

2m11.3047.7

Université de Montréal

Gil Vicente y *Lazarillo de Tormes*: posibilidades intertextuales

par
Diane Do Rosario
Études hispaniques, DLLM
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques, option littérature

Juillet, 2002



© Diane Do Rosario, 2002

PB

L3

U5f

2002

v.007

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Gil Vicente y *Lazarillo de Tormes*: posibilidades intertextuales

présenté par :
Diane Do Rosario

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Catherine Den Tandt

Directeur de recherche : Javier Rubiera

Membre du jury : Rosa Asenjo

Mémoire accepté le : 20 SEPTEMBRE 2002

Sumario

Las literaturas nacionales ibéricas conocen un desarrollo muy significativo durante el siglo XVI. Entre otros fenómenos dignos de destacar, por una parte, en Portugal, Gil Vicente se convierte en uno de los más importantes dramaturgos portugueses y españoles y, por otra, en España, la novela titulada *Lazarillo de Tormes*, publicada en 1554, se considera una de las obras maestras de la literatura castellana.

Este análisis intenta demostrar que el escritor del *Lazarillo* conocía la labor vicentina y que en su libro encontramos las posibles huellas de la incorporación de ciertos fragmentos similares a los utilizados por Gil Vicente. Así, creemos que las farsas *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* y *O Juiz da Beira* pudieron sugerir al novelista español algunos pasajes de su obra. Para llevar a cabo este trabajo, recurrimos a un estudio comparativo basado en la teoría de la intertextualidad.

De entrada, recopilamos los trabajos críticos más pertinentes sobre nuestro tema. Luego, nos fijamos en la descripción de las obras. A continuación, presentamos el concepto intertextual. Después, llegamos a la parte central del trabajo que es el análisis de los tipos de figuras siguientes: el escudero, su criado y la mujer. En los tres casos, establecemos un paralelo entre las figuras de cada tipo, destacando las similitudes pero también las diferencias, y observamos un orden decreciente de semejanzas de un tipo al otro.

Nuestras conclusiones confirman la hipótesis propuesta, según la cual el relato de Lázaro de Tormes muestra señales de intertextualidad con respecto al corpus de Gil Vicente.

Palabras claves:

Comparación; criado; escudero; farsa portuguesa; intertextualidad; mujer; novela española; repercusión.

Résumé

Au cours du 16^e siècle, les littératures nationales ibériques connaissent un essor très significatif. Parmi certains phénomènes dignes de mention, d'une part, au Portugal, Gil Vicente devient l'un des dramaturges portugais et espagnols les plus importants et, d'autre part, en Espagne, le roman *Lazarillo de Tormes*, publié en 1554, est considéré comme une des œuvres maîtresses de la littérature castillane.

Cette analyse vise à démontrer que l'écrivain du *Lazarillo* connaissait les compositions vicentines et que dans son livre nous retrouvons les traces possibles de l'incorporation de certains fragments similaires. Ainsi, nous croyons que les farces *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* et *O Juiz da Beira* ont pu suggérer, à l'auteur espagnol, certains passages de son œuvre. Pour mener ce travail à bien, nous avons recours à une étude comparative basée sur la théorie de l'intertextualité.

Tout d'abord, nous résumons les travaux critiques les plus pertinents sur notre thème. Ensuite, nous décrivons chacune des œuvres et présentons le concept intertextuel. Nous arrivons alors à la partie centrale du mémoire qui porte sur l'analyse des personnages suivants: l'écuyer, le serviteur et la femme. Dans les trois cas, nous établissons un parallèle entre les figures de chaque type, en rendant compte des similitudes mais aussi des différences, et nous observons une ressemblance décroissante d'un type à l'autre.

Nos conclusions confirment l'hypothèse proposée, selon laquelle le récit de Lázaro de Tormes présente des marques d'intertextualité par rapport à notre corpus vicentin.

Mots clés :

Comparaison; écuyer; farce portugaise; femme; intertextualité; répercussions; roman espagnol; serviteur.

Summary

In the 16th century, the national literatures of the Iberian Peninsula experienced a significant development. Among the notable phenomena, in Portugal, Gil Vicente has become one of the most important playwrights, while in Spain, the novel *Lazarillo de Tormes*, published in 1554, has been acclaimed as a masterpiece of the Castilian literature.

This thesis intends to demonstrate that the author of the *Lazarillo* was familiar with Vicente's writings, and that traces of similar fragments can possibly be found in the novel. Thus, we believe that the farces *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* and *O Juiz da Beira* may have suggested to the Spanish novelist some passages of his work. To achieve our analysis, we perform a comparative study based on the theory of intertextuality.

We begin with a summary of the most relevant critical works dealing with our theme, followed by a description of each work within our corpus and an overview of the concept of intertextuality. Then we get to the heart of the thesis with an analysis of the following types: squire, servant and woman. We draw a parallel between the characters within each type, identifying the similarities but also the differences, and noting a decreasing resemblance as we move from type to type.

The conclusions of our thesis confirm the stated hypothesis, that Lázaro de Tormes' story shows marks of intertextuality in relation with our corpus of Gil Vicente.

Keywords:

Comparison; impact; intertextuality; Portuguese farce; servant; Spanish novel; squire, woman.

Índice

	Pág.
Sumario	iii
Résumé	v
Summary	vii
Índice	ix
Lista de abreviaturas	x
Agradecimientos	xi
1. Introducción	1
2. Trabajos críticos	7
3. Textos	15
3.1. Transmisión de los textos	16
3.2. Descripción de las obras	25
4. Intertextualidad	34
5. Análisis de los personajes	
5.1. El escudero	44
5.1.1. El escudero: figura social e histórica	44
5.1.2. El escudero: representación cultural y literaria	49
5.1.3. Semejanzas	51
5.1.4. Diferencias	69
5.1.4.1. Relación con las mujeres	75
5.2. El criado	83
5.2.1. Semejanzas	83
5.2.1.1. Cambio de papeles entre amo y criado	85
5.2.2. Diferencias	91
5.3. La mujer	94
6. Conclusión	119
7. Bibliografía	123

Lista de abreviaturas¹

IND	<i>Auto da Índia</i>
QTF	<i>Quem tem farelos?</i>
FIP	<i>Farsa de Inês Pereira</i>
JUIZ	<i>Juiz da Beira</i>

¹ Para facilitar la lectura, indicamos cada cita del texto vicentino con una sigla de tres o cuatro letras relativa a la farsa, seguida del número del verso respectivo.

Agradecimientos

Deseo ofrecer mis agradecimientos a los profesores Félix Carrasco y Luís Aguilar, quienes me han transmitido preciosos consejos e informaciones al comienzo de este proyecto. Quiero además, y sobre todo, agradecer a mi director de memoria, el profesor Javier Rubiera, la ayuda prestada, así como la generosidad e interés demostrados a lo largo de todo el proceso de investigación.

Diane Do Rosario
Montreal, julio de 2002

1. Introducción

El siglo XVI constituye, en la Península Ibérica, uno de los momentos clave en el desarrollo de las literaturas nacionales. Por un lado, en Portugal, la figura de Gil Vicente¹ – uno de los mayores dramaturgos portugueses y españoles– presenta una gran importancia pues además de ser considerado el fundador teatral en Portugal, construye las bases del teatro peninsular junto a Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro. Entre ellos, este autor se caracteriza como el más individual y más fecundo poeta cómico primitivo de la Península (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1949: 1). Se considera que su producción dramática consiste en 44 autos, siendo su primera obra el *Auto da Visitação* – también llamado *Monólogo do Vaqueiro*–, representada en 1502 para celebrar el nacimiento del futuro rey D. João III, y su última, la *Floresta de Enganos*, presentada en Évora en 1536. La mayoría de los críticos coinciden en admitir que debió ser durante esa época el dramaturgo oficial de la corte. Por otro lado, en España, el *Lazarillo de Tormes*, publicado en 1554, constituye el príncipe del género picaresco. Con el tiempo, este libro va a abrir el paso a varios autores que producirán un considerable conjunto de relatos picarescos, tendencia que se extenderá hasta la mitad del siglo siguiente. Es considerado, pues, uno de los textos maestros de la literatura española. Para emplear los términos de Ramón Menéndez Pidal, la principal característica de la obra consiste en haber proporcionado «a la literatura universal el primer modelo de la novela moderna de costumbres» (1964: 67). Sin embargo, es necesario tener en cuenta que este éxito, además de reflejar la originalidad y singularidad de su autor, se debe también a varios influjos

¹ No sabemos con seguridad nada acerca de la biografía de Gil Vicente. Una de las mayores dificultades se debe a la identificación del dramaturgo con otro Gil Vicente, orfebre bien conocido en la época. No obstante, la mayoría de los investigadores sitúan, de modo aproximativo, su vida entre la década de 1460-1470 –el año que se cita con mayor frecuencia es 1465– y 1536, momento en el que se introduce la Inquisición en Portugal. Acerca de la última fecha, Braacamp Freire menciona que una carta testimonial del 16 de abril de 1540 habla de “Gil Vicente, que Dios perdone” (1944: 316-320), lo que indica que debió de morir, pues, antes de aquel momento.

externos. En esta producción anónima influyen dos factores: el contexto cultural de la España de la época así como la tradición nacional y folklórica. El tercer capítulo del texto es el que mejor refleja esta idea, pues diversos materiales folklóricos constituyen la base de la narración. De modo más concreto, antes del *Lazarillo* ya existía una tradición del escudero pobre y su criado, protagonistas del tratado tercero. A nuestro modo de ver, cuatro farsas vicentinas representan uno de los materiales más significativos en este sentido. Las obras que nos interesan para el propósito de este estudio se representaron todas con anterioridad al surgimiento de la composición anónima, entre 1509 y 1525. Se trata del *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?*, la *Farsa de Inês Pereira* y *O Juiz da Beira*.

En España no se conoce la existencia de farsas centradas en las figuras del escudero y de su mozo. Sin embargo, esta situación no impide que el escudero –representante de la clase más baja de la hidalguía– debiera ser, sobre todo bajo el reinado de Carlos V, una figura popular. El contexto social en el que vivía este personaje se asemeja mucho en toda la Península. En efecto, tanto en Portugal como en España, entre los siglos XV y XVI, su función social se degrada de forma considerable, pasando de joven hidalgo que le lleva la lanza y el escudo a su señor –un caballero–, a escudero pobre y famélico muy preocupado por las apariencias y la conservación de su honor.

Al estudiar el *Lazarillo de Tormes* y una parte de la dramaturgia vicentina, nos damos cuenta de que parecen existir algunas concordancias entre ambos autores hasta el punto de creer que el autor anónimo conocía la labor del dramaturgo portugués. En realidad, se observa una incorporación de ciertos fragmentos de la obra vicentina en el relato –posibles préstamos– y es ésta la situación que nos lleva a interesarnos por la comparación entre los textos referidos. Es verdad que, de cierto modo, puede resultar

problemático querer comparar un texto con otros de un autor distinto, pues es casi imposible conocer sus motivaciones y tener la certeza de dónde proceden algunas coincidencias. Somos conscientes de que la tentación de comparar puede ser complicada y hasta abusiva y que, en algunos casos, en vez de proporcionar un trabajo más rico, de hecho, puede convertirse en un método menos válido y coherente en la medida en que se quiera buscar demasiados puntos comunes. Pero creemos que un análisis de esta índole, es decir, una lectura intertextual del texto español, además de poder aumentar el placer de su lectura, es susceptible de reflejar una tendencia general del momento. Así, necesitamos establecer unos límites más rigurosos.

A pesar de estas dificultades, creemos que es importante e interesante ver hasta qué punto Gil Vicente fue un autor influyente para sus contemporáneos. El hecho de que el autor anónimo incorpore elementos que encontramos en los textos del dramaturgo no representa, en sí mismo, un elemento nuevo. Que un autor añada y adapte en sus trabajos aspectos de la tradición pasada o del momento, o que se inspire en otros autores es un procedimiento de cierta forma habitual. Los estudiosos han puesto de relieve que el propio Gil Vicente, a su vez, también se inspiró en diversos temas y métodos. Paul Teyssier indica que sus primeras piezas son imitaciones de las églogas de Juan del Encina y Lucas Fernández y sugiere que estaba familiarizado con todas las obras importantes castellanas del siglo XV, sobre todo con la *Celestina*². En sus textos se percibe, además, el peso del folklore y de la literatura oral de la tradición popular portuguesa (TEYSSIER, 1982: 37-39). Lo que es interesante notar es que ambos autores han tomado, sí, elementos sueltos que ya existían a su alrededor, pero su originalidad radica en haber conseguido crear una obra

² «Todos os grandes textos da literatura castelhana do século precedente, de Juan de Mena a Frei Iñigo de Mendoza, deviam ser-lhe familiares. A *Celestina* forneceu-lhe um tema muitas vezes explorado nos autos» (TEYSSIER, 1982: 38).

de gran diversidad y unidad. Dámaso Alonso sostiene que el escritor anónimo creó «una gran unidad estética, en la que, como siempre ocurre en literatura, entraron, adaptadas, algunas mínimas unidades, algunas mínimas historias más o menos tradicionales» (ALONSO, 1985: 586)³. Por mínimas que sean las mencionadas incorporaciones, en este estudio, intentamos poner de manifiesto las que pueden proceder de las cuatro farsas de Gil Vicente. Sin embargo, no nos limitaremos a las coincidencias entre las labores de los dos autores, sino que también nos concentraremos en sus rasgos distintivos –sobre todo en cuanto a la construcción de los personajes femeninos–. De este modo, se podrá percibir el camino independiente seguido por el desconocido autor y se comprobará, una vez más, la originalidad del *Lazarillo de Tormes*⁴.

La hipótesis de trabajo de nuestra memoria supone que el autor anónimo del *Lazarillo* estaba familiarizado con la producción de Gil Vicente. De modo más específico, creemos que varios pasajes de la novela española, es decir, algunos elementos dispersos en todo el texto, pero de forma más pronunciada en el Tercer Tratado y centrados, sobre todo, en la figura del escudero, se inspiran en varios aspectos de cuatro farsas clave del dramaturgo portugués: *Auto da Índia* (1509), *Quem tem farelos?* (1515), la *Farsa de Inês Pereira* (1523) y *O Juiz da Beira* (1525). Estas obras se representaron, como ya hemos apuntado, entre 1509 y 1525, es decir que, de toda evidencia –y esto es muy importante–, fueron compuestas con anterioridad a la novela anónima, a la que se atribuye la fecha de 1554 como momento de publicación.

³ Del mismo modo, Marcel Bataillon indica que «le *Tratado III*, celui de l'«escudero», considéré à juste titre comme la partie proprement géniale du *Lazarillo*, a lui-même des assises folcloriques et littéraires, sans lesquelles l'auteur n'aurait peut-être pas songé à le bâtir» (1968: 26).

⁴ Agustín Redondo escribe que el anónimo autor del *Lazarillo* «construye la obra a partir de elementos tradicionales; no obstante, se sirve de ellos con suma libertad y consigue una construcción nueva. [...] De tal modo, [...] elabora una arquitectura novadora, [y] un contenido semántico diferente que empalma con las realidades sociales de la España de mediados del siglo XVI» (1986: 110).

Es preciso añadir que la primera farsa mencionada, la sugerimos nosotros en el presente estudio, pues los trabajos críticos que se han interesado en la relación entre la obra vicentina y el texto anónimo suelen únicamente mencionar las demás farsas, puesto que se centran en la pareja escudero-mozo; en aquella, sólo aparece un escudero. Tenemos conciencia de que el *Auto da Índia* ofrece únicamente ciertos aspectos significativos o, mejor dicho, que se relacionan directamente con nuestro tema. No obstante, por tímidos que parezcan a primera vista, creemos que pueden contribuir a reforzar nuestra hipótesis y por ello hemos decidido incorporarla. Además, hasta nuestros días, los investigadores tampoco han mostrado un interés particular por la confrontación de los personajes femeninos de las producciones de ambos autores. Éste constituye, pues, uno de los temas novedosos que también aspiramos a desarrollar y es probable que nos permita concluir que, si bien es posible que el autor del *Lazarillo* haya tomado ciertos aspectos y motivos de Gil Vicente, en cuanto a los rasgos atribuidos a las mujeres, muestra un tratamiento claramente distinto.

Para llevar a cabo nuestro proyecto de comparación, hemos optado por un estudio temático de las obras referidas, pues nos parece el método más adecuado para el tipo de análisis que presentamos. Visto que las cuatro farsas vicentinas se relacionan siempre con una misma obra –el texto anónimo– y no entre sí, es decir que estudiamos la intertextualidad general –externa– y no restringida –interna–⁵, creemos que este modo de proceder evita repeticiones inútiles además de hacer el desarrollo del tema más fluido e interesante.

⁵ Jean Ricardou, en *Pour une théorie du nouveau roman*, sugiere la distinción entre dos regímenes posibles: el externo –la relación entre dos textos distintos– y el interno –la relación de un texto con respecto a sí mismo–. En 1975, el autor reformula esa dicotomía: por un lado, la «intertextualidad general» –relación entre textos de autores diferentes– y, por otro lado, la «intertextualidad restringida» –relación entre los textos del mismo autor (Cit. en LIMAT-LETELLIER, 26).

Para empezar, ofrecemos una recopilación de los estudios críticos que se han realizado sobre nuestra tema. Luego, damos cuenta del modo de transmisión de los textos y los géneros a los que pertenecen. En lo que se refiere a los personajes, nos centramos, en primer lugar, en la figura del escudero, pues es el que presenta las semejanzas más notables. Presentamos su figura social e histórica para luego introducir la representación cultural y literaria del mismo personaje. En este segundo apartado, intentamos poner de relieve, de forma detallada, los fragmentos de gran parecido relacionados con esa figura, incluso en términos de estructura oracional. Mencionamos además, de modo secundario, sus principales diferencias. Después, examinamos el comportamiento del mozo, su criado – salvo en el *Auto da Índia*– aludiendo a las coincidencias, mas subrayando, ante todo, los elementos que los distinguen. Más adelante, estudiamos las principales características de ciertas mujeres en los textos de ambos escritores, lo que nos permitirá demostrar de forma bastante clara sus diferencias. De modo más concreto, en las farsas vicentinas, nos interesamos exclusivamente en los siguientes personajes femeninos: Constança del *Auto da Índia*, Isabel de *Quem tem farelos?*, Inês Pereira de la farsa del mismo nombre y Ana Dias de *O Juiz da Beira*, relacionándolos con las mujeres presentes en el *Lazarillo*.

2. Trabajos críticos

Frida Weber de Kurlat, en su estudio «El teatro anterior a Lope de Vega y la novela picaresca» (1960), indica que el teatro del siglo XVI presenta ciertos aspectos cómicos, como por ejemplo, «la evolución del simple [bobo] al pícaro» (1) en los que observamos algunos «tipos» y «motivos» que aparecen de modo casi estereotipado en las obras teatrales de distintos autores. Entre esos elementos de comicidad que en un momento posterior son aprovechados y desarrollados al ser constituido el género literario picaresco, podemos destacar el engaño en las relaciones entre amo y mozo y el hambre como fuente de ingenio y habilidad por parte de algunos personajes menos favorecidos. Transcribimos las palabras de la autora:

«En estas escenas del teatro del siglo XVI se dan los motivos que luego se identificarán con la picaresca, pero no las notas fundamentales que constituyen sus valores estéticos y genéricos característicos: la visión del mundo a través de los ojos del pícaro, la experiencia vital y actual de un individuo, la trabazón, variedad, multiplicación de los motivos, que en el teatro son de uso más bien esporádico y sólo vagamente intencionados, pues en la picaresca el chiste, la desenvoltura, la sátira, forman parte del movimiento propio de dicha estructura novelesca y son atractivos para el lector por la riqueza de la peripecia, dentro de un conjunto hondamente pesimista. En cambio, los mismos recursos en el teatro son sólo formas del humanismo transcendente» (4-5).

En esta cita, aunque la autora no nombra a ningún dramaturgo, creemos que Gil Vicente es, de modo implícito, uno de los autores en cuestión. Además, somos conscientes de que tampoco menciona ninguna de sus piezas pero, una vez más, pensamos que es una idea que podemos desprender de sus propias palabras, ya que se refiere a las escenas teatrales del siglo XVI y que sabemos que el dramaturgo portugués produjo toda su obra durante la primera mitad de la centuria. Es, pues, muy interesante para nuestros objetivos notar que las

formas que se encuentran de modo recurrente en la picaresca y que son caracterizadoras de ese género, hayan sido recuperadas, por lo menos en parte, de las formas «fijas» que surgen en el teatro, un género anterior. Las funciones que se desempeñan en la literatura picaresca proceden entonces de las que se utilizan en el teatro anterior y se parecen a ellas, pero hay que reconocer que con el paso del tiempo y la evolución literaria son distintas.

Numerosos estudios científicos y críticos revelan el interés dedicado a la obra del dramaturgo portugués Gil Vicente. Por una parte, en los últimos sesenta años, partiendo de la publicación, en 1944, del estudio de Anselmo Braacamp Freire titulado *Vida e obras de Gil Vicente. Trovador, mestre de Balança*, seguido de la aportación de Carolina Michaëlis de Vasconcelos *Notas Vicentinas* (1949), los esfuerzos de los investigadores lusitanos y extranjeros se han reflejado en la exploración de nuevas facetas de la labor vicentina. En efecto, en 1959, la salida a la imprenta del libro de Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, así como la obra de Stephen Reckert, *Gil Vicente: Espírito y letra* (1977) representan importantes innovaciones en este dominio. Más recientemente, en 1982, la publicación de otra obra de Paul Teyssier, *Gil Vicente: o autor e a obra*, convierte este libro en una referencia obligatoria sobre el autor portugués. Por otra parte, entre los críticos vicentistas, algunos han conseguido identificar claramente ciertas similitudes entre la labor del autor portugués y la novela anónima. Así, Aubrey F. G. Bell afirma que los dos escuderos presentes en la farsa *Quem tem farelos?* «discuss their masters in direct and uncompromising terms, their unflattered portraits deserving to rank with those of his various masters etched a little later by *Lazarillo de Tormes*» (1921: 49). En el mismo sentido, Constantin Stathatos en su artículo «Exemplos de ironia no *Auto da Índia*» refiere que «Tal como Aires Rosado [escudeiro] em *Quem tem farelos?* ou o Escudeiro de *Lazarillo de Tormes*, Lemos [o escudeiro do *Auto da Índia*] é um hipócrita: tenta projectar

uma imagem de riqueza que não reflecte a realidade dos seus escassos meios» (155). A su vez, António José Saraiva e Óscar Lopes (1996) escriben que «Outro tipo insistente nos autos vicentinos é o Escudeiro, género de parasita ocioso e vadio, com algumas características semelhantes às do *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca espanhola de meados do século» (200). De modo semelhante, Hope Hamilton-Faria también hace mención de ciertas concordancias. Así, indica que «Aparico's [uno de los criados de *Quem tem farelos?*] vivid metaphor describing his master's eating habits reminds us of the proud but starving squire in *Lazarillo de Tormes*» (100). Laurence Keates, al abordar el tema de las farsas vicentinas indica que

«[...] the *Auto da Índia* is a *coup de maître* all the same. This auto and *Quem tem farelos?* have a quality about them that reminds one of the *cuadro de costumbres* in Spanish literature. [...] *Quem tem farelos?*, with its empoverished *fidalgos* and their cynical *escudeiros*, has much in common with the *Lazarillo*» (145)⁶.

Por último, en la edición de Vanda Anastácio del texto *Quem tem farelos?*, publicada en 1985, encontramos otra alusión directa a ciertos paralelos entre esta producción y la anónima. La autora afirma que Aires Rosado, uno de los escuderos de la obra mencionada, «Assemelha-se ao escudeiro do primeiro *Lazarillo de Tormes*, presunçoso mas lamentável ao ponto de provocar a compaixão do próprio criado que, por não ter que manter as aparências, mendiga para dar-lhe de comer» (21). Como podemos observar, en la mayoría de las citas anteriores, los estudiosos coinciden en sostener que la segunda farsa, *Quem tem farelos?*, presenta ciertos motivos comunes en relación con la novela. Por nuestra parte, también compartimos esa opinión, en el sentido de que es el texto que da señales de

⁶ Es cierto que ambas obras presentan motivos comunes, pero no olvidemos que el *Lazarillo* es una obra contemporánea con respecto a las cuatro farsas que forman nuestro corpus vicentino.

similitudes más pronunciadas, pero, como veremos a medida que desarrollaremos el análisis, las tres otras piezas no se pueden descartar en la comparación.

Del mismo modo, notamos una dedicación continua al estudio de la novela picaresca titulada *Lazarillo de Tormes*. Entre las más destacadas contribuciones a su estudio podríamos citar, de modo general, los trabajos de Claudio Guillén (1957), Américo Castro (1972), Fernando Lázaro Carreter (1972), Alberto Blecua (1974) y Francisco Rico (1988). De forma particular, es decir, de manera más cercana a los intereses de nuestro trabajo de maestría, señalamos las contribuciones de Dámaso Alonso, que se reflejan principalmente en la publicación de varios estudios como «El realismo psicológico en el *Lazarillo*», incluido en *De los siglos oscuros al de Oro* (1958) y «Tradición folklórica y creación artística en *El Lazarillo de Tormes*», que forma parte de sus *Obras completas* (1985). Por su parte, la labor ejercida por Marcel Bataillon también es digna de ser resaltada, por ejemplo con la mención de su obra *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»* (1968). La salida a la imprenta de ciertos artículos de Augustín Redondo han motivado, del mismo modo, el avance de las investigaciones sobre el relato anónimo. Mencionemos, a título de muestra, sus trabajos titulados «Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (El ‘caso’ de los tres primeros tratados)», recogido en *Mitos, folklore y literatura* (1986) e «Historia y literatura: el personaje del escudero de *El Lazarillo*», en *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras* (1979). Por fin, en esta lista, que admitimos queda incompleta, no podemos dejar de incluir a Félix Carrasco, quien, en 1997, logra publicar la edición más completa del *Lazarillo* gracias, sobre todo, al inesperado hallazgo de la edición de Medina del Campo, actualizando así los estudios principales que habían sido efectuados hasta entonces.

No obstante, a pesar de la gran variedad de cuestiones y temas tratados en esos trabajos, pocos hasta hoy han mostrado un interés específico por la relación entre la labor de Gil Vicente y la del autor anónimo del *Lazarillo*. Ciertos críticos literarios hispanistas y, más específicamente, lazarillistas, al abordar las fuentes folklóricas susceptibles de haber inspirado la creación anónima, reconocen que existe un paralelo entre las producciones de los dos autores. En realidad, antes de la publicación del *Lazarillo*, en 1554, ya se conocía la pareja escudero-criado referida en ciertas anécdotas y, sobre todo, gracias a unas farsas de Gil Vicente que surgen entre 1509 y 1525. Como indica Lázaro Carreter, esa pareja «estaba ya constituida desde 1534 al menos, [...]. Y, antes, ambos personajes aparecen en farsas de Gil Vicente» (1972: 135-136). En las obras dramáticas *Quem tem farelos?* (1515), *Farsa de Inês Pereira* (1523) y *O Juiz da Beira* (1525) ya encontramos la mencionada pareja que padece hambre y sobrevive con mucha dificultad, en general con semejantes resultados que en la novela. En este sentido, Marcel Bataillon (1968) escribe:

«Mais déjà le théâtre de Gil Vicente, entre 1515 et 1530, nous montre l'escudero porté sur la scène au Portugal comme un personnage de farce parfaitement dessiné, sinon stéréotypé, avec des traits qui annoncent étrangement ceux du maître de Lazare. Dans *Quem tem farelos?* (1515), dans la *Farsa d'Inês Pereira* (1522), dans *Le Juge de la Beira* (1523), le galant *escudeiro* apparaît flanqué de son valet qu'il ne paye pas, qu'il fait mourir de faim, ou qu'il fait coucher sur un coffre en guise de lit. Il donne des sérénades aux belles : les femmes se moquent de lui parce que sa gueuserie l'empêche d'être généreux. La sottise Inês, il est vrai, se laisse marier avec lui. Il s'empresse de la quitter pour aller en Afrique gagner ses éperons de chevalier, et ce foudre de guerre se fait piteusement tuer par un berger maure» (27-28).

A su vez, Dámaso Alonso (1985a: 571) afirma que en cuanto a las fuentes del «tratado del escudero se pueden mencionar obras en que el protagonista es un hidalgo grotesco que tiene

un mozo mal pagado y alimentado –así ocurre en tres piezas de Gil Vicente– [...]». Por fin, Félix Carrasco también sostiene que

«En Gil Vicente [el escudero] es ya un personaje de farsa, próximo a convertirse en estereotipo. Así se presenta en *Quem tem farelos* (1515), *Farsa a Inés Pereira* (1522) y sobre todo en *El Juez de Beira* (1523), en que vemos ya la pareja escudero-criado penando de hambre y durmiendo en dura arca como en el *Lazarillo*» (ANÓNIMO, 1997: xli).

Los investigadores admiten entonces que en la obra anónima se encuentran ciertos ecos de las mencionadas farsas, sobre todo en lo que se refiere a la figura del escudero pobre y su mozo pero, en este sentido, sólo se han limitado a mencionarlo, sin ahondar en el tema. Es necesario esperar hasta 1987, momento en el que sale a la imprenta el estudio introductorio de la edición de Francisco Rico del *Lazarillo* (106*-111*), para que encontremos un desarrollo más marcado del tema. En su análisis, el autor llama la atención sobre ciertos pormenores relativos al ambiente de escuderos y criados del teatro vicentino que pudieron inspirar al novelista anónimo algunas referencias del tratado tercero. Después de presentar las similitudes más pronunciadas entre dicho tratado y las farsas *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* y *O Juiz da Beira*, el crítico concluye: «Soy de la opinión que el anónimo sí estaba familiarizado con Gil Vicente. Pero es una opinión que no se impone con toda evidencia [...]» (111*).

Estos estudios no son, sin embargo, más que una primera aproximación al tema que nos interesa desarrollar. Es cierto que presentan una gran utilidad, pero sólo se acercan a nuestra problemática de manera muy parcial. Debemos, no obstante, admitir que los referidos análisis, además de habernos sugerido la elaboración del presente trabajo, constituyen las únicas fuentes bibliográficas comparativas a las que tuvimos acceso y son

muy probablemente las únicas que se han elaborado hasta hoy. Así pues, nuestro punto de partida ha consistido en inspirarse en sus reflexiones.

El gran número de menciones explícitas de una semejanza evidente entre las mencionadas obras vicentinas y la novela anónima, así como la escasez de un estudio detallado y riguroso en esta materia, sobre todo planteado en términos teóricos, nos sugiere la necesidad y pertinencia de un proyecto de investigación en este campo. Nos interesa entonces proceder a un estudio comparativo entre el *Lazarillo* y las tres farsas de Gil Vicente a las cuales añadimos otra: el *Auto da Índia* (1509). Hasta ahora, los pocos críticos que se han interesado en este tema se han limitado a la relación entre las tres piezas vicentinas y el tercer tratado del *Lazarillo* exclusivamente. En lo que nos concierne, intentamos establecer una comparación tomando como núcleo central la tercera parte del *Lazarillo*, pero no nos reduciremos a ello; consideramos el contexto general de la obra en su conjunto.

