

COLLECTION DE LA CASA DE VELÁZQUEZ
VOLUME 140

EL AUTOR OCULTO
EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA

SIGLOS XIV A XVIII

EDITADO POR MAUD LE GUELLEC

CASA DE VELÁZQUEZ
MADRID 2014

Directeur des publications : Michel Bertrand
Responsable du service des publications : Catherine Aubert
Secrétariat d'édition et mise en pages : Blanca Naranjo
Couverture : Olivier Delubac
Maquette originale de couverture : Manigua

En couverture : Amélie Ducommun, *Paisajes furtivos 3* (2010)
© Casa de Velázquez

Obra publicada con la participación de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

ISBN : 978-84-96820-99-9. ISSN : 1132-7340
© Casa de Velázquez 2014 pour la présente édition

Casa de Velázquez, c/ de Paul Guinard, 3. Ciudad Universitaria 28040 Madrid ESPAÑA
Tél. : (34) 91 455 15 80. Fax : (34) 91 549 72 50. Site Internet : www.casadevelazquez.org

En application du Code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement, par photocopie ou tout autre moyen, le présent ouvrage sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

*Le catalogue des publications de la Casa de Velázquez peut être consulté
sur le site Internet de l'établissement ou expédié sur demande*

EL INTENTO DE DESOCULTAR AL AUTOR DEL LAZARILLO Y LA PRODUCTIVIDAD DE SU OCULTAMIENTO

SOBRE LOS VALORES DE UN ANONIMATO HISTÓRICO

Hanno Ehrlicher
Universität Augsburg

Apenas si existe otro texto anónimo que haya desatado una búsqueda tan intensa por el autor oculto como el librito titulado *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, publicado en 1554 en cuatro ediciones distintas, en Burgos (por Juan de Junta), Alcalá de Henares (por Salcedo), Amberes (por Martín Nucio), y Medina del Campo (por Mateo y Francisco del Campo). Ya los contemporáneos habían formulado hipótesis sobre la autoría del libro cuando éste, dado el éxito del *Guzmán de Alfarache*, se convirtió medio siglo después de su primera aparición en «precursor» de un modelo narrativo que ahora emerge como un género tan atractivo como controvertido, el de la picaresca¹. Desde hace más de cuatrocientos años, hay una decena de candidatos sobre los que se discute constantemente y, aunque la prioridad varía, se siguen usando básicamente los mismos argumentos². En este sentido, la suposición lanzada por Rosa Navarro Durán, hace algunos

¹ Parto con esto de un concepto histórico-pragmático de genericidad literaria, suponiendo que el «origen» del género picaresco no se encuentra en ningún prototipo determinado, ni en el *Lazarillo* ni en el *Guzmán*, sino que habría que buscarlo en la coincidencia de rasgos comunes entre las diferentes obras publicadas que perciben tanto los lectores como los propios autores. Para esto hace falta como mínimo dos ejemplares del género, circunstancia que se da precisamente con la aparición de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* en 1599 y, sobre todo, por la mediación activa de los editores, como ya lo advirtió C. GUILLÉN, «Luis Sánchez». Fue, por lo tanto, el éxito del *Guzmán* lo que provocó el nuevo interés por el *Lazarillo* y la consiguiente búsqueda de su autor. El primer nombre propuesto fue el del padre jerónimo, fray Juan de Ortega, lanzado desde 1605, al que se juntó rápidamente el de Diego Hurtado de Mendoza, con lo que se abrió una controversia que sigue vigente en la actualidad.

² A los ya mencionados Juan de Ortega y Diego Hurtado de Mendoza se añadieron Juan y Alfonso de Valdés, Lope de Rueda, Sebastián de Horozco, Fernando de Rojas, Pedro de Rhúa y Hernán Núñez de Toledo. Francisco Rico, en su edición del *Lazarillo* («Introducción», pp. *31-*44), ofrece un buen resumen del estado de la cuestión de entonces. Todavía sigue resultando muy instructivo, porque las recientes discusiones no han añadido muchos datos o argumentos nuevos. Sin embargo, a la lista de candidatos se han sumado los nombres de Juan Maldonado (véase C. COLAHAN y A. RODRÍGUEZ, «Juan Maldonado and *Lazarillo de Tormes*») y Francisco Cervantes de Salazar (véase J. L. MADRIGAL, «Cervantes de Salazar y el *Lazarillo*»). Un estado de la cuestión más actual lo ofrece M. A. RAMÍREZ LÓPEZ, «Fortunas y adversidades de la autoría del *Lazarillo*».

años, de que Alfonso de Valdés sería el autor del *Lazarillo*, no es nada novedosa. A finales del siglo XIX, Morel-Fatio ya había apuntado argumentos a favor de dicha autoría³ y, en 1976, Joseph V. Ricapito los volvió a retomar, declarando, no obstante con prudencia, que su tesis era tan sólo una «hipótesis arriesgadísima»⁴ y, por esa misma razón, decidió editar el *Lazarillo* como texto anónimo. Pero tanta precaución le parece innecesaria a Navarro Durán, quien presenta su tesis como una verdad fáctica. De hecho, ha vendido la autoría de Alfonso de Valdés en una serie de reediciones del *Lazarillo*⁵, entre otras en la prestigiosa Biblioteca Castro, en una edición que durante algunos años también ha estado asequible de forma digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, sin duda la instancia central para la transmisión del canon literario del mundo hispanohablante en el medio electrónico⁶. Otro elemento de esta difusión pragmática de su tesis autorial a través de reediciones ha sido una adaptación modernizada del clásico para niños, donde también figura, claro está, la autoría de Alfonso de Valdés como un hecho indudable en el dorso del libro⁷.

