro se lo bebe, y prepara su venganza. Morosamente el muchacho se entrega al goce del “sabroso liquor”, con la cara vuelta al cielo y los ojos entrecerrados para mejor paladearlo, cuando de pronto el ciego levanta el jarro y lo deja caer con toda su fuerza sobre la boca de Lázaro. El vino ha dejado de ser “sabroso liquor” para convertirse en contenido de un jarro “dulce y amargo”, y aún sufrirá otra transformación: será el bálsamo que mitigue el dolor de las heridas, mientras el ciego se burla (p. 102): “¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud”⁸. Más tarde se habla otra vez de esa virtud curativa del vino: cuando Lázaro sufre las desastrosas consecuencias del robo de la longaniza, el ciego vuelve a lavar con él sus heridas, y le dice que debe más al vino que a su padre, puesto que le ha dado la vida no una, sino mil veces (p. 117).

En ningún lugar es más evidente la afición del autor a jugar con la realidad de las cosas que en la escena en que Lázaro le escamotea al ciego la mitad de las limosnas. No basta describir la sisa. El autor subraya el acto de prestidigitación que convierte a las blancas en medias blancas (pp. 96-97): “Quando le mandauan rezar y le dauan blancas, como él carecía de vista, no auía el que se la daua amagado con ella quando yo la tenía lançada en la boca y la media aparejada, que por presto que él echaua la mano, ya yua de mi cambio anichilada en la mitad del justo precio”. Al ciego no le queda sino quejarse de que las blancas de antaño se han convertido en medias blancas, y concluir con la ambigua frase: “En ti deue estar esta desdicha”.

En el mundo equívoco en que se mueve Lázaro no sólo son cambiantes las cosas y las circunstancias, sino que a menudo también

⁸ BATAILLON, *op. cit.*, p. 17, dice que esta última frase podría ser un refrán. Si lo es, bien pudo haberse dirigido en su origen contra los cristianos nuevos: los judíos “enfermaron” al derramar la sangre de Cristo, y al convertirse fueron sanados recibiendo esa misma sangre en la comunión.

van engarzadas en contextos contrarios a ellas. Cuando Lázaro prepara su última venganza contra el ciego y finge buscar un sitio por donde su amo pueda vadear el arroyo a pie enjuto —como Moisés al apartar las aguas del Mar Rojo, o como Cristo al invitar a sus discípulos a caminar sobre las olas—, el ciego lo alaba por su “discreción”, que no es sino la sed de venganza a punto de quedar satisfecha (pp. 119-120).

Más tarde, cuando Lázaro sirve al clérigo, tiene ocasión de descubrir que hasta la vida y la muerte (esto es, su propia vida y la muerte de otro) pueden concurrir en una sola situación. Porque justamente el banquete que sigue a un entierro es la única ocasión que tiene Lázaro de echarse algo a la boca para mantenerse con vida. Bien puede afirmar: “el día que enterráuamos, yo viuía”, y añadir luego: “De manera que en nada hallaua descanso saluo en la muerte, que yo también para mí como para los otros desseaua algunas vezes; mas no la vía, aunque estaua siempre en mí” (pp. 138-139). La asociación de dos opuestos (vida y muerte) en una misma situación parecería ser la consecuencia de una desagregación previa entre semejantes que deben acompañarse uno a otro. En la escena en que el ciego descubre el robo de la longaniza por su criado, el autor ha logrado desvincular la sepultura de la muerte. Lázaro siente tal pavor que desea verse sepultado, “que muerto ya lo estaua” (p. 114).