Del mismo modo, no queremos limitarnos sólo al análisis de la pareja escudero-criado. En este sentido, en la farsa que hemos añadido, el *Auto da Índia*, no encontramos la referida pareja, pero sí al primer personaje. Por consiguiente, no descartamos todas las formas implícitas y hasta difusas cada vez que se presentan como un posible recurso que converge hacia nuestros fines precisos. La originalidad de nuestro proyecto de estudio consiste, pues, en ahondar, de forma detallada, en la comparación de las obras mencionadas, captando todos los elementos susceptibles de aproximarlas y, además, en abordar el tema recurriendo a ciertos términos teóricos pertinentes de literatura comparada. De esta forma, nos apoyamos en el concepto de la intertextualidad, considerando la obra vicentina tal como un intertexto del *Lazarillo*. Así, intentamos explorar una nueva forma de

acercarnos a la novela anónima, esperando que el presente estudio pueda contribuir a un mejor y más amplio conocimiento tanto del *Lazarillo* como de la producción dramática de Gil Vicente.

3. Textos

Por una parte, en lo que se refiere al corpus estudiado y en cuanto a las farsas del dramaturgo portugués seguimos, primero, la edición de Thomas R. Hart, 1972, del *Auto da Índia*, incluida en su obra *Gil Vicente Farces and Festival Plays*. Se trata de uno de los únicos textos anotados que comenta, de forma detallada, la pieza entera. Es, a nuestro modo de ver, una edición aclaradora. Segundo, para el análisis de *Quem tem farelos?*, nos valemos de la obra presentada por Ernesto de Campos de Andrada, publicada en 1938. Es un privilegio poder tener a nuestro alcance una edición tan bien documentada. Thomas R. Hart y Vanda Anastácio también publicaron sus propias ediciones críticas de la misma farsa, pero ellos mismos se basan principalmente en las notas y datos propuestos por Campos de Andrada. Su publicación de 1938 nos parece claramente superior a las ediciones de los demás, así como más rica y completa. Tercero, en cuanto a la *Farsa de Inês Pereira*, optamos por la edición de Albano Monteiro Soares. Esta pieza es una de las obras vicentinas más conocidas y apreciadas. Paul Teyssier (1982: 72) la califica del siguiente modo: «uma das criações mais perfeitas de Gil Vicente em matéria de teatro cómico». Así pues, varios estudiosos se han dedicado al análisis de esta farsa y decidimos seguir la de Monteiro Soares dado que reúne un análisis, notas pertinentes y una sección de vocabulario que nos ha permitido, de manera beneficiosa, comprender el conjunto de la pieza. Por último, para aprehender el texto vicentino titulado *O Juiz da Beira*, optamos por la lectura de la farsa incluida en el segundo volumen de la edición de Maria Leonor Carvalhão Buescu, de 1983, *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. En realidad, no encontramos ninguna edición crítica de este texto. Y visto que nuestro propósito con respecto a esta obra consiste en analizar sólo algunos de sus fragmentos, creemos que el libro de Buescu nos ofrece una versión fiable del texto original.

Por otra parte, en cuanto a la novela picaresca *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, nos basamos en el texto editado por Félix Carrasco en 1997. Tendremos en cuenta el contexto general de toda la obra pero nos concentraremos, de forma más detenida, en el Tercer Tratado, titulado «Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaesció con él», ya que se trata del núcleo principal que nos sirve de punto de comparación con las obras de Gil Vicente. Fernando Lázaro Carreter sostiene que en el referido tratado, «la obra ingresa en los umbrales de lo genial» (133). Decidimos seguir esta edición pues es una de las que probablemente nos proporciona el panorama más completo de los estudios sobre el *Lazarillo* hasta nuestros días y la que fija primero el texto del relato anónimo a partir de las cuatro ediciones existentes. En efecto, el valor fundamental así como la novedad del libro consiste en haber sido la primera obra en tomar en cuenta el hallazgo, en 1996, de la edición de Medina del Campo (1554). Los estudios previos a esta publicación reciben entonces en la obra de Félix Carrasco una atención particular al ser actualizados a la luz de las nuevas e inesperadas informaciones.

3.1. Transmisión de los textos

En primer lugar, las condiciones de transmisión de la obra del escritor portugués presentan, para los vicentistas, una complicación considerable. Se atribuye el año de 1536 como fecha más probable de la muerte del dramaturgo, año que coincide con la introducción de la Inquisición en Portugal. Es necesario esperar unos veinticinco años para que se publiquen, por primera vez, en 1562, sus obras completas: la *Copilaçam*. Aunque hasta ese momento algunos de los textos ya habían sido impresos en pliegos sueltos, como

es el caso de la *Farsa de Inês Pereira*, es ese año cuando el público tiene acceso por vez primera a un volumen que agrupa sus trabajos completos bajo el título *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, impreso en Lisboa por João Álvares y fechado el 22 de septiembre de 1562.

La publicación de este volumen se efectúa gracias a la iniciativa y labor de los hijos del dramaturgo, Luís y Paula Vicente, después de la muerte del padre. Éste es un dato significativo porque se cree que sus hijos, además de próximos colaboradores del autor, fueron de cierto modo testigos directos de la versión escénica de las piezas⁷. No obstante, es preciso mencionar que el propio autor participó en su preparación⁸. Las obras se dividen en cinco «libros»: *Obras de devação, Comédias, Tragicomédias, Farsas, Obras miúdas*⁹. El cuarto «libro» es el que nos interesa de forma particular, ya que contiene doce farsas, cuatro

⁷ Carvalhão Buescu, en VICENTE, 1983, X.

⁸ En un prólogo dirigido al rey D. Sebastião, Luís Vicente afirma: «Tomei a minhas costas o trabalho de as apurar» (as obras do pai) «e fazer empremir sem outro interesse senão servir Vossa Alteza com lhas deregir e comprar com esta obrigação de filho. E porque sua tenção era que se empremissem suas obras, escreveu per sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas e ajuntara todas se a morte o não consumira. A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia». En efecto, encontramos las siguientes palabras de Gil Vicente en un prólogo dedicado al rey D. João III: «Estava sem propósito de empremir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara [...], por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso» (TEYSSIER, 1982: 26).

⁹ Su dramaturgia es repartida y clasificada del modo siguiente: 16 obras en portugués, 11 en español y 17 en ambos idiomas. No debe extrañarnos el hecho de que Gil Vicente escribiera en ambos idiomas ni que hubiera un contacto tan estrecho entre el español y el portugués; en la época, las dos lenguas peninsulares estaban mucho más próximas una de la otra de lo que están en la actualidad. Acerca del bilingüismo, Paul Teyssier escribe: «foi um fenómeno maior na história da cultura portuguesa, visto que prevaleceu desde meados do século XV até às proximidades do ano de 1700, ou seja, até ao momento em que se extingue uma das últimas gerações que foram educadas antes da Restauração de 1640. O bilingüismo luso-espanhol explica-se pelo jogo de múltiplos factores. Establecera-se entre os dois países uma espécie de simbiose cultural e as alianças matrimoniais [iniciada por los Reyes Católicos] entre as famílias reinantes da Espanha e de Portugal contribuían para hispanizar profundamente a corte» (Ibid., 128-129). En efecto, estos hechos revelan una situación de constantes interferencias culturales y lingüísticas. Además, Saraiva y Lopes indican que «A corte portuguesa era bilingue, sendo castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal no século XVI. Por via dos contactos entre as cortes peninsulares, Gil Vicente, como de resto, todos os poetas portugueses do *Cancioneiro Geral*, conhecia familiarmente os poetas de língua castelhana» (192). Pero agregamos que no estaban sólo familiarizados con los poetas sino también con las obras literarias castellanas en general. Del mismo modo, podemos igualmente presumir que los escritores españoles también tenían la posibilidad de conocer las obras de los escritores portugueses gracias a esos vínculos y los estrechos contactos que existían entre ambos países.

de las cuales forman nuestro corpus vicentino. En 1586, sale a la imprenta la segunda edición de la *Copilaçam*, en Lisboa, por André Lobato. Los estudiosos sostienen que el texto de esta edición se encuentra muy mutilado debido a la censura inquisitorial. En cuanto a la siguiente edición completa de sus textos, Manuel Calderón escribe que no se publica hasta 1834 y precisa que «(l)os autores de esta tercera edición fueron los liberales portugueses exiliados en Hamburgo: J. V. Barreto Feio y J. G. Monteiro, que transcribieron el ejemplar de la primera conservado en la Universidad de Gotinga¹⁰» (LI-LII). Stephen Reckert (1963: 55) nos informa que hoy se conocen seis ediciones de la compilación¹¹. Sin embargo, se considera que la *editio princeps* de la *Compilaçam* (1562) es la más auténtica, a pesar de sus fallas¹², y es la que se sigue generalmente en todas las ediciones modernas de la obra vicentina. Además, este volumen no ha sufrido la intervención del tribunal inquisitorial aunque, en lo que nos concierne, las modificaciones aportadas son mínimas y no influyen en el desarrollo de nuestro proyecto.

La fijación de la lista de los autos de Gil Vicente así como su datación presentan ciertas dificultades, pues la mayoría de las obras no tienen una datación precisa. Para lograr superarlas, vamos a concentrarnos en las rúbricas –epígrafes– de las cuatro farsas y en ciertos elementos incluidos en el interior del texto¹³. En el *Auto da Índia* hallamos la que

¹⁰ Manuel Calderón indica, acerca de esta edición, que «Según O[sório] Mateus [1993], son frecuentes las lecturas equivocadas y los errores en las fechas, han desaparecido versos enteros, se han suprimido rúbricas y se han alterado los nombres de personas y de lugares» (LII).

¹¹ «Las Universitarias de Göttingen y Harvard, la del Palacio de Mafra, la Nacional y la del Archivo de la Torre do Tombo, en Lisboa, y la del Palacio de los Braganzas en Vila Viçosa» (RECKERT, 1963: 55), a pesar de que, como sostiene Hart, «no two of the half-dozen surviving copies of the *Copilaçam* of 1562 are exactly alike» (1972: 6).

¹² Oscar de Pratt considera la *Copilaçam* «o mais mutilado monumento da nossa literatura de Quinhentos» e I. S. Révah, de forma más severa, la califica de «inauténtica e incompleta», atribuyendo sus defectos a la «incúria, estupidez, e mau gosto de Luís Vicente, filho do poeta e editor da *Copilação*» (Cit. en TEYSSIER, 1982: 27).

¹³ «Costa Pimpão pensa que as didascálias da *Copilaçam* de 1562 não são do punho vicentino: “não se sabe, porém, quem elaborou as didascálias que, pela abundância dos erros, parecem não terem saído da mão de Gil

sigue: «A farsa seguinte chamam *Auto da Índia*. [...] Foi feita em Almada, representada à muito católica rainha dona Lianor. Era de M.D.IX anos» (HART, 1972: 64). Los autores coinciden en atribuir la fecha mencionada de 1509 a esta pieza.

Sin embargo, a *Quem tem farelos?* Luís Vicente le atribuye el año de 1505. Veamos el contenido de su rúbrica: «Este nome da farsa seguinte –*Quem tem farelos?*– pôs-lho vulgo. [...] Foi representada na mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa ao muito excelente e nobre Rei D. Manuel primeiro deste nome, nos Paços da Ribeira. Era do Senhor de M.D.V. anos» (VICENTE, 1938: 17). Braacamp Freire, en 1914, llama la atención sobre el hecho de que es imposible que la fecha mencionada en la rúbrica coincida con el lugar indicado, puesto que en 1505 el Palácio da Ribeira aún no estaba terminado y que la corte manuelina empieza a residir en él sólo hacia abril o mayo de 1511. Intentando situar en el tiempo la representación, este crítico interpreta los versos «Quando allende fue el rebate, / nunca él entró en navío» (107-108) como una referencia histórica a la convocación de las tropas para la reconquista de Argel, tomada por los musulmanes en 1508. De este modo, concluye que la fecha más probable de la presentación de esta farsa se sitúa en 1508 ó 1509. Otro investigador vicentista, Óscar de Pratt, tomando como exacto el lugar propuesto por Luís Vicente, interpreta la fecha de 1505 como un error de impresión y propone el año de 1515. Esta sugestión será reforzada en 1950 por I. S. Révah, quien señala otro caso en que Luís Vicente le resta 10 años a la verdadera fecha de otro texto, el *Auto da Alma*. Es un asunto que está lejos de estar resuelto. Además, ninguna propuesta se basa en pruebas concretas. A pesar de ello, el año que más comúnmente se acepta como momento posible de representación es 1515, sugerido por Pratt.

Vicente”. Carolina Michaëlis, ao contrário, considera-as como saídas da pena do próprio autor –sem desconhecer que os filhos acrescentassem de longe em longe algumas palavras» (Cit. en PALLA, 1992: 23).

A pesar de estas informaciones, surgen de nuevo las dudas, esta vez, en cuanto a la obra que se debe considerar la primera farsa. El *Auto da Índia* que, como ya afirmamos, se considera la primera de sus farsas, termina con esta anotación: «Vão-se a ver a Nao & fenece esta primeira farsa». Lo que es bastante curioso es que esta misma frase se repite de modo idéntico al final de *Quem tem farelos?*: «E com isto se recolhem e fenece esta primeira farsa», y notamos así que las primera y segunda farsas vicentinas son sucesivamente calificadas de «primeiras» farsas. En nuestro estudio, hemos decidido seguir las proposiciones de Pratt y Révah en esta materia, quienes defienden el año de 1515 como el más probable para la representación de la obra. Consideramos, pues, que cabe al *Auto da Índia* y no a *Quem tem Farelos?* la primacía cronológica.

Esta misma pieza presenta aún más interrogantes. De hecho, de acuerdo con el segmento de la rúbrica «Este nome da farsa seguinte –*Quem tem farelos?*– pôs-lho vulgo», Anselmo Braacamp Freire concluye que

«A farsa, na qual se não encontra nenhuma alusão a haver sido composta para ser exibida no paço, foi representada em Lisboa ao tal *vulgo* que a apreciou e aplaudiu, tanto que a tornou popular ao ponto de lhe haver substituído a designação primitiva pela de *Quem tem farelos?*, aceita pelo próprio autor» (158).

Es decir que, según él, es posible que haya sido presentada al ‘pueblo’ antes de ser representada en la corte. Sin embargo, Oscar de Pratt (1931) se opone completamente a la idea del crítico anterior: «estou plenamente convencido de que Gil Vicente [...] compunha apenas para a côrte e, duvidosamente, para alguns nobres. As representações populares faziam-se depois de impressas e divulgadas as folhas volantes, por iniciativa e interpretação

do vulgo» (1931: 131). Por su parte, Vanda Anastácio (14) supone que es posible que también se presentara más de una vez, en fechas distintas y hasta que, tal como otras obras, circulara en hojas volantes. Además, como señala Braacamp Freire, el título primitivo de la obra ha sido cambiado. En el libro de Antonio José Saraiva (1981) encontramos el presumible título original: «Farsa do Escudeiro Pobre» (77), que también podría ser «Farsa dos Escudeiros», como apunta Parker (73)¹⁴. Según la rúbrica presentada, el ‘pueblo’ sería entonces el que le ha atribuido el nombre bajo el que desde entonces se conoce y reconoce la pieza, a causa de los dos primeros versos del texto.

La tercera pieza que nos interesa, la *Farsa de Inês Pereira*, se representó por primera vez en 1523 y la mayoría de los críticos aceptan esta fecha que aparece en la rúbrica: «A seguinte farsa de folgar foy representada ao muyto alto & poderoso Rey Dom Ioam o terceyro do nome em Portugal, no seu Convento de Tomar. Era do Senhor de M.D.XXIII». La obra se estrena entonces en 1523. Más tarde, en un momento impreciso pero probablemente en una fecha ulterior a la muerte del autor, el texto sale a la imprenta y circula bajo la forma de pliegos sueltos. Se trata de reediciones efectuadas varios años después de la representación. El único ejemplar conocido de la edición suelta se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y el facsímil ha sido publicado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos¹⁵.

Finalmente, en cuanto a la fecha de representación de *O Juiz da Beira*, aunque no hay consenso acerca del momento preciso, por lo menos los críticos le atribuyen los años de

¹⁴ En el mismo sentido, ver también el trabajo de Hope Hamilton-Faria (22).

¹⁵ A este propósito, Paul Teyssier, en *La langue de Gil Vicente* (1959), aporta los datos que siguen: «Feuille volante conservée à la Bibliothèque nationale de Madrid (R-4051) [...]. Édition sans doute postérieure à 1541, et peut-être à 1548 (pour des raisons tirées de l'étude des gravures), mais ne peut guère être postérieure à 1562. La pièce elle-même avait été jouée en 1523» (522).

1525 ó 1526. Así, la rúbrica nos informa que «Esta farsa que se adiante [...] Foy representada ao muy noble & christianíssimo Rey Dom Ioam, o terceyro em Portugal deste nome, em Almeirim, na era do Senhor de M.D.XXV». Acerca de la posibilidad de existir pliegos sueltos de este texto, debemos referir que «El *Abecedarium* de Fernando Colón (1488-1539) documenta la existencia de ediciones sueltas de[l] [...] *Auto da Índia* y *Juíz da Beira*» (CALDERÓN, L).

A la luz de las informaciones expuestas, lo que es importante subrayar es que, como hemos referido anteriormente, a pesar de que las opiniones de los investigadores difieren sobre las fechas del estreno, podemos con toda seguridad afirmar que las cuatro farsas vicentinas son anteriores al momento de publicación del relato anónimo español.

Establecida en Portugal en 1536, la Inquisición se interesó en la labor de Gil Vicente. Por voluntad de los inquisidores –salvo en el caso de *Quem tem farelos?* que no ha sufrido ninguna modificación–, estos cambios hubieran sido aportados a nuestros textos: el *Auto da Índia* y la *Farsa do Juiz da Beira* con ciertas alteraciones y la *Farsa de Inês Pereira* con supresiones y alteraciones. Sin embargo, «Thanks to the protection of the Queen Mother [Catarina¹⁶], [...] the first edition escaped any suppressions or deletions, as later printings did not. [...]» (PARKER, 22)¹⁷. Por su parte, la edición de 1586 apareció efectivamente muy mutilada, pero como ya hemos mencionado, los cambios introducidos no repercuten en nuestro estudio, pues las ediciones de las farsas que seguimos se basan en la *Copilação* de 1562.

¹⁶ Se trata de la viuda de João III, que estaba actuando en nombre del nuevo rey, Dom Sebastião.

¹⁷ Lo mismo aparece en un artículo titulado «La censure inquisitoriale et les œuvres de Gil Vicente», en el que el autor, I. S. Révah, expone las diferentes fases de aplicación de la censura inquisitorial a la labor vicentina y concluye que «la *Compilaçam* de 1562 n'a pu voir le jour que grâce à l'énergique intervention de la reine Catherine en faveur de l'œuvre de Gil Vicente» (119).

En segundo lugar, la transmisión de la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* también aparece acompañada de varios interrogantes. Para empezar, desconocemos el nombre de su autor y, además, ignoramos los momentos de escritura y de edición de la obra. Sobre la fecha de composición, las opiniones que se sustentan varían entre 1525 y 1553 (CARRASCO, xxiv). El método de los investigadores ha consistido, así como en el caso de Gil Vicente, en intentar encontrar indicios de ese momento en el interior mismo de la obra ficticia y adecuarlos al contexto social e histórico del momento. En este sentido, los puntos «de anclaje serían: a) la expedición a Gelves, b) las Cortes celebradas por el emperador en Toledo, c) la alusión a los cuidados del rey de Francia, d) la mención del duque de Escalona, y e) las medidas de policía que se tomaron contra mendigos y vagabundos» (Ibid). Con todo, la cuestión sigue abierta. Como afirma F. Carrasco

«nos parece más convincente la opinión de los que con Bataillon retrasan la fecha de composición al período cercano a la fecha de las primeras ediciones conocidas. Es muy improbable que una obra como el *Lazarillo* hubiera circulado durante años y que no se haya podido documentar la menor alusión con anterioridad a 1554» (xxviii).

Hace apenas unos siete años, los investigadores de esta obra sólo conocían tres ediciones de la novela con la fecha de 1554: una de Alcalá de Henares, casa de Salcedo; otra de Amberes, casa de Martín Nucio; y otra de Burgos, casa de Juan de Junta. La cuarta edición, también fechada en 1554, pero esta vez publicada en Medina del Campo, imprenta de Matheo y Francisco del Canto, aparece en 1995¹⁸. Sin embargo, ninguna de las cuatro¹⁹

¹⁸ Aldo Ruffinatto escribe: «En el verano de 1992 los propietarios de un edificio antiguo de Barcarrota (municipio de la provincia de Badajoz) toman la determinación de llevar a cabo unas obras de reforma del mismo. Sucede, pues, que un albañil que procedía al derribo de un tabique en el doblado, da con el pico en un intersticio agujereando algo allí escondido. El objeto agujereado resulta ser un libro antiguo, el primero de un conjunto de once obras, diez impresos y un manuscrito, colocadas verticalmente, una encima de otra, en el angosto espacio de dicho intersticio. [...] Pero lo que más cuenta para nosotros es el hecho de que entre estos

parece constituir la edición *princeps*, puesto que la que ha sido datada primero es la de Alcalá y ésta lleva la siguiente mención en la portada: «nuevamente impresa y corregida y de nuevo añadida en esta segunda impresión» (xxxiv).

El Tribunal de la Inquisición también dirigió su interés hacia el *Lazarillo*. En efecto, en 1559 se incluye la composición en el *Índice de Libros Prohibidos* de Fernando de Valdés, lo que detiene repentinamente su continuación en circulación. Sin embargo, se considera que la obra sigue difundándose de modo clandestino. A partir de 1573 se consigue sacar de nuevo la obra, aunque los segmentos más duros hacia la Iglesia hayan sido suprimidos. Luego, en 1587, sale a la imprenta una edición distinta, esta vez la de Antoño de Antoni publicada en Milán. Pero hasta la edición de Barcelona de 1884 se sigue editando en España el *Lazarillo castigado*, la versión mutilada que autorizó la Inquisición. Desde entonces, la divulgación de la novela parece no haber encontrado nuevos obstáculos importantes.

libros [...] aparecen dos impresos españoles: una edición del *Alboraique* [...] y una edición del *Lazarillo* publicada en Medina del Campo en 1554. [...] (E)l descubrimiento de Barcarrota se dio a conocer tan solo en las postrimerías de 1995, pero, al mismo tiempo se supo que este único ejemplar de esta edición [...] no saldría para tierras lejanas o bibliotecas privadas [...] sino que se quedaría en España y en bibliotecas públicas junto con los demás libros de Barcarrota. [...] (L)a Junta de Extremadura ha realizado una cuidadosa edición facsímil de este mismo testimonio» (ANÓNIMO, 2000: 99-100).

¹⁹ En cuanto a las cuatro ediciones antiguas conocidas de la novela, precisamos que Mr. John Fleming es el propietario de un ejemplar de la de Burgos y hay noticia de otros dos. El único ejemplar que se conoce de la edición de Alcalá de Henares se encuentra en el Museo Británico. La Junta de Extremadura es propietaria de la edición de Medina del Campo, y ésta se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo y de Iberoamérica de Badajoz. Finalmente, se guardan seis ejemplares de la de Amberes, repartidos del modo siguiente: «dos en la Biblioteca Nacional de Madrid, uno en el Museo Británico, uno en la Biblioteca Nacional de Viena, uno en la colección Ticknor en Boston y otro en la Hispanic Society en Nueva York. Todos van seguidos, en portada independiente, de *La segunda parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*» (CARRASCO: cxIvi).

3.2. Descripción de las obras

En un primer momento, procedemos a la caracterización de los textos vicentinos, los cuales, como hemos mencionado, se inscriben todos bajo el género de «farsa»²⁰. Éste es un término que presenta cierta ambigüedad, pues en la época de Gil Vicente el uso de «farsa» o «auto» no se distingue de manera clara. La mejor prueba de esta confusión terminológica es precisamente el título de la tercera obra que nos interesa, pues en ciertos momentos leemos *Farsa de Inês Pereira* y, en otros, *Auto de Inês Pereira*. Este hecho es, en sí, representativo del conjunto de la obra vicentina²¹. Por lo tanto, antes de proseguir, es preciso que aclaremos el significado de dicho concepto. En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Covarrubias lo define así:

«Es representación que significa lo mesmo que comedia, aunque no parece sea de tanto artificio; [...]. Muchos la pronuncian con Z, farza, y entonces traerá origen del verbo *farçio, is*, que es atestar cosas diversas en un saco, y assí los farçantes mezclan muchas cosas diversas, fuera del argumento principal, por recrear y divertir el auditorio» (586).

En el mismo sentido, el *Diccionario de Autoridades* nos dice que se trata de la «Representación de algun successo, fabula ò invención, que viene a ser lo mismo que oy

²⁰ I.S. Révah cree que «si Gil Vicente n'a pas crée *ex nihilo* la farce portugaise, il lui a fait franchir la distance énorme qui va de l'improvisation plus ou moins spontanée à la création littéraire» (Cit. en HART, 1972: 15) y según Thomas Hart, las farsas vicentinas constituyen «perhaps his most enduring contribution to the Hispanic theater» (1972: 6). José Augusto Cardoso Bernardes, por su lado, sostiene que «Nascida em França nos finais do século XIV, a farsa veio a afirmar-se como género dramático mais pujante e definido de toda a Idade Média. [...] Embora o vocábulo apareça registado na Península Ibérica pelo menos desde 1360, enquanto género dramático, a introdução do conceito de farsa parece ficar a dever-se a Lucas Fernández que faz constar a própria palavra no título da edição princeps das suas obras (*Farsas y églogas a modo de estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino nuevamente impresas*. Salamanca, 1514). Ainda assim, a frequência com que anda, aí mesmo, associada a outros géneros [...] revela, por um lado, uma consciência bastante indefinida dos preceitos fundamentais da farsa, não enquanto género dramático rigorosamente delimitado, mas enquanto princípio temático assente na representação codificada de certas situações e na sua consequente derisão» (1996: 201, 205).

²¹ «A divisão em géneros adoptada pela *Copilaçam* [...] é inexacta, incompleta, e está em desacordo com as primitivas designações de alguns dos autos e ainda com o critério de classificação seguido pelo autor alguns anos atrás» (SARAIVA, 1981: 71).

entendemos por Comédia» (723). Sin embargo, una de las cinco categorías bajo la que se incluye la producción del dramaturgo portugués es precisamente «Comedias», lo que parece complicar aún más la definición de nuestro género. Paul Teyssier indica que «(a) farsa situa-se fora da hordem e da harmonia. É a imagen do mundo às avessas²² [...] [e] fruto pleno da cultura popular» (1982: 172-173). Con todo, creemos que José Augusto Cardoso Bernardes (1996) nos propone una definición más completa:

«A exacta definição das principais características da farsa, porém –tantas vezes ensaiada– só pode ser feita pressupondo a existência de uma farsa padrão, de tal modo varia a amplitude estrutural do género. O suporte narrativo da acção, o pequeno número de personagens (2 a 6 e, mais frequentemente, 3 ou 4); a curta extensão do texto (350 a 500 versos, em média), o vincado enquadramento das personagens na realidade (o que as faz ter profissão, filhos, etc.) e, sobretudo, a importância do engano²³ ou da burla como fulcro da acção, são as características mais correntes [...]» (202-203).

Para especificar de forma más concreta el tipo de farsas al que nos enfrentamos, transcribimos a continuación las palabras de Saraiva (1981), quien distingue dos grupos de textos:

«“A farsa de folgar”, designação que figura nas didascálias da *Inês Pereira* [...] e me parece corresponder à expressão francesa ‘farce à rire’, enloba duas qualidades diferentes de obras. Uma, as farsas com intriga –um nó e um desenlace, uma situação que ponha à prova os tipos cómicos; outra, as farsas que se limitam à apresentação dos tipos, algumas vezes constituídas por séries deles, como em que desfile,

²² Este aspecto señalado como característico de la farsa nos parece muy interesante para los objetivos de nuestra memoria. Como veremos más adelante, en el *Lazarillo*, también encontramos algunas notas y sugerencias de un “mundo al revés” [«mundo às avessas»]. Así, podríamos preguntarnos si es por casualidad que todos los ecos de la labor vicentina que hallamos en el relato español provienen de farsas y no de otra categoría de obras. Creemos que la sátira es un aspecto más que permite acercar los cinco textos que estudiamos.

²³ Este criterio se verifica en nuestras piezas, ya que, como escribe Teyssier (1982), «A protagonista do *Auto da Índia* atraíçoa o marido que partiu para a grande viagem das Índias. Inês Pereira comporta-se do mesmo modo com aquele grande idiota que é o Pero Marques. Este, por sua vez, convertido em juiz, profere sentenças que são paródias da Justiça. [...] A esposa infiel faz obra de mérito [...]» (172-173).

encaixadas grande parte delas em obras de género diferente. Ao primeiro grupo pertencem a *Farsa do Escudeiro Pobre*, chamada *Quem tem farelos*; [...] o *Auto da Índia*, [...] a *Farsa de Inês Pereira*. O segundo grupo inclui o *Juíz da Beira* [...]» (76-77).

Thomas R. Hart, en su libro *Gil Vicente Farces and Festival Plays*, afirma que la clasificación empleada en la *Copilaçam* no transmite «the very broad meaning of the term *farsa* usual in the early sixteenth century, when it was the ordinary word for any kind of play, secular or religious, and was by no means limited to comic works» (1972: 16)²⁴. Así pues, añade que los dos tercios de las obras que son consideradas «farsas» en la *Copilaçam* se podrían probablemente también calificar del mismo modo, pero en la acepción moderna de la palabra: «a light dramatic composition of satirical or humorous cast» (Ibid.). A este propósito, Bernardes indica que la farsa es, sin duda, el género más importante en el dominio de la sátira (1996: 201). Y, en efecto, es cierto que notamos una relación directa entre los cuatro textos que estudiamos y la sátira, la crítica social manifiesta hacia ciertas costumbres e irregularidades institucionales de su tiempo. En estas obras, la sátira se dirige principalmente hacia los vicios y defectos de ciertos tipos sociales, siendo sobre todo el rango social o el oficio lo que determina el tipo. Se trata de personajes que encarnan trazos colectivos de un grupo –como los escuderos pobres, pretenciosos, trovadores y fanfarrones²⁵, y las alcahuetas–. Una de las consecuencias más notables en este aspecto es que sus nombres se refieren raramente o, cuando se hace, se nota la mención de un nombre

²⁴ A pesar de ello, António José Saraiva menciona que la expresión “farsa” es la que se emplea con más acierto en la *Copilaçam*: «“Farsa” [...] é, ao que me parece, a designação empregada com mais certo critério» aunque admite que «Isso não impede que ela inclua duas obras a que seria mais adequada a designação de “comédia” ou “tragicomédia” [...]». En lo que atañe a la imprecisión y confusión de nomenclatura, el crítico indica que «O emprego desta classificação, manifestamente adaptada com artificio a uma coisa para que não tinha sido feita, explica-se pela moda literária, que punha em voga a nomenclatura greco-latina, sem o conhecimento exacto do significado respectivo» (1981: 72).