EL DESOCULTAMIENTO DEL AUTOR: RAZONES PRAGMÁTICAS DE UNA REVISIÓN DE UN TEXTO CANÓNICO ANÓNIMO

Por muy dudosos que puedan parecer los argumentos de Navarro Durán, criticados ya poco después de enunciados⁸, no se le puede negar a la filóloga la enorme eficiencia pragmática con la que ha conseguido convertir su hipótesis en un hecho publicitario. A pesar de toda la tinta crítica ya vertida recientemente sobre la cuestión de la autoría del *Lazarillo*, aún no se ha tomado suficientemente en cuenta esta dimensión pragmática. Fernando Rodríguez Mansilla, por ejemplo, en su síntesis crítica sobre el debate científico, que se ha

³ A. MOREL-FATIO, «Recherches sur *Lazarillo de Tormes*».

⁴ J. V. RICAPITO, «Introducción», pp. 44-51.

⁵ Véanse las ediciones de R. Navarro Durán, 2003 (2ª ed., 2006), 2004 (2ª ed., 2011). Su proyecto de difusión editorial de la nueva autoría consiste también en el activo apoyo argumentativo para justificar ediciones del texto bajo el nombre de Alfonso de Valdés realizadas por otros investigadores (véase R. NAVARRO DURÁN, «Introducción»). Todas las publicaciones de la autora se encuentran en su página web destinada a la difusión y autorización de su tesis autorial: <http://elazarillo.net>.

⁶ Actualmente ya no se encuentra la mencionada edición en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com>). Sin embargo, en la Biblioteca Castro, Alfonso de Valdés es y, al mismo tiempo, no es autor del *Lazarillo*. No lo es en la *Obra completa* del autor editada por Á. Alcalá (A. VALDÉS, *Obra completa*), pero sí lo es en el primer tomo de la serie *Novela picaresca*, editada por R. Navarro Durán (2004 y 2011).

⁷ R. NAVARRO DURÁN, *El Lazarillo contado a los niños*.

⁸ Véanse, por ejemplo, A. ALATORRE, «El *Lazarillo* y Alfonso de Valdés», D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, «*Lazarillo de Tormes*, condenado al anonimato», F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, «El *Lazarillo* y sus autores», V. PÉREZ VENZALÁ, «El *Lazarillo* sigue siendo anónimo». Las críticas favorables, que también las hubo (y no pocas), quedan recogidas en la mencionada página web de Navarro Durán (<http://elazarillo.net>).

desatado tras la tesis de Navarro Durán, percibe mucho ruido y pocas nueces⁹. Sin embargo, a diferencia de él, no pensamos que la nueva hipótesis de autoría haya producido tan sólo «una fama de quince minutos» ni que la verdad sobre la literatura quede concertada únicamente entre los especialistas académicos a los que considera «los únicos que pueden efectivamente evaluar los resultados». Navarro Durán, en concreto, mediante su política editorial y por haber apostado hábilmente por las posibilidades mediales de internet, ha conseguido, desde el punto de vista pragmático, hechos más duraderos sin tener que esperar a que los especialistas legitimen su tesis, lo que posiblemente no hagan. Por ello, no es nuestra intención añadir aquí nuevos argumentos metodológicos a los que ya se han formulado a favor o en contra de la hipótesis de Navarro Durán y que, entretanto, forman ya una copiosa bibliografía¹⁰. Precisamente, por la energía polémica de la que va cargado este debate metodológico, merece la pena tomar una cierta distancia y preguntarse, desde una perspectiva cultural, por los motivos que hay detrás. Pues, en este caso, lo que hay tras esa revisión del canon que se autoriza filológicamente y se presenta retóricamente como preservación del legado cultural de la literatura áurea es, en realidad, una instrumentalización pragmática de la función de autoría en detrimento de la calidad literaria del texto, esto es, su forma narrativa irónica y la poliseimia intrínsecas.

Resulta extraño que, en general, en el debate se dé por supuesto que la identificación del autor real del *Lazarillo* constituya una enorme ganancia, y no sólo para el pequeño círculo de los especialistas sino ni más ni menos que para toda la comunidad cultural española. La prensa celebró con euforia la solución de un enigma secular¹¹ e incluso se llegó a hablar de un cambio en el paradigma, en el sentido de Thomas S. Kuhn¹². Toda esta euforia, sin embargo, no surgió por el hallazgo espectacular de nuevos materiales, como fue el caso de una cuarta edición del *Lazarillo*, encontrada en 1992, que la prensa comentó en su momento tan sólo de pasada (aunque este hallazgo sí que supuso un cambio en

⁹ Véase F. RODRÍGUEZ MANSILLA, «A vueltas con los autores del *Lazarillo de Tormes*».

¹⁰ A las ya mencionadas críticas habría que añadir muchas otras, sobre todo desde que M. AGULLÓ Y COBO, *A vueltas con el autor del «Lazarillo»*, dedicara también toda una monografía a la cuestión de la autoría, defendiendo la de Hurtado de Mendoza, con lo que la discusión se ha vuelto a reiniciar. Menos fortuna publicitaria ha tenido la anterior monografía de F. CALERO, *Juan Luis Vives*, con la hipótesis autorial que ya indica su título.

