

Rosa Navarro Durán

de la mano del *Lazarillo*



No siempre son los jóvenes quienes comienzan una revolución. Lo sabe bien la catedrática de Literatura Española Rosa Navarro Durán (Figueras, 1947), que tras una vida entera dedicada desde varios frentes a la edición y comentario de textos clásicos, se lanzó a comienzos de este siglo a una investigación que la ha llevado a descubrir quién se esconde detrás del *Lazarillo* y a proponer una lectura nueva de la obra que resuelve muchos de sus problemas textuales. Fruto de este trabajo es su ensayo *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes* (Gredos, 2004, 2ª ed. aumentada), en el que reconstruye minuciosamente la biblioteca portátil de este escritor fuera del canon, secretario de cartas latinas de Carlos V y valedor de Erasmo en España, que Menéndez Pelayo consideraba el mejor prosista de la primera mitad del siglo XVI. Porque no se puede entender ningún texto de los Siglos de Oro —explica la profesora Navarro— sin un conocimiento preciso de las obras literarias de la época, que ponga de relieve la complejísima trama de referencias, amistades y enemistades, o exhibición de lecturas. Nos encontramos en el palacio de la Magdalena, donde dirige un curso para los mejores estudiantes de Bachillerato, y charlamos durante casi dos horas, en las que *Vuestra Merced*, la página arrancada, los zapatos del pobre Lázaro o los peligros del confesionario —argumento central del *Lazarillo*— desfilan por la conversación con una vitalidad extraordinaria.

Javier Fresán

—En el siglo pasado, Rosa Navarro Duran había sido una filóloga «discreta y prudente», como usted misma se define, aunque con intereses variados y mucha obra publicada. Visto en perspectiva, ¿qué aspectos de su formación considera esenciales para la investigación que ha llevado a cabo?

—Me había dedicado al comentario y edición de textos clásicos, y esa doble faceta ha sido fundamental para luego convertirme en filóloga de alto riesgo. Las ediciones que más me han servido son las de Alfonso de Valdés (he editado dos veces el *Diálogo de Mercurio y Carón* y una vez el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*), porque si no hubiera conocido tan bien a este escritor que está fuera del canon, nunca habría podido pensar en él como autor del *Lazarillo*. También me había preocupado mucho por el comentario de texto, ya que en mi universidad había sido la primera en dar esta asignatura. Llevo desde los años setenta explicando a mis alumnos que cualquier texto tiene que ser visto como una unidad, en la que no se puede entender nada hasta que no se llega al cierre y se pone este en relación con el comienzo. Además, se requiere distancia, como en un cuadro impresionista, que solo deja ver la figura cuando nos alejamos un poco. Esta imagen de la obra literaria que utilizo en clase para formular mi análisis de forma didáctica y la costumbre de interrogarme por cada una de las características de las frases que componen un texto para ver el significado y la función que tienen en el conjunto, me han servido, aunque de forma totalmente inconsciente, para proponer una nueva lectura del *Lazarillo*.

El comienzo de la investigación

—A comienzos de este siglo, el *Lazarillo* es quizás el texto más estudiado de la literatura española y sigue lleno de preguntas sin respuesta, pero parece que han dejado de ser problemas para convertirse en misterios. Entonces, ¿qué observa usted?

—Fue de modo completamente azaroso: yo jamás había escrito una sola línea sobre el *Lazarillo* ni pensaba hacerlo. Había estudios muy buenos hasta principios de los ochenta, pero llevábamos veinte años con poquísimas aportaciones. No se hacían apenas ediciones, no se publicaban casi artículos; parecía que todo estaba dicho. Cuando explicaba el *Lazarillo* en mis clases, siguiendo las investigaciones de Paco Rico, siempre decía: «No acabo de entender la finalidad de que Lázaro cuente el caso, pero es la única forma de que el texto cobre sentido». Por lo tanto, el *Lazarillo* no era para mí objeto de estudio, sino solo de lectura. Pero un día que iba a dar una conferencia sobre Quevedo en Villanueva de los Infantes, estaba esperando mi vuelo en el aeropuerto leyendo el *Lazarillo*, porque me había llevado la obra para crearme la atmósfera ade-

Lázaro es un pregonero sin ningún tipo de formación, que no sabe leer ni escribir, y no puede conocer a Plinio ni a Cicerón.

cuada, como me gusta hacer cuando tengo que hablar. Y de pronto, en la terminal del Prat, me encuentro —desde mi posición de lectora con cierta experiencia y profesora tranquila, que no está buscando temas de investigación, sino simplemente leyendo— con una anomalía fundamental: el último párrafo del *Lazarillo* está mal puesto, porque no pertenece al prólogo, sino al comienzo de la obra. Hay que cambiarlo de sitio. Para ver algo tan sencillo como esto como una posibilidad, es necesario tener cierta seguridad en el arte de la lectura y ser consciente de que los textos no nos han llegado en su versión original exacta, sino con muchísimos problemas de transmisión, que nos deben hacer desconfiar de ellos incluso cuando se han impreso muchas veces.