Uno de los problemas que surgen en este mundo cambiante y equívoco es el del juicio sobre la naturaleza y el valor de las cosas. Como las cosas han perdido su estabilidad metafísica, resultando imposible juzgar de su verdad absoluta, lo más natural es que la apariencia externa se convierta en fundamento de todo juicio de valor. Y este juicio, tanto de las personas como de las cosas, es siempre modificable, puesto que las manifestaciones externas pueden variar. Lázaro declara que en un comienzo se sentía desazonado por el “hombre moreno” que solía visitar a su madre, y que “auíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía”; pero luego nota que a causa de esas visitas mejora su condición, ya que ahora puede comer pan y carne y calentarse en el invierno, y entonces confiesa que le fue tomando cariño a su padrastro (p. 82). El que Zayde hurte para ayudar a la familia de Lázaro no altera la opinión de éste, pues sus juicios de valor no se rigen por ningún código de moral. Aún más, el celo que pone Zayde en hurtar para mantener a la mujer querida provoca esta reflexión de Lázaro: “No nos marauillemos de vn clérigo ni frayle porque el vno hurta de los pobres y el otro de casa para sus deuotas y para ayuda de otro tanto, quando a vn pobre esclauo el amor le animaua a esto” (p. 85).

Al encarar en el nivel artístico el problema de la verdad y de la realidad, el autor del *Lazarillo* llega a soluciones que se anticipan

extrañamente a ciertos temas que más tarde prevalecerán en la historia intelectual de Europa. La conclusión a que llega Lázaro después de su fatal encuentro con el toro de piedra, a saber, que él está solo y que por sí mismo debe abrirse paso en el mundo (p. 90), parece prefigurar la idea de que el *yo* es la única certidumbre. Desde luego, este descubrimiento no se concibe de manera intelectual, ni corresponde a un problema ideológico preexistente: problema y solución han surgido, de un golpe, por medios puramente artísticos. Pero aunque la revelación no tenga el filo de una demostración filosófica, el hecho es que Lázaro sabe ahora que el *yo* es el punto de partida para el descubrimiento de la verdad. Ya en un pasaje anterior, cuando ve asustarse al hermanico por la cara negra de su padre, podemos observar cómo Lázaro va adquiriendo consciencia de ese mismo hecho. Aquí se limita a meditar (p. 84): "¡Quántos deue de auer en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mesmos!" Pero donde mejor se utiliza literariamente este principio del *yo* como punto de partida para la conquista de la verdad, es en la escena del racimo. Cuando el ciego descubre que Lázaro se ha comido las uvas de tres en tres, porque no ha chistado al ver que él las toma de dos en dos, parece haberse salvado el abismo entre el mundo inmanente y el trascendente en una forma que casi presagia el argumento ontológico con que Descartes demuestra la existencia de Dios.

El Tratado tercero constituye una culminación de los dos anteriores, no precisamente porque en él llega a su máximo desarrollo el tema del hambre, como ha dicho Tarr, sino más bien en un sentido artístico, pues la figura del escudero permite llevar a una conclusión las premisas sentadas en los dos primeros tratados. Lázaro ha estado viviendo en un mundo engañoso e inseguro, en el cual las apariencias, sin ser indicio absoluto de la naturaleza de las cosas, constituyen el único elemento orientador. El tercer tratado nos hablará de experiencias vacías de contenido, elevadas a la categoría de valor sustancial. Si el hambre tiene aquí tanta importancia es porque parece haber corroído la sustancia interior de las cosas y de los hombres. Lázaro penetra en una casa lóbrega, vacía de muebles. La cama es "negra"; el colchón, "hambriento" (p. 176); la espada del escudero, con todas sus cualidades, está desprovista de hazañas de valor; el nuevo amo se jacta de poseer casas aún no construidas y un palomar ya derribado (pp. 212-213). Cuando Lázaro se topa con el escudero, el tiempo mismo parece haberse vaciado de acontecimientos significativos. Por primera vez se pone a contar las horas. "No eran dadas las ocho" cuando encuentra al nuevo amo; a las once el escudero entra en la iglesia para oír misa; amo y criado llegan a casa al sonar la una; a las dos, todavía está Lázaro dando cuenta de su vida, sin atreverse a rozar siquiera el fundamental tema

de la comida, pues no le ve al escudero "más aliento de comer que a vn muerto" (pp. 170-171).