²⁵ Además de los tipos tradicionales ya constituidos, encontramos en Gil Vicente «tipos novos, de criação pessoal, quer resultantes de um meio social particular, quer de uma observação capaz de descobrir e observar novos temas. É possível que a essa categoria pertençam o fidalgo namoradeiro e pelintra [...]» (Ibid., 97).

tradicional atribuido a todos los individuos de un mismo tipo y clase social. Quedamos con la impresión de que la figura en cuestión se construye sólo en función del tipo que representa y que por eso se mantiene el anonimato. Lo mismo notamos en el *Lazarillo*, ya que la mayoría de los amos de Lázaro –incluyendo al escudero– son justamente tipos sociales. En Gil Vicente, «é frequentemente por necessidade circunstancial, na volta de um verso, que lhe é dado um nome» (TEYSSIER, 1982: 127)²⁶.

En cuanto a la lengua empleada por el autor –ya indicamos que el dramaturgo componía en portugués, en español y en ambos idiomas–, mencionamos que las cuatro piezas –*Auto da Índia*²⁷, *Quem tem farelos?*²⁸, *Farsa de Inês Pereira*²⁹ y *O Juiz da Beira*³⁰ son producciones realizadas en las dos lenguas peninsulares, y aparecen, por ello, en la categoría de farsas bilingües³¹. Además, precisamos que toda la obra está redactada en verso. En ella notamos una evidente preferencia por el lenguaje popular, con sus vocablos, dicciones peculiares y también algunos castellanismos. La corriente popular se manifiesta además en la métrica, pues observamos el empleo del verso corto de siete sílabas, llamado «redondilha maior», que constituye el verso popular portugués.

²⁶ En el mismo sentido, este autor escribe: «Ainsi, l'héroïne de l'*Auto da Índia* est désignée simplement par le mot «ama», et malgré ses caractères individuels très marqués elle est conçue comme un exemple de «commère». Mais au tournant d'un vers l'auteur lui prête une de ces exclamations familières ou un personnage jure par son propre nom: «Por vida de *Constança*» IND 237. Elle s'appelle donc *Constança*? Ce nom, n'en doutons pas, a été inventé ici même et sa forme a été déterminée par la rime (*lembrança*). Aussi bien, n'apparaît-il plus jamais jusqu'à la fin de la pièce» (1959: 430).

²⁷ Una de las cinco figuras es castellana y lleva justamente el nombre «Castelhana».

²⁸ En esta pieza hay solamente un personaje que no se expresa en portugués, y encontramos también una excepción: el mozo Ordonho siempre habla en español, siendo igualmente en castellano una de las trovas cantadas por el escudero Aires Rosado a su dama.

²⁹ Sin embargo, al final de la obra, aparece un eremita y éste se expresa en español.

³⁰ En la segunda audiencia se presenta un zapatero que habla castellano.

³¹ Seguimos la clasificación propuesta por Paul Teyssier (1982: 130).

En esta sección del estudio vamos a presentar el argumento de las farsas vicentinas. Primero, en el *Auto da Índia*, la protagonista es una mujer de Lisboa cuyo marido parte para la India. Durante los dos años de su ausencia, la heroína, que se ha quedado sola, lleva una vida divertida y relajada y, con la complicidad de su criada, mantiene al mismo tiempo dos relaciones amorosas: una con el Castellano y otra con el escudero Lemos. Sin embargo, después del período mencionado, el esposo regresa, tan pobre como antes de irse, y narra sus sucesos que, en realidad, no tienen nada de heroico. Ella, por su lado, mintiendo con naturalidad, le dice que moría de ganas de verlo de nuevo.

Segundo, en *Quem tem farelos?*, al comienzo de la obra aparecen los mozos de dos escuderos, quienes comentan la vida llevada por sus amos respectivos. La gran miseria de éstos últimos se nota en el hecho de que los criados se ven obligados a mendigar el salvado *-farelos-* que es destinado a sus caballos. El escudero principal se llama Aires Rosado. Por la noche, se dirige hacia las ventanas de la habitación de Isabel, su dama, y allí lee en su «cancionero» poemas que le son dedicados y luego le canta una serenata mientras toca la vihuela. Isabel aparece a la ventana para escucharle y, por fin, su madre también se despierta y, enfadada, gracias a una serie de insultos e injurias, consigue alejar al escudero. La pieza termina con un diálogo entre Isabel y su madre, en el cual se descubre que la hija es muy pretenciosa.

Tercero, en la *Farsa de Inês Pereira*, Inês es una joven que rechaza una vida sumisa y que quiere casarse con un hombre «avisado» y «discreto». Lianor Vaz, una de sus amigas, le sugiere y le presenta a un hombre muy diferente: el rústico Pero Marques, un campesino rico, que será inmediatamente rechazado por ella. No obstante, dos «judíos casamenteros» le proponen a la protagonista uno muy diferente, que cumple con los

requisitos que la moza busca. Se trata de un escudero que parece inteligente, buen hablador, seguro de sí mismo; en fin, el hombre perfecto para Inês. Ésta queda encantada con él y el casamiento se realiza. Pero después de la boda, se descubre la verdadera personalidad del marido, pues primero prohíbe a su esposa salir de casa, luego se marcha para la guerra en Marruecos y, además, le encarga a su criado que la vigile. Poco tiempo después, Inês recibe la noticia de la muerte poco gloriosa del escudero y, contenta, se encuentra libre de nuevo. Es entonces cuando decide aceptar la primera propuesta de Lianor Vaz y casarse con Pero en segundas nupcias. Éste le dará toda la libertad que ella desea y la obra termina cuando el marido lleva a su esposa a cuestras para que se encuentre con un eremita, un antiguo pretendiente suyo. La rúbrica del texto nos advierte que ‘su argumento es un ejemplo común que dicen’: «Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube». En el momento concluyente, la actitud de Inês –que es llevada a horcajadas por el esposo– alude a este proverbio clave de la obra, donde se percibe la identificación de Pero con el «asno» y la del escudero con el «cavalo».

Por último, en *O Juiz da Beira* el héroe es el mismo Pero Marques que se ha convertido en juez y como lo menciona el epígrafe: «porque dava algumas sentenças disformes por ser homem simpres, foi chamado a corte, e mandaram-lhe que fizesse ua audiência diante el-rei». La obra presenta cinco audiencias que se terminan todas de forma burlesca, con el fin de parodiar el sistema de Justicia. Tres de estas audiencias se relacionan directamente con el tema de nuestro trabajo. Por un lado, la primera pone en escena a un zapatero cristiano nuevo que acusa a la tercera Ana Dias de haber desencaminado a su hija. Por otro lado, en la siguiente, un escudero se queja de la misma alcahueta, quien le había prometido los favores de una joven mora a cambio de mucho dinero pero que en realidad no ha conseguido aproximarlos. Sentencia: el escudero también es culpable porque recurrió

al amor venal. La cuarta audiencia pone de nuevo en escena al escudero, quien esta vez acusa a su mozo de querer dejar su servicio sin restituirle la ropa que le había entregado y de haberle estropeado la ‘cama’ en que dormía. Pero Marques concluye que el criado ha sido injustamente explotado por su amo y ordena al escudero que lo indemnice.

Volvamos ahora a nuestra obra anónima española para poner igualmente de manifiesto sus rasgos más sobresalientes. El *Lazarillo de Tormes* se considera, como hemos referido al comienzo del estudio, el «príncipe del género picaresco», aunque la novela picaresca como tal es una manifestación que se toma en consideración a finales del siglo XVI. En efecto, es necesario precisar que su pertenencia a ese género sólo se produce una vez que se publica, en 1599, la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, quien incorpora en su obra el modelo textual original y los rasgos distintivos del *Lazarillo*. Calificamos, a continuación, esta nueva categoría literaria apoyándonos en un artículo de Robert L. Fiore titulado «*Lazarillo de Tormes*: estructura narrativa de una novela picaresca»:

«lo que caracteriza a las novelas picarescas del Siglo de Oro [...] es [...] una técnica narrativa y los temas de deseo y desilusión. [...] la picaresca [...] pinta un mundo de sensaciones y de ambiente [...], surge como una pseudoautobiografía que presenta un trozo de vida, y en esta narración el pícaro, frecuentemente un delincuente social, es un narrador que es testigo ocular. Es [...] un investigador y observador que examina el pasado y presenta su versión de lo que él percibe ser la realidad. El punto de vista del narrador es parcial y está cargado de prejuicios. [...] Los temas de deseo y desilusión aparecen de diversas maneras y con variada intensidad. En general, el pícaro desea mejorar su suerte, pero después de haber fracasado o de haber tenido éxitos superficiales o falsos, está desilusionado, puesto que realmente su vida no ha mejorado. Él ofrece su propia experiencia como prueba de su tesis de que esta vida está llena de engaños e ilusiones» (1979: 361).

El autor anónimo, así como Gil Vicente, también se muestra crítico en lo que se refiere a resaltar, de forma humorística y con sano propósito irónico, las debilidades de sus diversos amos, quienes aparecen igualmente convertidos en tipos sociales. Como apunta Francisco Márquez Villanueva, el relato «no hace, pues, otra cosa que proyectar a través de sus páginas un programa sistemático de crítica social [...]» (377). Se puede calificar la obra de novela realista si nos fijamos en su técnica descriptiva, pues las diversas presentaciones de los personajes transmiten una verdadera impresión de realidad. Está escrita en prosa, llena de expresiones populares, y emplea un lenguaje vivo y espontáneo que encaja muy bien en el marco de una obra realista.

Ofrecemos a continuación un resumen del libro. La narración comienza con una referencia de Lázaro a su nacimiento en el río Tormes y con la presentación de su familia: un padre ladrón y una madre cuyo comportamiento también parece conllevar varios rasgos negativos. Aún en la niñez, su madre lo encomienda a un ciego ruin para que lo acompañe; éste se convertirá en su primer amo. Pero su maldad y crueldad hacia Lázaro serán tan insoportables que el niño, para vengarse, se escapará de él. Luego, se relaciona con un clérigo que encarna la avaricia y con este segundo amo padece aún más hambre y malos ratos que con el anterior. Se pone después al servicio de un escudero, personaje pobre y mísero que no admite renunciar a su nobleza, y en compañía de este tercer amo, no sólo continuará hambriento sino que, además, será Lázaro quien lo alimentará. Los seis amos restantes serán respectivamente un fraile de la Merced, un buldero —«el más desenvuelto y desvergonzado y el mayor echador dellas [de bulas]»—, inventor de varios artificios para lograr venderlas, un maestro de pintar panderos, un capellán, un alguacil y, por fin, el arcipreste de Sant Salvador. Lázaro pregona los vinos de éste último y, por ese motivo, el arcipreste arregla la boda para que Lázaro se case con una criada suya. Pero a pesar de «las

malas lenguas» en lo que se refiere a su condición matrimonial, afirma que hasta el momento no está arrepentido.

4. Intertextualidad

Para lograr el objetivo principal de nuestro trabajo, que consiste en resaltar las formas en las que en el *Lazarillo* se reconocen vinculaciones así como relaciones intertextuales con respecto a Gil Vicente, y entonces, enmarcar nuestro estudio en el contexto de la intertextualidad, necesitamos una definición del concepto. En realidad, se trata de un amplio campo teórico donde se cruzan varias disciplinas y corrientes de pensamiento. Lo que complica los estudios en esta materia es que el término no puede resumirse en una sola definición. Es el objeto de varias ‘teorizaciones’ que a veces hasta se contradicen; es una noción bastante compleja y ambigua. La intertextualidad abarca diversas prácticas y puede manifestarse de distintas formas: cita, alusión, reescritura, parodia, etc. Todas estas variantes se encuentran bajo la categoría general de fenómenos intertextuales. Tendremos entonces que interrogarnos sobre la singularidad de cada forma, para encontrar de qué manera las hallamos presentes en el texto, refiriéndose a un texto anterior. Además de enfrentarnos a varias definiciones de la intertextualidad, notamos también ciertas dificultades al intentar delimitar los límites del intertexto:

«où commence et où s’arrête-t-il [l’intertexte]? Faut-il considérer comme un phénomène intertextuel la seule présence objective d’un texte dans un autre texte [...]? [...]. Le risque est alors de considérer que tout est intertexte, y compris la plus aléatoire réminiscence, voire la plus subjective impression de lecture» (PIÉGAY-GROS, 1-2).

Los contornos del intertexto se definen raramente con precisión. ¿Qué podemos entonces considerar como intertexto? La respuesta puede parecer evidente: un texto anterior, pero ¿bajo qué forma puede manifestarse ese texto, que otro toma de nuevo? Y si el intertexto no se repite de modo idéntico, ¿cómo podemos reconocerlo? Estas preguntas no son, por supuesto, sencillas y para intentar aprehender y comprender el término, para luego aplicarlo

directamente a nuestras obras, debemos saber de qué manera los especialistas lo han definido. Así pues, presentamos a continuación las principales teorías que se conocen en la materia e intentamos mostrar las principales diferencias en torno a ellas.

En primer lugar, el concepto procede de un estudio ya clásico de Mijaíl Bajtín, quien presenta la novela como el punto de encuentro entre varios lenguajes: la novela es «heteroglosia». Sin embargo, es en el contexto teórico de finales de los años sesenta cuando Julia Kristeva, inspirada entre otros por los trabajos de Bajtín, utiliza por primera vez el término en un ensayo titulado «Le mot, le dialogue et le roman»: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*» (146). Para esta autora, la intertextualidad es considerada como un procedimiento que se pone en marcha en todo tipo de texto —«le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)»—, pero no menciona nada en cuanto a los contornos del intertexto. Según ella, el concepto no remite al movimiento que permite a un texto reproducir otro anterior sino a un procedimiento indefinido, una dinámica textual. Y si para ella cada texto es un intertexto, no es porque contiene elementos prestados, imitados o adaptados. Antes bien, se debe al hecho de que la escritura que lo proporciona procede por redistribución, deconstrucción y diseminación de los textos anteriores (PIÉGAY-GROS, 12).

Si el término propuesto por Kristeva se presenta con rasgos novedosos, hay, no obstante, que tener en cuenta que el fenómeno al que alude se produce desde que se conoce la escritura. En efecto, ningún texto puede escribirse de modo independiente de lo que se ha escrito anteriormente y lleva, de manera más o menos marcada, la huella y la memoria de

una herencia y de la tradición. Este aspecto presenta una de las mayores dificultades a las que se enfrentan los estudios intertextuales. Antes de la introducción del término, se hablaba sobre todo de crítica de fuentes y de la noción de influencia. Pero lo que observamos, aún después del surgimiento del concepto es que, a veces, de un modo un poco precipitado, lo que los nuevos críticos hacen es utilizar la nueva terminología – intertextualidad, intertexto, etc.– pero se acercan a las obras con la misma óptica que antes. Lo que diferencia nuestro trabajo es precisamente que estudiamos los textos del corpus intentando aplicar las nuevas definiciones y teorías intertextuales que han surgido desde la presentación de Kristeva.

En segundo lugar, Roland Barthes, por su parte, al incorporar las ideas expuestas anteriormente, distingue la noción de «intertexto» del antiguo concepto de fuentes literarias o de influencia³²:

«Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets» (Cit. en GUILLÉN, 1985: 312).

³² El aspecto más importante que trae el nuevo concepto es que «l'intertextualité s'adresse, non pas à la découverte de l'origine de ces pré-textes ou pré-contextes, mais plutôt à leur rôle dans le texte. [...] Ce n'est pas sur le devenir historique en soi que porte avant tout l'intertextualité, mais plutôt sur son aboutissement» (DEMBOWSKI, 20). En la misma perspectiva, Marc Eigeldinger sostiene que la intertextualidad «renvoie certes à un savoir culturel, mais elle vise à la reconstruction du texte et elle est déterminée par son fonctionnement» (Cit. en LIMAT-LETELLIER, 61).

Así, la intertextualidad no se percibe propiamente como un fenómeno de imitación ni de filiación sino más bien de huellas, que se presentan casi siempre de forma inconsciente y son difícilmente aislables. El término se refiere entonces al movimiento esencial de la escritura, que procede al transponer algunos enunciados anteriores o contemporáneos. Pero si cualquier obra es intertextual, es preciso reconocer y distinguir las diferencias de grado. De este modo, lo propio de la intertextualidad no es el hecho de revelar un fenómeno nuevo, sino el de proponer una nueva manera de pensar y de aprehender las formas de intersección explícita o implícita entre dos textos.

En tercer lugar, desde una óptica distinta, Gérard Genette, en *Palimpsestes* (1982) define a su vez el término. Para él, no se trata de un elemento literario central sino de un tipo de relación entre otros. En realidad, la intertextualidad aparece como una de las cinco relaciones «transtextuales» que propone. Este concepto [«transtextualité»] significa «tout ce qui le met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (7). Luego, en la misma obra, aporta la siguiente información:

«Je définis [l'intertextualité], pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]» (8).

Según este crítico, la intertextualidad es una relación transtextual entre otras, puede presentarse bajo diversas formas –citación, alusión, plagio– y, además, es el objeto de un

acercamiento restrictivo. Así, no incluye las formas implícitas de reescritura, ni las relaciones de derivación que pueden establecerse entre dos textos. Éstas se encuentran, antes bien, bajo la denominación de «hipertextualidad», una de las otras cinco relaciones, que el autor define de este modo: «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (11-12). Más adelante, precisa que considera «hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*» (14). Podemos entonces afirmar que lo que le interesa a Genette es la relación que se establece entre el texto y su intertexto –y no el objeto «intertexto» en sí– o, para emplear la terminología del autor, entre el hipertexto y su hipotexto. De este modo, en el presente estudio, entenderemos por hipertexto al *Lazarillo de Tormes* y por hipotexto las cuatro piezas de Gil Vicente.

Por último, desde un cuarto punto de vista diferente, con Michael Riffaterre, el método de análisis evoluciona hacia la recepción, es decir, hacia las relaciones que se establecen entre el texto y el lector, mientras que con Kristeva se orientaba inicialmente la problemática hacia la producción literaria. Primero, como lo enuncia Nathalie Limat-Letellier, en «Syllepsis» Riffaterre aplica a las formas intertextuales esa figura retórica que consiste en tomar una palabra en su doble sentido, es decir, en el sentido literal y en el sentido figurado (29). Luego, el crítico establece una distinción preliminar entre dos regímenes de intertextualidad: obligatoria y aleatoria. El primer tipo se impondría en la medida en que requiere una competencia para leer y aprehender los presupuestos del texto: «il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle

d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire». Por el contrario, la intertextualidad «aleatoria» constituye un segundo término. Es una percepción que necesita «un certain degré de culture, des lectures préalables»; se trata de una «mémoire circulaire» que enrichit el sentido pero cuya «occultation accidentelle n'affecte pas le sens, ou en tout cas ne suspend pas la compréhension» (1980b). Además, el mismo crítico se interesa en los aspectos cognoscitivos y estéticos de la intertextualidad que él estudia como una interacción entre la escritura y la lectura. Le importa descifrar los enigmas relacionados con ese principio generador de escritura. En un artículo titulado «La trace de l'intertexte» incluido en la revista *La Pensée*, de octubre de 1980, Riffaterre escribe que la huella del intertexto es muestra de mecanismos del significante, que se oponen esencialmente a la *mimesis* referencial:

«L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littéarité d'une œuvre, car cette littéarité tient à la double fonction, cognitive et esthétique, du texte. Or la fonction esthétique dépend, dans une large mesure, de la possibilité d'intégrer l'œuvre à une tradition, ou à un genre, d'y reconnaître des formes déjà vues ailleurs. Quant à la fonction cognitive, elle dépend sans doute d'abord de la référence réelle ou illusoire des mots à une réalité extérieure, comme dans tout message linguistique, mais aussi et surtout une référence au déjà dit, ou plutôt à un dire déjà monumentalisé – clichés, formules stéréotypes, formes conventionnelles d'un style ou d'une rhétorique, bref des textes ou fragments de textes anonymes, ou au contraire, les textes signés qui forment le corpus d'une culture» (4).

Según él, el intertexto es, ante todo, un efecto de lectura; es el lector quien cumple la función más importante. Éste debe reconocer e identificar el intertexto y, además, su competencia y memoria se convierten en los únicos criterios que permiten afirmar su presencia. Lo que parece un poco complicado es que, de este modo, el intertexto no es lo que podemos observar sino lo que debemos identificar. El intertexto aparece entonces como

una obligación y, si no se puede percibir, es como si se fallara la naturaleza misma del texto. El autor reconoce que, por supuesto, el intertexto evoluciona históricamente, ya que los conocimientos, el saber, así como la memoria de los lectores, cambian con el paso del tiempo y el corpus de referencias común a una generación no será el mismo unos años después. Es como si, de cierta forma, los textos perdieran una parte de su significación desde el momento en que su intertextualidad no se percibe de forma clara y se vuelve opaca. Por consiguiente, la intertextualidad es, según esta perspectiva, sólo dependiente de la lectura. Así, si no se siente, ¿qué ocurre, ya que su percepción se considera obligatoria? Como sostiene Nathalie Piégay-Gros, definir la intertextualidad de este modo, es decir, según su lectura, presenta un segundo riesgo: el de la subjetividad de los acercamientos operados. La autora afirma que

«L'intertexte peut être manqué parce que le lecteur ne sait pas ou ne sait plus le repérer et l'identifier; mais il peut aussi, et à l'inverse, être amplifié parce que la mémoire du lecteur savant, très cultivé, peut être sollicitée à l'excès; il aura tendance à projeter sur le texte ses propres références et à considérer comme un phénomène d'intertextualité obligatoire ce qui n'est peut-être qu'une réminiscence bien aléatoire» (17).

La percepción de la intertextualidad parece entonces necesariamente aleatoria. Tornarla obligatoria sería convertir la lectura sabia en modelo y correr el riesgo de comprometer el acceso y acercamiento al texto. En vez de una buena o mala lectura, deberíamos hablar de grados distintos de lectura que permiten distinguir la identificación eventual del intertexto (20). La definición expuesta de la intertextualidad aleatoria nos parece la más pertinente para nuestros intereses, pues es precisamente en ese marco donde se inscribe el presente estudio. Consideramos las cuatro obras vicentinas el intertexto del *Lazarillo*.

Unos meses después, Riffaterre aporta una precisión terminológica en cuanto al intertexto y ofrece una nueva definición del fenómeno intertextual, para eliminar las confusiones posibles entre ambos términos, en su artículo «L'intertexte inconnu». Por un lado, afirma que el intertexto es

«l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons un texte» (4).

Por otro lado, afirma que la intertextualidad es un fenómeno que

«oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient» (5-6).

A partir de las características textuales de base, se trata de actualizar reminiscencias para hacer surgir una palabra clave, un núcleo generador, una configuración semántica dispersa pero recurrente.

Notamos que al intentar definir la intertextualidad, se presenta una tensión constante entre, primero, la definición del concepto como procedimiento y/o objeto y, segundo, un

acercamiento al término como fenómeno de escritura y/o efecto de lectura. Dada la variedad de las anteriores exposiciones y de algunas de sus contradicciones, para nuestros intereses, seguiremos principalmente las ideas expuestas por Riffaterre. Sin embargo, somos conscientes de que la presentación de este crítico no permite distinguir la variada tipología intertextual y, por ello, seguiremos a Genette en ese aspecto así como la presentación ofrecida en la obra de Piégay-Gros. Esta autora, a causa de la diversidad de las relaciones intertextuales, distingue dos tipos principales: relaciones de copresencia –cita, referencia, plagio, alusión– y relaciones de derivación –parodia, “disfraz burlesco” y “pastiche”–. Después de haber analizado las definiciones de cada clase, vemos que la que se aplica a nuestro análisis es una relación del primer grupo: la alusión. Esta categoría intertextual se compara, de cierto modo, a la cita, pero se distingue de ella al no ser literal ni explícita y, por este motivo, puede parecer más discreta y sutil. Charles Nodier, en una obra titulada *Questions de littérature légale* (1828) indica que «une citation proprement dite n’est jamais que la preuve d’une érudition facile et commune; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie» (Cit. en PIÉGAY-GROS, 52). Lo propio de la alusión es que solicita de modo diferente la memoria y la inteligencia del lector y no rompe la continuidad del texto. Según el mismo autor, esta categoría

«est une manière ingénieuse de rapporter à son discours une pensée très connue, de sorte qu’elle diffère de la citation en ce qu’elle n’a pas besoin de s’étayer du nom de l’auteur, qui est familier à tout le monde, et surtout parce que le trait qu’elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu’un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu’il transporte dans un autre ordre de choses, analogue à celui dont il est question» (52).

No queremos dejar de mencionar que si la alusión consiste, como sostiene Fontanier en *Les figures du discours* (1977), en hacer sentir «le rapport d’une chose qu’on dit avec une autre qu’on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l’idée», hay también que tener en cuenta

que esa «chose» excede el campo de la intertextualidad. No obstante, en lo que nos concierne, nos limitamos al dominio literario y, entonces, a la alusión literaria. Ésta supone que el lector es capaz de comprender «à mots couverts» el mensaje que el autor intenta transmitirle de modo indirecto. Piégay-Gros escribe que es únicamente en el momento en que la alusión se pone en evidencia, «par le rappel *explicite* du texte auquel il est fait *implicitement* référence, que sa saveur subtile, la pointe discrètement ironique qu'elle constitue, peuvent de nouveau apparaître» (55). Lo que aspiramos a hacer, en el marco de nuestro estudio, es precisamente poner de relieve todos los posibles casos de alusión, superponiendo los pasajes del *Lazarillo* vinculados con las obras del dramaturgo. Así, al indicar de modo explícito los fragmentos de las farsas, se desvela el recuerdo implícito a las piezas en cuestión. La labor de nuestra lectura empieza entonces con una «explicitation de l'allusion: la citation qui l'explique expose le texte que l'allusion entend au contraire laisser affleurer *in absentia*» (Ibid.). Una vez que exponemos los intertextos, demostramos, de la misma manera, el mecanismo y procedimiento del régimen alusivo. En otras palabras y de forma paradójica, deseamos demostrar *in presentia* las referencias sutiles e implícitas propias de la alusión.

En este proyecto de confrontación entre la labor vicentina y el texto anónimo, intentaremos, pues, ver de qué manera las teorías expuestas pueden contribuir a reforzar nuestra hipótesis, según la cual el *Lazarillo de Tormes* muestra señales de intertextualidad con respecto al corpus de Gil Vicente. De este modo, deseamos presentar una nueva forma de acercarnos al relato anónimo, esperando que el análisis propuesto contribuya a un mejor conocimiento del *Lazarillo* y de la producción dramática del autor portugués.

5.1.1. El escudero: figura social e histórica

Antes de analizar y comprender la función desempeñada por el escudero en la novela anónima y las obras vicentinas, conviene situar cultural y socialmente a este personaje en la Península Ibérica de los siglos XV y XVI, ya que se trata de una realidad social fechada y determinada. Por un lado, nos apoyamos en el trabajo de Antonio Domínguez Ortiz, que se considera el estudio fundamental sobre la hidalguía en la Edad Moderna, aunque esté centrado en un momento un poco más tardío: el siglo XVII. Por otro lado, seguimos las consideraciones incluidas en la primera parte del artículo de Agustín Redondo (1979) y las de Francisco Rico (1988) que se hallan en el capítulo «Sobre el escudero». Esta manera de proceder nos permitirá aprehender los vínculos que se establecen entre la realidad histórica y la representación literaria de este personaje.

Durante la Edad Media, con la Reconquista, las sociedades ibéricas se encuentran en un estado de guerra casi permanente. Así, el sector militar, compuesto fundamentalmente por «los ricos hombres, los hidalgos³³ y los caballeros», se valoró mucho. El escudero, hidalgo que pertenece a la categoría más baja de la nobleza³⁴, es el representante de una clase guerrera muy extendida durante este período. Se trata de un joven –«hijo de un caballero, o en la mayoría de los casos hidalgo de patrimonio reducido» (REDONDO, 1979: 421)– que combate a pie y que mientras espera ser armado caballero a su vez cuando tenga edad para ello –«esta edad solía ser alrededor de los 20 años»

³³ «(S)e calcula que en el siglo XVI los hidalgos constituían más del 10 por 100 de la población de las ciudades» (CARRASCO, xIi).

³⁴ La clasificación atribuida al Conde Duque refiere que «la nobleza se compone de los Infantes, Grandes, Señores, Caballeros e Hijosdalgo» y a éstos últimos llama «el primer y más antiguo grado de nobleza, del que han derivado los demás» (Cit. en DOMÍNGUEZ ORTIZ, 190-191). En el mismo sentido, Antonio de Guevara (1529) afirma, bajo la forma de concatenación, que «sólo el hombre [...] dessea su estado mudar, porque el pastor querría ser labrador y el labrador querría ser escudero y el escudero querría ser cavallero y el cavallero querría ser rey y el rey querría ser emperador» (Cit. en REDONDO), y Agustín Redondo escribe que «los dos peldaños básicos de la nobleza son pues el de escudero y el de caballero» (1979: 423).

(MENÉNDEZ PIDAL, 1951: 138)–, en su aprendizaje sirve a un noble de este grado, su señor. En este momento, la designación de caballero corresponde a un prestigioso guerrero que combate a caballo. El trabajo del escudero consiste en servirle, llevándole las armas, es decir, la lanza y el escudo –de ahí proviene su designación de escudero–, mientras aprende, practica y perfecciona las leyes caballerescas y las técnicas de la guerra. Este «auxiliar militar»³⁵ depende económicamente de las «mercedes», esto es, las donaciones concedidas por el caballero durante su tiempo de servicio. A su vez, el escudero puede ascender al grado de caballero en el momento en que, a pesar de la edad, consigue acumular un patrimonio suficiente que le permite vivir sin trabajar.

Sin embargo, a partir de mediados del siglo XV ocurren algunos cambios sociales y políticos importantes. Entre ellos, se producen algunas alteraciones en el arte militar al ser introducidas, por ejemplo, las armas de fuego (REDONDO, 422). Estas modificaciones provocan ciertas derrotas importantes de la caballería y, aunque ésta intenta perfeccionar su armamento, es incapaz de soportar los efectos y estragos de las armas de fuego. A partir de este momento, la decadencia del caballero, como combatiente guerrero, ocasiona la del escudero. Esta situación permite que las acciones bélicas dejen de depender únicamente del valor del que combate y faciliten el surgimiento de un nuevo tipo de militar: el soldado asalariado y mercenario de bajo origen social (ANASTÁCIO: 16). El hidalgo ya no es el combatiente por excelencia; es sustituido en la guerra por la artillería. Las actividades alternativas del combate, esenciales para ocupar el tiempo y para conservar también una marca de distinción de clase, empiezan entonces a multiplicarse. La caza, los torneos, el

³⁵ Esta expresión la emplea A. Redondo (1979: 425).

amor y la propia cultura son referidos como sustitutos de las acciones militares³⁶. No obstante, esos «pasatiempos» presentan el inconveniente de no ser lucrativos (17).