—¿Por qué hay que cambiar de sitio este último párrafo?

—Porque hay un cambio de interlocutor. Una obra como el *Lazarillo* no puede tener una incoherencia tan grande y que carece de sentido. Cualquier persona que lea el prólogo ve que comienza hablando el escritor en primera persona y que se dirige a sus lectores, a los que ofrece el libro. Pero sin tránsito ni explicación alguna, nos encontramos que aparentemente esa misma persona está hablando a un «Vuestra Merced», que no sabemos quién es, sobre algo que le ha pedido este misterioso personaje. Si dejamos el prólogo y seguimos leyendo, nos damos cuenta de que el interlocutor de la obra es el mismo de ese último párrafo. Ahora bien, aunque antes los estudiosos se hubieran percatado de esto, en vez de usar el sentido común para identificar un error de transmisión, habían imaginado que es Lázaro quien habla desde el comienzo del prólogo. Forzaban así una voz que el protagonista no tiene y creaban una doble incongruencia: por una parte, Lázaro es un pregonero sin ningún tipo de formación, que no sabe leer ni escribir, y no puede conocer a Plinio ni a Cicerón; y por otra parte, no puede ser que Lázaro esté hablando a unos lectores sobre un libro que ha escrito, y de repente pase a contar «el caso» porque alguien se lo ha pedido. Esa transformación del interlocutor que le obliga a

hablar a los lectores de un libro escrito podría hacerla Cortázar en el siglo xx, jugando con los planos narrativos, pero, desde luego, no el autor del *Lazarillo* ni ningún escritor de los Siglos de Oro.

Es esencial pensar que previamente yo no tenía intención de trabajar sobre el texto; es la investigación quien viene a mi encuentro: me doy cuenta de un problema y pienso que puedo resolverlo. Entonces busco algo en la edición del texto que confirme esa hipótesis tan simple de trabajo que resolvería la incongruencia; consulto las primeras ediciones conservadas, que son cuatro, todas ellas distintas, y veo una anomalía en las dos más cercanas al original perdido que me indica que voy por buen camino. Estoy siguiendo un problema, que no me he inventado, cuya solución podría arrojar nueva luz sobre una obra en las que todo son preguntas sin respuesta: no sabemos cuándo fue escrito el *Lazarillo*, ni quién es su autor; y tampoco se puede entender bien el texto sin conocer a «Vuestra Merced» ni saber por qué pide a Lázaro que le cuente el caso. ¡No sabemos casi nada!

—Su hipótesis es que *la fusión del último párrafo del prólogo con el primero de la obra se debe a que se habría arrancado una página intermedia, la que —como en muchos libros de la época— contenía el argumento, para que el texto pudiera sobrevivir. Esto acentuaría aún más la censura y las prácticas del silencio que siempre se asocian con el Lazarillo, ¿no es cierto?*

—Desde luego, no soy la primera en hablar sobre la peligrosidad del *Lazarillo*, pero aunque se supiera y subrayase que había sido un texto marcado desde el comienzo por la censura, lo curioso es que no se utilizaban estos datos para dar una lectura correcta de la obra. La visión que se daba del *Lazarillo* continuaba siendo inocente, a pesar de que no podía serlo un libro prohibido. Se sabía que el inquisidor López de Velasco había expurgado los tratados cuarto y quinto, y todo el mundo justificaba la censura del tratado del buldero, que es una crítica feroz a dos prácticas eclesíásticas de la época: las bulas y los falsos milagros. Ahora bien, no se puede entender por qué se suprime el tratado cuarto, que a simple vista solo cuenta que el fraile de la Merced le regaló a Lázaro unos zapatos, que se le rompieron a los ocho días por el trote que le hacía llevar el fraile. Hay quien dice que es un capítulo muy breve, que el autor no terminó de escribirlo y otras cosas similares, pero esa interpretación choca con la actuación del inquisidor. Si el tratado no dice nada, ¿por qué lo quita la censura? Esos «zapatos rotos», que también aparecen en *La Dama del olivar* de Tirso de Molina, hablan de algo mucho más fuerte, de una conducta por la que la Iglesia católica de Estados Unidos ha tenido que pagar indemnizaciones millonarias en los últimos años...

—*El Lazarillo tampoco es la autobiografía de un pícaro, como señalan casi todos los manuales de literatura...*

—En primer lugar, Lázaro no es un pícaro, salvo que se entienda por pícaro un pobre niño que se muere de hambre y que, para poder sobrevivir, intenta robar unos trozos de pan o descoser un poco las costuras de un fardel lleno de comida que le está vedada. El único acto de crueldad de Lázaro se produce cuando engaña al ciego para que se dé un golpe con el poste de piedra, pero este pasaje del *Lazarillo* solo pone de manifiesto que el protagonista ha aprendido la dura enseñanza de su amo, que le había hecho lo mismo con el toro de piedra. En clase yo explico que el *Lazarillo* da comienzo al género de la novela picaresca porque está narrado en primera persona y Lázaro va de amo en amo, pero esto no define la figura del pícaro, sino solo un modelo narrativo que luego se asienta con el *Guzmán de Alfarache*, novela que se conoció desde su aparición como *El Pícaro*.