En este mundo fantasmagórico, la relación de Lázaro con su amo no es igual a la que tuvo con el ciego y con el clérigo. Aquí no habrá luchas de ingenio entre mozo y amo, ni "calabazadas" contra un objeto sólido. Lázaro y el escudero se verán unidos como dos individuos que deben sufrir, no los golpes que uno propine al otro, sino los que les llueven a ambos por la misteriosa adversidad de la existencia misma. Juntos pasan la primera noche sobre el mismo camastro, tirado Lázaro a los pies de su amo. El rencor que ha sentido por el ciego y por el clérigo se cambia en compasión, y la realidad llena de aristas que ha rodeado a los dos amos anteriores es sustituida por la atmósfera "encantada" en que se mueve el de ahora. Lázaro suele echarle pullas entre dientes, pero no se atreve a violentar la integridad de la ilusión en que vive. Observa, pues, cómo el escudero exhibe su extraordinaria espada, cómo se echa el cabo de la capa sobre el hombro y pone la diestra en el costado, a manera de un gran actor que abandona solemnemente la escena. Sólo cuando el amo ha salido de casa y sube por la calle arriba "con tan gentil semblante y continente" (p. 181), sólo entonces se permite Lázaro una exclamación y un comentario sobre los secretos que el Señor se ha dignado revelar. Ha podido descubrir cuán ilusoria es la realidad. ¿Quién sospecharía que ese escudero tan pagado de sí mismo no ha comido desde ayer sino el mendrugo que le ha ofrecido su criado? ¿Quién creería que ha pasado la noche en tan "negra" cama?

De los tres amos a que ha servido, éste es el único por el cual siente Lázaro verdadero afecto, y aun la más tierna consideración. Hay que ver con qué gratitud acoge la oportunidad de partir con el escudero su pobre cena de pan, tripas y uña de vaca, sin tocarle en la honra (pp. 191-192). Y a medida que se van estrechando los lazos entre ellos, Lázaro llega a privarse de comida para tener algo que dar a su amo: "Y muchas vezes, por lleuar a la posada con que él lo passasse, yo lo passaua mal" (p. 196).

El descubrimiento que hace Lázaro de la bolsa vacía del escudero es, artísticamente, el momento en que se nos revela de lleno cómo amo y criado se unirán por la compasión y sufrirán juntos las adversidades de la vida. Tenemos aquí la última fase de una serie iniciada con el "avariento fardel" del ciego, que Lázaro sangra en busca de sabrosas longanizas, y proseguida con el arcaz del clérigo, cuyo contenido es nuevo botín de la lucha de ingenio entre amo y criado. Pero ahora la "bolsilla de terciopelo raso" está tan enjuta, tan hecha cien dobleces y tan sin señal de haber llevado una blanca desde hace mucho (p. 197), que Lázaro comprende que la desdicha de su amo es igual a la de él. No hay sino compartir las adversidades

y fortunas. Mientras Lázaro mendiga, algo pueden comer; cuando el ayuntamiento prohíbe mendigar, sufren hambre juntos. Y cuando el escudero entra milagrosamente en posesión de un real, una vez más se pone la mesa, aunque el hado interviene para asustar a Lázaro de tal manera que no puede tomar gusto a los manjares.

La intimidad que establece entre amo y criado su común sufrimiento de las adversidades planteó al autor un problema literario, resuelto con verdadera maestría. ¿Cómo romper esta relación, puesto que hay que romperla para que Lázaro viva las siguientes aventuras que deben llevarlo al "buen puerto" anunciado en el Prólogo? La relación con el escudero requería un desenlace distinto de los que liberaron a Lázaro del ciego y del clérigo. No pudiendo recurrir ya a los porrazos, el autor dio con una solución genial, que ahora nos parece la única salida posible dentro de la integridad del Tratado tercero: aprovecha la fantasmal atmósfera que rodeaba a Lázaro y al escudero, y hace que este último, el más inmaterial de los dos, se evapore de la escena como jirón de nube desvanecido por una suave brisa. El tercer amo se esfuma, pues huye de sus acreedores so pretexto de salir a cambiar una moneda. . . que no posee (p. 218). Cuando Lázaro tiene que enfrentarse a las duras consecuencias de esta situación, las circunstancias vuelven a ser propicias para reanudar la batalla de ingenio y de carne y hueso con la vida.