Es, pues, hacia finales del siglo XV cuando la dificultad de la vida del escudero se plantea de forma más pronunciada y progresiva³⁷. En la primera mitad del siglo siguiente, el término «hidalgo» designa sobre todo al individuo que no es pechero, por no pagar tributo, aunque a veces se continúa utilizándolo con el sentido general de noble. La hidalguía, sostiene Hernán Mexía en *Nobiliario vero*, «es nobleza que viene a los hombres por linaje³⁸» y que se traduce en la realidad por la exención de impuestos y contribuciones así como por cierto número de ventajas jurídicas. Esta situación explica, en parte, la necesidad de completar el término con el complemento «de sangre». Los hechos se complican aún más al constatar que la hidalguía hasta se puede «comprar», lo que ocasiona varias protestas de las cortes.

A este momento histórico corresponden también profundas alteraciones en el seno del sistema económico europeo, relacionadas con un nuevo impulso de los cambios comerciales, de una actitud expansionista que permite la creación de nuevos mercados y el

³⁶ «El amor, así entendido, es como un nuevo deporte de los ricos ociosos en la sociedad del siglo XV. [...] Tal es el amor de los jóvenes ociosos, en el nuevo individualismo burgués de la época, según podía solamente desarrollarse en el marco de las ciudades. En estas condiciones, el amor viene a ser, para una clase ociosa que ya no practica la guerra, un deporte gozoso y doliente, en cualquier caso arriesgado, teniendo en cuenta las graves consecuencias que su desorden puede acarrear –recordemos los peligros que rodean la visita a la amada en toda esta literatura y que obliga al amante a ir armado y con una pequeña tropa–. El amor aparece así como una nueva manifestación de actividad depredatoria –y esto ayuda a explicar también la ausencia forzada del tema del matrimonio, ya que, aunque esto pueda ser literariamente supervivencia del “amor cortés”, depende en la nueva situación de condiciones sociológicas muy diferentes, en las que se encuentra una clase ociosa que ya no guerrea, que ya no tiene hábitos guerreros, los cuales ha de sustituir por otras actividades depredatorias» (MARAVALL, 143-144).

³⁷ En España, indica Redondo (1979: 422), el escudero «todavía tendrá ocasión de ejercer sus actividades específicas en 1520-1521, cuando la Revolución de las Comunidades, ya que a partir de septiembre de 1520, el enfrentamiento entre caballeros y comuneros fue una realidad [...]. Tal vez se le presente [...] otra ocasión de servir en la guerra de las Alpujarras de 1568-1570».

³⁸ Cit. en RICO, 1988: 28.

ascenso de una clase social enriquecida gracias al comercio: la burguesía. (ANASTÁCIO, 17). Varias crisis agrícolas se producen, el sector urbano crece en toda la Península –y Lisboa y Toledo no se alejarán de este principio–, pues el centro de actividad por excelencia de los burgueses es precisamente la ciudad. El resultado de esta situación es que un número elevado de la población campesina se traslada entonces a la ciudad.

Los factores mencionados anteriormente tienen como consecuencia que el contexto de vida del escudero y sus medios económicos sean cada día más difíciles. Las donaciones del caballero en despojos de guerra –su fuente de ingresos– desaparecen y, además, no puede dedicarse a trabajos que le quitarían su «honor» porque es una persona noble. Esta clase social debe vivir de forma ociosa y, por ello, abstenerse de trabajar, prueba de que goza de poder y riqueza. Con el paso del tiempo, la referida categoría de hidalgo es confrontada cada vez más con manifestaciones de hostilidad por parte de los burgueses, de los labradores ricos y de las capas inferiores de la población. En realidad, una vez que es reemplazado por la artillería en la guerra y como sus rendimientos fijos no acompañan la inflación, el hidalgo es sobrepasado en la nueva economía comercial por la clase burguesa y pierde privilegios. Al mismo tiempo, se aferra a conceptos de honra y casta –las únicas prerrogativas que le quedan–, intentando mantener a toda costa una apariencia de lujo e inactividad. Como afirma Augustín Redondo, mientras los días pasan, el escudero

«aparece cada vez más anacrónico, más fosilizado, ya que desde la segunda mitad del siglo XVI no puede ejercer actividades que correspondan a lo que fue su razón de ser. Y a pesar de ello, como noble, no puede menos que *aparentar* llevar un género de vida acorde con el rango que teóricamente es el suyo» (424).

Frente al caballero, su antiguo señor, y a las diferencias entre sus rentas, el escudero se siente frustrado. Aquél, como ya no necesita su asistencia militar tampoco le concede mercedes ni donaciones. La diferencia entre ambas categorías sociales se acentúa cada vez más y se percibe un creciente menosprecio por parte de los caballeros hacia los escuderos. A éstos, una de las últimas opciones que les queda es pasar al servicio de un caballero, pero esta vez como servidor de su casa –y ya no como hombre de guerra–, acompañar a las damas en las grandes casas o ser empleado en otras modestas tareas domésticas en las que, por lo general, es poco considerado. La siguiente definición que el *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias ofrece del concepto «escudero» nos resume las dos principales fases mencionadas de su existencia:

«El hidalgo que lleva el escudo al cavallero, en tanto que no pelea con él; y el que le lleva la lança, que suele ser joven, le llaman page de lança. En la paz, los escuderos sirven a los señores de acompañar delante sus personas, asistir en la antecámara o sala; otros se están en sus casas y llevan acostamiento de los señores, acudiendo a sus obligaciones a tiempos ciertos. Oy día más se sirven dellos las señoras; y los que tienen alguna passada huelgan más de estar en sus casas que de servir, por lo poco que medran y lo mucho que les ocupan» (543).

Observamos entonces la transformación completa ocurrida en el seno de la clase escuderial: el joven que ayuda al caballero llevándole el escudo y la lanza se convierte en un hombre que sirve con capa y espada a un señor.

5.1.2. El escudero: representación cultural y literaria

En cuanto a las referencias culturales con respecto al escudero, personaje en decadencia, dos artículos son muy significativos, pues nos permiten ver que, a partir de mediados del siglo XVI, esas referencias son cada vez más agudas. Menéndez Pidal, en un capítulo titulado «Sobre un arcaísmo léxico en la poesía tradicional», nota que el escudero es un referente frecuente en varios cantos del siglo XV, pero que al llegar al siglo siguiente, los cantos en cuestión reemplazan la voz *escudero* por *caballero* y que la misma sustitución se produce también en la poesía lírica. Es decir que el joven adolescente, que protagoniza las aventuras amorosas desde el siglo XIII, que desempeña el papel de galante cortejador de damas, y que es denominado «escudero» y en las composiciones en galaico-portugués «escudeiro», es cada vez más designado como «caballero» a partir de 1519. Este cambio muestra la pérdida del rasgo característico de la adolescencia y es un indicio de que el escudero ya no se considera, de modo claro, un personaje poético, y empieza a ser menos prestigiado y valorado que el caballero. Según el autor, este cambio ya se halla generalizado en las composiciones ulteriores a 1550, es decir, durante el reinado de Carlos V, «cuando la nobleza acaba de perder su carácter militar para convertirse en cortesana» (1951: 138) y momento en el que el escudero corresponde a un grupo social ya completamente sin prestigio.

Numerosas representaciones literarias nos pintan varios hidalgos pobres y famélicos como un grupo ocioso, cuyo honor social les impide cualquier tipo de trabajo. En este sentido, el artículo de Agustín Redondo (1979) nos ofrece los resultados de una investigación efectuada en *Refraneros*, que abarcan proverbios relativos a escuderos, repartidos entre finales del siglo XV y principios del XVII. Entre los refranes referentes a la

pareja formada por el escudero y su mozo que el autor expone se encuentran tres que transcribimos a continuación. El primero es recogido por el Marqués de Santillana, a comienzos del siglo XV en su obra *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*: «A escudero pobre, rapaz adevino»³⁹; el comentario que lo acompaña es el que sigue: «Al que es pobre y menguado, no falta quién le haga más necesitado» (433). En 1533, Fernando Arceo lo recoge en *Adágios y fábulas*: «A hombre mezquino, rapaz adevino» y, por su parte, Sebastián de Horozco escribe:

«Siempre se le hace mal
al pobre del escudero,
que, con su poco caudal,
le da Dios un mozo tal,
que contino es agorero.
Y aunque la cosa a otros sobre,
—«No la habrá», dice contino,
o que —«No habrá quien la cobre»;
así que, a escudero pobre
mozo o rapaz adevino» (434).

Estos refranes dejan bastante claro la naturaleza típica de las relaciones establecidas entre amo y criado y, ante todo, indican en qué medida las expresiones «escudero», «hombre mezquino» y «pobre y menguado» son equivalentes en la época. Por fin, este autor constata la progresiva acentuación de los rasgos negativos y de la inutilidad social de este personaje que es el escudero.

Acerquémonos ahora a las obras que más nos interesan y constituyen nuestro objeto de estudio. Presentamos en esta parte un análisis detallado de las características de los diferentes escuderos que se encuentran en el corpus vicentino, relacionándolas con la

³⁹ «Ese refrán ha de encontrarse en el *Refranero* de Francisco de Espinosa, en los *Adágios y fábulas* de Fernando Arceo en 1533, en la *Segunda Celestina* de Felicina de Silva en 1534, en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés en 1535, en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, etc... antes de hallarse en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas a principios del siglo XVII» (REDONDO, 1979: 432).

presentación del hidalgo realizada por el anónimo autor. Por un lado, pondremos de relieve todas las posibles semejanzas entre los textos de ambos escritores, parte en la que incluiremos los casos de intertextualidad. Nos detendremos de manera particular en la farsa *Quem tem farelos?*, ya que creemos que es el texto vicentino que ofrece las semejanzas más pronunciadas en cuanto al tratado tercero del *Lazarillo*, que es, como ya referimos al comienzo del estudio, el núcleo principal del relato que nos permite establecer una comparación con las farsas. Por otro lado, y de modo secundario, haremos hincapié sobre las principales diferencias en el tratamiento del escudero ibérico de principios del siglo XVI.

5.1.3. Semejanzas

Observemos de entrada las farsas vicentinas. En *Quem tem farelos?*, aparecen dos «moços de esporas»⁴⁰: Apariço, mozo portugués y Ordonho, un español. Cada uno utiliza su propia lengua, es decir que el primero se expresa en portugués y el segundo en castellano –de acuerdo con las variantes de la época–, y nos ofrece una descripción de su señor. Según Aubrey F. G. Bell (1921), los versos introductorios de la obra –«*Quem tem farelos?* / *Quien tiene farelos?*»⁴¹» respectivamente– nos muestran el empleo de dos lenguas distintas «as if to show that the type of poor gentlemen was as familiar at Toledo as at Lisbon [...]» (19). Cuando los dos sirvientes comienzan la pieza gritando los versos citados podemos entender que están mendigando salvado⁴² para que puedan preparar la comida para la cabalgadura –

⁴⁰ «Lacaios, criados de escudeiros ou de cavaleiros, que, tendo a seu especial cuidado olhar pelas cavalgadas que seus amos eram obrigados a ter, não eram por isso dispensados de lhes prestar outros serviços domésticos» (Campos de Andrada, en VICENTE, 1938: 19 nota).

⁴¹ Ernesto Campos de Andrada, en su edición de *Quem tem farelos?* (1938), indica que «estes dois versos, pronunciados simultaneamente pelos dois moços, devem ser contados como um só» (19 nota).

⁴² «Au lieu de l'espagnol *salvado*, Gil Vicente emploie une fois *farelos* dans l'expression «Quién tiene farelos?» QTF 2, reprise en echo du vers portugais «Quem tem farelos?» QTF 1» (TEYSSIER, 1959: 393).

caballo o mula⁴³, de sus señores. Paul Teyssier escribe que «[os seus amos] são tão pobres que deixam morrer de fome os seus cavalos e os criados são forçados a mendigar os farelos que lhes são destinados» (1982: 71). En cuanto a los escuderos, se trata de Aires Rosado⁴⁴, figura central y amo de Apariço y de otro, el señor de Ordonho, cuyo nombre se desconoce. Analicemos este primer fragmento, un diálogo entre los dos criados:

ORDONHO. *Como te va, compañero?*
 APARIÇO *¿Se eu moro c'um escudeiro,
 Como me pode a mi ir bem?...*
 ORDONHO *Quien es tu amo, di hermano?*
 APARIÇO *É o demo que me tome!
 Morremos ambos de fome
 E de lazeira todo ano!...*
 ORDONHO *Con quien vive?*
 APARIÇO *Que sei eu?!
 Vive assi per i pelado,
 Coma podengo escaldado...*
 ORDONHO *De que sirve?*
 APARIÇO *De sandeu.
 Pentear e jejuar,
 Todo dia sem comer,
 Cantar e sempre tanger,
 Suspirar e bocejar.
 Sempre anda falando só:
 Faz umas trovas tam frias,
 Tam sem graça, tam vazias,
 Que é coisa para haver dó!
 E presume de embicado,
 Que com isto raivo eu!
 Três anos há que sou seu,
 E nunca lhe vi cruzado!
 Mas, segundo nós gastamos,
 Um tostão nos dura um mês!
 [...]
 Estoutro dia, ali num bêco,
 Deram-lhe tantas pancadas,
 Tantas, tantas que aosadas!
 ...[...]*
 ORDONHO *Y el callar?*

⁴³ Campos de Andrada indica que los criados van a buscar farelos «a-fim-de fazerem a palhada (mistura de palha, farelos e água) para as montadas de seus amos» (VICENTE, 1938: 19 nota).

⁴⁴ La mención de su nombre sólo aparece por primera vez en el verso 146 cuando Apariço dice «Chama-se Aires Rosado».

APARIÇO Êle calar e levar [...]. (QTF, 6-30, 41-43, 47-48)

Apariço, desde el inicio, nos indica que la causa de su vida miserable se debe a vivir con un escudero. Éste, Aires Rosado, como su nombre indica, es un personaje airoso, desligado de la realidad y que se alimenta del aire⁴⁵; tendría quizá su equivalente bajo la expresión «vanidoso enamorado⁴⁶», con su aire *rosado*. La descripción que el criado presenta de su amo pone de manifiesto el contraste entre la realidad de pobreza y miseria en que vive y su presunción, que se traduce por diversos intentos de mantener una apariencia de hidalgo. En los versos precedentes, notamos que al referirse a las ocupaciones de Aires, su mozo menciona en primera instancia su preocupación por el aspecto externo: peinar – «pentear⁴⁷», el hambre por necesidad –«jejuar»– y una serie de ocupaciones no lucrativas –«cantar», «tanger», «suspirar» (de amor), «bocejar» (quizás más por el hambre que por el sueño) y escribir trovas– ocupaciones que sin embargo estaban de moda en el medio cortesano⁴⁸. Hace tres años que Apariço sirve a este amo y confiesa que el oficio de su señor siempre ha consistido en ‘servir’ de tonto, idiota –«sandeu»–. Más adelante, el mismo criado afirma lo siguiente de Aires: «E se o visses brasonar / E fingir mais de esforçado / E todo o dia aturado / Se lhe vai em se gabar» (QTF, 37-40). Este escudero pasa su tiempo jactándose, blasonando y elogiándose a sí mismo; intenta dar la impresión de que es muy corajoso y valiente pero, en realidad, este personaje fanfarrón no tiene por qué hacerlo. A

⁴⁵ Vanda Anastácio escribe que «A insistência no facto de que os escudeiros ‘viverem do ar’ encontrar-se-á também, mais tarde, em obras da literatura picaresca já constituída como género» (22).

⁴⁶ Thomas Hart (1972: 32), al justificar la atribución del nombre «Aires Rosado», indica que «it suggests both the frase *darse aires* or, in Portuguese, *dar-se ares*, “tu put on airs”, and the verb *rosar-se*, “to blush; to feel ashamed”».

⁴⁷ Acerca del utensilio que es el peine (pente), Maria José Palla apunta lo siguiente: «Assim, o pente, objecto de civilização, pode ser instrumento de vaidade e de ócio e, como tal, pecaminoso. Num expressivo manuscrito do século XIV, está representada uma mulher com diabinhos em todos os elementos do seu vestuário de natureza pecaminosa e um, na cabeça, ao lado do *pente*, o que significa a condenação deste objecto» (156).

⁴⁸ «De que o suspirar é a equivalência serôdia do código amoroso trovadoresco sobrevivente até esta época, é demonstração a longa polémica entre «o cuidar e o suspirar» incluída no *Cancioneiro Geral* compilado por [Garcia de] Resende» (ANASTÁCIO, 29 nota).

modo de ejemplo, podemos citar el momento en que el hidalgo se encuentra bajo las ventanas de su dama y le dice: «Quê, Senhora?... Êles a mi? / Não hei mêdo de ninguém! / Olhai, Senhora Isabel: / Inda que tragam charrua, / Eu só lhes terei a rua / Co'uma espada de papel!» (QTF, 235-240). Además, su presunción se tiñe de otro matiz: la cobardía. En efecto, Apariço cuenta que aquél se deja apalear en la calle sin ofrecer ninguna resistencia. En la *Farsa de Inês Pereira* se pinta al escudero con el mismo matiz: «Este Escudeiro, aosadas, / onde se derem pancadas, / ele as há-de levar / boas: senão apanhar...» (FIP, 669-672). Durante el día, Aires se queda siempre solo en casa y no comunica con nadie —«De dia sempre encerrado: / Porque anda mal roupao, / Não ousa de se mostrar» (QTF, 50-52)— y aprovecha el período nocturno para salir. A pesar de la miseria en que vive, por lo general anda contento y bien dispuesto. Como Apariço casi nunca lo ve comer, se pregunta cómo se mantiene y es posible que no esté debilitado, a lo que el otro mozo de la obra le contesta que «Bástale ser namorado! / En demás se le va bien!» (QTF, 63-64). Este segundo criado, una vez que él mismo observa la actuación de Aires, exclama: «Otro mi amo tenemos!» (QTF, 200), lo que nos indica que los rasgos de su señor se acercan probablemente a los del primer hidalgo. Además, al referirse a los que todavía practican el 'oficio' escuderil, el mozo dice que «Poca gente desta es franca... / Pués el mío es repeor» (QTF, 89-90). Examinemos entonces las características más sobresalientes de este escudero, a quien sirve Ordonho, en los términos del criado:

«Sueñase muy gran señor
 Y no tiene media blanca!
 Jurote a Dios que es un cesto,
 Un badajo contrahecho,
 Galán mucho mal dispuesto,
 Sin descanso y sin provecho.
 Habla en roncas, picas, dalles
 En guerras y desbaratos,
 Y, se pelean alli dos gatos,
 Ahuyrá montes y valles!

Nunca viste tal buharro:
 Cuenta de los Anibales,
 Cepiones, Roçasvalles,
 Y no matará un jarro!»
 [...]

 Y presume alla en palácio
 De andar con damas, el triste!
 Quando se viste,
 Toma dos horas de espácio!
 Y quanto el cuytado lleva
 Todo lo lleva alquilado,
 Y como si fuese comprado,
 Ansi se enleva!
 Y también apaña palos,
 Como qualquier peccador,
 Y, sobre ser el peor,
 Burla de buenos y malos. (QTF, 91-104, 113-124)

Notamos que la descripción de este segundo escudero se asemeja a la del primero, pormenoriza y duplica los rasgos referidos por Apariço acerca de su señor. Él también es presuntuoso —«Sueñase muy gran señor»—, pobre, flaco, cobarde y miedoso —Y, se pelean allí dos gatos, / Ahuyrá montes y valles!»—. Apariço, sorprendido al constatar la suma de rasgos negativos de ambos amos exclama: «Pardeus! Ruíns amos temos!» (QTF, 125). Pero Ordonho reconoce que su amo tiene un bien y es «Que, aun que le quieran hurtar, / No ha hi de que sisar, / Ni el triste no lo tien!» (QTF, 130-132). En el *Auto da Índia*, también notamos las escasas posibilidades económicas del escudero. Éste, que se llama Lemos, antes de surgir por vez primera en escena, es descrito por la moza como alguien que «não sospirava [...] / senão por algum dinheiro» (IND, 213-214). Luego, una vez que Constança —el ama— lo deja entrar en casa, durante la ausencia de su marido, propone que Lemos pague la cena, pero él, al intentar impresionarla, pone de relieve una generosidad que sus medios no le permiten acompañar. Así, cuando la moza sugiere que vaya a comprar pescado —«azevias»—, carne —«cabrito»— y marisco de primera calidad —«ostras»— (IND, 269, 274, 276), Lemos contrapone: «Trazе uа quarta de cereijas / e um ceitil de briguigões»

(IND, 273-274), ya que son alimentos más asequibles. Acerca de la posibilidad de traer ostras, el escudero le dice que «Se valerem caras, não: / antes, traze mais um pão / e o vinho das Estrelas» (IND, 277-279) y entonces ocurre lo mismo. La cena de lujo que Constança esperaba se convierte, en realidad, en una comida de las más modestas, a base de alimentos populares entre las clases menos favorecidas.

Analicemos ahora el tercer tratado de la novela anónima española, en el que Lázaro, el protagonista de la obra⁴⁹, cuenta que una mañana de verano, en Toledo, encuentra a un escudero «que iba por la calle, con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden» (46). De acuerdo con su aspecto externo, las primeras palabras que el hidalgo le dirige a Lázaro –quien busca a un nuevo amo– parecen corresponder a la opulencia de su porte: «Pues vente tras mí [...], que Dios te ha hecho merced en topar connmigo. Alguna buena oración rezaste hoy» (46). En este primer momento, el hidalgo se nos presenta como un personaje portentoso, de razonable aspecto. El niño, que aún no conoce al escudero, es engañado por las apariencias y vanidad–vestido y peinado–, la actuación física –su paso y compás–, y las notas de autoridad y presunción de su figura. Todavía no sabe nada de la vida de su nuevo señor; no obstante, sus «hábito y continente» (46) dan la impresión de proyectar la imagen de un buen acomodo. Parece entonces que no es por casualidad que el encuentro del niño con su tercer amo se produzca en la calle, dado que allí aparece y luce solamente el aspecto externo de su persona «valerosa». El segundo día, después de levantarse, Lázaro ayuda a su amo mientras se viste, y nos cuenta que

«[...] levantámonos, y comienza [el escudero] a limpiar y sacudir sus calzas y jubón, sayo y capa. Y yo, que le servía

⁴⁹ En las obras de ambos autores, nos encontramos con varias caracterizaciones indirectas de los escuderos, ya que en los dos casos son sus criados quienes retratan a sus amos y sólo en segunda instancia, y de modo muy reducido, encontramos rasgos definidores de estos hidalgos en sus propios discursos.

de pelillo. Y vísteseme muy a su placer, de espacio⁵⁰. Echéle aguamanos, peinóse y púsose su espada en el talabarte, y al mismo tiempo que la ponía díjome: –¡Oh, si supieses, mozo, qué pieza es ésta! No hay marco de oro en el mundo por que yo la diese. Mas ansí, ninguna de cuantas Antonio hizo, no acertó a ponelle los aceros tan prestos como ésta los tiene. Y sacóla de la vaina y tentóla con los dedos, diciendo: –¿Vesla aquí? Yo me obligo con ella [a] cercenar un copo de lana. [...] Y con un paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo⁵¹ con él y con la cabeza muy gentiles meneos, echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo, y poniendo la mano derecha en el costado, salió por la puerta diciendo: –Lázaro, mira por la casa en cuanto que voy a oír misa, y haz la cama y ve por la vasija de agua al río, que aquí bajo está, y cierra la puerta con llave, no nos hurten algo, y ponla aquí al quicio porque, si yo viniere en tanto, pueda entrar. Y súbese por la calle con tan gentil semblante y continente que quien no le conociera pensara ser muy cercano al conde de Arcos, o a lo menos camarero que le daba de vestir» (50-51).

En el pasaje del *Lazarillo* que acabamos de transcribir, que podríamos quizás titular “el vestido del escudero y su ceremonial”, el personaje se asea con gran cuidado, se viste despaciosamente y, luego, elogia y exalta su espada de modo superlativo. El hidalgo, después de levantarse, tiene que «limpiar y sacudir sus calzas y jubón» porque duerme sobre ellos, sirviéndole de cabecera y, a falta de toalla, ha de utilizar «la halda del sayo». Pero estos elementos –signos externos de nobleza– «pierden su contenido al ser traspuestos a funciones degradadas respecto de la suya natural» (GARCÍA DE LA CONCHA, 202-203). Como Aires Rosado, quien exalta sus proezas al aludir a una espada de papel, el escudero de la novela pretende demostrar y probar la calidad de la suya al «cercenar un copo de lana», lo que nos deja ver que ninguno de los hechos tiene nada de heroico. La cita

⁵⁰ Para poner énfasis en el ritmo despacioso que este pasaje sugiere, Víctor García de la Concha escribe que «el binarismo *limpiar* y *sacudir*, unido a la enumeración detallada de las piezas que limpia y sacude, la cual, lejos de connotar acumulación, individúa y distingue, imprime un ritmo semántico de morosidad, que la simetría polysindética interoracional viene a reforzar: “... y comienza a... Y yo que le servía... Y vísteseme muy a su placer, de espacio”. Si de un lado explicitan el sentido del ritmo de la acción, estos últimos aditamentos, en realidad, no hacen sino incrementar la serie de los semas léxicos y los morfos funcionales de lentitud» (250).

⁵¹ El empleo del gerundio sirve para reforzar la idea de la lentitud de la acción, apuntada anteriormente.

de la novela anónima nos conduce a seleccionar dos de sus fragmentos y a superponerlos con dos pasajes muy idénticos de las farsas de Gil Vicente, que constituyen los textos alusivos. En el primer caso, nos referimos a la idea de lentitud presente en el acto de vestirse de esta figura, que corresponde a una rutina bastante elaborada. Ordonho, el segundo criado de *Quem tem farelos?*, al retratar a su señor, indica que «Quando se viste, / Toma dos horas de espaço!» (QTF, 115-116). Y como vimos en el relato, Lázaro también cuenta una acción muy similar de su amo, ya que «víteseme muy a su placer, de espacio» (50). No obstante, como expondremos más adelante, el propósito de cada personaje parece ser distinto. En el segundo caso, aludimos a un segmento de la pieza *O Juiz da Beira*, en el momento en que el hidalgo elogia las propias trovas que compone. Fernando, su mozo, durante la cuarta audiencia de la obra, se queja de su amo delante del juez:

«Esta noite, eu lazerando,
sobre ua arca e as pernas fora,
ele acorda-me à ua hora:
“Oh, se soubesses, Fernando,
que trova que fiz agora!”
Faz-me acender candeeiro,
e que lhe tenha o tinteiro,
e o seu galgo uivando,
e eu em pé renegando
porque ao sono primeiro
está meu senhor trovando!» (JUIZ, 581-591)

Si seleccionamos los dos versos «“Oh, se soubesses, Fernando, / que trova que fiz agora!”» y los sobreponemos a la frase pronunciada por el amo de Lázaro en la escena de la espada «—¡Oh, si supieses, mozo, qué pieza es ésta!», observamos una gran coincidencia e identidad en términos de estructura oracional o, mejor dicho, desde el punto de vista léxico. Para Riffaterre, la «trace de l'intertexte» no se manifiesta únicamente por una 'heterogeneidad', sino por una «agramaticalidad» que él define así: «tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée, même si la préexistence de la règle

demeure indémontrable» (1980b). Añade que esa «agramaticalidad» puede encontrarse en los niveles léxico, sintáctico o semántico y que siempre se siente como la deformación de una norma o de la incompatibilidad con relación al contexto. Además, incomoda al lector y le hace presentir que a ese obstáculo corresponde una solución: «l'aberration constatée dans un texte est une présomption de grammaticalité ailleurs. Ailleurs, c'est-à-dire dans un intertexte» (Ibid.). En nuestro caso, se trata de lo que podríamos considerar una agramaticalidad léxica que sentimos y que intentamos resolver al referirnos al intertexto del que es la huella, es decir, los dos versos de la pieza. En este acercamiento, no podemos dejar de notar la semejanza evidente entre los dos fragmentos transcritos. La única diferencia es la lengua empleada; todos los demás componentes en la distribución del vocabulario se pueden considerar idénticos: frases exclamativas, empezando con la misma expresión de interjección, luego el verbo 'saber' en pretérito imperfecto del modo subjuntivo, seguido del sustantivo 'mozo' o de su nombre propio, y termina con el objeto en cuestión que cada escudero valora y elogia, es decir, en un caso, la trova y, en el otro, la espada. La puesta en evidencia de los dos pasajes nos parece, pues, una prueba clara de referencia intertextual.

Siguiendo las consideraciones intertextuales expuestas en un momento anterior en este estudio, creemos poder afirmar que en el contexto presente estamos delante de dos casos de intertextualidad y, para ser más precisos, de alusión. Así, calificamos los versos vicentinos de intertextos de los fragmentos citados del *Lazarillo* o, para recurrir a la terminología de Genette, de hipotexto de la novela anónima –hipertexto–. El reconocimiento de estos intertextos del dramaturgo vinculados con el relato nos conduce a exponerlos, como hicimos, de modo explícito y a demostrar el funcionamiento de dichas alusiones. Pero es cierto que cada escritura somete los elementos a un nuevo propósito –

aunque no ignoramos su origen— y a una nueva función textual. Lo que tendremos ahora que preguntarnos es cuál es la nueva función que cumplen los componentes adoptados en la novela anónima⁵². No se trata de una cuestión simple de resolver, mas creemos poder afirmar que en la primera situación, acerca de la idea de lentitud en los actos de vestirse de los escuderos, cada uno de los personajes está motivado por circunstancias distintas. Ambos se preocupan por la opinión ajena e intentan ofrecer una imagen noble de sí mismos, sólo que el amo de Lázaro lo hace para impresionar a los demás y aparentar lo que en realidad no es, mientras que podemos sostener que el hidalgo de *Quem tem farelos?* concede un valor importante a su vestido porque su objetivo consiste en conseguir a la mujer amada. Además, no será por casualidad que los dos versos que preceden el referido pasaje estén relacionados con esta idea. Así, Ordonho dice «Y presume alla en palácio / De andar con damas, el triste! / Quando se viste, / Toma dos horas de espácio!» (QTF, 113-116). Acerca de la segunda situación, pensamos que la espada es una de las señales específicas de los escuderos españoles del momento y que, por este motivo, el hidalgo de la novela la elogia, hablando con su criado, para enfatizar su aspiración a seguir formando parte del ambiente nobiliario. En cambio, el amo de Fernando, en *O Juiz da Beira*, quien valora, entusiasmado, las trovas que él mismo compone por la noche, nos hace creer que estará pensando en la reacción y efecto positivos que aquéllas podrán ejercer en las actitudes de sus pretendientes femeninas en el momento en que se las recitará. Estamos en presencia de dos casos de intertextualidad «aleatoria», según los términos de Riffaterre, ya que los pasajes enriquecen el sentido, a pesar de que su «occultation accidentelle n'affecte pas le sens, ou en tout cas ne suspend pas la compréhension» (1980a). Es cierto que no impiden la comprensión de la obra, pero pensamos que la identificación y explicación de los intertextos vicentinos,

⁵² «L'interprétation de l'intertexte qui incombe au lecteur peut s'apparenter à un décodage des allusions et références qui masquent son sens, à dessein caché, et qu'il lui appartient de révéler pour comprendre sa raison d'être» (PIEGAY-GROS, 103).

además de tornar el sentido más rico, son una prueba de la gran repercusión de la labor del dramaturgo portugués en los trabajos de sus contemporáneos.