Además, hay que tener en cuenta que la obra no la escribe Lázaro, porque no sabe escribir. Nos hemos dejado guiar por el principio, cuando Vuestra Merced pide «escribe se le escriba», pero no dice que sea Lázaro el que escriba, cosa que es imposible porque no ha ido a la escuela, y además lo es mucho más porque no se conocen. Lázaro declara, habla, eso lo sabe hacer muy bien; es como un monólogo dramático de un personaje como Pármeno o Rampín, los criados de *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, que son sus modelos. Dentro de ese monólogo, él relata las conversaciones con sus amos, sabiendo que un escribano está tomando por escrito lo que dice, porque no tiene delante a Vuestra Merced. Es como si ahora un juez pide que se haga una investigación y se coloca una grabadora delante de los testigos para que queden registradas sus declaraciones o un taquígrafo las toma por escrito. Precisamente en uno de los tres manuscritos que se conservan del *Diálogo de la lengua*, que escribió Juan, el hermano de Alfonso de Valdés, aparece la figura de un escribano oculto, que va tomando nota de toda la conversación.

Vuestra Merced es una dama

—*La información que da el texto sobre Vuestra merced es mínima, pero una lectura minuciosa de dos frases del Lazarillo le ha permitido saber algo esencial de ese personaje, sobre todo, ver cuál es su papel en la obra.*

—Por eso me sirvió tanto mi práctica en el comentario de texto. Todo el mundo había señalado que lo único que se sabe de Vuestra Merced es que no vive en Toledo y que, entre los amos de Lázaro, solo conoce al arcipreste de San Salvador, que es su «servidor y amigo». Los eruditos habían visto perfecta-



mente que la obra termina cuando se cuenta el caso referido al arcipreste, porque es lo que interesa a Vuestra Merced, pero no habían sabido interpretar la frase que más dolores de cabeza me ha dado. Aparece cuando Lázaro habla de los rumores que aseguran que su mujer había parido tres veces antes de casarse con él. Como la palabra «parir» le parece muy fuerte, pide perdón por si ha ofendido y dice: «Hablando con reverencia de Vuestra Merced porque está ella delante». ¿A quién se refiere ese «ella»? Es una frase de una ambigüedad indudable, que se ha interpretado de dos maneras: según la primera lectura, «ella» sustituye a Vuestra Merced, que se refiere el arcipreste, porque el tratamiento de cortesía fuerza un uso femenino, aunque se trate de un hombre. Sin embargo, esta variante no solo no está documentada, sino que hay muchísimos ejemplos de lo contrario: cuando «Vuestra merced», «Vuestra señoría», «Vuestra excelencia» se aplican a un hombre, siempre se sustituyen por pronombres masculinos. Así que una segunda lectura afirma que «ella» se refiere a la mujer de Lázaro, que estaba presente, pero esto tampoco tiene ningún sentido porque nunca se pide perdón a nadie con miedo de haberle ofendido porque otra persona está delante. De repente me di cuenta de que ese «Vuestra Merced» tenía que desgajarse del parlamento de Lázaro al arcipreste: solo puede ser el interlocutor de la obra, el destinatario de la declaración, que volverá a aparecer luego. Como «ella» se refiere sintácticamente a Vuestra Merced, resulta que Vuestra Merced tiene que ser una mujer.

—¿Y qué importancia tiene esto?

—En realidad ninguna. Un lector me dijo que daba lo mismo que fuera un hombre o una mujer, y tenía razón; pero el he-

cho de que Vuestra Merced fuera una mujer me permitió comprender rápidamente qué tipo de relación podía tener con el arcipreste de San Salvador. Yo siempre comento en clase un cuento de Cortázar, *Continuidad de los parques*, en el que el escritor dice que el protagonista abandonó la novela «por negocios urgentes», e inmediatamente pensamos que es un hombre. A mí me ocurrió lo contrario: darme cuenta de que Vuestra Merced es una mujer me hizo ver su papel en la obra. No podía ya ser un clérigo amigo del arcipreste, como todo el mundo pensaba, a pesar de que no hay ningún dato que lo indique, sino una dama que se confesaba con él. «Confesión» es la palabra clave, porque si son ciertos los rumores de que el arcipreste de San Salvador tiene una manceba, en un momento de intimidad podría revelarles alguno de los secretos de confesión. Entonces pensé qué haría la criada y me di cuenta de que ella, que ya no tenía por qué guardar el secreto, se lo contaría a quién tuviese más cerca: al marido, a Lázaro, que es... el pregonero. Siempre habían dicho que en la cumbre de su buena fortuna Lázaro había conseguido ser un cornudo y un pregonero, que es un oficio vil, y a mí me parecía que hay oficios mucho más viles, como el de verdugo. Pero Lázaro no es pregonero por eso, sino porque el tema central de la obra es el peligro de que en una iglesia corrupta los secretos de confesión terminen en boca del pregonero. Es una construcción tan ingeniosa que yo, que no tengo imaginación creadora, no me podría haber inventado de ninguna manera. Por primera vez había entendido el *Lazarillo*. Lázaro vende vino, pero pregona vinagre, como decía el refrán.