¹¹ Lo que para Óscar Rodríguez, de la *Tribuna de Salamanca* (10 de agosto de 2003), suponía todavía un interrogante («El misterio del *Lazarillo*, ¿resuelto?») fue afirmado rotundamente por otros críticos: así, Elena Hevia, «Una experta desvela el enigma de la autoría del *Lazarillo*» (en *El Periódico*, 26 de julio de 2003) o Héctor de Mauleón, «Se aclara un enigma de cinco siglos: Alfonso de Valdés, autor del *Lazarillo de Tormes*» (en *El Independiente*, México, 4 de agosto de 2003). Todas estas informaciones están tomadas de la selección de prensa ofrecida por la misma Rosa Navarro Durán en su página web autocelebratoria.

¹² Es el caso, concretamente, de R. TORIZ, «Nota sobre el autor del *Lazarillo de Tormes*», quien cita explícitamente a Kuhn: «Las transformaciones paradigmáticas constituyen las revoluciones científicas y la transición sucesiva de un paradigma a otro por medio de una revolución es el patrón usual de una ciencia madura».

el mismo fundamento de la filología)¹³, sino, al fin y al cabo, por una hipótesis que se exponía, categóricamente, como verdad. En contraste con esa cuarta edición histórica del *Lazarillo*, del «hallazgo» de Navarro Durán no se dispone materialmente, pues la investigadora fundamenta su construcción de autoría en un hueco que inventa dentro del corpus textual conservado. En su opinión, el texto de una supuesta edición original del *Lazarillo* tenía una página más que, luego, se extrajo, lo cual explicaría su falta en todas las ediciones posteriores. La prueba de esa falta sería el repentino cambio de destinatario que se da en el prólogo, en el que, como es sabido, el narrador, después de dirigirse a un público-lector general, pasa de repente a dirigirle la palabra a una «Vuestra Merced» de identidad incierta. Este salto en la situación comunicativa, Navarro Durán lo toma como indicio de un pasaje textual ausente, por lo que habla de un «texto mutilado»¹⁴ que intenta sanar narrando ella lo que ya no se puede leer pero que, originariamente, estaría escrito. Sin la mutilación del prólogo, el texto no sólo habría mostrado una clara separación funcional entre el autor (Alfonso de Valdés) y el narrador (Lázaro), sino que también habría aclarado la relación entre las instancias sociales inscritas en la *Vida* y sobre cuyo rol concreto se ha especulado mucho: Vuestra Merced sería una dama noble que se ha enterado de la relación entre el arcipreste de Talavera, su confesor, y la mujer de Lázaro, por lo que quiere que este último le cuente algo más del caso, pues ella misma podría temer que el canónigo no le guarde los secretos de su confesión. Hasta aquí la narración de Navarro Durán¹⁵, que según ella misma no es un suplemento del texto sino la cura de una abertura escandalosa, una «herida» responsable del error de los investigadores que se movían infructuosamente en círculos hermenéuticos y que, ahora, queda definitivamente cerrada con esta genial operación. Todas las contradicciones del texto han quedado resueltas con esta construcción: los problemas de interpretación que, hasta ahora, eran centrales, se desenmascaran como problemas en apariencia y, por lo tanto, ya no se necesita discutir más. «Imaginación creadora», realmente, digna de alabanza por parte

¹³ En el verano de 1992 se encontró en el poblado de Barcarrota una cuarta edición del *Lazarillo* (la de Medina del Campo) en una biblioteca secreta que había sido emparedada, posiblemente para ocultarla de la Inquisición. Los medios difundieron la noticia a finales de 1995 cuando se mostró públicamente esta Biblioteca de Barcarrota. Véase al respecto J. CAÑAS MURILLO, *Una edición recién descubierta*, y las informaciones del gobierno de Extremadura: <http://194.179.111.13:8080/biex/static/bb.action>.

¹⁴ «No es, pues, raro que *La vida de Lazarillo de Tormes*, agudísima sátira erasmista, viviera tantos años oculta; sólo la mutilación de su texto oscureció algo su sentido y permitió que saliera a la luz en España a principios de los años cincuenta; las cuatro ediciones conservadas en 1554 dan prueba de ello. La Inquisición lo prohibiría cinco años más tarde. Mutilado, prohibido, expurgado. Pero el texto permanece con su intensidad, con su fuerza, con su belleza. Siempre lo hemos leído como una obra anónima, pero no es hija de la piedra, sino del mejor prosista de la primera mitad del siglo XVI, el mejor valedor de Erasmo en España: Alfonso de Valdés» (R. NAVARRO DURÁN, «Introducción», p. 36).

¹⁵ Resumimos el núcleo de su argumentación desarrollada por primera vez en R. NAVARRO DURÁN, *Alfonso de Valdés*.

de Juan Goytisolo, a diferencia de una simple «erudición a secas»¹⁶. Esta imaginación filológica es creativa en el sentido de una especulación extremadamente libre desde el punto de vista metodológico, que ha dejado atrás el fundamento positivista del trabajo disciplinado con fuentes y archivos, y comparte con el positivismo tan sólo la aspiración de reconstruir el pasado sin huecos ni fisuras. El principio de la *emendatio* que Karl Lachmann ha establecido en la ciencia editorial de la germanística, es decir, la corrección de un supuesto error transmitido en el manuscrito mediante la reconstrucción de un arquetipo, Navarro Durán lo traslada desde el nivel de las palabras al nivel del texto entero: no se conforma con advertir simplemente que falta una página sino que, en su edición, añade una en blanco, convirtiendo así la supuesta mutilación del texto en un vacío visible¹⁷.