Todos los gestos de este tercer amo de Lázaro lo llevan, al comienzo, a la credulidad, pero muy pronto descubre «de qué pie coxqueaba» (48) este escudero: de hambre y de miseria. Así, mediante palabras y gestos, el niño descubre poco a poco al hidalgo en la justa artificialidad de su posición. La primera mañana, el amo sale de casa diciendo: «Lázaro, mira por la casa en cuanto que voy a oír misa, y haz la cama y ve por la vasija de agua al río, que aquí bajo está, y cierra la puerta con llave, no nos hurten algo, y ponla aquí al quicio [...]» (51). Las palabras transcritas apuntan hacia la realidad de una gran ocupación, poder y riqueza, pero se trata de una connotación de falsa abundancia, porque ya sabemos en qué consiste la verdadera ocupación del hidalgo: irse por «la mañana con aquel contento y paso contado a papar aire por las calles» (56) y parecer que es un noble. El pasaje pronunciado por el señor de Lázaro nos recuerda los versos emitidos por Ordonho en *Quem tem farelos?*: «Mas mi amo tiene un bien: / Que, aun que le quieran hurtar, / No ha hi de que sisar, / Ni el triste no lo tien!» (QTF, 129-132). En efecto, como veremos a continuación, el amo de Lazarillo tampoco posee nada que se le pueda robar, o mejor, lo poco que tiene es alquilado, de modo idéntico al segundo escudero de la farsa referida —«Y quanto el cuytado lleva / Todo lo lleva alquilado, / Y como si fuese comprado, / Ansi se enleva!» (QTF, 117-120). La casa «lóbrega, triste, obscura» (58) del escudero requiere poca ocupación: Lázaro escribe que «en un credo la anduve toda, alto y bajo, sin hacer represa ni hallar en qué» (52); poco había, pues, en qué emplearse. En ella, «Todo lo que yo había visto eran paredes» (47), «un patio pequeño y razonables cámaras» (46), un poyo, «un jarro desbocado y no muy lleno» (49), y una «negra cama, en la cual no había mucho que hacer, porque ella tenía sobre unos bancos un cañizo, sobre el cual estaba

tendida la ropa, que, por no estar muy continuada a lavarse, no parecía colchón, aunque servía dél, con harta menos lana que era menester» (49), nos cuenta Lázaro. Además, en cuanto al colchón y a la cama, agrega:

«Aquél tendimos, haciendo cuenta de ablandalle; lo cual era imposible, porque de lo duro mal se puede hacer blando. El diablo del enjalma maldita cosa tenía dentro de sí, que puesto sobre el cañizo, todas las cañas se señalaban y parecían a lo propio entrecuesto de flaquísimo puerco. Y sobre aquel hambriento colchón, un alfamar del mismo jaez, del cual el color ya no pude alcanzar (49).

Las particularidades del «hambriento colchón» –sinestesia y humanización del referente–, bajo la forma de animalización –«todas las cañas se señalaban y parecían a lo propio entrecuesto de flaquísimo puerco»–, nos recuerda los rasgos del caballo de Aires Rosado que está muy delgado y flaco: «Está na pele, / Que lhe fura já a ossada» (QTF, 33-35). Para volver al hogar del escudero del relato notamos que no hay en él «silleta, ni tajo, ni banco, ni mesa, ni aun tal arcaz como el de marras. Finalmente, ella parecía casa encantada» (47). Con esta serie de negaciones en la descripción del interior de la casa del hidalgo, asistimos en realidad a una «descripción por ausencia» y al desnudamiento de su casa, para emplear las palabras de Francisco Ayala (56). Siguiendo los propósitos de este autor, encontramos una «descripción negativa del ajuar doméstico» del escudero y más adelante añade que se trata de «un catálogo de faltas que, implacablemente, va vaciando la casa de cuanto debiera de haber contenido, de cuanto se supone que debe de haber en toda casa» (Ibid.): «arcas y paños de pared y alhajas» (66), por ejemplo, como se menciona en la novela española. Es una casa sin muebles, bienes ni adornos. De la misma forma que en el caso vicentino, podríamos quizás decir que el único bien del escudero es «Que, aun que le quieran hurtar, / No ha hi de que sisar» (QTF, 130-131). Por lo tanto, los únicos bienes son el propio domicilio y lo que sirve de cama, aunque hay que mencionar que no son suyos sino

alquilados y que, por eso, en Toledo, no posee concretamente nada. De este modo, hacia el final del tratado, el protagonista dice que el propietario de la casa y la dueña de la cama reclaman al escudero el pago de sus alquileres: «entró por la puerta un hombre y una vieja. El hombre le pide el alquilé de la casa y la vieja el de la cama» (65). Sin embargo, con el pretexto de cambiar moneda, el hidalgo se va y no vuelve a casa, burlando así a sus acreedores. Al día siguiente, éstos regresan con un escribano, un alguacil y testigos con el fin de embargar los bienes del escudero, pero se dan cuenta de que no había nada en el domicilio con que pudieran cobrarse. Con todo, concluye Lázaro que

«después de dadas muchas voces, al cabo carga un porquerón con el viejo alfamar de la vieja, y, aunque no iba muy cargado, allá van todos cinco dando voces. [...] Creo yo que el pecador alfamar pagara por todos. Y bien se [...] le empleaba, pues el tiempo que había de reposar y descansar de los trabajos pasados se andaba alquilando» (67).

Así, con una muestra más de personificación de elementos, podemos decir en suma que, el alfamar, así como el colchón, sufren hambre –el caballo en *Quem tem farelos?* también– y se encuentran en un estado de persecución.

A pesar de que no posee bienes en Toledo, el tercer amo de Lazarillo le confiesa un día que en su tierra sí tiene algunas riquezas y las enumera de la forma siguiente:

«—Mayormente —dijo— que no soy tan pobre que no tengo en mi tierra un solar de casas, que a estar ellas en pie y bien labradas, diez y seis leguas de donde nací, en aquella Costanilla de Valladolid, valdríen más de doscientas [veces] mil maravedís, según se podrían hacer grandes y buenas; y tengo un palomar que, a no estar derribado como está, daría cada año más de docientos palominos; y otras cosas que me callo, que dejé por lo que tocaba a mi honra» (62-63).

Es decir que si el solar de casas pudiera existir en un momento ulterior tendría mucho valor y si el palomar siguiera existiendo, estaríamos delante de dos bienes nada despreciables. Mas dicho de otro modo, el solar está casi destruido y el palomar derruido y, por lo tanto, no valen casi nada⁵³. La mención de este patrimonio del escudero nos incita a dirigir nuestro interés hacia el *Auto da Índia* y a detenernos en una escena de la última parte de la farsa. Después de que el marido regresa de su viaje a la India, le cuenta a su esposa que allá estuvo expuesto a varios peligros y mucho trabajo –que en realidad no tuvo nada de heroico ni noble⁵⁴– y su esposa le pregunta si se ha enriquecido durante su experiencia de ultramar, a lo que él le contesta de modo negativo. Analicemos este corto fragmento de su diálogo:

MOÇA MARIDO	Porém vindes vós muito rico? Se não fora o capitão, eu trouxera o meu quinhão um milhão, vos certifico. (IND, 498-501)
----------------	---

Así pues, su condición material no ha cambiado. En esta respuesta irónica, el marido, mediante un rodeo de palabras, informa simplemente que no vuelve más rico. Pero en vez de ofrecer una respuesta inequívoca –sí o no–, recurre a este circunloquio de tres versos para transmitir la misma idea que hubiera podido expresar al decir que “no”. De la misma manera, el amo de Lazarillo, al hacer alarde de sus riquezas, expresa, por medio de un rodeo, lo que pudiera haber dicho con menos palabras: soy pobre y mis ‘riquezas’ no valen casi nada. Somos conscientes de que, en este caso, al establecer un paralelo entre los dos pasajes de las obras de nuestros autores distintos, no comparamos a dos figuras escuderiles, como hemos hecho hasta ahora, pero ya que creemos que este ejemplo es otra muestra de la

⁵³ La enumeración de bienes y las muestras de la nobleza solariega del escudero pueden parecer, a primera vista, dudosas, y sólo pretensiones de hidalguía pero, como indica Augustín Redondo (1979), un palomar derribado es, no obstante, un signo indicativo «de un privilegio feudal sólo otorgado a los nobles, y un solar, alusión directa a su nobleza porque está relacionado con la célebre fórmula: “hidalgo de solar conocido”» (430). Del mismo modo, en la edición de la novela de F. Carrasco (1997), encontramos que «(e)l derecho a tener palomar se reservaba a los hidalgos y a las órdenes religiosas en la Edad Media» (63 nota).

⁵⁴ Cuenta el marido que «Fomos ao rio de Meca; / pelejámos e roubámos» (IND, 464-465).

posible familiarización del escritor anónimo con la labor vicentina, pensamos que no debemos descartar esta posibilidad⁵⁵.

Para volver a los dos escuderos de *Quem tem farelos?*, notamos que coinciden en varios aspectos con el tercer amo de Lázaro. En efecto, gastan horas en el aseo y adorno de su persona, viven difícilmente, son muy pobres y nunca tienen dinero –Aires «Não tem um maravedi...» (QTF, 223), el amo de Ordonho «[...] no tiene média blanca! (QTF, 92); y Lázaro halla «una bolsilla de terciopelo raso [de su amo], hecho cien dobleces y sin maldita la blanca ni señal que la hubiese tenido mucho tiempo» (56)–, muy a menudo se ignora de qué viven y sobreviven –«Não sei como se mantém, / Que não está debilitado!» (QTF, 61-62), se pregunta Apariço y Lazarillo cuenta que no sabe «cómo o dónde andaba y qué comía» (58) su amo, a no ser que sólo andara «a papar aire por las calles» (56), como ya hemos referido. Pasan mucha hambre, pues ni siquiera tienen a su disposición los alimentos de base como el pan⁵⁶. Así, Apariço afirma que «Não comemos quási nada, / Eu e o cavalo nem ele!⁵⁷» (QTF, 35-36) y que «Nem de pão não nos fartamos» (QTF, 32). De modo idéntico, el protagonista del relato admite «que en ocho días maldito el bocado que comió; a lo menos en casa, bien estuvimos sin comer» (58). A pesar de esta realidad, el amo de Lázaro, para aparentar haber comido, sale a la calle con una paja escarbándose los dientes «que nada entre sí tenían» (58)⁵⁸. Y a pesar también de su pobreza, estos escuderos pasan el tiempo bien dispuestos: el señor de Apariço «Vem tam ledo [contento]! –‘Sus! Cear! /

⁵⁵ Constantin Stathatos (1992), en el apartado *A ironia das riquezas do marido* de su artículo «Exemplos de ironía no *Auto da Índia*» establece este acercamiento entre los pasajes referidos que transcribimos (ver nota p. 157).

⁵⁶ «(S)ustento cotidiano y universal de todas las civilizaciones del Mediterráneo» (MICHALSKI, 414). «El pan era la base de la alimentación de las clases populares. Por lo general, la comida de un campesino se componía de pan con cebolla, ajos y queso. Apenas consumían pescado o carne [...] (CALVO, 24).

⁵⁷ Asociación jocosa en la que el amo sólo aparece en tercer lugar, después del caballo.

⁵⁸ «Mais cet imaginaire “dehors” de félicité alimentaire ne sert qu’à draper un “illusoire dedans” de hidalguía», afirma Marcel Bataillon en «Introduction» (1968: 27).

Como se tivesse quê» (QTF, 53-54) y el amo de Lázaro «según el contento de sí lleva, [...] ¿A quién no engañará aquella buena disposición [...]?» (51).

De modo general, observamos que en las actitudes de los hidalgos de nuestro corpus contrastan una vida miserable y un deseo de consideración social a los ojos de los demás, por lo que parecen estar dispuestos a cualquier sacrificio. Ser de ascendencia importante y pertenecer a un buen linaje social y económico aparece como una constante. Exaltan una honra que les conduce a preocuparse por la opinión ajena y solamente reparan en exterioridades, esto es, en los signos externos de nobleza. Por este motivo, conceden una importancia tan grande al porte, al vestido⁵⁹, al tratamiento y a la limpieza porque no «es justo, siendo hombre de bien, se descuide un punto de tener en mucho su persona» (61), nos dice el amo de Lázaro. El digno aspecto externo que este señor ostenta le permite intentar salvaguardar las apariencias, pero a su criado ya no le engaña su aspecto: «Y súbese por la calle arriba con tan gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al conde de Arcos, o a lo menos camarero que le daba de vestir» (51). En cuanto a la etimología del término ‘hidalgo’, Antonio Domínguez Ortiz escribe que «(e)n efecto, en la misma raíz del nombre (hijo de algo) se veía la necesidad de que descendiera de ‘limpia y noble sangre y de buenos y ricos padres’» (224). En la novela española, hemos visto que el hidalgo, al hacer mención de sus ‘riquezas’ indica de modo implícito su pertenencia al mundo nobiliario. Pero como analizaremos más adelante en la presentación de las diferencias entre los escuderos, las ideas del honor y de limpieza externa aparecen, en el relato, de manera mucho más desarrollada y evidente que en las farsas del dramaturgo portugués. Aires Rosado, cuando se encuentra bajo las ventanas de la

⁵⁹ El primer escudero de *Quem tem farelos?*, sin embargo, se queda «De dia sempre encerrado: / Porque anda mal roupado» (QTF, 50-51).

habitación de Isabel, también pone el aspecto mencionado de relieve: «Porque um escudeiro privado [...] / como eu sou, / E, de parte meu avô, / Sou fidalgo afidalgado» (QTF, 309-312). Además, cuenta a su amada que «Tenho mais tapeçaria, / Cavalos na estrebaria, / Que não há na Côrte tais!» (QTF, 322-324), sólo que su criado, por su parte, intenta poner de relieve las mentiras de su amo, lo que también es un lugar común. Así, realza sus engaños: «Oh Jesus! Que mau ladrão! / Quer enganar a coitada!» (QTF, 330-331). En la *Farsa de Inês Pereira* se subraya igualmente esta particularidad de este tipo social cuando el escudero Brás da Mata, acompañado por su mozo, antes de encontrar por primera vez a Inês, le dice directamente al criado que es mentiroso: «Olha cá, Fernando, eu vou / ver a com que hei-de casar. / [...] E se me vires mentir, / gabando-me de privado / está tu dissimulado, / ou sai-te pera fora a rir» (FIP, 525-526, 534-537). El amo de Lazarillo tampoco se aleja de la mentira. Hemos seleccionado dos ejemplos relacionados con la comida para demostrarlo. Por una parte, el segundo día que pasan juntos, el hidalgo le dice a su sirviente: «Pues esperado te he a comer, y de que vi no veniste, comí» (54), pero tenemos noticia de que no es verdad porque Lázaro lo había visto «en gran recuesta con dos rebozadas mujeres» (52) en una huerta. Por otra parte, durante el episodio de la uña de vaca y del pan que el criado comparte con su señor, éste, después de comer, afirma «Por Dios, que me ha sabido como si hoy no hobiera comido bocado» (56), y justamente sabemos que no ha comido nada por el motivo enunciado arriba.

En los trabajos de los dos autores, y de modo más evidente en el *Lazarillo*, nos encontramos con varios ejemplos de animalizaciones, en el sentido de que los criados comparan a sus amos con ciertos rasgos o comportamientos de animales. A este propósito, Víctor García de la Concha indica que en la novela encontramos «una lucha animal por el alimento, en la que el ciego se transfigura en perro o, peor aún, desconyuntada la figura, su

nariz se convierte en *pico* de ave de presa o en trompa de elefante⁶⁰. Ha surgido el grotesco, que se repetirá después en la figura del escudero [...]» (231). Así, el primer día que Lázaro de Tormes pasa con su tercer amo, cuenta que comparte con él unos mendrugos de pan que todavía le quedaban en el seno, y que su señor le tomó «un pedazo de tres que eran, el mejor y más grande, [...]. Y llevándolo a la boca, comenzó a dar en él tan fieros bocados como yo en lo otro» (48). Esta cita nos permite confrontar unos versos de *Quem tem farelos?*. Apariço, criado portugués, se refiere a la alimentación de Aires, su señor, y menciona que «Toma um pedaço de pão / E um rábam⁶¹ engelhado, / E chanta⁶² nele bocado, / Coma cão» (QTF, 57-60). El gran parecido entre los dos pasajes nos parece evidente. En efecto, en ambos casos se trata de la acción de comer pan, por parte de los escuderos, y la manera en que lo hacen se acerca a la de una fiera o de un perro –«cão»– y, entonces, se refiere a dos animales. De esta forma, al leer el fragmento de la novela, nos damos cuenta de que se aludía, una vez más de modo implícito, a un intertexto vicentino –el texto de origen–, lo que puso en marcha el mecanismo de la relación intertextual. Como hemos visto, la marca formal de este tipo de relación apela a conocimientos encubiertos que nosotros, lectores, intentamos poner en juego, por acordarnos de haber sido testigos de manifestaciones semejantes. Los elementos mencionados del hipertexto –*Lazarillo*– rompen, de cierto modo, la linealidad de la lectura al hacer presentes, virtualmente en nuestra memoria, ideas que nos evocan el pasaje transcrito de *Quem tem farelos?*⁶³, que forma el hipotexto. Con una semejante connotación de ave de presa, en el relato, el niño da

⁶⁰ Se refiere aquí al episodio de la longaniza.

⁶¹ Ernesto Campos de Andrada indica «*Rábam* (forma antiga de rábano): alimentação precária, no mesmo sentido em que se diz ainda hoje: «estar a pão e laranja» (VICENTE, 1938: 27 nota).

⁶² «Mais comme “ficher” en français, il [le verbe “chantar”] est devenu synonyme familier et populaire de “mettre”» (TEYSSIER, 1959: 483).

⁶³ «L'intertextualité compromet définitivement le caractère monolithique de la signification du texte littéraire : en introduisant un élément hétérogène, en faisant référence à un lieu de sens déjà constitué, elle brise toute univocité. Ellerompt également la linéarité de la lecture en sollicitant la mémoire d'un autre texte. Enfin, elle modifie en profondeur le statut du texte» (PIÉGAY-GROS, 74).

a su amo unas porciones de uña de vaca y pan: «Póngole en las uñas la otra y tres o cuatro raciones de pan de lo más blanco, y asentóseme al lado y comienza a comer como aquel que lo había gana, royendo cada huesecillo de aquellos mejor que un galgo suyo lo hiciera» (55-56). Si nos fijamos ahora en las características físicas de los hidalgos, analicemos con qué palabras Lázaro recuerda el regreso de su amo a casa: «¡Y velle venir a mediodía la calle abajo, con estirado cuerpo, más largo que galgo de buena casta!» (58). A este propósito, García de la Concha dice que «(d)e buena casta presumía el escudero; su estiramiento es correlativo a la *altura* de sangre, pero ya se sabe lo que hay debajo del pellejo: pura hambre» (222). Sobre la naturaleza de esta descripción y del acercamiento de los términos hidalgo-galgo, el mismo crítico transcribe un refrán «que indica bien a claras el carácter folklórico de la figura del pobre escudero» que dice «hidalgos y galgos, secos y cuellilargos» (Ibid.), del que se supone se inspiró también el escritor anónimo.

5.1.4. Diferencias

En el presente apartado del análisis, nos detendremos en analizar las diferencias más significativas que surgen al confrontar las figuras escuderiles de los textos del dramaturgo portugués con la de la novela anónima española. Por un lado, en ésta, uno de los temas fundamentales es la honra. El escudero la considera un valor preponderante, pues es en ella «que el día de hoy está todo el caudal de los hombres de bien» (61), se deja llevar por su fuerza y muestra una concepción y una actitud con respecto a ella muy particulares y hasta ridículas⁶⁴ –que sin embargo parecen ser tópicos⁶⁵–. Es la superstición de este

⁶⁴ Así, le dice a su criado que «solamente te encomiendo no sepan que vives conmigo, por lo que toca a mi honra» (54), a pesar de que, como expondremos más adelante en la parte del criado, es el niño quien alimenta a su señor.

⁶⁵ «¡Oh, Señor, y cuántos de aquéstos debéis vos tener por el mundo derramados, que padescen por la negra que llaman honra lo que por Vos no sufrirían!» (52), piensa Lázaro al fijarse en el aspecto y comportamiento

sentimiento de su dignidad social –«A los hombres [...] más altos como yo» (62)– que inspira y controla sus actos, en vez de ser capaz de reconocer y aceptar su propia realidad. La obsesiva repetición del hidalgo de la expresión «hombres de bien» pone, en realidad, de manifiesto, su mentalidad vacía. Por ejemplo, cuando no tiene nada para comer alude a la idea de que «el hartar es de los puercos, y el comer regladamente es de los hombres de bien» (48), pero ya sabemos que si él no puede «hartarse» es porque no tiene medios para hacerlo. Los conceptos del honor y de la honra del escudero introducen también el tema de la limpieza⁶⁶ que, como veremos, se sitúa sólo en el plano físico de su persona. Ofrecemos a continuación dos ejemplos que parecen corroborar esta afirmación. Para empezar, Lazarillo menciona los gestos del escudero cuando éste coloca pulcramente su capa sobre el poyo, después de haber entrado en casa: «Desque fuimos entrados, quita de sobre sí su capa⁶⁷, y preguntando si tenía las manos limpias, la sacudimos y doblamos, y muy limpiamente, soplando un poyo que allí estaba, la puso en él» (46-47). Luego, en cuanto al pan, en pedazos, que Lázaro traía en el seno, el hidalgo le pregunta: «Adónde lo hubiste? ¿Si es amasado de manos limpias?» a lo que el niño contesta: «No sé yo eso [...] mas a mí no me pone asco el sabor dello» (48). Así pues, el deseo excesivo de limpieza, por parte del amo, parece estar solamente relacionado con el aspecto externo –cuerpo y vestuario–. Más adelante, en su casa, Lázaro dice que la ropa de la cama del amo no estaba «muy continuada a lavarse» (49) y escribe que un día regresó a casa, «de la cual pensé barrer

de su señor. Y más adelante: «Mas, según me parece, es regla ya entre ellos usada y guardada. Aunque no haya cornado de truco, ha de andar el birrete en su lugar. El señor lo remedie, que ya con este mal han de morir» (57).

⁶⁶ «La insistencia en la pulcritud por parte del escudero puede entenderse como una alusión irónica a toda una clase social obsesionada por la limpieza de sangre [...] y a la vez como un rasgo realmente cortesano del personaje» (RICO, 1987: 74-75 nota).

⁶⁷ Durante el Siglo de Oro «la capa era la prenda española por excelencia. Se usó de diferentes tamaños: en algunas épocas, cuánto más noble era el que la llevaba, más corta, incluso hasta media espalda; los artesanos y burgueses la llevaban hasta la cintura o cadera y los campesinos hasta los pies» (CALVO, 32). Precisa también que «los españoles de los siglos XVI y XVII prefirieron el color negro para sus vestidos. Tal vez porque el negro acentuaba el aspecto de seriedad. En general, la indumentaria tuvo un carácter sobrio del que el lujo no estaba excluido en absoluto. [...] En estos años, la indumentaria masculina constaba de *jubón*, *calzas* y *sayo*, una prenda con faldas que se vestía sobre el jubón» (Ibid., 34).

alguna parte, que era bien menester; mas no hallé con qué» (53). Estas indicaciones entre la limpieza externa y la suciedad interna nos hacen pensar, por un lado, en la posibilidad de interpretarlas como la importancia del escudero solamente por la apariencia exterior. Por otro lado, la despreocupación con su dignidad interior, esto es, en el plano de las ideas, así como el descuido, en términos de aseo, del que el hidalgo da muestras en cuanto al interior de su domicilio, pueden ser interpretadas como una prueba de sus impurezas e imperfecciones internas.

Este personaje busca a un señor a quien pueda servir, mentir, fingir, «malsinar» y engañar porque los individuos del palacio se alejan de las virtudes y «no quieren ver en sus casas hombres virtuosos, antes los aborrescen y tienen en poco y llaman necios» (65). Intenta así encontrar a un caballero ante el que tenga la posibilidad de actuar del mismo modo que «los astutos usan, [...] el día de hoy» (Ibid.). Sin embargo, su «ventura» y «adversa fortuna» no permiten que halle a ese señor que «ha menester⁶⁸», porque si lo permitieran y

«si con él topase, muy gran su privado pienso que fuese y que mil servicios le hiciese, porque yo sabría mentille tan bien como otro y agradalle a las mil maravillas: reñle hía mucho sus donaires y costumbres, aunque no fuesen las mejores del mundo; nunca decirle cosa con que le pesase, aunque mucho le cumpliese; ser muy diligente en su persona, en dicho y hecho; no me matar por no hacer bien las cosas que él no habría de ver; y ponerme a reñir donde él lo oyese con la gente de servicio, porque pareciese tener gran cuidado de lo que a él tocaba; si reñiese con alguno su criado, dar unos puntillos agudos para le encender la ira, y que pareciesen en favor del culpado; decirle bien de lo que bien estuviese y, por el contrario, ser malicioso mofador, malsinar a los de casa y a los de fuera, pesquisar y procurar de saber vidas ajenas para contárselas, y otras muchas galas de esta calidad» (64-65).

⁶⁸ Ver la afirmación de Lázaro al comienzo del tercer tratado cuando «topa con el escudero»: «[...] me parecía, según su hábito y continente, ser el que yo había menester» (46).

Él ha decidido trasladarse a Toledo con la intención de hallar «un buen asiento», pero no le ha pasado tal como esperaba. Observemos este pasaje donde el personaje, orgulloso, hace un repaso de las ofertas de empleo que rechaza y de los señores a quien no está interesado en servir: «Canónigos y señores de la Iglesia muchos hallo; mas es gente tan limitada, que no los sacarán de su paso todo el mundo. Caballeros de media talla también me ruegan; mas servir a éstos es gran trabajo, porque de hombre os habéis de convertir en malilla» (63). Además, dice que la mayoría de los nobles no pagan a sus empleados y, cuando lo hacen, se suele tratar de pagos a largo plazo. Lo que se desprende de las ideas que el escudero alimenta es que lo encontramos de cierto modo dividido entre la aspiración de encontrar a un buen señor –«¿Pues, por ventura, no hay en mi habilidad para servir y contentar a» (64) señores de título?– y su gran deseo de no servir a ninguno, ya que, según él, «un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada» (61). Por ello, el tercer amo de Lázaro confiesa haber «dejado su tierra no más de por no quitar el bonete a un caballero su vecino» (Ibid.). También cuenta que un día, en su pueblo, deshonró a un oficial porque éste se le dirigió con las siguientes palabras: «“Mantenga Dios a Vuestra Merced”» en vez de decirle «“Beso las manos de Vuestra Merced”, o por lo menos: “Bésoos, señor, las manos”» (62), que es el saludo debido a las personas de posición. En este sentido, Francisco Rico apunta que es evidente que el hidalgo se irrite, ya que el solo punto que lo «distingue del “villano” que así se le dirige es no querer ese saludo propio de “hombres de poca arte”: aceptarlo es ser digno de él» (103*). Según estas muestras, se entiende entonces que el honor de la persona consiste en ser objeto de la estimación ajena y no en poner en práctica la virtud, como se puede suponer. Así también, en la larga confesión final, después de poner al descubierto su supuesta honorabilidad, el hidalgo abandona a Lázaro, momento que coincide con la venida de los acreedores. Podemos preguntarnos si el amo no vuelve a

casa por no ver a su criado de nuevo o si es por no pagar los alquileres que adeuda, y hasta contestar que se debe, probablemente, a los dos motivos y que, por consiguiente, intentará irse a un lugar distinto, donde nadie lo conozca, para poder seguir viviendo con sus pretensiones de nobleza.

Por otro lado, los escuderos que se presentan en los textos dramáticos de Gil Vicente son caracterizados como trovadores e inclinados a enamorarse con facilidad y les gusta cantar y «tanger»; sus objetos predilectos parecen ser la viola y la trova, del mismo modo que el amo de Lázaro valora la espada y la capa que posee. Antes que nada, el argumento de la farsa *Quem tem farelos?* nos indica que «um escudeiro mancebo, por nome Aires Rosado, tangia viola, e, a esta causa, ainda que su moradia era muito fraca, continuadamente era namorado. Trata-se aqui duns amores seus [...]» (17). Ya antes del inicio de la obra, sabemos que los rasgos principales del personaje son el hecho de tocar la vihuela –«tange viola»–, el de ser enamorado y, como veremos también, el de ser trovador. Si empezamos con el instrumento musical que es la vihuela, María José Palla escribe que

«(a) viola é o instrumento mais recorrente do Escudeiro e do Cortesão, funcionando assim, por vezes, emblematicamente. A viola é associada a uma área profana e mundana e a uma tradição trovadoresca. É recorrente na Europa a partir do século XV, servindo para acompanhar danças e canções de amor. Na época de Gil Vicente, designava-se indiferentemente *viola* ou *guitarra*. Parece que foi tocada essencialmente por homens. [...] A *viola* estaria sobretudo difundida a nível da corte, enquanto a palavra *guitarra* seria mais popular» (206).

Por su parte, A. H. de Oliveira Marques escribe que, «(p)arecida com o violino dos tempos de hoje, a viola tocava-se com arco ou dedilhava-se com pluma. Era tal vez o instrumento

mais em voga entre os trovadores» (212). El instrumento está entonces relacionado con el amor, pero también con la corte y, a veces, con la nobleza. De esta forma, Inês Pereira, en la farsa que encierra su nombre, afirma que sólo quiere contraer matrimonio con un hombre «discreto» que «saiba tanger viola» (FIP, 395, 402) y Vidal, uno de los judíos casamenteros, le replica que para encontrar a un marido que cumpla con esos requisitos, hay que ir a buscarlo a la corte: «O marido que quereis, / de viola e dessa sorte, / não no há senão na corte / que cá não no achareis» (FIP, 476-479). A un momento dado, surge un escudero buen hablador, discreto y con una vihuela que toma prestada —«e se ela é emprestada»—. Comienza a tocar, Inês queda encantada con su persona y es engañada por la música y buenos modos del hidalgo. En *Quem tem farelos?*, según el criado de Aires, a su amo le gusta «Cantar e sempre tanger» y «Faz umas trovas tam frias, / Tam sem graça, tam vazias, / Que é coisa para haver dó!» y las canta con «Uma voz tam requebrada!...⁶⁹» (QTF, 19, 22-24, 138). Se muestra a este personaje como una persona ridícula que, además, no tiene ningún talento musical, esto es, ni para componer trovas ni para cantar⁷⁰. La pieza *O Juiz da Beira*, por su parte, encierra tres alusiones a la vihuela. Primero, el escudero vende sus bienes para intentar seducir a una joven mora de quien estaba enamorado, gracias al intermedio de la alcahueta Ana Dias: «Vou, e vendo ua viola / e um gibão de fustão / e botas de cordovão, / que tinham inda boa sola / que durariam um verão; / e vendi ua gualteira, / e fiz da pousada feira» (JUIZ, 460-466). Segundo, su mozo denuncia todo lo que su señor ha perdido por motivo de sus amores y, tercero, se lamenta de que, a pesar de la vihuela, no ha sido capaz de conquistar a la mujer amada y deseada: «Não praza a Deus

⁶⁹ Así, cuando la madre de Isabel se despierta y oye a Aires cantando dice «Hui! hui! hui! E que mau lavor! / ¿Quem é este rouxinol, / Picanço ou papagaio?» (QTF, 386-388). Campos de Andrada aporta estas dos definiciones: «*Picanço*: ave trepadora, da família dos picídeos, também vulgarmente chamada pêto, pica-pau e cavalo rinchão, devido ao seu grito estridente, um tanto comparável ao relinchar do cavalo. *Papagaio*: ave trepadora, da família dos psitacídeos, cujo berro desafinado e desagradável é de todos conhecido» (en VICENTE, 1938: 72 nota).