—Gadamer decía que «solo es comprensible lo que presenta una unidad perfecta de sentido. Hacemos esta presuposición

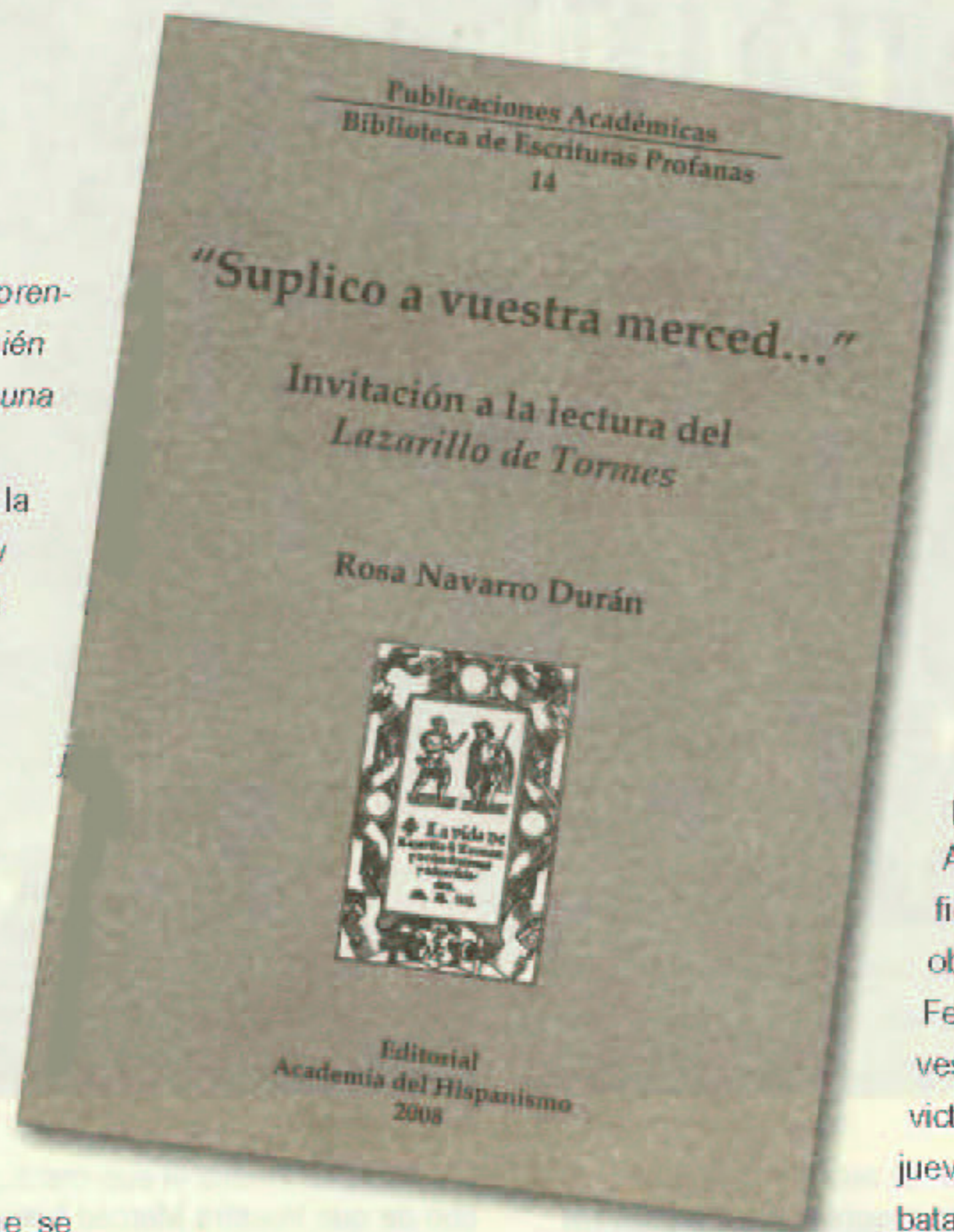
cada vez que queremos comprender algo». Al comprender quién es *Vuestra Merced*, aparece una estructura cerrada.

—Exacto: de repente vi la estructura cerrada. Chejov dice que si al principio de una novela aparece un clavo colgado en la pared, el protagonista debe colgarse de ese clavo en la última página. Así que Lázaro no podía ser pregonero por casualidad. A *Vuestra Merced* le preocupa tanto el caso porque se confiesa con el arcipreste y ha escuchado los rumores que corren sobre él. Entonces pide que se haga una información («escribe se le escriba»), y preguntarán a Lázaro, no porque sea el pregonero, sino por ser el marido de la supuesta manceba. De repente entendí toda la obra: el miedo de *Vuestra Merced*. El argumento arrancado debía contener esta guía de lectura; sería algo breve, del tipo: «Una dama preocupada por los rumores que le han llegado sobre la conducta de su confesor, que dicen que es un clérigo amancebado, pide que se haga una información sobre el caso». Si hubiéramos leído estas líneas al principio del *Lazarillo*, lo habríamos comprendido perfectamente, sabríamos quién es *Vuestra Merced* y qué le preocupa; ella no conoce a Lázaro, y por eso es lógico que él diga cómo se llama, dónde nació, de quién es hijo, a qué se dedica.