La investigadora, al considerar deficientes todos los impresos conservados del *Lazarillo* en comparación con el texto autorial reconstruido que ella supone «correcto», se siente legitimada para esta creativa *emendatio*. Todos le resultan ya deficientes por no haber en ellos una clara distinción entre la voz del prologuista y la del narrador, una «falta» que comparten todos los impresos históricos.

El texto reeditado, ahora «corregido» y provisto de un autor inequívoco, se distingue del texto anónimo del *Lazarillo* sobre todo por su claridad didáctico-satírica. El hecho de que Navarro Durán se ocupe especialmente de la revisión del anonimato es, en el fondo, la consecuencia de una obsesión propia de la filología tradicional de llegar a un texto autorial ideal, orgánicamente cerrado, en cuyo nombre el editor puede corregir las variantes del texto materialmente transmitidas. El autor muerto autorizaría, entonces, las intervenciones del editor vivo. Pero, desde hace ya bastante tiempo, esta práctica editorial se considera problemática. Si bien con cierto retraso, la crítica a la función discursiva del autor y sus implicaciones ideológicas, iniciada por las teorías posestructuralistas¹⁸, ha llegado desde hace bastante tiempo también a la ciencia editorial y, con ello, al verdadero núcleo de la filología, especialmente en Francia y en los EE. UU. Tanto las posiciones de la «New Philology»¹⁹ como también las de la «Material Philology» se distancian rotundamente, aunque de distinta forma, «del ideal de la crítica textual inherente en su búsqueda por reconstituir lo perdido»²⁰. La práctica editorial de Navarro Durán no sólo ignora estas tendencias críticas, sino también la disciplina metódica de la ciencia editorial tradicional. Su argumentación se enreda, lógicamente, en una *petitio principii* y presupone de antemano la función autorial de Alfonso de Valdés sin

¹⁶ J. GOYTISOLO, «Alfonso de Valdés, libre y claro».

¹⁷ R. NAVARRO DURÁN (ed.), *Novela Picaresca I*, pp. 4-5.

¹⁸ De manera decisiva por R. BARTHES, «La mort de l'auteur», y M. FOUCAULT, «Qu'est-ce qu'un auteur?».

¹⁹ Sobre el impacto de esta corriente y sus implicaciones en la práctica editorial en Alemania, véanse K. STACKMANN, «Die Edition», e Id., «Neue Philologie?».

²⁰ S. G. NICHOLS, «Why Material Philology?», p. 16.

haberla comprobado antes. El prólogo enmendado para la construcción de la autoría se convierte en la prueba principal de que la crítica al sacramento de la confesión representa la intención satírica central del texto, una crítica que, lógicamente, sólo la podría haber formulado un autor erasmista como lo era Alfonso Valdés.

Con su enérgica voluntad de crear un texto original de autoría indudable, la intérprete pone así al descubierto un deseo, muy evidente precisamente por la falta de disciplina metodológica, que en la tradición filológica sólo se vislumbra, pues queda sublimado por la ética científica: el deseo de que haya un autor y un texto ideales que funcionen, al mismo tiempo, como instancia que autoriza la re-creación llevada a cabo en el propio trabajo, el cual aspira a corregir la contingencia histórica de una transmisión corruptora. Pero tal deseo no podría haber producido una revisión del canon pragmáticamente eficaz, sin vínculo con el sistema cultural de la literatura que apuesta igualmente por la función de autoría y permanece inmutable en su práctica ante la «muerte del autor» declarada por la teoría literaria alrededor del 68. Por supuesto, se pueden encontrar múltiples razones que expliquen el desajuste que existe, de hecho, entre la devaluación teórico-literaria y la valoración del autor y de la autoría que se mantienen en la práctica. Todas ellas son de naturaleza pragmática:

El autor ordena el campo de la literatura. Reduce a una medida manejable las posibilidades de tratarla y conecta la literatura con conceptos sobre los valores y la vida [...]. El autor, en la cotidianidad de nuestra cultura, es la mayor autoridad para integrar enunciados literarios en un contexto, de tal forma que puedan entenderse y adquieran relevancia pragmática²¹.

Orden, reducción de posibilidades, comprensibilidad y relevancia pragmática, en una palabra, la función del autor facilita la relación con la literatura y la hace más práctica. Y precisamente en estas razones pragmáticas, lejos de la pura voluntad de llegar a un conocimiento científico, habría que buscar también las razones que fundamentan el deseo de «descubrir» el anonimato del *Lazarillo* para convertir el texto, por fin, en un caso «normal» respecto a las condiciones de la literatura moderna que giran en torno a la función autorial²².

²¹ F. JANNIDIS *et alii*, «Einleitung», p. 7.

²² Por muy «natural» que le parezca al lector moderno el hecho de que el autor ocupe el centro de la producción literaria, la función autorial, desde luego, posee también su historia. El *Lazarillo*, precisamente, con su anonimato formaba todavía parte de la práctica, muy difundida en la Edad Media, de no nombrar al autor en textos ficcionales. La censura, que en España se introduce de forma definitiva a partir del Índice de Valdés, rompe esta tradición e impone la función autorial, prohibiendo el uso del anonimato para poder identificar y responsabilizar al productor de las ideas. Será el dispositivo jurídico también el que, en la época moderna post-inquisitorial, asegurará la centralidad de la función autorial, estableciendo el derecho de propiedad intelectual. En la era actual de las informaciones digitales, la noción moderna de autoría empieza otra vez a relajarse y se percibe un cambio en la función de autoría.