La estrecha unidad de estilo creador y de material temático que mantiene unidos los tres primeros tratados sufre un notable aflojamiento en el resto del libro. La sospechosa brevedad de los tratados del mercedario y del capellán ha sido explicada parcialmente por Tarr (art. cit., pp. 413 ss.), quien observa que, al echar aquí de menos un amplio desarrollo, somos víctimas de una errónea analogía con el tratamiento dado a los episodios anteriores, y nos engaña la división en tratados. El Tratado cuarto es para Tarr un "párrafo de transición, semejante al primero del Tratado tercero y a las frases iniciales del segundo, donde se dice que Lázaro se pone a mendigar en el intervalo entre un amo y otro". El fraile de la Merced sería entonces una figura de transición, lo mismo que el maestro de pintar panderos a quien encontramos en las primeras líneas del Tratado sexto y el alguacil mencionado al comienzo del séptimo.

Las observaciones de Tarr serían más convincentes si esos amos a quienes se concede tan poco desarrollo no aparecieran *todos* después de los tres primeros tratados, que muestran tan sólida trabazón. ¿Qué razón podía tener el autor, escrita ya más de la mitad de su libro (en la forma en que lo conocemos), para insertar de pronto personajes tan fragmentarios como el fraile, el capellán, el maestro de pintar panderos y el alguacil? En cuanto al tratado del buldero, podríamos convenir en que el autor ha cambiado la base de su obra y ha relegado a Lázaro a segundo término, convirtiéndolo en

"mero narrador de las hazañas de su amo". Pero esta explicación, no obstante sus atractivos, nos parece incompleta. Es incompleta y engañosa sobre todo cuando Tarr afirma que el cambio de enfoque —que recae ahora sobre el buldero, y no ya sobre Lázaro— "es resultado directo de la situación del Tratado tercero, donde por primera vez el enfoque recae sobre el amo", y que desde este punto de vista el libro posee una unidad orgánica y un desarrollo coherente. Nosotros no compartimos esta idea. No creemos que el escudero pase a primer plano a expensas de Lázaro. Vemos más bien aquí el retrato de una relación humana, en la cual no tendría sentido alguno la figura del escudero sin la presencia del mozo. Pero en lo tocante a los subsiguientes amos, es incuestionable que nada ganan con la presencia de Lázaro y que de hecho no lo necesitan, ni desde el punto de vista temático ni desde el punto de vista artístico. Justamente esta independencia de los últimos amos frente a Lázaro es la que hace surgir dudas en cuanto a la unidad del *Lazarillo*. El intento de salvar la unidad de la obra viendo un desplazamiento del enfoque, y asegurando que la parte posterior al episodio del escudero se desarrolla así coherentemente, aunque con menoscabo de la tensión, nos parece un razonamiento fabricado *ad hoc*, con el cual se podría aceptar cualquier innovación de los últimos tratados sin ver una falla en la unidad del *Lazarillo*.

Nos parece más plausible considerar el Tratado cuarto como un esbozo inconcluso. Casi podemos percibir el punto en que el autor comenzó a bosquejar la historia del fraile: es cuando inicia la descripción del personaje: "gran enemigo del coro y de comer en el conuento, perdido por andar fuera, amicíssimo de negocios seglares y visitar" (p. 226). ¿No hay acaso cierta ruptura y cierto cambio de dirección en el relato cuando Lázaro dice apresuradamente que sirviendo al mercedario rompió sus primeros zapatos, que no pudo durar con el andariego fraile y que lo abandonó por este motivo y "por otras cosillas que no digo"? ¿Dejaría el autor simplemente en esquema un episodio que pensaba desarrollar más tarde? ¿No será que le faltó aplomo para someter al fraile al mismo tratamiento aplicado a los amos anteriores?