Alfonso de Valdés, autor del *Lazarillo*

—Además de clarificar pasajes oscuros, esta nueva lectura va dibujando un retrato robot del escritor. ¿Qué sabemos de él en una primera aproximación?

—Hay muchísimos datos y sería muy largo de explicar, pero lo esencial del retrato es que se trata de un erasmista muy inteligente y agudo. La tesis de Marcel Bataillon en *Erasmus y España* es que no hay huellas erasmistas en el *Lazarillo*; luego en otras publicaciones posteriores ya empezaba a dudar de ello. Él era un historiador extraordinario, y yo no soy historiadora, sino filóloga, pero el erasmismo de la obra es innegable, imposible de discutir. Si situamos el *Lazarillo* hacia 1550, en una fecha cercana a la publicación de las ediciones que se conservan, entonces es lógico pensar en la posibilidad de que no sea



un texto de influjo erasmista, porque es muy tarde, y la huella de Erasmo se iba borrando poco a poco en España. Ahora bien, si fechamos el *Lazarillo* hacia 1530, cuando en realidad fue escrito, no hay nada que discutir. El erasmismo está presente en toda la sátira, que pone de manifiesto los vicios de los amos de Lázaro, que pertenecen casi todos a la Iglesia. Además, el escritor tiene que ser un fiel servidor de Carlos V, porque la obra comienza con una derrota de Fernando el Católico, la batalla de Gelves de 1510, y finaliza con la entrada victoriosa del emperador en Toledo, un jueves 27 de abril de 1525. No es una batalla, sino un hecho cortesano simbólico. Carlos V tiene prisionero al rey de

Francia en Madrid y entra en la ciudad de los comuneros, con la rebelión aplastada hacia ya tiempo, para celebrar unas Cortes en las que anuncia su matrimonio con Isabel de Portugal. Todos los embajadores de Europa acuden a rendirle pleitesía; es su momento de máximo esplendor.

Por otra parte, es un cortesano quien escribe, porque después de atacar brutalmente a los primeros amos de Lázaro, introduce al escudero, que es un vanidoso y un hipócrita, un muerto de hambre que ni trabaja ni quiere trabajar, pero es buena persona. Es el único amo al que Lázaro le tiene lástima, y por eso va a mendigar para darle de comer. Es evidente que el autor es un erasmista sin ninguna simpatía por los miembros corruptos de la Iglesia y, al mismo tiempo, un cortesano que ve la vanagloria y la hipocresía de muchos otros, que prefieren morirse de hambre antes que trabajar. Así que tenemos a un cortesano erasmista servidor fiel del Emperador y cercano a los hechos históricos que narra. Con estos elementos, solo se me podía dibujar un escritor muy concreto, al que yo conocía bien, «un caballero mancebo de la corte del Emperador». No creo en los grandes genios desconocidos, ni en la atribución de cuadros como *El coloso* a pintores de cuarta fila; las grandes obras están escritas por grandes escritores. Alfonso de Valdés era el mejor prosista de la primera mitad del xvi; lo dice Menéndez Peiayo, a pesar de sus anteojeras ideológicas (bueno, lo que dice es que el *Diálogo de Mercurio y Carón* es la mejor obra en prosa de esa época; y él todavía creía que era de Juan, aunque con ayuda de Alfonso). Es curioso, porque Ricapito, otro edi-

Es evidente que el autor es un erasmista sin ninguna simpatía por los miembros corruptos de la Iglesia y, al mismo tiempo, un cortesano que ve la vanagloria y la hipocresía de muchos otros, que prefieren morir de hambre antes que trabajar.

tor de Alfonso de Valdés, ya había dicho que intuía que era el autor del *Lazarillo*, pero no aportaba ninguna prueba, solo algunas concordancias. Yo solo soy la primera en dar argumentos que demuestran la autoría, no en atribuirle la obra.

—Precisamente la idea central de la demostración de la autoría es que una obra de la complejidad narrativa del *Lazarillo* no puede salir de la nada, sino que tiene una estofa muy rica, con una inmensa cantidad de lecturas. Entonces usted intenta reproducir la biblioteca portátil de Alfonso de Valdés, todo lo que pudo leer, los pasajes que le llamaron la atención, las notas que tomó.