Sin embargo, una tesis filológica por sí misma no consigue, ni mucho menos, una revisión del canon, aunque se afirme rotundamente como un hecho. Para la canonización se necesitan al menos dos condiciones: un acoplamiento entre los hechos que forman el canon y el sistema literario, y la acumulación de valores que apuntan a una misma dirección²³. En el caso que nos ocupa, pues, habría que preguntarse cómo funcionaron los mecanismos de acoplamiento para que una hipótesis de autoría, tan controvertida entre los expertos y tan especulativa desde el punto de vista argumentativo y metódico, pudiera dar lugar a una práctica editorial capaz de cambiar el canon de forma pragmática. El motivo individual de la investigadora para construir la función autorial de Alfonso de Valdés a costa de la ambivalencia textual del *Lazarillo* es, en realidad, fácil de comprender si se observa su presentación en internet con distancia crítica y una mirada sociológica que siga la directiva metodológica de Bourdieu de «objetivación del sujeto objetivante», como sería el caso del *Homo academicus*²⁴. Antes de su revisión del texto canónico del *Lazarillo*, la filóloga ya se había creado una reputación, en la prestigiosa editorial Cátedra, gracias a dos ediciones del mismo autor que, al final, acabará proponiendo también como el artífice del texto anónimo²⁵. No es casual, pues, que la profesora se califique a sí misma con orgullo «representante» de Alfonso de Valdés, a quien aprecia seguramente con sinceridad, y considere que, en el sistema literario actual, no se le estima lo suficiente²⁶. Así pues, la construcción de la función autorial de Alfonso de Valdés para el *Lazarillo* representa el medio más efectivo para canonizar a «su» autor pues, de otro modo, sería muy difícil darlo a conocer a un público más amplio fuera del círculo de especialistas que estudian el siglo XVI. El valor canónico consagrado del librito, ahora, se transferiría a un autor cuya canonización dentro del mercado literario interesa especialmente a quien se considera su representante. Al aumentarse la publicidad del autor se produce también un incremento del capital simbólico (y, en última consecuencia, financiero) de dicha representante. Por supuesto, el interés subjetivo en tal traspaso de valor canónico no supondría en sí ningún problema; además, sería ingenuo pensar que la ciencia no tiene intereses. Pero lo problemático de este caso que estamos tratando es el hecho de que una única investigadora pueda imponer, públicamente y sin ninguna dificultad, su interés filológico subjetivo y establecer, tan fácilmente y con tanto éxito, una alianza con las editoriales, las cuales aprovechan sencillamente la novedad de la tesis autorial para legitimar nuevas ediciones de un texto antiguo —superfluas desde el punto de vista científico— y asegurar así su explotación del tesoro del Siglo de Oro. Y problemático es también el hecho de que a este empeño se hayan sumado intelectuales de la talla de Juan Goytisolo, quien, en este caso, no hace honor a su autoconciencia.

²³ S. WINKO, «Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen», p. 15.

²⁴ P. BOURDIEU, *Homo academicus*. La cita se encuentra en el prólogo del autor a la edición alemana, p. 10.

²⁵ Véase A. de VALDÉS, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, e ID., *Diálogo de Mercurio y Carón*.

²⁶ Véase B. GALINDO, «Rosa Navarro Durán: sobre los clásicos...».

cia de intelectual crítico cuando malinterpreta tal revisión del canon como un acto de rebeldía contra la anquilosada industria científica²⁷. Pues, precisamente él, un autor afín a la teoría, con preferencias por formas narrativas abiertas y experimentales, podría haberse percatado de la pérdida que se produce con este intento pragmático de abandonar el anonimato. La reducción de ambigüedad en la interpretación del *Lazarillo* producida por una supuesta *intentio auctoris* significa, ni más ni menos, la pérdida de complejidad a nivel de la *intentio operis*²⁸, una complejidad que, como ambigüedad semiótica, ha llegado a ser muy productiva en la historia de la recepción, y está fundamentada precisamente en el anonimato voluntario del autor oculto.

LA PRODUCTIVIDAD DEL OCULTAMIENTO: LOS VALORES LITERARIOS DEL ANONIMATO

Expondremos brevemente la doble productividad literaria que tiene el anonimato: a nivel de la estructura textual inherente al texto del *Lazarillo* en particular y a nivel de la historia del género de la novela picaresca en general. En principio, el valor estructural del anonimato radica en el hecho de que al lector de la pseudobiografía del *Lazarillo* no le queda otra opción que atenerse a la voz de un narrador con un doble papel y, por lo tanto, equívoco. Por un lado, se presenta como un individuo pobre y se dirige a una autoridad anónima, «Vuestra Merced», pero, por otro lado, este rol se había desvelado ya antes como una mascarada ideada por un inteligente autor que, sin embargo, como autor implícito en el texto no ofrece ningún perfil claro. Sólo aparece al principio del prólogo, dirigiéndose al lector implícito, donde anuncia, en una especie de *mise en abyme*, la ironía que impregnará la pseudoautobiografía que viene a continuación. Aunque ya se haya hablado muchas veces de la «ironía» del texto y la abundante investigación no haya pasado por alto completamente este aspecto del pequeño librito, se suele identificar la pretendida ironía con un procedimiento satírico-social dirigido contra un fenómeno específico, sin explorar la ironía narrativa estructural en toda su profundidad²⁹. Pues se trata,

²⁷ A Goytisolo le resulta «ejemplar en nuestros reinos de taifa universitarios y la atmósfera de ramplón y oficial conformismo» (J. GOYTISOLO, «Alfonso de Valdés, libre y claro», p. 6). Él mismo es conocido por su mirada crítica respecto al canon literario y, precisamente, en el ámbito de la novela picaresca ha sido protagonista de una revisión del canon, al defender con decisión el valor literario del *Estebanillo González* (Id., «Estebanillo González»).