También el Tratado sexto revela, si no precisamente un carácter fragmentario, sí el de un esquema trazado de prisa y sin arte, destinado a lanzar a Lázaro por el sendero "ascendente" de su carrera. La mención del pintor de panderos no parece tener propósito alguno, a menos que también este episodio se dejara pendiente para un futuro desarrollo; y el capellán, del cual no se nos dice nada en absoluto, es apenas algo más que un jalón en el camino de Lázaro hacia el éxito. Ni el fraile, ni el pintor de panderos, ni el capellán, ni el alguacil del Tratado séptimo están vaciados en un molde artístico que recuerde, por remotamente que sea, los tres primeros

tratados. Lázaro no es de ninguna manera un yo, y los amos no le suministran un ambiente en que pueda descubrir el carácter cambiante, multivalente y enigmático del vivir. A consecuencia de ello, hasta el lenguaje con que se despacha a estos amos es notablemente "seco" y carece de aquellos intensos matices a que nos ha acostumbrado la primera parte.

Aunque tampoco el Tratado quinto parece armonizar con la unidad artística del *Lazarillo*, encontramos en él ciertos vagos reflejos del carácter de los tres primeros. Es verdad que Lázaro no se comporta sino como espectador de las aventuras del buldero, y que sus fortunas y adversidades, verdadera sustancia del libro, se han dejado definitivamente de lado. Sin embargo, la situación tiene cierta flexibilidad, acorde con el tono de los primeros capítulos, como cuando se menciona el carácter oportunista del buldero, que habla en "bien cortado romance" con quienes entienden latín y se hace un Santo Tomás con los clérigos ignorantes (pp. 228-229). Artísticamente, la culminación se logra yuxtaponiendo dos situaciones contrarias, que tienen en común su falsedad. Nos referimos a la trama urdida por el buldero y el alguacil para vender bulas a los fieles mediante la simulación de un milagro. El episodio culmina con la notable escena en la cual, mientras el alguacil da coces y puñadas a más de quince hombres que tratan de sujetarlo, el buldero está en el púlpito de rodillas, transportado en la divina esencia, en mística comunión con Dios, a quien acaba de pedir que muestre al pueblo, por medio de un milagro, la iniquidad de las acusaciones de falsedad que el alguacil ha lanzado contra las bulas (pp. 238-239). La tensa yuxtaposición de la refriega terrenal y el místico arrobamiento queda hábilmente resuelta cuando los fieles despiertan al buldero de su "éxtasis" y le suplican que perdone al alguacil y lo libre de la ira de Dios. El buldero invita a todos a hincarse de rodillas para implorar la merced divina; él mismo, con las manos en alto, vuelve sus ojos al cielo con tal fervor "que casi nada se le parecía sino un poco de blanco" (p. 240). La situación llega al desenlace cuando el buldero pone la calumniada bula en la cabeza del alguacil para devolverlo en su acuerdo⁹. En todo esto, Lázaro no ha sido más que un espectador. Sus aventuras se han dejado a un lado para dar cabida a un suceso que, si no se relaciona con él, sí tiene que ver, al menos, con el resto del libro, puesto que ofrece un ejemplo más de la ilusoria realidad en que viven los hombres.

⁹ La habilidad con que se relata este episodio no reaparece en las nuevas anécdotas que la edición de Alcalá añade al tratado del buldero. Las adiciones revelan una intención moralizante (los que reciben gratuitamente la bula creen que la mera posesión del papel les asegura la salvación) y también un gozo casi perverso en las quemaduras que sufren en la cara, por un falso milagro, los alcaldes y ancianos (pp. 243-252).