—Eso también se inicia por azar. Yo estaba relejendo la *Propalladia* de Torres Naharro, y encontré anécdotas y escenas que salían en el *Lazarillo*. Alfonso de Valdés también la había leído, porque sus comedias a noticia están en la estofa de los dos *Diálogos*. Inmediatamente pensé: ¿y si pudiera encontrar en el *Lazarillo* y los *Diálogos* las mismas lecturas? Si en el texto de dos o tres obras aparecen muchas lecturas comunes, entonces solo pueden ser del mismo escritor; es una prueba indiscutible de autoría. Así que me puse a estudiar apasionadamente todo lo que pudo caer en manos de Alfonso de Valdés, y enseguida vi huellas de lectura de *La Celestina*. Lo primero que me dijeron fue que las comedias a noticia de Torres Naharro y *La Celestina* eran lecturas demasiado comunes como para probar una autoría. Tenían razón. Ahora bien, encontré otras mucho más raras como las *Glosas* de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Juan de Mena, o los *Bocados de oro*, que se edita solo tres veces (en 1495, 1510 y 1527) y cuyo influjo aparece en el *Lazarillo* y en los *Diálogos*. Estas lecturas me llevan además a dar nuevas pinceladas al retrato robot del escritor. En el prólogo del *Lazarillo* hay una cita del *Reloj de príncipes* de fray Antonio de Guevara, publicado en Valladolid en 1529, así que el *Lazarillo* no pudo escribirse antes, y su autor estaba en España en ese momento. Pero también hay huellas de lectura de *La Lozana andaluza*,

que se edita en Venecia una sola vez, después de 1529, porque hay una referencia al asedio de Ñapóles por los franceses y a la Paz de las Damas. Es una obra que ni siquiera se llega a prohibir, porque no circula por España; de hecho, el único ejemplar que se conserva está en la Biblioteca Imperial de Viena. Por tanto, el autor del *Lazarillo* estaba en España en 1529 y en Italia en 1530, para poder leer *La Lozana Andaluza*. Eso apunta una vez más a un miembro de la corte del Emperador.

—También encuentra nuevas fuentes italianas de algunos de los motivos principales del *Lazarillo*...

—La fuente más importante es, sin duda, el *Novellino* de Masuccio. El episodio del buldero es una imitación de la novela IV —como ya se sabía—, y lo que hace Alfonso de Valdés es cambiar la reliquia por la bula, lo que lleva de nuevo a los años veinte del XVI. Así que me puse a leer el *Novellino* como por encima del hombro del autor del *Lazarillo*, que la había leído e imitado, y encontré que el argumento de la dama que se confiesa con un clérigo amancebado aparece en la novela IX, donde hay un arcipreste que cuenta a su amante los secretos de confesión que le dicen los hombres y mujeres del pueblo, y Masuccio comenta que es costumbre de la mayoría de los sacerdotes hacerlo. La trama que da sentido al *Lazarillo* ya aparecía antes en el *Novellino*, que es una de las lecturas esenciales de Valdés, a quien también —como al propio Masuccio— le influyó mucho el *Decamerón* de Boccaccio. (Además Pontano imitó una novela del *Novellino* en su *Diálogo de Carón*, que es una de las fuentes del *Diálogo de Mercurio y Carón*, como dice el propio Valdés). Todo eso sigue dibujando la figura del escritor, porque si ha leído a Masuccio y a Boccaccio, a Torres Naharro, *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, se ve muy claro cuáles son sus gustos y lo que le preocupa. Es el perfil de un humanista, gran lector, al que le apasionan las obras satíricas contra la Iglesia y muy ricas narrativamente.

—Almismo tiempo van apareciendo muchísimas concordancias lingüísticas entre las tres obras. Parece, sin embargo, un camino más peligroso. ¿Cómo se puede estar seguro de que lo que aparece en el *Lazarillo* y los *Diálogos* no era de uso común?

—Tengo muchísimas concordancias recogidas, sobre todo palabras que aparecen con el mismo uso y la misma acepción en el *Lazarillo* y los *Diálogos*; por ejemplo, *maleficio* con el significado de 'cosa mal hecha'. Pero ya me había advertido el profesor Pascual que este no es un camino válido, porque un escritor no tiene un lenguaje particular y, aunque aparezcan usos comunes en las tres obras, también estarán en muchos textos de sus contemporáneos. He encontrado construcciones que dan muy pocas concordancias en el CORDE, pero a medida que cuelgan nuevos textos, van apareciendo más. Lo que es de uso

común no puede utilizarse como argumento, pero está claro que nada indica que no sean libros del mismo escritor. Un verbo tan raro como *contraminar*, por ejemplo, aparece en el *Lazarillo* y en el *Diálogo de Mercurio y Carón* seguido del mismo vocablo: *mañas*. También hay frases muy parecidas en lo que dice el escudero a Lázaro y lo que confiesan los cortesanos que desfilan ante Mercurio y Carón. Son datos que me apoyan, pero que no pueden emplearse como pruebas científicas.

Hacia una nueva filología

—Hasta ahora los problemas que ha resuelto son tan particulares que no servirían para enfrentarse a una obra distinta del *Lazarillo*. Sin embargo, esta idea de leer todos los textos de los contemporáneos de un escritor y establecer la red de referencias permite en principio abordar el estudio de cualquier libro que tenga lagunas interpretativas. ¿Lo ha utilizado en otras obras?