²⁸ Sobre la relación entre *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis* como diferentes tipos de interpretación, véase U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, pp. 22-25.

²⁹ D. McGrady, por ejemplo, emplea el concepto de ironía para designar una forma específica de crítica social dirigida sobre todo a la problemática de la honra. En el fondo, ironía y sátira le resultan idénticas (D. McGRADY, «Social Irony in *Lazarillo de Tormes*»). También es este el caso de Navarro Durán, que insiste, en su reacción a la crítica de Márquez Villanueva, en haber contribuido con su tesis a entender la ironía del texto que ella encuentra en la crítica contra el abuso del secreto de la confesión por parte del clero: «No sé de dónde puede sacarse la especie de que niego la estructura irónica de la obra. No sólo no la niego, sino que hasta quiero creer

precisamente, de una ironía tan fundamental como abismal, y constituye una ambivalencia irritante frente a la que la crítica, mayoritariamente, ha reaccionado intentando deshacer la ambivalencia, en una especie de «obstinada desorientación frente a lo equívoco»³⁰.

Como es sabido, la ironía no es una figura retórica que se manifiesta de forma positiva y directa. Surge más bien de una falta de coherencia de sentido, como reacción del lector a una irritación que se puede definir, de acuerdo con Pierre Schoentjes, como una contradicción entre distintos sistemas de valor³¹. Tal conflicto de valores queda instalado en el prólogo ya antes del repentino cambio de la situación comunicativa, es decir, antes de que Lázaro comience a relatar su informe. La serie de tópicos propios de la retórica del exordio con los que se resalta la novedad y la utilidad didáctica de lo que se narrará termina con la cita de Cicerón: «La honra cría las artes»³². Esta afirmación del valor positivo de la honra, que el artista busca en forma de reconocimiento por parte de su público, se acentúa y se generaliza mediante una *amplificatio*, en esta serie de tres ejemplos que merece la pena citar en extenso porque la vamos a interpretar detalladamente:

¿Quién piensa que el soldado que es primero del escala tiene más aborrecido el vivir? No por cierto; mas el deseo de alabanza le hace ponerse al peligro; y así en las artes y letras es lo mismo. Predica muy bien el presentado y es hombre que desea mucho el provecho de las ánimas; mas pregunten a su merced si le pesa cuando le dicen: «¡Oh, qué maravillosamente lo ha hecho vuestra reverencia!». Justó muy ruinemente el señor don Fulano, y dio el sayete de armas al truhán, porque le loaba de haber llevado muy buenas lanzas: ¿qué hiciera si fuera verdad?»³³

Y es aquí, precisamente, donde comienza la irritación de la ironía, pues los ejemplos, más que afirmar el «deseo de alabanza», lo problematizan. Mientras que en los dos primeros ejemplos la alabanza recibida parece ser un estímulo

que la demuestro». Para ella, la «estructura irónica» es idéntica al «objetivo de la finísima sátira de Alfonso de Valdés» que serían «los miembros corruptos de la iglesia» (R. NAVARRO DURÁN, «Respuesta»). La ironía que vamos a resaltar en nuestra argumentación, sin embargo, no se limita a constituir una sátira dirigida contra un fenómeno social determinado (sea éste el valor de la honra o de la confesión), sino que afecta al mismo sujeto de la enunciación. Así pues, nos encontramos más en sintonía con R. W. TRUMAN, «Parody and Irony in the Self-portrayal of Lázaro de Tormes».

³⁰ «Beharrliche Ratlosigkeit dem Äquivoken gegenüber» le reprochó a la crítica H. BAADER, «Lazarillos Weg zur Eindeutigkeit», p. 16. La férrea voluntad de encontrarle al texto un autor determinado constituye, a nuestro parecer, la prueba más clara de que se mantiene esta tradición.

³¹ «Le texte introduit en effet un jugement de valeur et le propre de l'ironie réside dans la contradiction qui s'observe entre les faits présentés et les jugements auxquels ils conduisent» (P. SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, p. 143). Schoentjes reformula con su teoría de la ironía el modelo, de cuatro dimensiones, propuesto por W. C. BOOTH para explicar la retórica de ironías «estables» (*A Rhetoric of Irony*, pp. 10-14).

³² *Lazarillo de Tormes*, ed. F. RICO, p. 6.

³³ *Ibid.*, pp. 6-8.