⁷⁰ «O tanger e trovar eram duas “boas manhas” como então se dizia de todos os fidalgos e pessoas de qualidade» (Campos de Andrada, en VICENTE, 1938: 46 nota).

co'a viola, /que assi se tornou mourisca / e eu fico à carrasquisca» (JUIZ, 622-624). En lo que atañe al aspecto trovadoresco, mencionamos que las trovas «mais numerosas cantavam o amor, em suas formas variadas» (DE OLIVEIRA MARQUES, 210). Así pues, el escudero de esta pieza, al final de la última audiencia en que comparece, después de lamentar su suerte por haber perdido todos sus bienes y, además, no haber conseguido atraer a la «muito galante mourinha⁷¹ / [...] oh, quanta graça que tinha!» (JUIZ, 428, 430), dice que «quero-m'ir fazer sobre isto / dous pares de trovazinhas» (JUIZ, 627-628), versos que indican de modo claro la obsesión trovadoresca del escudero.

5.1.4.1. Relación con las mujeres

Ahora, nos detenemos en el análisis de las referencias a las relaciones que se establecen entre los escuderos y las mujeres e intentamos ver qué tipo de comportamiento se desprende de sus actitudes. En primer lugar, Aires Rosado aparece caracterizado –ya lo hemos visto– sobre todo como cortejador, enamorado y trovador⁷²; escribe trovas para luego, por la noche, cantarlas y recitarlas a su dama Isabel⁷³ –«agora que estou disposto, / Irei tanger a minha dama»– (QTF, 209-210). En realidad, pasa el día componiendo sus coplas, mientras su criado mendiga salvado –«farelos»– para su caballo. En el *Lazarillo*, el segundo día que el niño pasa con su tercer amo, el escudero, éste se despide de él para ir a Misa. Pocos instantes después, Lázaro va por las riberas del Tajo a buscar agua, y allí, ve a su amo conversando con dos mujeres. Transcribimos sus propias palabras:

⁷¹ «As *Ordenações* prescrevem a pena de morte para qualquer cristão que “ouver ajuntamento carnal com alguma moura ou com qualquer outra infiel” (Título XXI, p. 70), pelo que, a seguir-se a lei, o queixoso poderia converter-se rapidamente em arguido» (BERNARDES, 1996: 248).

⁷² Los rasgos señalados del hidalgo corresponden a «la deformación cómica de un papel que el escudero desempeñó a menudo en la poesía medieval, de la lírica al romancero o la *Danza de la muerte*, que marcó profundamente la literatura portuguesa» (RICO, 1987: 107*-108*).

⁷³ «Era proibido “fazer músicas” de noite. (*Ord. Man.*, livro V, título 103: *Dos que fazem músicas de noute.*)» (VICENTE, 1938: 51 nota).

«[...] doy conmigo en el río, donde en una huerta vi a mi amo en gran recuesta⁷⁴ con dos rebozadas mujeres, al parecer de las que en aquel lugar no hacen falta, antes muchas tienen por estilo de irse a las mañanicas del verano a refrescar y almorzar, sin llevar qué, por aquellas frescas riberas, con confianza que no ha de faltar quien se lo dé, según las tienen puestas en esta costumbre aquellos hidalgos del lugar. Y como digo, él estaba entre ellas, hecho un Macías, diciéndoles más dulzuras que Ovidio escribió. Pero, como sintieron dél que estaba bien enternecido, no se les hizo vergüenza pedirle de almorzar con el acostumbrado pago. Él sintiéndose tan frío de bolsa cuanto caliente del estómago, tomóle tal calofrío que le robó la color del gesto, y comenzó a turbarse en la plática y a poner excusas no validas. Ellas, que debían ser bien instituidas, como le sintieron la enfermedad, dejáronle para el que era» (52-53).

Como las «rebozadas mujeres», en este caso, las prostitutas, se dan cuenta de que el amo de Lazarillo es pobre y que no tiene nada para darles, ellas lo dejan «para el que era», o sea, «le dijeron “quedaos con Dios”»: es decir, se despidieron de él»⁷⁵. Es muy interesante para nuestros propósitos reproducir este pasaje de la obra por varios motivos. Antes que nada, porque es el único momento, en el tratado tercero, en que se alude a la actitud del escudero hacia la mujer. Jack Weiner, en un artículo titulado «Una incongruencia en el tercer tratado de *El Lazarillo de Tormes*: Lázaro y el escudero en el río», escribe que es precisamente esta actitud de su señor la que el criado tiene que descubrir por sí mismo.

«De esta manera se produce una situación paradójica. Las gentes de Toledo podrán saber de su apetito sexual al verle con las prostitutas, pero no sabrán nunca su hambre física. De la misma manera, Lázaro no sabe de su hambre sexual. [...] El amor físico es necesario para el escudero, pero si no puede obtenerlo de manera aceptable, como ocurre con la comida, hay que conseguirlo de la forma que sea y, desde luego sigilosamente. [...] Bien puede el lector imaginarse que el escudero estaría pensando en el amor con las prostitutas al

⁷⁴ Según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, “recuesta” «vale demanda y petición [...], y de allí recuestar de amores» (Cit. en ANÓNIMO, 1997: 52 nota).

⁷⁵ Carrasco, en ANÓNIMO, 1997: 53 nota.

decir que iba a Misa. Hambre espiritual no tendría. [...] Pero como [...] no puede satisfacer la verdadera hambre de las prostitutas, “dexaronle para el que era”. Por eso, ni se satisface el hambre sexual del escudero, ni el hambre de pan de las prostitutas» (420-421).

En Gil Vicente, la actitud de Aires demuestra efectos semejantes a la del hidalgo del libro español. Así, Apariço refiere, a este respecto, que

«Comendo ao demo a mulher,
Nem casada, nem solteira:
Nenhuma negra tripeira
Não no quer!
[...]
Tôdas querem que lhe dem
E não curam de cantar:
Sabe que quem tem que dar
Lhe vai bem.
Querem mais um bom presente
Que tanger
Nem trovar nem escrever
Discretamente.» (QTF, 65-68, 73-80)

Dicho de otro modo, el hidalgo es rechazado por todos los tipos de mujeres. Ni una sola mujer «Não no quer», esto es, bajo el punto de vista amoroso; ninguna está interesada en él, pues saben que el escudero no tiene nada para ofrecerles. Por eso, deciden dejarle «para el que era» –como ocurre en el relato– y prefieren buscar a un hombre que «tem que dar»; ese tipo «lhe vai bem».

Luego, la anterior cita del *Lazarillo* nos parece importante porque en ella encontramos la mención explícita de Macías, «el famoso trovador gallego del siglo XIV muerto de amores y que se convirtió en paradigma de enamorados» (Ibid.). El hecho de que el criado retrate a su amo tal como un trovador y enamorado, nos hace creer que se asemeja mucho a los rasgos de los escuderos vicentinos, entre los cuales Aires Rosado es el

prototipo. Es verdad que, en la novela, la «obsesión erótica y trovadoresca» del amo de Lázaro queda «reducida a tres o cuatro líneas», como apunta Francisco Rico (1987: 108* nota), pero por corto que sea este fragmento, queremos insistir en su importancia, pues en ninguna otra parte del capítulo se refiere nada acerca de su comportamiento con las mujeres. Y esta vez, la única entonces, descubrimos que su actitud hacia las figuras femeninas se acerca muchísimo a la de los hidalgos de nuestras farsas. Para reforzar nuestra hipótesis de que el desconocido autor se inspira en las construcciones vicentinas de sus escuderos y muestra señales de intertextualidad a este respecto, incluimos la opinión de Rico que es, una vez más, de una gran importancia:

«A mi juicio, es probable que el anónimo tuviera en cuenta a los escuderos de Gil Vicente, al imaginar las “mañanicas” del suyo en las “frescas riberas” del Tajo; pues las pinceladas de lenguaje poético y la mención expresa de Macías (él mismo recordado como “gentilhombre criado...”) dan a la estampa una tonalidad que no se induce de las costumbres toledanas ni de los malos hábitos de los paseantes en corte» (Ibid., 108*).

Además, no deja de ser curioso que en *Quem tem farelos?*, mientras Aires Rosado escribe unas trovas para su dama, su criado mendiga salvado para su caballo y que en el texto español, Lázaro mendiga para alimentar a su amo, mientras éste anda «en gran recuesta» con damas. Rico concluye que «(c)omo fuera, los escuderos del teatro vicentino no se confunden con el de la novela [...]» (1987: 108* nota). Pero lo que nos interesa en el marco de este estudio no es demostrar que los mencionados personajes hidalgos de ambos autores se confunden, sino poner de relieve los puntos y temas que acercan sus obras, para así probar que la figura del relato español ofrece rasgos intertextuales en relación con las características de los escuderos del dramaturgo.

En fin, podemos indicar que las principales diferencias entre las representaciones de los escuderos en los textos de los dos escritores es que en la obra española el personaje aparece casi obsesionado por el tema de la honra y concede una gran importancia a la limpieza externa, al porte y a la apariencia, siendo la espada y la capa sus principales atributos simbólicos. En Gil Vicente, la obsesión de los escuderos se encuentra en las trovas⁷⁶ que componen continuamente y su rasgo distintivo es el de ser tocadores de vihuela, y ésta se convierte, del mismo modo, en lo que también podríamos calificar de su atributo simbólico y objeto emblemático. El hecho de poseer un caballo –o una mula– es igualmente una muestra de su condición de escuderos. Luego, es cierto que en las obras vicentinas los hidalgos aún tienen unas expectativas y proyectos por delante⁷⁷, lo que creemos está ausente en el *Lazarillo*. En *Quem tem farelos?*, Aires Rosado informa a su dama que ya tiene ‘intimidad’ con el rey: «Já privança com El-Rei, / A quem outrem vê nem fala!...» (QTF, 313-314). Pero Apariço, en un pertinente aparte, dice que «Deitam-no fora da sala!» (QTF, 315), lo que indica que cuando el rey está presente, echan a Aires fuera del salón. Luego, al comienzo de la audiencia tercera de *O Juiz da Beira*, el hidalgo, hablando con su criado Fernando, menciona su deseo de ascender al grado da caballero:

«Toma lá esse sombreiro;
eu são já acrescentado
escudeiro encavalgado⁷⁸,
depois serei cavaleiro,
que o ano for acabado.
Ando já quase privado

⁷⁶ Éstas constituyen una parodia textual de la poesía cortesana y van a funcionar como espejo de las fantasías que los escuderos imaginan.

⁷⁷ Como indica también RICO (1987: 108* nota).

⁷⁸ El engaño amoroso del que es víctima el escudero es narrado por él mismo con bastantes pormenores. Entre ellos, se encuentra el hecho de haberse visto obligado a alquilar el caballo: «Enfim, vou eu muito asinha / empenho ua sela que tinha, / e albarda o meu cavalo, / e foi-me forçado alugá-lo / pera acarretar farinha, / e fiquei desbaratado» (JUIZ, 489-494). Al admitir esta situación, el personaje confiesa que ha sido privado de uno de los principales símbolos de su condición de «escudeiro encavalgado» y que el caballo se ha convertido, del mismo modo, en un elemento útil de trabajo. Y todo ello para pagar a la alcahueta por sus servicios que resultarán inútiles.

como quem no melhor anda,
 agora ver-me em demanda,
 acho-me tão salteado
 como o gato na varanda.» (JUIZ, 400-409)

Finalmente, Brás da Mata, el escudero en la *Farsa de Inês Pereira*, le dice a su criado –que también se llama Fernando–: «Moço, às Partes d’Alem⁷⁹ / me vou fazer cavaleiro» (FIP, 822-823), lo que demuestra que está involucrado en la aventura ultramarina portuguesa de la época. Al señor de Lázaro, que se interesa, de forma insistente, en su consideración social, parece que la honra es el sentimiento que mueve sus acciones, en la medida en que es lo que intenta alcanzar. En el caso de las piezas vicentinas, notamos que los escuderos también conceden una gran importancia a las apariencias sólo que sus motivaciones son distintas. Estos personajes, mediante las trovas que escriben y cantan, aspiran a alcanzar y conseguir el objeto deseado que es la mujer. Así pues, las figuras de los dos autores peninsulares se preocupan por el mismo motivo de las apariencias, pero hacen prueba de estímulos distintos que impulsan y determinan su conducta. Entonces, los encontramos en acciones similares, pero las funciones que cumplen son diferentes. Por último, la falta de expectativas y de posibilidades del escudero en el relato da la impresión de apuntar hacia su propia situación actual, ya que se ve envuelto en un mundo circular del que es incapaz de salir. De esta forma, se ha marchado de su tierra por un caso de honra, al final del tratado tercero creemos que se va de Toledo, donde abandona a Lázaro, y podemos también presumir que se instalará en un lugar distinto del que acabará igualmente por escaparse. Es como si se encontrara atrapado en una rueda en la que no tiene la posibilidad de vislumbrar ni salida ni otro tipo de solución.

⁷⁹ Se hace aquí referencia a Marruecos (ver VICENTE, 1981: 71).

En un apartado titulado «El escudero, prototipo literario», Francisco Ayala escribe: «Pues, en efecto, después de haber creado el prototipo del pícaro con Lazarillo [...] este tratado tercero [...] introduce también con el hidalgo de vergonzante pobreza y exagerado sentimiento de su dignidad social otro tipo literario llamado a tener muy larga progenie» (53). Muy larga progenie, sin duda, pero no creemos que la figura del hidalgo introducida por el desconocido autor constituya el prototipo literario, sino que es Gil Vicente quien lo hace y presenta por primera vez en el ámbito de la literatura con la creación del personaje Aires Rosado de la farsa *Quem tem farelos?*. Francisco Rico nota que

«Gil Vicente aparte, la tradición le ofrecía [al escritor del relato] algún tema o, mejor, perfil tópico meramente enunciado, sin contenido narrativo [...] pero no hay señales de que la literatura o el folclore hubieran realzado sino un aspecto de la pareja [escudero-mozo] [...]. En el dramaturgo portugués, esa vaga imagen tradicional se articula en situaciones singulares, con hallazgos de argumento que invitaban a ser desarrollados» (1987: 110*-111*).

Y es una invitación que el escritor de la novela acepta al desarrollar ciertas situaciones de nuestras farsas y al atribuirle, a su hidalgo, los rasgos distintivos de los escuderos españoles del momento. Pero como el dramaturgo crea sus figuras antes —o por lo menos, son dadas a conocer en un momento previo— de la salida a la imprenta de su contemporáneo *Lazarillo de Tormes*, pensamos que sería erróneo creer lo contrario. Como pretende el mismo crítico español «(s)i el anónimo tuvo presente la divertida *iunctura* vicentina, nos las habríamos con un buen ejemplo de la substitución del escudero enamorado, ya anacrónico, por un personaje adecuadamente representativo de la realidad contemporánea» (110* nota). Anacrónico, de cierto lo es en España, pero es probable que todavía correspondiera a la realidad portuguesa de comienzos del siglo XVI. Podemos concluir este estudio de los

personajes escuderiles con tres palabras clave que forman un refrán y resumen bien el modo de vida que llevan: «Hidalguía, hambre y fantasía»⁸⁰.

⁸⁰ Refrán sacado del Refranero ideológico de Martínez Kleiser (Madrid, 1953), número 30.178 (Cit. en DOMÍNGUEZ ORTIZ, 224).

5.2. El criado

El siguiente punto que nos proponemos exponer es un estudio de los rasgos de los criados de las piezas *Quem tem farelos?*, *Farsa de Inês Pereira* y *O Juiz da Beira*, comparándolos con la figura de Lázaro de Tormes. De esta forma, en el caso vicentino, nos detendremos en el análisis de Apariço y en el de Fernando respectivamente⁸¹. Para comenzar, seguimos nuestro análisis de comparación al fijarnos en las posibles semejanzas en la construcción de sus personajes. Una vez más, nos basamos principalmente en el tratado tercero de la novela, dado que es el que se refiere a la relación entre el escudero y su criado, que es Lazarillo, y que en los textos de Gil Vicente nos interesamos, del mismo modo, en esa relación. Sin embargo, también tenemos en consideración los otros seis tratados de la obra. Como veremos, podemos señalar algunas coincidencias en términos de características de los personajes, pero es verdad que son mucho menos frecuentes que en el caso de los personajes hidalgos. Después, pondremos de relieve las diferencias más evidentes en torno a la formación de las figuras de estos mozos.

5.2.1. Semejanzas

Para empezar, al final del tratado primero, después del episodio del poste de piedra, contra el cual el ciego da con la cabeza, Lázaro abandona a este amo y, en el segundo, entra al servicio del clérigo de Maqueda. Pero desde los primeros momentos que se queda con su nuevo señor hace la siguiente reflexión: «Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste [el clérigo] un Alejandro el magno, con ser la misma avaricia [...]» (31). Sus dos primeros amos fallan en el deber de alimentar al mozo, pues no le

⁸¹ Los dos criados que se encuentran en la *Farsa de Inês Pereira* y en *O Juiz da Beira* se llaman Fernando. En esta parte, no nos referimos al *Auto da Índia* porque en la obra no encontramos ningún sirviente de escudero.

ofrecen comida en cantidad suficiente. Por ese motivo, el niño, que se encuentra realmente muerto de hambre, afirma que el ciego «me mataba a mí de hambre, y [a *sí* no se remediaba] de lo necesario» (17) y con el clérigo, al «cabo de tres semanas que estuve con él, vine a tanta flaqueza que no me podía tener en las piernas de pura hambre. Vime claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaron» (33). Así pues, gracias a su propio ingenio e invenciones, el niño conseguirá sobrevivir al sustraerles algo de comida a sus dos primeros amos –para ello, al ciego «le hacía burlas endiabladas» (18)–. Pero al pasar tanta hambre al servicio del clérigo, Lázaro admite

«Pensé muchas veces irme de aquel mezquino amo, mas por dos cosas lo dejaba: la primera, por no me atrever a mis piernas, por temer de la flaqueza que de pura hambre me venía; y la otra, consideraba y decía: “Yo he tenido dos amos: el primero traíame muerto de hambre, y dejándole, topé con estotro, que me tiene ya con ella en la sepultura; pues si déste desisto y doy en otro más bajo, ¿qué será sino fenescer?”. Con esto no me osaba menear, porque tenía por fe que todos los grados había de hallar más ruines. Y a abajar otro punto, no sonara Lázaro ni se oyera en el mundo» (34-35).

En *Quem tem farelos?*, Apariço cuenta a su colega la vida de miseria que lleva con Aires Rosado a lo que Ordonho le sugiere que deje a su amo. Observemos el siguiente fragmento:

ORDONHO Déjalo! Reñiega del!
Y tal amo has de tener?
APARIÇO Bofá! não sei qual me tome!...
Sou já tam farto de fome
Coma outros de comer! (QTF, 84-88)

Este pasaje de la farsa deja notar el mismo motivo que en el relato: se trata del hambre que padecen los criados. Apariço dice que está ya tan harto de sufrir hambre del mismo modo que otros están hartos de comer y que, por este motivo, no se atreve a dejar a su señor. El verso «Bofá! não sei qual me tome», pronunciado por el mozo, indica de forma implícita

que la situación de todos los escuderos es similar y que entonces prefiere quedarse con el que tiene actualmente.

5.2.1.1. Cambio de papeles entre amo y criado

En el tercer tratado, el hambre sigue siendo el motivo principal y aun –como veremos– acentuado, pero notamos grandes diferencias con respecto a las dos primeras partes del libro. Cuando Lázaro descubre que el hidalgo, su tercer señor, es realmente pobre y que es incapaz de alimentarle, el criado se da cuenta de que no puede tomarle nada de lo que no posee, porque sabemos que no tiene nada, como ya vimos, por lo menos en Toledo. La gran novedad que la obra introduce en este momento es que, en lugar de la hostilidad que Lazarillo mantenía en cuanto a sus amos anteriores, con este escudero, él se encuentra con alguien que de cierta manera es aún más débil que él mismo, pues ni siquiera halla los medios de alimentarse a causa de su honra. Al niño le parece, pues, que no le queda otra opción sino hallar una manera de alimentarse, pero en vez de pensar sólo en él, proveerá también comida para el amo. De este modo, se introduce el tema del cambio de papeles y de las relaciones al revés entre amo y criado. Exponemos a continuación algunos ejemplos en este sentido. De entrada, la primera noche que pasan juntos, el criado comparte con su amo unos pedazos de pan de los que le «habían quedado de los de por Dios» (48), es decir, que había conseguido pidiendo limosnas. Luego, el segundo día, Lázaro escribe que

«comienzo a cenar y morder en mis tripas y pan, y disimuladamente miraba al desventurado señor mío, que no partía sus ojos de mis faldas, que aquella sazón servían de plato. Tanta lástima haya Dios de mí como yo había dél, porque sentí lo que sentía, y muchas veces había por ello pasado y pasaba cada día. [...] Finalmente, yo deseaba qu[e]l

pecador ayudasse a su trabajo del mío⁸² y que se desayunase como el día antes hizo, pues había mejor aparejo, por ser mejor la vianda y menos mi hambre» (55).

La situación de vida del escudero suscita en el mozo sentimientos compasivos, pues lo ve aún más miserable que él. Lázaro admite que siente lástima⁸³ del hidalgo y empieza a mendigar para los dos. El fragmento que transcribimos puede servirnos de muestra de la forma en que lo hacía: «[...] tórnome a mi menester [de mendigo]. Con baja y enferma voz e inclinadas mis manos en los senos, puesto Dios ante mis ojos y la lengua en su nombre, comienzo a pedir pan por las puertas y casas más grandes que me parecía» (54). De esta manera, consigue alimentarse y proveer el sustento para su señor. En la farsa *Quem tem farelos?*, como ya enunciamos en el apartado sobre el escudero, los dos criados también mendigan, sólo que en su caso se trata del salvado para el caballo o mula de sus respectivos amos⁸⁴. En esta misma obra, Apariço, el criado, dice que su escudero tiene la costumbre de llegar a casa y pedir la comida para cenar y que él mismo piensa en la ocasión de ofrecerle algo para que pueda alimentarse. Así, cuenta que «E eu não tenho que lhe dar / Nem ele tem que lhe eu dê!» (QTF, 55-56). Dicho de otro modo, quizás le hubiera gustado ayudar a su señor en ese sentido pero, como vemos, afirma que ‘no tiene nada de comer para darle’. En la novela, el hidalgo nunca le pide comida a su criado sino que es éste último quien se preocupa por la situación y decide tomar ese trabajo a su cargo. En lugar de ser alimentado por el amo –que es lo que se espera–, Lázaro se ve entonces obligado a mendigar para conseguir comida e invierte, del mismo modo, los roles entre amo y criado, ya que el escudero no le ofrece una salida al problema de la supervivencia.

⁸² Menéndez Pidal explica el significado de la frase de este modo: «deseaba que aquel pecador socorriese su miseria con el miserable fruto de mi trabajo» (Cit. en RICO, 1987: 89 nota).

⁸³ Lázaro confiesa que, aún unos años después, «Dios es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que a aquél le vi sufrir» (57).

⁸⁴ Rico, que se basa en Teyssier (1982), indica que «es lícito interpretar que [los criados] están mendigando ‘salvados’, pidiendo comida, si no para el amo –como en el *Lazarillo*–, sí para el caballo o la mula del amo» (1987: 109*).

«Contemplaba yo muchas veces mi desastre: que escapando de los amos ruines que había tenido y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantuviese, mas a quien yo había de mantener. Con todo le quería bien, con ver que no tenía ni podía más, y antes le había lástima que enemistad. Y muchas veces, por llevar a la posada con que él lo pasase, yo lo pasaba mal. [...] “Éste –decía yo– es pobre, y nadie da lo que no tiene [...]. Al cual, con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros [...]. Sólo tenía dél un poco de descontento: que quisiera yo que no tuviera tanta presumpción, mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad» (56).

Es decir, que si, por una parte, Lázaro siente piedad por el escudero y lo ayuda, por otra, eso no impide que vea sus defectos y la falta de contenido de su nobleza. Además, el criado nos recuerda a lo largo del tratado –y de la novela–, su condición real así como la de su señor, según nos revelan los diversos apartes. Éstos corresponden a lo que el mozo contesta, hablando entre dientes, a las disimulaciones del hidalgo. Así, el amo, por no tener comida, le dice a su nuevo criado que las personas viven más tiempo y más sanas si comen poco, a lo que el mozo contesta que «“Si por esa vía es –dije entre mí–, nunca yo moriré, que siempre he guardado esa regla por fuerza [...]» (50). Luego, cuando el escudero elogia los méritos de su espada, Lázaro escribe «yo dije entre mí: “Y yo con mis dientes [me obligo a cercenar], aunque no son de acero, un pan de cuatro libras”» (51). Y después, mientras el sirviente come unas tripas cocidas y pan, su amo afirma: «Dígame que tienes en comer la mejor gracia que en mi vida vi a hombre, y que nadie te lo [verá] hacer que no le pongas gana aunque no la tenga» (55) y Lázaro reacciona de esta manera: «“La muy buena que tú tienes –dije yo entre mí– te hace parecer la mía hermosa”» (Ibid.). Es como si la personalidad del niño se desdoblara y encontráramos, por un lado, a un mozo que comunica normalmente con su señor y, por otro, a un criado que habla consigo reaccionando a las afirmaciones del escudero. Semejante procedimiento se halla en los textos dramáticos de

Gil Vicente. En la segunda farsa, Aires Rosado canta sus coplas a Isabel: «Que venida es la hora, / Si queréis partir. / Si estáis descalza [...]» (QTF, 221-222, 224) y Apariço, que se queja de estar descalzo, porque su amo no tiene medios para comprarle unos zapatos, dice «Eu, ma hora, estou descalço... / Nem tu não tens que me dar!» (QTF, 225, 227). Del calzado se queja también el sirviente de la *Farsa de Inês Pereira*. Analicemos este diálogo entre Fernando y su amo, que se desarrolla antes de entrar en casa de Inês:

Moço	Porém, senhor, digo eu que mau calçado é o meu pera estas visitas assi.
Esc.	Que farei, que o sapateiro não tem solas nem tem pele?
Moço	Sapatos ma daria ele, se me vós désseis dinheiro... (FIP, 540-546)

La verdad es que sabemos que el escudero está mintiendo porque en realidad no tiene dinero para ofrecerle unos zapatos. Para volver a *Quem tem farelos?*, mientras Aires continúa sus locuras recitando sus coplas poco inspiradas y sin mucho sentido, el criado exclama «Dou-te ao demo essa cabeça! / Não tem siso por um nabo!» (QTF, 257-258). De forma idéntica, en la *Farsa de Inês Pereira*, el mozo Fernando está arrepentido por haber dejado a su amo anterior: «(O Diabo me tomou: / sair-me de João Montês / por servir um tavanês, / mor doudo que Deus criou!» (FIP, 593-596), y denuncia también a su amo como un loco.

Además de su ocupación de mendigo, Lázaro se emplea en prestar servicios de mínima importancia. En el pasaje de la espada, referido en una ocasión anterior, el criado escribe que mientras su amo se viste y asea, él «le servía de pelillo⁸⁵» (50), echándole, por

⁸⁵ En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* se define la expresión «servía de pelillo» de esta forma: «hazer servicios de poca importancia y de mucha curiosidad» (935).

ejemplo, «aguamanos» (Ibid.). Fernando, el mozo de la pieza *O Juiz da Beira*, mientras cuenta al juez cómo es su amo, dice que cuando éste lo despertó por la noche para informarle de la trova que había inventado, también le pidió que hiciera servicios de poco interés: «Faz-me acender candeeiro, / e que lhe tenha o tinteiro, / [...] / e eu em pé renegando [...]» (JUIZ, 586-587, 589).

Para continuar con la idea de la inversión de roles entre amo y criado, la encontramos de nuevo en la farsa *O Juiz da Beira*⁸⁶. Durante la segunda parte de la cuarta audiencia, el escudero se queja porque Fernando, su criado, quiere poner un término a sus responsabilidades con respecto a él —«este moço, o pecador, / é néscio, quer-se ir de mim» (551-552). Por ello, el amo le pide, primero, que le devuelva la ropa que le dio —«dei-lhe agora de vestir, / torne-me cá o meu vestido» (JUIZ, 558-559)— y, segundo, le reclama una compensación por la «cama» que ha deteriorado. De este modo, dice «E mais lançou-me a perder / ua cama em que jazia / ele mesmo até meio-dia, / boa e de receber» (560-563), a lo que Fernando contesta «Cama chamam cá às arcas, / ou é fala assi mudada? / Quant’eu na sua pousada / sempre sei noites de barcas: / e quero calar mais danos» (564-568). Además, añade «Nem vós tendes chumaço⁸⁷, / nem de ventura atolais / em colchões e cabeçais;» (596-598). Es decir que, de toda evidencia, no se trataba de una cama sino de un arca, y tenemos conocimiento de que el escudero no tiene almohadas de plumas ni colchones. La novela española también hace mención de un arca, cuando Lázaro se encuentra al servicio del clérigo. Este amo «tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave» (31) y precisa que era una «antiquísima arca, por ser de tantos años» (39) en la que guardaba los panes. Como Lazarillo, en la *Farsa de Inês Pereira*, el mozo tampoco tiene una cama en que pueda

⁸⁶ Y «se eboza con más nitidez», aunque, como dice Francisco Rico, «el cambio de papeles pertenece a otro orden de cosas» (1987: 109*).

⁸⁷ Es decir, «travesseiro de penas», nos indica Da Costa Pimpão (VICENTE, 1979: 571)

descansar y dormir. Su señor, que quiere hacer creer que su sirviente lleva una vida agradable, le dice «Não dormes tu que te farte?» y el criado responde que duerme «No chão, e o telhado por manta... / E çarra-se m'a garganta / com fome» (FIP, 617-620) . Se queja, pues, de lo que le sirve de cama –el suelo, teniendo al tejado como su única manta– y del hambre que siente –su garganta se cierra con el que padece, afirma–. Lázaro de Tormes, en el segundo tratado del relato, duerme, del mismo modo, en el suelo: «[...] me volví a mis pajas, en las cuales reposé y dormí un poco» (39).