—Es cierto; lo he empleado, por ejemplo, para fechar el *Buscón*. Si dentro de la obra encontramos huellas de lectura de *La pícara Justina*, de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* y del *Guitón Onofre*, quiere decir indudablemente que es posterior a estos libros. En todas las historias de la literatura se dice que fue escrito en 1604, pero tiene que ser indudablemente posterior a 1605, año de impresión de *La pícara Justina* (las otras dos obras son de 1604). A continuación, busco textos con referencias al *Buscón* para ponerle límite *ad quem* a la fecha de composición. Es lo mismo que hago con el *Lazarillo*. En la traducción del *Baldo*, que se publica en Sevilla en 1542, hay huellas de lectura de la obra, así que ya tenía que haber circulado antes de tal año. La idea básica es que cualquier texto es posterior a las obras que forman parte de su estofa, y anterior a aquellas que ya muestran su lectura.

Contra la superespecialización, hay que defender el conocimiento de todos los textos literarios de una época. No se puede ser especialista solo en Lope y pretender entenderlo bien, porque Lope era enemigo de Cervantes y de Góngora, escribe contra ellos, hay alusiones que hay que situar en el contexto adecuado, guiños literarios continuos. Hay que pensar, por ejemplo, que Cervantes hace ir a don Quijote a Barcelona en la segunda parte, no solo para no entrar en Zaragoza, evitando el camino seguido por Avellaneda, sino también para competir con Lope, porque *El peregrino en su patria* empieza con un peregrino que llega a las playas de Barcelona. No se puede obviar que había escritores escribiendo a favor y en contra de otros escritores. En realidad, no debería sorprender, porque ocurre lo mismo ahora. Para entender la poesía española actual hay que saber, por ejemplo, que Valente no era amigo de Hierro (así se entiende la ausencia de este en alguna anto-

logía de devotos del primero), o que Benítez Reyes sí lo es de García Montero. Cada vez estoy más convencida de lo importante que es relacionar las obras. Hasta ahora no se ha explotado mucho este método fundamental, porque la filología tuvo una primera época de grandes titanes, que dieron a conocer muchos textos, pero tenían una tarea tan amplia que no podían dedicarse a estos detalles; y luego vino una etapa de especialistas en un solo texto, que no han sido siempre capaces de ver las relaciones con otros. Pero, a medida que tengamos textos con ediciones cada vez más limpias, más cercanas a lo que escribió el autor, se irá avanzado en este análisis comparado.

—Precisamente editando la Tragicomedia de Lisandro y Roselia ha conseguido leer correctamente una escena del *Lazarillo* que siempre habíamos interpretado mal...

—Así es. Está a punto de aparecer en Cátedra mi edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, que es la mejor continuación de *La Celestina*; casi supera al original, según el finísimo paladar literario de Menéndez Pelayo. Me interesó porque está publicada en Salamanca, en 1542, así que es muy cercana a la fecha de composición del *Lazarillo*, y además todo apunta a que Alfonso de Valdés había estudiado allí. No se conserva el registro de los estudiantes de esos años, pero el autor del *Lazarillo* conoce muy bien la ciudad, y el léxico refleja su lugar de formación. Quien escribe la *Tragicomedia* es un teólogo salmantino, que imita *La Celestina* muy de cerca, pero que también ha leído la comedia *Himenea* de Torres Naharro.

Mientras editaba esta obra magnífica, me encuentro con un pasaje en el que el criado del protagonista dice que, cuando era paje en casa de Roselia —ella era una niña—, «yo la briezaba, y con el trebejo la acallaba». Es lo mismo que pasa en el *Lazarillo*, en un pasaje que habíamos interpretado siempre mal. Lázaro hacía dar brincos a su hermanito negro para calentarlo, y todos nos quedábamos tan tranquilos ante esta escena cruel. Si en lugar de *calentar* ponemos *acallar*, como ya había hecho el inquisidor López de Velasco al editar el *Lazarillo* expurgado, se aclara un poco, pero tampoco es un procedimiento muy usual hacer brincar a alguien para que se tranquilice. El verbo en realidad no admite ese uso; nos ha confundido Covarrubias, que en su diccionario forzaba el significado de las palabras en función de los textos que leía, y define la palabra *brincar* a partir del *Lazarillo*. Al leer ese pasaje de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, me doy cuenta de que no es *brincar* sino *briزار*, es decir, *brezar*, *acunar*, que todavía se usaba en Salamanca a principios de este siglo. El salto es muy fácil: la grafía de *briزار* era con ce cedilla; al desaparecer ésta, queda *bricar*, y entonces el impresor piensa que falta la tilde sobre la í, abreviatura de la ene, y lo cambia por *brincar*. Con esta nueva lectura,

se dibuja una imagen mucho más tierna, en la que Lázaro mece a su hermanito para que deje de llorar. Solo la lectura de textos contemporáneos nos ilumina fragmentos oscuros, detalles que no habíamos acabado de entender. Estoy segura de que estamos leyendo muchos pasajes mal, o no del todo bien, sin ni siquiera sospecharlo.