positivo para una acción loable, no sucede lo mismo en el tercer ejemplo, que debería corroborar los anteriores, pues aquí la alabanza se convierte en hipocresía. En contraste con el soldado y el predicador, dignos de alabanza por haber practicado bien sus oficios, el «señor don Fulano» actúa «ruinmente», no como un buen caballero; luego, si el truhán lo alaba es sólo porque ha recibido de él un generoso regalo, con lo que se deshace el nexo causal entre el buen actuar y el reconocimiento que conlleva, tal y como había sido el caso en los ejemplos anteriores. En vez de una causalidad inequívoca se establece el contraste irónico entre el ser y el aparentar. El enunciado del truhán es en sí mismo irónico: aunque «llevar buenas lanzas» metafóricamente significa «luchar bien», no obstante, dicha expresión en este contexto también se puede entender de forma literal como estar provisto de buenas lanzas. El truhán, entonces, estaría alabando solamente la calidad de las armas, pero no la de su uso, realmente pésimo. El contraste entre la pretendida caballería del señor, ostentada en la vestimenta, y la incapacidad práctica produce una ambivalencia de la alabanza, ya que puede ser literalmente verdadera, pero también mentira metafórica. De todas formas, la alabanza del truhán plantea la cuestión de la relación entre lo dicho y lo intencionado y, con ello, también del conflicto de valores entre la realidad de los «malos» hechos que se presentan y la idealidad del valor positivo al que se aspira. La función que tiene este giro irónico dentro de la serie de los ejemplos no es fácil de determinar, con lo que aumenta el potencial de ironía. ¿Qué nos muestra, pues, el caso del truhán? ¿Que la fuerza performativa de la alabanza resulta socialmente eficaz aunque no se corresponda con los hechos? ¿O se trata más bien de un mensaje moralista que denuncia el abismo que existe entre el ser ideal y el parecer social? El narrador lleva al extremo la problemática del caso cuando al final plantea la pregunta sobre la verdad —«¿qué hiciera si fuera verdad?»— sin ofrecer una respuesta didáctica y dejándole al lector la tarea de enfrentarse al sentido de la ironía.

Es importante resaltar este giro irónico del comienzo tópico del prólogo del *Lazarillo*, porque no se trata de una ironía puntual sino estructural, que afecta a todo lo narrado: desde la *captatio benevolentiae* del autor implícito para ganarse la alabanza del lector hasta todo el informe que el protagonista le presenta a «Vuestra Merced». La cita de Plinio, «no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena»³⁴, en el contexto del humanismo, se suele utilizar para referirse a un segundo sentido moral alegórico. Pero ahora también lo podemos entender como un indicio de la configuración irónica de todo el texto, en el que se problematiza el valor de lo bueno que el protagonista pretende haber alcanzado, llegando a la «cumbre de toda buena fortuna»³⁵. Esta cumbre, verdadero clímax del relato, constituye la cima de la ironía sobre

³⁴ *Ibid.*, p. 4. Se trata de una cita de las *Epístolas* de PLINIO EL JOVEN, el cual le atribuye a su tío el dicho: «*Dicere etium solebat nullum esse librum tam malum, ut non aliqua parte prodesset*» (*Epístolas*, III, v, 10).

³⁵ *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, p. 135.

el valor de lo bueno que se ha ido diseminando a lo largo del texto, desde el consejo de la madre que el pequeño Lazarillo recibe cuando tiene que dejar la casa («procura de ser bueno»³⁶) hasta el final del relato cuando Lázaro pretende haber realizado con éxito el currículum deseado y se atribuye a sí mismo y a su mujer el valor de lo bueno³⁷, produciendo en el lector, no obstante, con su propio enunciado la duda de si realmente es un hombre bueno o «buen hombre»³⁸, lo que constituye una diferencia a tener en cuenta. El ejemplo de la irónica alabanza a las buenas lanzas se prolonga, así, hacia la irónica autoalabanza de Lazarillo que defiende un sistema de valores en el que lo bueno ya no es una categoría moral sino un valor de uso materialista y tiene que chocar con cualquier lector creyente de la época orientado hacia un *summum bonum* espiritual, fuera la que fuera su confesión o práctica religiosa concreta. Sin embargo, una ironía de valores tan fundamental sobrepasa el marco de la sátira didáctica, cuya intención sería la de transmitir valores. Precisamente, por traspasar los límites de lo didáctico, el autor del *Lazarillo* podría ser considerado un erasmista, pero no en el sentido del erasmismo didáctico-satírico de Alfonso de Valdés, sino en el que inició el propio Erasmo con su *Laus stultitia*, al configurar una autoalabanza igualmente irónica, aunque puesta en boca de una figura mucho más alegórica y abstracta que el pobre Lazarillo. Éste sería una especie de avatar realista de la estulticia del humanista, y más radical aún, porque en el caso de la obra española la *intentio operis* no se deja reducir a una interpretación inequívoca resultante de la *intentio auctoris* como, por el contrario, fue el caso de la obra de Erasmo, la que si bien resultaba equívoca en sí, no lo era para los lectores ya informados de la auténtica creencia que el propio autor había expuesto en el *Enchiridion milites christiani*. Aunque en el círculo de los humanistas había quienes criticaban la falta de claridad didáctica de la obra más entretenida de Erasmo³⁹, el hecho de que se pudiera

³⁶ *Ibid.*, p. 22. Aunque la madre añade «y Dios te guíe», queda claro que para ella lo bueno es menos un ideal moral que el principio de una sobrevivencia elemental materialista, ya que por el narrador se sabe en qué resultó su determinación de «arrimarse a los buenos»: en un trabajo de sirvienta que posiblemente, como se insinúa, incluye el servicio sexual (*ibid.*, p. 15).

³⁷ «—Señor —le dije—, yo determiné de arrimarme a los buenos. Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo deso, y aun por más de tres veces me han certificado que antes que conmigo casase había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante. Entonces mi mujer echó juramentos sobre sí, que yo pensé la casa hundiera con nosotros; [...] Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él» (*ibid.*, pp. 133-135).

³⁸ El uso de «buen hombre» por cornudo y de «buena mujer» por prostituta los documenta S. de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua*, p. 211: «buen hombre, algunas veces vale tanto como cornudo y buena mujer, puta».