La parte final de la cuarta audiencia de *O Juiz da Beira* presenta las exigencias de Fernando quien, por su parte, pide al juez que el amo le pague el salario que le debe desde hace seis años: «Peço contra ele, Juiz, / que o serviço que lhe fiz / que m'o pague por inteiro» (JUIZ, 602-604). La sentencia de Pero Marques, el juez de Beira, sigue el pedido del mozo, pues ordena al escudero «Mando que sirvais a ele [Fernando] / e que lhe deis de comer / até que cumprais co'ele» (JUIZ, 609-611). Estos versos que acabamos de transcribir son muy importantes en cuanto a la idea de inversión de papeles. En efecto, apuntan hacia una inversión social entre amo y criado ya que el escudero se ve ahora obligado a pagarle el servicio efectuado⁸⁸. Pero vuelve el eterno problema de estos personajes y es que, como no tiene dinero, no le queda otra opción sino servirle y darle de comer a su mozo hasta que lo indemnice por su trabajo. De esta manera, «(e)l amo se ha vuelto criado del mozo...», nos dice Rico (1987: 110*).

⁸⁸ Este veredicto puede quizás ser también interpretado como un castigo por haber desviado el escudero al mozo de caminos más útiles desde una perspectiva social.

El cambio de roles relativo a la pareja hidalgo-sirviente que hemos enunciado, «por tímido(o) que sea, no puede sino resultar significativ(o) en el horizonte de nuestra novela»⁸⁹. Así, para continuar con este tema, al final del tratado tercero del relato, Lázaro escribe que «[...] me dejó mi pobre tercero amo, do acabé de conocer mi ruin dicha, pues, señalándose todo lo que podía contra mí, hacía mis negocios tan al revés, que los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fuese así, más que mi amo me dejase y huyese de mí» (67). Lo corriente es, pues, que los mozos abandonen a sus amos –como le pasó a Lazarillo en el primer tratado con el ciego– pero al protagonista de la obra le sucede todo lo contrario. El escudero lo deja a su propia suerte a pesar de que el niño lo trataba bien al darle de comer y que admitía que a este amo «[...] con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros» (57). Y ya que este capítulo encierra varias muestras de ‘un mundo al revés’, es precisamente con palabras que remiten a esa idea que el mozo cuenta su «ruin dicha»: «hacía mis negocios tan al revés». Finalmente, Agustín Redondo sostiene que el escritor de la novela «crea una situación nueva que cambia radicalmente las relaciones entre amo y criado, y hace del tercer tratado un portento artístico y psicológico» (1979: 435). Es cierto que encontramos ese tipo de vínculos entre los personajes, pero como hemos intentado demostrar, creemos que en Gil Vicente ya se sugiere, de cierto modo, un mundo al revés en este sentido⁹⁰.

5.2.2. Diferencias

Ahora bien, sobre los principales rasgos que permiten diferenciar a los criados de las obras, podemos mencionar, en primera instancia, que en el libro español asistimos, por

⁸⁹ RICO, 1987: 108*-109*.

⁹⁰ Francisco Rico escribe que «No hay medio de decidir en qué medida esos pormenores sueltos o, en conjunto, ese “mundo al revés” de escuderos y mozos en el teatro vicentino pudieron sugerir a nuestro novelista ciertos componentes del capítulo tercero, y sobre todo el más llamativo y dibujado con matices más ricos: Lázaro mantiene al hidalgo, no viceversa» (1987: 110*).

parte de Lázaro, a una lucha constante por encontrar los alimentos que le permitan sobrevivir⁹¹. Para ello, hallamos varias referencias explícitas a su flaqueza física y a la muerte y lo vemos recurrir a varios métodos y artificios. En las farsas, es cierto que los mozos se quejan de la vida que llevan y del hambre que pasan, pero en ningún momento los vemos luchando por conseguir comida, lo que se repite de forma continua en el *Lazarillo*. En segunda instancia, así como vimos con los personajes escuderiles vicentinos, sus criados también parecen tener unos proyectos de ascensión social por delante. Se da la impresión de que estos individuos sólo están interesados en entrar al servicio de un escudero si sus nuevos señores les prometen y les hacen creer que tienen la posibilidad de mejorar su situación. Por este motivo también, en general, observamos que las parejas quedan constituidas mucho más tiempo que en la novela, pues aguardan esa mejoría de vida. Así, sabemos que Apariço se encuentra con Aires Rosado desde hace tres años —«Três anos há que sou seu» y Ordonho le pregunta «Y pués porqué estás con él? / Diz que me há de dar a El-Rei, / E tanto farei-farei...» (QTF, 27, 81-83), responde el mozo portugués. Su amo le ha prometido que le ofrecería al rey para su servicio y, aunque el sirviente dude de sus promesas, parece que todavía tiene esperanza de que un día se cumplan. Hace seis años que Fernando, de *O Juiz da Beira*, sirve a su amo, «Senhor Juiz, há seis anos / que estou co' este Escudeiro, / já'gora fora barbeiro / se não foram seus enganos» (JUIZ, 569-572). Es decir que, al creer las promesas del escudero, ha abandonado proyectos de vida activa para trabajar con ese señor. En la *Farsa de Inês Pereira*, Fernando abandona a su antiguo amo para servir al presente, esperando una promoción que todavía no se ha realizado. Por esta causa, declara al hidalgo que quiere dejarlo: «Meu amo, eu quero m'ir. / [...] / Ante que venha o Inverno, / porque vós não dais governo / pera vós ninguém servir» (FIP, 612, 614-

⁹¹ A este propósito, nos indica André Michalski, en la novela española «la alimentación constituye una obsesión, si no del anónimo autor, sí, por lo menos, del narrador-protagonista de la obra, el cual, en toda la parte inicial de la novela, se identifica con la búsqueda del pan y del vino» (1979: 413).

616), de lo que podemos deducir que aún no le ha ofrecido lo que le había primero prometido. En cuanto a Lazarillo, se queda en compañía del clérigo «cuasi seis meses» (34) y únicamente «algunos días» (60) con el escudero. A este criado, le importa ser capaz de sobrevivir antes que nada y, por eso, tiene dificultad en comprender el concepto del honor de su tercer amo. A este respecto, cuando el escudero cuenta a Lázaro que ha dejado su pueblo por un caso de honra, el criado le dice que tiene la impresión de «que en eso no mirara, mayormente con mis mayores que yo y que tienen más» (61). Él tiene una concepción del honor diferente de la de su amo y no da importancia a casos semejantes. Sin embargo, desde una óptica algo distinta, el criado de *O Juiz da Beira* demuestra su generosidad al olvidarse del dinero que su señor le debe a condición de tener permiso de dirigirse a él en segunda persona del singular: «Eu não quero mais sentença / senão que me deis licença / e chamar-lhe-ei tu ou vós» (JUIZ, 612-614). El criado expresa así su deseo de reducir la distancia entre su amo y él mismo en cuanto al tratamiento, intención que, como acabamos de ver, se encuentra ausente en los propósitos del sirviente de la novela. Este aspecto está también relacionado con la idea anterior de que el mozo, en Gil Vicente, desea mejorar su posición y estado actuales al pretender ascender en la escala jerárquica.

5.3. La mujer

Para seguir con nuestro estudio comparativo, nos interesamos ahora en el análisis de las principales características de ciertos personajes femeninos de las obras del dramaturgo y en su relación con la construcción de las mujeres presentes en el *Lazarillo*. En un primer momento, nos detendremos en las diferencias más marcadas que surgen al contraponer a estos personajes, lo que nos permitirá notar que reciben un tratamiento bastante diferente por parte de ambos escritores. En un segundo momento y de forma secundaria, mencionaremos algunos rasgos que permiten acercarse a estas figuras. No obstante, queremos dejar claro que no hablamos de casos de intertextualidad en esta parte, sino que aspiramos simplemente a poner de relieve algunas características semejantes que puedan manifestarse. Decidimos centrarnos sólo en el análisis de un personaje en cada farsa, que creemos es la principal figura femenina de cada obra. Así, en las piezas vicentinas, nos concentramos exclusivamente en los siguientes personajes: Constança del *Auto da Índia*, Isabel de *Quem tem farelos?*, Inês Pereira de la obra que lleva su nombre y Ana Dias de *O Juiz da Beira*. Para ello, seguimos sobre todo los propósitos de Thomas R. Hart incluidos en «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*» (1965), los de Pierre Blasco (1992) encontrados en «*O Auto de Inês Pereira: A análise do texto ao serviço da história das mentalidades*» y los de Constantin Stathatos que se hallan en su trabajo «*Exemplos de ironia no Auto da Índia*» (1992). En cuanto a la novela, estudiamos los rasgos que configuran todas las figuras femeninas —éstas son, como veremos, poco numerosas—, y nos apoyamos principalmente en el artículo de José Ma. Alegre titulado «Las mujeres en el *Lazarillo de Tormes*» (1981).

En primer lugar, al comienzo del *Auto da Índia*, Constança –también llamada ama–, la protagonista de la farsa, se encuentra llorando. Sabemos que su marido está involucrado en la armada y que debe partir para la India. Así, antes que nada, se cree que llora a causa de su ida. En este sentido, su criada le pregunta si está en ese estado «[...] porque se parte a armada?» (IND, 2). Su señora se enfada con la idea y le dice «Olhade a mal-estreada! / Eu hei-de chorar por isso?» (3-4). Pero muy pronto descubrimos el motivo verdadero de su tristeza: recela que su marido ya no se vaya. Observemos este corto fragmento de diálogo entre Constança y su moza:

AMA	Leixa-m'ora eramá!
	Que dizem que não vai já!
MOÇA	Quem diz esse desconcerto?
AMA	Dixeram-mo por mui certo que é certo que fica cá. (IND, 14-18)

Es en estos términos como se manifiesta la preocupación de la esposa. Dado que la moza encuentra un poco raro que los soldados ya no se vayan, decide ella misma salir de casa e intentar saber lo que está pasando de verdad –«Eu irei saber se é assim» (IND, 35)–. Constantin Stathatos afirma que «(é) normal esperar-se que uma mulher cujo marido está para embarcar (ou já embarcou) para uma viagem demorada e perigoza reze para que regresses são e salvo. Constança não faz nada disso. O que ela pede [...] é que a livre para sempre do marido» (154). De esta forma, mientras se queda sola, el ama, rezando, sigue esperando que el marido se marche a tierras de Oriente y que no vuelva al hogar: «A Santo António rogo eu / que nunca mo cá depare» (IND, 37-38). Después de regresar, la moza va a poner un término a sus preocupaciones al asegurarle de que la armada ya se fue –«Dai-m'alvíssaras, senhora! / Já vai lá de foz em fora» (48-49) a lo que Constança, contenta al enterarse de la noticia, le promete ofrecerle un tipo de sombrero femenino «Dou-te ua touca de seda» (50). El ama se presenta como una mujer joven, hermosa e impaciente, que quiere

aprovechar los placeres de la vida, pero lo más significativo es que se revela también como una esposa infiel.

AMA Quem se vê moça e fermosa
esperar, pola ira má!
Hi, se vai ele a pescar
mea légua polo mar...
isto bem o sabes tu,
quanto mais a Calecu!
Quem há tanto esperar?
[...]
O certo é dar a prazer!
Pera que é envelhecer,
esperando polo vento⁹²?
Quant'eu, por mui nécia sento
a que o contrairo fizer.
Partem em Maio daqui,
quando o sangue novo atixa:
parece-te que é justiça? (IND, 75-81, 86-93)

En este pasaje, Constança demuestra su impaciencia e infidelidad durante las ausencias del marido, sea mientras va a pescar⁹³ o ahora, que se ha ido a la India. Da prueba, de modo explícito, de su deseo de engañar de nuevo a su esposo, y el momento del año, es decir, el mes de mayo, «quando o sangue novo atixa» (92), se convierte en un factor que favorece su comportamiento. Está decidida a no perder el tiempo de su juventud esperando el retorno del marido. Este objetivo se concretiza el mismo día que él se marcha, ya que recibe en casa al «Castellano», un amante suyo. Cuando éste se va, llega Lemos, escudero y segundo amante de la esposa. Y mientras el hidalgo se queda con ella, el Castellano vuelve de nuevo

⁹² «A sua condição de mulher sensitiva traduz-se [...] explicitamente na formulação de um ideal de vida centrado no prazer e na rejeição de normas morais sugestivamente identificadas com o vento» (STATHATOS, 215). Además, el mismo autor añade que «(c)omo típica esposa de farsa, Constança é, antes de tudo, a mulher instintiva que justifica desde o início a lógica da sua atitude em função de um apelo amoral dos sentidos. É por isso que se manifesta desejosa de que o marido parta, exprimindo sonhos de liberdade sexual [...]» (Ibid.).

⁹³ La mayoría de los críticos coinciden en considerar los versos 75 a 81 transcritos como una muestra del comportamiento adúltero de Constança. No obstante, otros estudiosos, entre ellos Luís Callado Nunes y Donald McGrady, ponen en tela de juicio esa interpretación (Ver STATHATOS, 151 nota).

y pide su presencia⁹⁴. Constança⁹⁵, mintiéndole, le dice que no la moleste hasta que su hermano se vaya, aunque sabemos que se trata de su amante —«Calai-vos, muitieramá, / até que meu irmão se vá! / Dissimulai por hi entanto» (IND, 255-257). La criada, sorprendida al observar la conducta de su ama con relación a sus aventuras amorosas afirma, en un aparte, «Oh que medidas tamanhas! / Quantas artes, quantas manhas, / que sabe fazer minha ama! / Um na rua, outro na cama!» (352-355). Lo que se desprende del comportamiento de la protagonista es que notamos que no sólo engaña a su marido sino también a los propios amantes.

Hace dos años que el marido se fue a tierras de Ultramar y su esposa todavía espera que haya hecho un viaje muy malo —«Má viagem faças tu / caminho de Calecu, / praza à Virgem consagrada!» (343-345), pero al mismo tiempo piensa lo siguiente:

AMA	Mas que graça que seria, se este negro meu marido tornasse a Lixboa vivo pera minha companhia! Mas isto não pode ser, que ele havia de morrer sòmente de ver o mar. Quero fiar e cantar, Segura de o nunca ver. (IND, 375-383)
-----	--

Dicho de otro modo, Constança desea que su marido se haya muerto y espera no volver a verlo nunca. Sin embargo, enseguida, a su gran pesar, la criada le anuncia que el amo acaba de regresar. Qué noticia tan desagradable para ella, pues se da cuenta de que no podrá seguir divirtiéndose como lo había hecho hasta entonces. Es decir que ya no será capaz de

⁹⁴ Este pasaje parece estar claramente relacionado con otro de la *Celestina*, de Fernando de Rojas.

⁹⁵ Thomas Hart (1972) indica que «Vicente's choice of a name for her is surely not without significance, nor is it without significance that we should learn her name, not at the beginning of the play, but later, in line 237, when we are in a position to appreciate its ironic appropriateness» (24).

gozar de entera libertad de la misma forma que cuando su marido se encontraba ausente. A pesar de esta situación, aún podemos presumir que cuando él vaya a pescar de nuevo, «mea légua polo mar», Constança seguirá con sus actividades amorosas.

En la última parte de la farsa, entonces, el marido vuelve a casa y le hace saber que espera que haya sido «[...] molher de recado» (423) y ella, por su lado, con una serie de mentiras, finge haber sido una mujer inocente y fiel. En este momento, interpretando el verso pronunciado por el ama –«Moça, tu que estás olhando?» (424)–, Hart escribe que «The change is so abrupt that it leaves her servant open-mouthed with astonishment. [...] Constança's sudden *volte-face* is perhaps prompted by her husband's innocent confidence in her» (1972: 25). Así, la esposa intenta asegurarle de que derramó muchas lágrimas el día en que se fue: «E eu, oh, quanto chorei, / quando a armada foi de cá!» (431-432). Esta afirmación es exacta, sólo que sabemos que la causa de su tristeza se debía al miedo que sentía de que, al fin y al cabo, no partiera. Luego, le cuenta al marido que el día en que los soldados, en el navío, se enfrentaron a una tempestad marítima, ella, en su calidad de esposa piadosa, fue a misa varias veces, aunque tengamos noticia de que se estaba acostando con Lemos. Después, intenta jurarle que ha sentido mucho su ausencia:

AMA	Juro-vos que de saudade tanto de pão não comia a triste de mi cada día. Doente, era ua piedade; já carne nunca a comi. Esta camisa que trago em vossa dita a vesti, porque vinha bom mandado. Onde não há marido cuidai que tudo é tristura ⁹⁶ . (IND, 472-481)
-----	---

⁹⁶ Al fijarse en este pasaje, Stathatos escribe que «remete para efeitos de ironia que a definem [Constança] discursivamente desde a primeira cena, quando se confessa “saudosa” e “amargurada” pela partida da armada

En estos versos, repletos de falsedades, la esposa hasta indica que si el marido no se halla presente, todo pierde su encanto y alegría, pero ya sabemos la vida triste que ella llevaba... Finalmente, además de haber engañado a su marido durante el período de dos años, Constança acusa –probablemente de forma injusta– a su esposo de haberle sido infiel: «Lá há indias mui fermosas; / lá faríeis vós das vossas. / E a triste de mi cá» (486-488). En fin, podemos mencionar de nuevo que lo que caracteriza a esta mujer es, pues, la mentira y la infidelidad conyugal; podríamos calificarla de casada infiel⁹⁷.

En segundo lugar, la farsa titulada *Quem tem farelos?* pone en escena a Isabel, la amada del hidalgo Aires Rosado. Es solamente en la última parte de la pieza, después de que el escudero se va, cuando tenemos acceso a las palabras de este personaje femenino. En ese momento, empieza un diálogo entre Isabel y su madre, lo que nos permite conocer el carácter de la muchacha. Leamos, pues, una muestra de dicha conversación, en la que la hija cuenta a su madre lo que le gusta hacer e interesa en la vida y, además, es apropiado para ella. Dicho de otro modo, le informa de su ideal de vida:

ISABEL Ir a meúde ao espelho
 E pôr do branco e vermelho⁹⁸,
 E outras coisas que eu sei...
 Pentear, curar de mi,
 E pôr a ceja em direito,
 E morder, por meu proveito,
 Estes beicinhos assi.
 Ensinar-me a passear,

e a transformam, por actos e por palavras, num dos mais acabados e canónicos agentes de engano de todo o teatro vicentino» (214).

⁹⁷ Stanislav Zimic publicó un artículo titulado «Auto da Índia: la casada infiel», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, 1983, 43-44 (ver STATHATOS, 152 nota).

⁹⁸ Palla aclara que las mujeres «punham no rosto produtos para o embranquecer. [...] (A) beleza feminina reside na brancura. É esta a cor da mulher da cidade e da castidade, e é associada à Lua, astro branco e femenino» (146).

Para quando fôr casada:
 Não digam que fui criada
 Em cima dalgum tear!
 Saber sentir um recado
 E responder improviso,
 E saber fingir um riso
 Falso e bem dissimulado!

VELHA E o lavar, Isabel?

ISABEL Faz a moça mui mal feita,
 Corcovada, contrafeita,
 De feição de meio anel!
 E faz muito mau carão
 E mau costume de olhar...

VELHA Hui! pois jeita-te ao fiar
 Estôpa, ou linho, ou algodão,
 Ou tecer, se vem à mão!

ISABEL Isso é pior que lavar! (QTF, 470-494)

Este fragmento pone de manifesto el deseo de Isabel de ocuparse de sí misma y de su apariencia. Le importa aprender a andar con prestancia y elegancia y todo ello, con el objetivo de poder contraer matrimonio y para que nadie diga que fue «[...] criada / Em cima dalgum tear! » (479-480). Siguiendo a Hope Hamilton-Faria, en los versos «Ensinar-me a passear, / [...] / E saber fingir um riso / Falso e bem dissimulado» se encuentra una indicación implícita de mejorar su estado social y poder atraer a un marido noble (51). Así como vimos con la figura del escudero, ella también concede una gran importancia al aspecto externo de su persona y se preocupa por la opinión de los demás. Su madre le propone, primero, bordar o que ejerza un trabajo en costura —«lavar»⁹⁹—, pero la hija sólo encuentra inconvenientes acerca de esa actividad. Por ejemplo, afirma que convierte a la mujer en «feição de meio anel». Luego, le dice que se dedique al hilaje o a la tejeduría, sólo que a Isabel le parecen trabajos aún peores. Afirma que no está interesada en hilar porque

⁹⁹ «Lavar significa executar um trabalho de costura ou de bordado» (PALLA, 89).

es una ocupación muy impropia de su condición: «Que não hei-de fiar, não! / Eu sou filha de moleiro? / Em roca me falais vós?» (QTF, 496-498). La vieja le dice entonces que aprenda a tejer, a lo que la hija le contesta, con una pregunta irónica, «Então bulir co' o fiado! / ¿Achais outro mais honrado / Oficio para eu saber?...» (502-504). De este modo, notamos que su impermeabilidad a los consejos de la «vieja» acerca de las labores tradicionales femeninas que desprecia demuestra que la muchacha no presenta interés por casi ningún tipo de trabajo. Además, agrega «¿Tecedeira viu alguém / Que não fosse buliçosa, / Cantadeira, presuntuosa, / E não tem nunca vintém? / [...] / Mãi, deixai-me vós a mim: / Vereis como me atavio!» (505-508, 511-512). Estas afirmaciones suyas indican que desea tener una situación económica interesante¹⁰⁰ ya que, por lo general, una tejedera «não tem nunca vintém». Le interesa ocuparse ella misma de su condición y le asegura a su madre que sabrá presentarse bien ante los demás. Así termina la farsa *Quem tem farelos?*. A la luz de los versos transcritos, podemos decir que Isabel es una moza pretenciosa que se revela encajada en el sistema de valores defendido por el escudero, su pretendiente; son personajes que parecen complementarse. Añadamos que no será por casualidad que el dramaturgo no ofrece las palabras de Isabel en el diálogo entre ambos personajes, mientras él se encuentra delante de su habitación por la noche. La conversación entre la vieja y su hija «repete, nas suas linhas gerais, o escudeiro: tem a mesma preocupação com a aparência, o mesmo desdém pelo trabalho, elege como única ocupação à sua altura cuidar do aspecto exterior e deixar-se cortejar» (ANASTÁCIO, 41). La misma autora, indica, además, que las declaraciones de ambas figuras son expresiones paralelas de un mismo momento circunstancial (Ibid.).

¹⁰⁰ Sin embargo, Maria José Palla escribe que «Na hierarquia dos trabalhos femeninos, bordar era, certamente, a ocupação nobre das classes abastadas» (88).

En tercer lugar, la *Farsa de Inês Pereira* puede dividirse en dos secuencias dramáticas. En la primera, Inês Pereira, la protagonista de la obra, se encuentra cantando mientras finge que está bordando. El monólogo introductorio, con términos algo violentos, transmite el fastidio que le produce el «lavar»:

INÊS Renego deste lavar
 e do primeiro que o usou!
 Ò diabo que o eu dou,
 que tão mau é d'aturar!
 Ó Jesu! que enfadamento,
 e que raiva e que tormento,
 que cegueira, e que canseira!
 Eu hei-de buscar maneira
 d'algum outro aviamento. (FIP, 3-11)

De esta forma, la moza expresa su deseo de cambio en el modo de vida que lleva —«Esta vida é mais que morta» (30)—. Es una persona que se caracteriza como insatisfecha y agitada. Así como Isabel de la farsa anterior, Inês tampoco quiere dedicarse a los trabajos tradicionales femeninos. Después de declarar que no está interesada en bordar más —«Antes darei ao diabo / que lavar nem mais pontada» (21-22)—, da cuenta de sus celos en relación con las mujeres de su edad y condición, que pasan una vida distinta: «Todas folgam e eu não, / todas vêm e todas vão / onde querem, senão eu» (25-27). Así, lamenta su suerte y demuestra su deseo de aprovechar y gozar la vida. Enseguida, su madre vuelve de misa y nota que no ha terminado el bordado y la hija le hace saber «[...] Que já é razão / de eu não estar tão singela» (50-51). Esto significa que le parece que ya es tiempo de cambiar su situación matrimonial y, entonces, de casarse. Sin embargo, la madre se pregunta cómo es posible que quiera hacerlo si es tan perezosa: «Como queres tu casar / com fama de preguiçosa?» (53-54) y le aconseja que no se apresure. Lianor Vaz, una amiga de la familia, al enterarse de sus intenciones, va a proponerle que se case con un «[...] bom marido, / rico, honrado, conhecido» (188-189); un hombre rústico que se llama Pero

Marques. No obstante, Inês, que es «una jovem emancipada, que sabe ler e escrever (talentos raros na época)» (TEYSSIER, 1982: 73), sólo quiere casar «[...] com homem avisado. / Ainda que pobre e pelado, / seja discreto em falar. / [...] / E saiba tanger viola» (185-187, 402). Después de encontrarse con Pero, Inês lo rechaza y luego, con la ayuda de dos judíos casamenteros, conseguirá hallar al tipo que busca. Se trata de Brás da Mata, un «[...] escudeiro / de feição d'atafoneiro / [...] / que fala... e com'ora fola! / [...] / E tange... e com'ora tange! / [...] / e se preza bem de gala» (490-491, 493, 495, 497). La moza queda encantada con su persona y manera de hablar —el escudero hasta la trata de «fresca rosa» (552) y «mui graciosa donzela»— y el matrimonio se realiza poco tiempo después. Con esta celebración, termina la primera parte de la obra. Thomas Hart (1965) se pregunta por qué Inês insiste en casarse con el hidalgo y escribe que si ella

«se precipita, pues, a casarse con el escudero, no lo hace para evitar el matrimonio con Pero Marques. [...] Es evidente que no está enamorada de él; ni siquiera es un caso de amor a primera vista. [...] Inês no desea casarse con el escudero sólo para lucirse ante los demás [...]. Lo que busca, en efecto, no es un marido, sino un amante cortés, alguien que se conduzca para ella tal como cree merecer, o, mejor dicho, que la deje gobernarlo como ella quiere. Antes que el amor, Inês exige que se le reconozca la superioridad de su propia persona. Lo que desea sobre todo es la posibilidad de mandar a otro, posibilidad incompatible con los preceptos tradicionales del amor cortés [...]» (162-163).

En la segunda secuencia, que empieza después de la boda, el marido muestra una personalidad diferente al decirle, desde los primeros momentos, que no hable porque «casar é cativoiro» (729). Cuando se encuentran en casa, la esposa empieza a cantar y el escudero le advierte que

ESC. Se vos eu vejo cantar,
 eu vos farei assoviar...

que se solteira me vejo,
 assi como eu desejo,
 que eu saiba escolher marido,
 à boa fé, sem mau engano,
 pacífico todo o ano,
 e que ande a meu mandar.
 Havia m'eu de vingar
 deste mal e desta dano! (FIP, 860-865, 878-886)

En este momento, la mujer quiere un hombre que se deje gobernar, pues tiene la intención de vengarse de su primera experiencia. El pasaje indica bien a las claras el deseo de Inês de que el marido se muera en África y su ansia de encontrarse viuda, es decir, como si fuera de nuevo soltera. En un momento posterior, llega una carta de Arzila que la informa de la muerte del escudero mientras huía en el campo de batalla; muerte poco gloriosa. Inês queda muy contenta al enterarse de la noticia: «Mas que nova tão suave! / Desatado é o nó» (921-922). Para su gran alivio, los lazos matrimoniales se deshacen entonces. Se encuentra libre otra vez y decide que quiere tomar, «pera boa vida gozar, / um muito manso marido» (932-933). Así, está dispuesta a aceptar, en una segunda oportunidad, a Pero Marques como segundo esposo «porque sabe que podrá gobernarlo a su gusto» (HART, 1965: 164) y puesto que ya no está interesada en un hombre cortesano. Él, que ya había querido convertirse en su primer marido, no vacila en aceptar la propuesta. La protagonista, «pelo seu desejo de casar com um homem que há-de submeter à sua vontade, ofende gravemente o conceito tradicional das relações entre marido e mulher» (BLASCO, 38). Aunque este aspecto sea secundario, al casarse con este hombre, Inês se asegura una situación mucho más holgada que la que había tenido con el pobre y discreto escudero. A través de las palabras de Lianor Vaz, sabemos que «Pero Marques tem, que herdou, / fazenda de mil cruzados» (IND, 954-955). Una vez que se casa en segundas nupcias, la mujer se convierte, en efecto, en una persona dominadora y astuta. Inês quiere vengarse del tipo de casamiento que reprime la libertad femenina. La mejor muestra, en este sentido, es la escena final de la

farsa, en la que la esposa quiere ir a la «ermida» para visitar a un antiguo novio suyo y le pide a Pero Marques que la lleve a costas a ese lugar –finalidad que él, ingenuo, por supuesto ignora–. Este pasaje revela el motivo principal de la pieza y del refrán «mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube», incluido en la rúbrica. Cuando la esposa convierte a su segundo marido en lo que podríamos calificar de bestia de carga, asociamos enseguida el asno a su figura y el caballo al hidalgo. La última imagen de la protagonista es entonces la de una esposa adúltera, ya que no respeta la fidelidad conyugal impuesta por el matrimonio. Por fin, podemos afirmar que Inês es víctima de sus propias ilusiones y de su propio engaño en la primera secuencia, mientras que aparece como el agente del engaño de la segunda secuencia dramática de la farsa.

Acerca del personaje que es Inês Pereira, Thomas Hart indica que ciertos estudiosos, como Aubrey Bell, ven, a través de la protagonista «la situación difícil de la mujer y su falta de libertad» (1965: 160). Del mismo modo, Paul Teyssier afirma que se pretende ver en ella «uma espécie de contestatária que se insurge contra a condição a que estão sujeitas as raparigas e as mulheres do seu tempo» (1982: 74-75). Por su lado, Hart sostiene que la crítica de la pieza no le parece social sino moral:

«Inês no simboliza a la mujer portuguesa de principios del siglo XVI, [...] sino a la mujer misma o incluso al ser humano. La obra no deja de ser una farsa aunque presente un grave problema moral, precisamente porque Inês no es víctima de sus circunstancias: hace lo que quiere y porque lo quiere, sencillamente porque ella es así, y no porque la sociedad la haya encarcelado dentro de una red de restricciones arbitrarias. [...] Lo que distingue a Inês es únicamente su insistencia desmesurada en salirse con la suya» (1965: 161).

Además, este crítico escribe que la farsa no encierra ningún indicio «de que las restricciones sobre la falta de libertad de Inês sean fuera de lo común; al contrario, parecen algo menos estrictas que las que regían entonces» (Ibid.). A modo de prueba, Hart aporta ciertos ejemplos. Entre ellos, podemos dar cuenta del momento en que la madre de la protagonista no duda en dejarla a solas con Pero cuando éste la visita por primera vez – aunque la hija no tiene el deseo de convertirse en su esposa–, y del hecho de que sea Inês quien quiera concretar su propio casamiento –al buscar la ayuda de los casamenteros–, puesto que en la época éste solía ser un encargo de los padres quienes, muy a menudo, ni siquiera tomaban en cuenta las opiniones de los hijos.