—*En un momento de decadencia de los estudios humanísticos, ¿a qué público puede ir dirigida una edición de estas características?*

—Cuando le ofrecí la edición al director de Cátedra, Emilio Pascual, me dijo que no imaginaba que miles de personas la estuvieran esperando con los brazos abiertos, pero que él creía que tenía que estar en esa colección, donde también habían publicado la *Segunda Celestina*. Se trata de poner al alcance de las futuras generaciones un texto que me parece muy valioso. Ahora mismo vivimos un momento en el que se está desmantelando la enseñanza de la literatura: no hay en la ESO una asignatura donde se enseñe solo tal materia; al quitar esa pieza fundamental de la enseñanza secundaria, por un efecto dominó, se está impidiendo que los adolescentes de hoy puedan leer en el futuro la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, y que ni tan siquiera puedan entender los clásicos canónicos. Así que tengo que trabajar para el futuro, para cuando llegue un ministro de Educación sensato que se dé cuenta de que, en lugar de reivindicar asignaturas que en la época franquista se llamaban «*Marías*», hay que luchar por transmitir los contenidos fundamentales de nuestra cultura, que están en los clásicos. Todo lo demás, tanto subrayar en las bases de las convocatorias de los proyectos de I+D la conservación del patrimonio o esas campañas publicitarias de fomento de la lectura, solo sirve para hacer ver que se está muy preocupado. Si se conserva el patrimonio literario, pero no se lee es como un museo del Prado cerrado a cal y canto. Confío en que dentro de veinte o treinta años —ojalá sea menos—, imitemos lo que se hace en Francia, en Italia, en Alemania, en todas partes, y la literatura volverá al Bachillerato como forma de transmisión de nuestra herencia más valiosa; así renacerán generaciones capaces de leer la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, a Alfonso de Valdés, a Cervantes, a Lope, a Quevedo, el *Cantar de Mió Cid*, el *Libro del caballero Cifar*... Mientras tanto, trabajo con los niños: desde hace un par de años me dedico a poner los clásicos a su alcance, en unas adaptaciones muy fieles al original, en las que además utilizo de vez en cuando breves perifrasis para que aprendan algunas palabras. Creo que tiene cierto eco, porque los padres, a diferencia de las autoridades, sí que están preocupados de verdad, y los profesores también, aunque no puedan hacer nada. Son mis cómplices en esta lucha para que los

nombres de nuestra literatura sean algo más que calles y rutas turísticas.

La recepción

—*¿Cómo ha sido la recepción de su teoría?*

—La verdad es que la recepción de los trabajos de investigación en el campo de las Humanidades es muy defectuosa. Cuando escucho a mis amigos científicos, me doy cuenta de que si ellos formulan una hipótesis revolucionaria, se celebra un simposio y se reúnen todos los especialistas para decidir si es o no es válida. No ocurre lo mismo en la filología: hay numerosísimos congresos, pero su finalidad no es la transmisión del conocimiento. Se trata, más bien, de reforzar la jerarquización de la universidad y de nutrir los currículum de los aprendices, que necesitan tener publicaciones y participar en congresos, y por eso van. Además, son prácticas absolutamente onanistas, en las que cada uno llega, se complace en lo suyo y parece que no existe ninguna relación con todo lo demás. Yo misma he ido a un par de congresos sobre novela picaresca en los que parecía invisible, como si nunca hubiese publicado nada. Y no es que me ningunearan: se me escuchaba y respetaba durante mi exposición, pero las ponencias presentadas sobre el *Lazarillo* no tenían en cuenta mi trabajo, ni para apoyarlo ni para refutarlo. Me salva ser ya una mujer de edad, con cierto escepticismo. Estaba convencida de que todo el mundo iba a aceptar lo del último párrafo del prólogo, porque es de sentido común; eso sí tengo que reconocer que me ha sorprendido. Lo demás estaba en mi horizonte de expectativas, porque sé muy bien que en este país lo que funciona es el *post mortem*.

—*El profesor Francisco Rico lleva ya algún tiempo amenazando con una nueva edición del Lazarillo...*

—Yo estoy deseando que la haga, la espero con verdadero interés. Él es una persona muy inteligente, ha sido mi maestro, y solo a partir de sus investigaciones sobre la naturaleza del «caso» he podido construir mis argumentos. Espero que en esta nueva edición tenga en cuenta mi tesis, que no la silencie como otros colegas. De hecho, acaba de aparecer un librito mío, «*Suplico a Vuestra Merced...*». *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes* (Editorial Academia del Hispanismo), en el que resumo la investigación y apporto algunas pruebas nuevas. Y casi lo primero que hice, al recibir los ejemplares, fue enviarle uno al profesor Rico para que pudiera conocerlo y argumentar a favor o en contra. La primera persona deseosa de que salga su nueva edición soy yo.

Y permite que te haga ahora yo una pregunta ¿por qué me has tratado de usted? Si me asocias con «*Vuestra Merced*», te diré que yo no puedo tener la inquietud que tuvo ella... ••