³⁹ En este sentido argumentaba Martin van Dorp en una carta crítica a Erasmo en 1514. Véase D. ERASMUS, *Opus epistolarum*, t. II, Ep. 304, pp. 10-16. Erasmo reaccionó a la crítica haciendo explícita su intención autorial. Declara que el texto tenía la misma intención, en forma de juego, que su tratado sobre el soldado cristiano: «*Nec aliud agitur in Moria sub specie lusum quam actum est in Enchirido. Admonere volumus, non mordere; prodesse, non laedere; consulere moribus hominum, non officere*» (*ibid.*, t. II, Ep. 337, p. 93).

identificar al autor y su ideario ponía un límite al territorio de la duda que se abría en el juego de máscaras de la propia protagonista⁴⁰. El irónico narrador del *Lazarillo*, a su vez, sin autor identificable a sus espaldas, pudo agrandar los equívocos. De ahí que hayan surgido una pluralidad de lecturas del texto que, en su conjunto, corresponden a su potencial polisémico. Pero esta estructura de la autoalabanza irónica, que al mismo tiempo constituye una crítica irónica de la sociedad, sólo se puede desplegar plenamente gracias al ocultamiento del autor, ocultamiento que hace imposible construir una *intentio auctoris* que decida cómo solucionar el conflicto de valores. Ahora bien, sólo quien vea la imposibilidad de resolver este conflicto como problema, y no como plusvalía de modernidad, necesita un autor, aunque sea inventado.

Pero el anonimato no sólo nos obliga a tener en cuenta la *intentio operis* del propio texto y su ambivalencia irónica, sino que también ha resultado productivo a otro nivel, a saber, el de la historia del género. Gracias al anonimato, el género de la novela picaresca se constituyó a partir del modelo de la pseudoautobiografía en el que, a diferencia de la autobiografía no ficcional, no existe una identificación referencial entre autor, narrador y protagonista. Es cierto que la censura a partir de 1559 prohibió publicaciones anónimas, haciendo imposible así un ocultamiento completo del autor como en el caso del *Lazarillo*, sin embargo con frecuencia se recurrió a las posibilidades del pseudónimo, como en la *Pícara Justina* o la *Vida de Estebanillo González*. Precisamente esta última obra, que se ha considerado el «último hijo legítimo [...] de la familia picaresca»⁴¹, demuestra que el conflicto irónico de valores, inmanente a la estructura narrativa del *Lazarillo*, también se dejó trasladar a la relación entre narrador y autor. Con el anonimato falta el autor, elemento esencial para que se dé el pacto autobiográfico en el sentido de Philippe Lejeune⁴². En el *Estebanillo* se jugará precisamente con esta falta y el pacto autobiográfico entra a formar parte de la ironía narrativa. Con el subtítulo, «compuesto por el mismo», se sugiere una autobiografía auténtica, pero esta posibilidad queda socavada en el momento en el que el propio narrador intenta confirmar el pacto autobiográfico con el lector, esforzándose por distinguirse, como pícaro auténtico, de los demás pícaros fingidos de la historia literaria:

Y te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes, que los nombro a todos para averiguación y prueba de mis sucesos, y el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día, mes y año, y antes quito que no añado⁴³.

⁴⁰ Cómo este juego de máscaras inaugura una sofisticada «sátira sin norma» ha sido analizado por N. KAMINSKI, «Stultitiae als Sophistin».

⁴¹ F. RICO, *La novela picaresca*, pp. 135 *sqq.*

⁴² P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*.

⁴³ *La vida y hechos de Estebanillo González*, eds. A. CARREIRA y J. A. CID, pp. 13 *sqq.*

Aunque el narrador resalta explícitamente la veracidad de su narración como un valor que lo distinguiría de la picaresca literaria anterior, su argumentación no acredita precisamente su propia fiabilidad, más bien, al contrario, la pone en duda. Un narrador realmente fiable no necesitaría recurrir a un tribunal jurídico para ganarse el crédito de sus lectores, por lo que tal estrategia resulta sospechosa de antemano; además, el hecho de que Estebanillo resalte su dominio subjetivo sobre las informaciones que transmite («antes quito que no añadido») no inspira mucha confianza al lector. Finalmente, su estrategia argumentativa de autoacreditación presenta un problema de base, pues la verdad de Estebanillo es la verdad de un pícaro, es decir, de un sujeto que, por antonomasia, no es fiable. Un pícaro que acusa a los otros pícaros de mentirosos, cae lógicamente bajo sospecha, pues su enunciado está muy cerca de la clásica paradoja atribuida a Epiménides («dice un cretense que todos los cretenses mienten») y que desde la Antigüedad no ha dejado de ser irritante para la lógica. Con Estebanillo como pícaro consciente de su genealogía literaria, la autoalabanza irónica, constitutiva del género y de su ambivalencia estructural, ya no se restringe al sujeto narrador, sino que se extiende también al género en su conjunto y pasa a ser, además, una paradoja. Esta culminación ingeniosa de la historia del género no hubiera sido posible sin el éxito del ocultamiento del autor al principio de esta historia.

Desde luego, es muy legítimo seguir buscando indicios sobre la identidad del autor del *Lazarillo*. Sin embargo, el intento de negociar con el estatus canónico de este texto no debería despistar de la verdadera tarea de la hermenéutica de la literatura: la de entender qué efectos literarios ha generado el ocultamiento de la autoría, un ocultamiento que ha ido marcando la recepción a lo largo de más de cuatrocientos cincuenta años y que ha propiciado un proceso de semiosis colectiva muy productivo por su pluralismo. Si no es necesario, ¿por qué deberíamos cerrar esta historia?