El último tratado nos hace volver al espíritu de los tres primeros, y viene a ser una culminación adecuada dentro de la línea evolutiva iniciada en ellos e interrumpida en los tratados intermedios. No nos parece, como dice Tarr, que después del intenso tratado del escudero decaiga la tensión. El último tratado nos lleva a un punto final que constituye una realización muy certera de las premisas en que se funda todo el libro. En vez de conducirnos al desenlace que podríamos esperar, nos deja en la elevada tensión de un equilibrio entre valor y anti-valor. Desde el punto de vista profesional, Lázaro ha llegado a una estabilidad. Pero ¡qué estabilidad! Es ahora pregonero, oficio que para muchos sería apenas un punto de partida. Además, está casado con una mujer que parece haber sido y seguir siendo manceba del arcipreste. Por un momento, esta situación amenaza con venírsele encima, cuando habla de los rumores que corren sobre estas aventurillas de su mujer. Ella estalla entonces en juramentos y maldiciones. A duras penas logran aplacarla el arcipreste y Lázaro, y éste acaba por concederle completa libertad para ir y venir como desee, sin objeciones de su parte. Con el comentario "Y así quedamos todos tres bien conformes", Lázaro logra afianzar una situación esencialmente insegura. Defiende de ese modo su precaria posición contra las murmuraciones de amigos y contrarios¹⁰. Éste es el "triunfo" de Lázaro, y su carácter ambiguo queda irónicamente subrayado por el hecho de que ocurre el mismo año de la triunfal entrada del Emperador en Toledo.

El anterior análisis del *Lazarillo* en cuanto obra de creación literaria nos muestra que no se ha resuelto todavía la cuestión de la unidad artística de esta obra. Independientemente del carácter equívoco de la división en tratados y de los títulos que éstos llevan, es difícil ver cómo los tratados cuarto, quinto y sexto pueden llenar orgánicamente la ruptura que hay entre el tercero y el séptimo. En breves palabras podríamos decir que el fraile es un personaje embrionario y que el buldero, aunque presentado estilísticamente en una forma a veces análoga a la empleada en los tres primeros tratados, trae consigo un cambio de enfoque que no ha sido preparado en las partes anteriores. El pintor de panderos es un personaje anómalo porque no tiene la menor importancia dentro del libro, y la creación del capellán es a todas luces un simple artificio para llevar a Lázaro a "buen puerto".

Para concluir, podríamos preguntarnos si lo que impidió al autor publicar su libro no habrá sido la consciencia de no haber realizado plenamente su proyecto literario. Podría ser ésta una explicación

¹⁰ Esta "inestable estabilidad" se parece algo, en su espíritu, a la decisión que toma don Quijote de aceptar la celada que ha fabricado para su yelmo sin someterla a la prueba de un segundo golpe, que podría volver a destruirla.

más plausible para la demora en la publicación del *Lazarillo* que la razón sugerida por Wagner (ed. cit., p. xx), o sea que el espíritu anticlerical del libro, en una época en que la Inquisición redoblaba su vigilancia, lo hizo circular sólo en forma clandestina y anónima entre la fecha de su composición y la de su impresión. Pero si permaneció inédito entre 1530 (aproximadamente) y 1554, ¿por qué se publicó en este año, cuando, lejos de disminuir, habían aumentado las restricciones inquisitoriales para la expresión de ideas y sentimientos como los que encontramos en el *Lazarillo*? De ningún modo era éste, como parece suponer Wagner, un momento más propicio. Por nuestra parte nos inclinaríamos a pensar que, aun cuando el autor no lo había dado por concluido, el *Lazarillo* comenzó a circular en copias manuscritas, llegó en esta forma a un número cada vez mayor de lectores, y vino por ello a estamparse en letras de molde.

ALBERT A. SICROFF

Princeton University.