Ahora bien, nos detenemos brevemente en algunos paralelos que se pueden establecer entre las figuras de Isabel y de Inês, ya que varios críticos consideran a Isabel como la hermana literaria de Inês. De esta manera, Hope Hamilton-Faria escribe: «From the same *materia prima* as Isabel, [...] Mestre Gil creates Inês. Her development into a capricious, head-strong girl who is no longer a stereotype shows the playwright at his peak of inventiveness» (65-66). Más adelante, la misma escritora anota que Inês continúa «the self-pitying and reifying metaphors of Isabel» (101) y «the same attitude of mockery mixed with irony that is evident in Isabel's accusations against her mother intensifies in Inês Pereira» (116). A su vez, António José Saraiva y Óscar Lopes observan que uno de los tipos que el dramaturgo portugués presenta con más realismo es la «“moça de vila”, a Isabel de *Quem tem farelos?*, ou a Inês Pereira. O pai da moça está ausente e desconhecemos a sua condição social, mas trata-se certamente da filha de um oficial mecânico, que vive na “vila”, isto é, fora da corte, num aglomerado urbano» (202). Como vimos durante el análisis, ambos personajes pretenden mejorar su condición de vida y subir en la jerarquía social y, por eso, prestan mucha atención a los propósitos de los escuderos y

están interesadas en contraer matrimonio con hombres cortesanos. Estas mozas reaccionan de modo negativo en cuanto a los trabajos domésticos, en particular, los que se atribuyen normalmente a las mujeres, como tejer y bordar. En fin, Hart subraya que «Isabel, indeed, may be seen as a precursor of Inês Pereira, just as Aires Rosado may be said to foreshadow the *escudeiro* who becomes Inês's first husband» (1972: 34). Isabel sería entonces la precursora de Inês; pero aunque las construcciones de sus personajes se asemejan, reconocemos que no se confunden. Por lo tanto, Paul Teyssier intenta distinguirlas de este modo: «Isabel [...] é uma “coquette”, Inês Pereira uma ambiciosa» (1982: 111). Lo que podemos añadir es que Inês es un personaje mucho más detallado que Isabel, pues ésta sólo aparece en las últimas escenas de la obra, mientras que Inês es claramente el personaje principal de su farsa y tenemos acceso al desarrollo de su personalidad a lo largo de toda la pieza.

Por último, en *O Juiz da Beira*, nos centramos en las segunda y tercera audiencias de la obra, que ponen en escena a Ana Dias¹⁰¹. Antes que nada, en la segunda, un zapatero cristiano nuevo, llamado Alonso Lopez, le dice a Pero Marques, el juez, que «una hija que tenía / tal como cera colada, / húvomela alcahuetada» (IND, 272-274). La responsable de esta situación parece ser Ana Dias, pues, a continuación, Alonso acusa a este personaje femenino de haberle desencaminado a una hija suya. Examinemos este diálogo entre el zapatero y la mujer:

SAPATEIRO	«Ana Dias que ahí está usa d'alcahuetaría; enlodó una hija mía, moça ya de buena edad,
-----------	---

¹⁰¹ La audiencia primera también presenta a este personaje. Ahí, se queja de que su hija ha sido violada por el «filho de Pero Amado» (IND, 174). No nos detenemos en su análisis porque lo que nos interesa son propiamente los rasgos de Ana Dias.

ANA DIAS tal como la luz del día.
 Olho mau se meta em ti,
 cascárrea de judeo!
 E em tal mulher com'eu
 falas tu? Diz, alfaqui,
 alcoviteira são eu?
 [...]
 e mulher são eu de lei
 pera alcovitar judias? (IND, 282-291, 308-309)

Ana Dias, la «hembra mala» (329) según los términos de Alonso, es entonces acusada de usar de los artificios propios de la alcahuetería¹⁰². De este modo, actuó de intermediario en un asunto amoroso relacionado con la hija del cristiano nuevo. Sin embargo, el propio juez admite que no se acuerda de lo que significa practicar esa actividad.

PERO MARQUES Olhai que me esquece a mi
 que cousa é alcovitar.
 SAPATEIRO Yo os lo quiero contar,
 que es una arte por sí.
 Tenéis (Dios os guarde amigo!)
 vuestra hija o muger,
 buena, limpia como el trigo
 que se coge a bel plazer.
 Mírala un cortesano,
 mírala, quiérela , desséala:
 pues, qué hará
 para la haver a la mano?
 Vase a una tal como esta,
 y cuéntale tal y tal,
 y ella está tan honesta,
 que guárdeos Dios de mal.
 Vase la vieja al molino
 entra muy dissimulada,
 muy honesta, cobijada,
 como quien sabe el camino.
 Tanto escarva, tanto atiza
 per tal arte y per tal modo,
 hace un cielo ceniza
 hasta ponella de lodo.
 Y esta es la manada;
 que siendo en missa yo,

¹⁰² No podemos dejar de mencionar que Gil Vicente, en este aspecto, sigue indudablemente el modelo y los rasgos atribuidos a la Celestina.

adó pocas veces vo,
 entró la señora honrada
 y a mi hija engañó.

[...]

Si no fuera esta malvada,
 Marina no errara así (IND, 332-367)

Alonso indica a Pero Marques que Ana «merece quemada» (383), pero el juez considera que esa profesión es muy provechosa y, por ello, sentencia «Julgo que esta dona honrada / sabe isso tão bem fazer, / se o deixar esquecer, / seja por isso açoutada» (384-387). Esta audiencia termina con una intervención del padre de Marina que se encuentra furioso con la decisión tomada por el juez.

Luego, en la tercera audiencia, es la vez del escudero de quejarse de Ana Dias, por ésta también haberle engañado. El hidalgo se había enamorado de una joven mora y, para poder acercarse a ella, pidió la ayuda de Ana:

Andando assi como digo,
 escravo da servidora,
 socorri-me a esta senhora.

[...]

Dixe-lhe: “Ando sandeu,
 pesar dos santos, que eu fiz;
 esta moura por que mouro,
 se m’a vós haveis à mão,
 senhora, à fé de cristão,
 de vos dar ua peça d’ouro
 por sair desta paixão”.» (IND, 441-443, 448-454)

Sólo que confiesa a Pero «que m’enganou Ana Díz» (423) y, a pesar de darle mucho dinero a la tercera, ésta no ha conseguido ayudarlo en sus designios amorosos. Ella misma le había advertido que «se vós quereis vencê-la, / andem os dinheiros bastos, / e não receeis os gastos / em tal moça com’aquela» (480-483). Aunque la alcahueta haya fallado en su misión, afirma, dirigiéndose al precedente pasaje pronunciado por el escudero, que «não

vos dizia eu mal nisso, / porque não se tomam trutas / assi a bragas enxutas, / nem se ganha o paraíso / senão com efertas muitas» (484-488). El hidalgo pide que Ana le devuelva todo lo que él le dio a modo de pago, pero ésta es la sentencia del juez: «Desd'aquí sentenceio eu / a moeda por perdida / como alma de judeo» (536-538). Además, como Ana Dias manifiesta su intención de no restituirle su dinero, Pero Marques sigue el deseo de la alcahueta y le dice al hombre «I-vos embora, Escudeiro, / e nunca peçais dinheiro / que gastastes por amores» (545-547). De esta manera, la tercera consigue, una vez más, librarse de las acusaciones que pesaban contra su persona.

En cuanto a los personajes femeninos del *Lazarillo de Tormes*, hay que mencionar que sólo se manifiestan en poquísimas ocasiones. La primera mujer de que tenemos conocimiento es la madre de Lázaro, que encontramos en el tratado primero. Tiene por nombre Antona Pérez y es natural de una aldea de Salamanca llamada Tejares. El padre del protagonista se ocupaba «de proveer una molienda de una aceña que [estaba] ribera [del río Tormes]» (9). Cuando el hijo tenía ocho años «achacaron a [su] padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó y padesció persecución por justicia» (Ibid.). Por ello, por haber sido acusado de robo, fue desterrado y debió participar en una armada contra moros, «con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, fenesció su vida» (10). Después de su muerte, la madre, «como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos» (Ibid.) y decidió trasladarse a la ciudad. Con las palabras transcritas anteriormente, el protagonista intenta justificar la conducta de su madre. Ésta alquiló una casa y empezó a «guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue

frecuentando las caballerizas» (10-11). Este pasaje quizás insinúa que la madre de Lazarillo «ejercía a veces de *establera*, prostituta “de ínfima categoría, [llamada así] porque frecuentaba establos y caballerizas o porque sus clientes fueran mozos de mulas, como le pasaba a [ella]”» (RICO, 1987: 15). Luego, en ese lugar, ‘conoció’ al Zaide, un hombre negro –esclavo «moreno»– y, con el paso del tiempo, le dio a Lázaro «un negrito muy bonito¹⁰³». Un día, el nuevo miembro de la familia, que notó que su madre y hermano eran blancos y el Zaide, negro, tuvo miedo de él y, al señalarlo, dijo: «“¡Madre, coco!”» y el hombre, riendo, le contestó «“¡Hideputa!”» (11). Además de la connotación de afecto que esta última palabra puede encerrar, es posible interpretarla de forma literal, ya que la madre y el esclavo no habían contraído matrimonio. En cierto momento, el Zaide fue, él también, acusado de ladrón –por el mayordomo– y castigado, y a la madre le ordenaron que no entrara en casa del comendador ni recibiera al esclavo en la suya. La mujer decidió entonces irse a servir al mesón de la Solana donde, «padesciendo mil importunidades, se acabó de criar mi hermanico hasta que supo andar» (13), afirma Lázaro. Como sostiene José Ma. Alegre, el propósito del autor de la novela, al darle a Lazarillo un hermanastro negro, es realzar la vida desordenada y la deshonra de su madre¹⁰⁴ (12-13). Es probablemente en este sentido que el protagonista cuenta que la mujer sufrió «mil importunidades», ya que teniendo «consigo al negrito en el mesón todos podían darse cuenta desde el primer momento de la vida llevada anteriormente por la viuda» (Ibid.). Será en ese mesón donde la madre entregue a Lázaro a un ciego, que se convertirá en su primer

¹⁰³ «El nacimiento del hermanastro de Lázaro [...] era una deshonra incalificable para cualquier mujer en la sociedad del siglo XVI. [...] La ley ética de aquella sociedad era dura e inflexible con la madre y el hijo y siempre se procuraba, si era posible, silenciar el percance. Cuando éste ocurría, se intentaba remediarlo con el matrimonio. De lo contrario, sólo quedaban [estas] soluciones: el aborto, [...] el parto en secreto con la correspondiente muerte o el abandono del recién nacido. La madre de Lázaro hubiera podido optar por cualquiera de las tres soluciones, aunque las dos primeras encerraban mayor compromiso. [...] (L)e quedaba, pues, la tercera solución: el abandono del hijo mulato» (ALEGRE, José Ma., 11).

¹⁰⁴ La obra anónima «es una excepción, y marca una costumbre imitada luego por la novela picaresca posterior. El pícaro se ensaña en la bajeza moral de sus padres y padece un deseo inaguantable de airear su catadura ética» (ALEGRE, 10).

amo. Más adelante en el primer tratado, tenemos noticia de «mesoneras [...] bodegoneras y turroneas y ramerías, y así por semejantes mujercillas¹⁰⁵» (23-24 nota). Dicho de otro modo, este tipo de mujeres «son de la peor calaña» (ALEGRE, 6).

En el tratado tercero, en el que el niño sirve al escudero en Toledo, también aparecen, en ocasiones muy escasas, algunas mujeres. Antes que nada, se hace mención de «dos rebozadas mujeres, al parecer de las que en aquel lugar no hacen falta¹⁰⁶, antes muchas tienen por estilo irse a las mañanicas del verano a refrescar y almorzar, sin llevar qué, por aquellas frescas riberas, con confianza que no ha de faltar quien se lo dé» (52). Con dos mozas semejantes se encuentra el pobre amo de Lázaro, y a ellas, cuando les parece que el hidalgo está muy apasionado, le piden que las invite a almorzar con el acostumbrado pago. Pero como enseguida se dan cuenta de que carece de dinero, lo abandonan. Con parte del rostro cubierto, estas mujeres no son nada más que prostitutas. La aparente abundancia de estas mozas de vida fácil que alegran a ciertos grupos sociales acomodados es una muestra de costumbres bastante relajadas en ese momento. Acerca de la práctica de la prostitución, Alegre escribe que

«parece haber tenido en España un amplio desarrollo en todas épocas. Casi siempre se la ha considerado como un mal necesario para proteger la institución matrimonial. [...] (D)urante el tiempo de Lázaro, las prostitutas no estaban confinadas exclusivamente en los prostíbulos, sino que inundaban las posadas, figones, mesones y tabernas de las ciudades y las ventas de los caminos» (6-7).

En el caso de la novela, las mozas de esta índole prefieren andar por las frescas riberas. Más adelante, el criado, que tiene hambre y no es alimentado por su amo, decide pasar por

¹⁰⁵ Este fragmento del relato se encuentra en la interpolación de la edición de Alcalá.

¹⁰⁶ «hacen falta: de las que nunca faltan» (ANÓNIMO, 1997: 52 nota).

una tripería y pedir comida «a una de aquellas mujeres», la cual le da un pedazo de uña de vaca y unas tripas cocidas; se trata entonces de unas triperas. En lo que se refiere a las mujeres que viven «par de» Lázaro y del escudero, éstas son «unas mujercillas hilanderas de algodón» que hacen bonetes, quienes le ‘dieron la vida’ al mozo y con las cuales afirma haber tenido «vecindad y conocimiento» (58). Siguiendo a M. Cavillac acerca de las hilanderas, «“esas humildes obreras son los únicos personajes positivos de la historia”», pero Rico añade que «tras haber dicho Lázaro que [eran sus vecinas] [...] no era imprescindible aclarar: “con las cuales yo tuve vecindad y conocimiento”» (Cit. en RICO, 1987: 93-94 nota). Así, es posible que la aclaración encierre cierto grado de malicia. Además, el niño confiesa que una noche, como el escudero tardó en llegar y él tenía miedo de quedarse solo, se fue a casa de las mismas mujeres y allí pudo dormir gracias a su compasión. Y al final del tratado, cuando el mozo es interrogado por un alguacil y un escribano sobre los bienes de su amo, las mujeres referidas lo defienden. Les aseguran a los dos hombres que Lázaro es un niño inocente y, así, él se libra de caer en poder de los acreedores. A continuación, al principio del cuarto tratado, las mismas mujercillas lo encaminan hacia un fraile de la Merced, a quien ellas consideraban familiar suyo. Sobre la supuesta malicia incluida en la descripción anterior de estos personajes, Rico indica que «resulta [aun] más maliciosa cuando se advierte que, gracias a las hilanderas, Lázaro conoce al fraile [...], “al cual ellas le llamaban pariente”» (1987: 94 nota).

Nos detenemos ahora en el análisis del último personaje femenino de la obra: la mujer de Lázaro, de la que tenemos noticia en el séptimo –y último– tratado del relato. Al final de la obra, el protagonista informa que tiene por oficio «pregonar los vinos que en esta ciudad se venden [Toledo], y en almonedas y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en

buen romance» (83). El arcipreste de Sant Salvador, su señor, amigo y dueño de los vinos que él pregonaba, al notar su habilidad y buena forma de vivir, propone casarlo con una criada suya, lo que el protagonista acepta, «visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor» (84). Así pues, se celebró el casamiento y el marido declara que hasta el momento no está arrepentido, asegurando, en relación con la conducta moral de su esposa, que es «buena hija y diligente servicial» (Ibid.). La pareja tenía una casa alquilada cerca de la del arcipreste, pero ciertas «malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué, de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer» (85). A este propósito, su señor le dice un día que su mujer entra en su casa y sale de ella ‘muy a la honra de ambos hombres’. Pero algunos amigos de Lázaro le han asegurado que antes de casarse con él, la mujer «había parido tres veces» (86). Ciertas personas hablan entonces de la infidelidad de la esposa del protagonista, que lo engaña con el arcipreste. ¿Sería entonces una casada adúltera, como ocurre en el *Auto da Índia* y en la *Farsa de Inês Pereira*? Si esos rumores se confirmaran ciertos, Lázaro se convertiría en «uno más de entre el numeroso número de cornúpetas de su tiempo que vivían holgadamente de los deslices consentidos de sus mujeres» (ALEGRE, 18). Cuando Lazarillo se encontraba con el ciego en Escalona, una vez el amo, que tenía un cuerno en la mano, le dijo al niño: «—Calla, sobrino, que algún día te dará éste que en la mano tengo alguna mala comida y cena¹⁰⁷» (23 nota). Y en la última parte del libro, el protagonista escribe

«Aunque en este tiempo siempre he tenido alguna sospechu[e]la y habido algunas malas cenas por esperalla algunas noches hasta las laudes, y aun más; y se me ha venido a la memoria lo que mi amo el ciego me dijo en Escalona estando asido del cuerno. Aunque, de verdad,

¹⁰⁷ Se sigue la interpolación de Alcalá.

siempre pienso que el diablo me lo trae a la memoria por hacerme malcasado, y no le aprovecha» (85 nota).¹⁰⁸

Con este fragmento de la novela, la posibilidad de que su mujer sea realmente la amante y barragana del arcipreste se hace más evidente¹⁰⁹. José Ma. Alegre indica que era «frecuente tener barragana entre varones acomodados y clérigos de todas clases. Aunque las leyes castigan con rigor el adulterio, sobre todo en la mujer, y las *Partidas* prohíben severamente a los clérigos el trato con mujeres, la realidad es muy otra y la relajación va en aumento» (3). La casada, que escuchó la conversación entre su marido y el sacerdote en cuanto al modo de vida de los tres personajes, se pone a llorar y queda furiosa con el arcipreste, que ha procurado que ambos se casaran. Por fin, los hombres logran calmarla y quedan «todos tres bien conformes» (87) y «Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso» (Ibid.). Más tarde, el protagonista da testimonio de su amor hacia su esposa, que «es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí. Y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco; que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo¹¹⁰» (Ibid.). Acerca del pasaje que acabamos de referir, relativo a la honra de la mujer, en la edición de Carrasco se encuentra que «(s)on inevitables las resonancias irónicas que tienen estas palabras sobre el trasfondo del refranero de la época: “En Toledo no te cases, compañero”, que comenta G. Correas en su *Vocabulario*: “No te darán kasa ni viña, más darte han muxer preñada o parida [...]» (87

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ «En el caso de Lázaro, al carecer éste de padres, [...] el arcipreste arreglaría el casamiento por servir en su casa la futura mujer del pícaro. [...] Nos encontramos, pues, ante un caso típico donde el casamiento convenía por igual a los tres: novios y arcipreste, y quizá, según las malas lenguas, más a éste último pues, si la muchacha era su manceba, la mejor forma de continuar teniéndola de criada y amante era darla en matrimonio a Lázaro. La joven evitaba el peligro de quedar soltera y Lázaro conseguía a la vez mujer y favor del clérigo» (ALEGRE, 15).

¹¹⁰ A propósito de esta cita, Aldo Ruffinatto escribe: «el condensado de perversiones se halla presente también en el solemne juramento de Lázaro que logra conjugar en la brevedad de su fórmula: el sacrilegio (o sea, el juramento falso sobre la hostia consagrada, el adulterio y la descarada aceptación del mismo (puesto que se atribuye aquí el apelativo de “buena mujer” a una reconocida “manceba del abad”) y la calumnia (todas las mujeres de Toledo son “putas”), que, por lo demás, se apoya en la tradicional mala fama que el discurso paremiológico y folklórico de entonces atribuía a las mujeres de Toledo» (362-363).

nota). Además, ya tenemos algunos indicios más de la fama de las mujeres toledanas, como hemos visto con los personajes de las mozas rebozadas y las hilanderas. A pesar de su situación matrimonial, Lázaro proclama que en este tiempo de su vida «estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» (88).

Por tanto, notamos que todas las mujeres que aparecen en el *Lazarillo de Tormes* no pueden ser calificadas de personas ideales ni perfectas. Por el contrario, la madre del protagonista, las mujeres rebozadas de las riberas, las vecinas y su propia esposa no salen muy bien presentadas. De este modo, escribe Alegre, «la novela picaresca sigue la línea trazada por la literatura española del Siglo de Oro cuando describe a la mujer en España [y] presenta [su] honor y [...] virtuosidad [...] como algo que deja mucho que desear. [...] (A)bundan [...] aventuras amorosas e infidelidades de la mujer» (3).

Para concluir, hemos visto que en Gil Vicente tenemos a una esposa infiel en la primera obra dramática, una moza pretenciosa en la segunda así como en la tercera, sólo que en ésta también se convierte en una casada infiel, después de una experiencia matrimonial desagradable y, por último, encontramos a una alcahueta. Así, el único acercamiento que podemos establecer entre estas presentaciones dramáticas de los personajes femeninos y las construcciones del autor anónimo es el tema del adulterio de la mujer. Lo notamos entonces con Constança en el *Auto da Índia*, Inês al final de la *Farsa de Inês Pereira* y la esposa de Lázaro en el último tratado de la novela. Por lo demás, encontramos más bien diferencias. Hope Hamilton-Faria, refiriéndose a Isabel y a Inês de las farsas, indica que «the deep perception and warm empathy Mestre Gil has for these luckless and practically hopeless unmarried girls is unique and original in Peninsular literature» (65), de modo que sus rasgos no se confunden con los de los personajes de la

novela. Además, la misma autora agrega: «It is by now patent that the only woman represented in the *farsas* belong to the middle class or are aspiring to a position at court» (88), lo que no hallamos en el relato español. Y es precisamente para demostrar que las mujeres que surgen en los trabajos de ambos escritores son distintas, por lo que decidimos incorporar esta parte en el presente trabajo.

6. Conclusión

Al llegar al final de este proyecto de investigación, podemos concluir que los conceptos intertextuales, a los que recurrimos en el capítulo sobre el escudero, nos han permitido poner de relieve, de manera eficaz, las posibles concordancias entre las piezas vicentinas y la novela española. De este modo, han contribuido a alcanzar los objetivos deseados y a corroborar nuestra hipótesis. Ésta suponía que la producción dramática de Gil Vicente –por lo menos en parte– era familiar al escritor del *Lazarillo de Tormes*. De forma más precisa, aspirábamos a demostrar que algunos elementos y pasajes del relato español, encontrados sobre todo en el tercer tratado y centrados en el personaje del hidalgo, han sido sugeridos por cuatro farsas del autor portugués: el *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?*, la *Farsa de Inês Pereira* y *O Juiz da Beira*.

La recopilación de los trabajos críticos que se han llevado a cabo sobre el tema nos ha servido de punto de partida para la realización de este estudio. El modo de transmisión de las obras y su descripción nos ha permitido situar cronológica y literariamente cada uno de los textos abordados. En lo que concierne al marco teórico de esta memoria, ofrecemos una presentación histórica de la teoría de la intertextualidad e intentamos ver cuáles aspectos podían contribuir al desarrollo del estudio comparativo. Así, en la primera parte del análisis de los personajes, la del hidalgo, conseguimos identificar y exponer los pasajes del texto anónimo –hipertexto– vinculados con sus respectivos intertextos –hipotextos– de la obra del dramaturgo y, por consiguiente, manifestamos los casos de alusión. Intentamos también poner en evidencia todas las posibles semejanzas en cuanto a la creación de estas figuras por parte de ambos autores. Luego, expusimos sus principales rasgos distintivos, centrándonos, del mismo modo, en las funciones diferentes que cada escritor atribuye a sus

personajes. Después, dirigimos nuestro interés hacia el tratamiento que se hace de los criados de los hidalgos, pues también muestran algunas coincidencias, sólo que mucho menos que en el caso de sus señores respectivos. Además, nos fijamos en las construcciones de las figuras femeninas, tanto en las farsas como en la novela, y pudimos destacar sobre todo diferencias al confrontarlas.

De este modo, demostramos que los personajes escuderiles que se ponen en escena en las piezas aparecen caracterizados como enamoradizos, trovadores y tañedores de vihuela. Por su lado, el escudero de la novela se presenta obsesionado por la limpieza externa y la opinión ajena. En ambos casos, se muestran muy preocupados por la cuestión de las apariencias, pero lo que permite diferenciarlos es que, en el primer caso, su comportamiento está condicionado por la mujer, que es el fin al que aspira, mientras que en el segundo caso, es la honra la que motiva sus acciones. Ésta parece ser un fin en sí mismo, ya que el hidalgo da la impresión de ser incapaz de salirse de su estado. En lo que atañe a los mozos, notamos algunos acercamientos posibles. Entre ellos, podemos destacar la generosidad de la que hacen prueba frente a sus amos. Pero lo más interesante es que se distinguen por el hecho de tener, en Gil Vicente, unos proyectos de ascensión social por delante –así como sus señores– y, por tanto, aspiran a mejorar sus condiciones de vida actuales. Esta idea parece encontrarse ausente en el *Lazarillo*, pues la mayor preocupación del protagonista es lograr continuar sobreviviendo. Acerca de las figuras femeninas, averiguamos que sólo se puede establecer un paralelo a través del tema del adulterio de la esposa –si nos fijamos en los tratamientos de Isabel, Inês Pereira y la mujer de Lázaro—. En el caso de los textos dramáticos, podemos decir que con Isabel e Inês estamos delante de dos mozas que, así como los hidalgos a quienes buscan, están muy preocupadas por la cuestión del aspecto externo y rango social. Éste último punto, como ya hemos enunciado,

es también una tendencia que se desprende de los ideales de vida de los escuderos y ciertos criados del mismo autor. Por consiguiente, es lícito afirmar que las mujeres comparten ciertos rasgos de los otros dos tipos analizados. De forma global, en el dramaturgo, las tres categorías de personajes en las que nos centramos –escudero, criado y mujer– parecen entonces encerrar unas características comunes.

Así pues, decidimos proceder a un estudio temático de las obras de nuestro corpus, siguiendo el orden expuesto, para mostrar que a medida que avanzamos en el trabajo, cada vez hallamos menos coincidencias y repercusiones de la labor vicentina en el relato. Por este motivo, terminamos el análisis de los personajes con las figuras femeninas para demostrar que si, por una parte, el desconocido autor de la novela parece incorporar en su relato elementos y motivos del escritor portugués, por otra parte, en relación con los rasgos atribuidos a las mujeres, éstos revelan ante todo diferencias. De esta manera, se puede captar el camino independiente seguido por el autor anónimo y se confirma, una vez más, la originalidad del *Lazarillo*.

Creemos entonces que el autor de la novela, que abre el paso a la corriente que se convertirá en el género picaresco, conocía la labor teatral vicentina. La diversidad literaria anterior de la que dispone todo escritor y que es una riqueza común incluye, en la época de composición del relato, la obra de Gil Vicente. De esa riqueza, el autor anónimo ha podido tomar algunos elementos que le interesarían. Es cierto que algunas concordancias pueden ser la causa de proximidades de ideas, pero en lo que nos concierne, pensamos que se trata de una serie de coincidencias que nos hace descartar la posibilidad anterior. Por eso, sugerimos que se consideren las semejanzas más notables –sobre todo en las que se manifiestan relaciones intertextuales– como probables préstamos y repercusiones de las

cuatro farsas estudiadas. Es con las figuras superpuestas de los escuderos de cada autor que esta situación se manifiesta con más nitidez.

Para concluir, pensamos poder admitir que hemos logrado alcanzar el propósito de estudio que habíamos proyectado. Por consiguiente, se nota la gran importancia de la figura de este dramaturgo y, sobre todo, de la apreciación y difusión de sus textos. Gil Vicente marcó profundamente el teatro portugués, español y europeo ejerciendo una repercusión considerable en el desarrollo posterior del género dramático. Esperamos que este trabajo suscite el interés de nuevos investigadores y que las informaciones que aporta «no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite¹¹¹». En fin, abriendo la posibilidad de estudios similares, sería interesante ver si otros textos del escritor portugués también ejercieron un poder marcado sobre obras distintas españolas del momento o contemporáneas, tanto las que compuso en portugués como en castellano, o en ambos idiomas peninsulares.

¹¹¹ Afirmación de Lázaro de Tormes que se encuentra en el prólogo de la obra (ANÓNIMO, 1997: 3).

7. Bibliografía

ALEGRE, José Ma. (1981). «Las mujeres en el *Lazarillo de Tormes*», *Revue Romane*, XVI, pp. 3-21.

ALONSO, Dámaso (1958). «El realismo psicológico en el *Lazarillo*», *De los siglos oscuros al de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 226-230.

— (1985a). «Tradición folklórica y creación artística en *El Lazarillo de Tormes*», *Obras completas*, VIII. Madrid: Gredos, pp. 567-586.

— (1985b). «¿Tradición o poligénesis?», *Obras completas*, VIII. Madrid: Gredos, pp. 707-731.

ANASTÁCIO, Vanda (1985). «Apresentação crítica» en VICENTE, 1985, pp. 11-57.

ANÓNIMO (1968). *La vida de Lazarillo de Tormes, La vie de Lazarillo de Tormès* (traducción de Alfred Morel-Fatio, introducción de Marcel Bataillon). Paris: Aubier-Flammarion.

— (1974). *Lazarillo de Tormes* (editado por Alberto Blecua). Madrid: Castalia.

— (1987). *Lazarillo de Tormes* (editado por Francisco Rico). Madrid: Cátedra.

— (1997). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (editado por Félix Carrasco). New York: Peter Lang.

— (2000). *Las dos caras del «Lazarillo». Texto y mensaje* (editado por Aldo Ruffinatto). Madrid: Castalia.

AYALA, Francisco (1971). *El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos*. Madrid: Taurus.

BATAILLON, Marcel (1968a). «Introduction» en ANÓNIMO, 1968, pp. 11-69.

— (1968b). *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*. Salamanca: Anaya.

BELL, Aubrey F. G. (1920). *Four plays of Gil Vicente*. New York: Cambridge University Press.

— (1921). *Gil Vicente*. Oxford: Oxford University Press.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (1996). *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

— (1998). «O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina», *Sentidos que a vida faz. Homenagem a Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, pp. 75-87.

BLASCO, Pierre (1992). «O *Auto de Inês Pereira*: A análise do texto ao serviço da história das mentalidades», *Temas vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 27-42.

BRAACAMP FREIRE, Anselmo (1944). *Vida e obras de Gil Vicente*. «Trovador, mestre de Balança». Lisboa: Revista «Ocidente».

CALDERÓN, Manuel (1996). «Prólogo» en VICENTE, 1996, pp. XXV-LIII.

CALVO, José (1989). *Así vivían en el Siglo de Oro*. Madrid: Anaya.

CARRASCO, Félix (1997). «Introducción» en ANÓNIMO, 1997, pp. xi-clv.

CASTRO, Américo (1972). *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.

CASTRO E AZEVEDO, Luíza Maria de (1942). *Bibliografia vicentina*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

CHANU, Pierre (1976). *La España de Carlos V*. Barcelona: Península.

CHAVALIER, M. (1975). «La fuite de l'escudero (Lazarillo de Tormes, Tratado III)», *Bulletin Hispanique*, LXXVII, pp. 319-320.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1943). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (edición preparada por Martín de Riquer). Barcelona: S. A. Horta I. E.

CRUZ, Duarte Ivo (1983). *Introdução à história do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.

CROS, Edmond (1984). «Le folklore dans le *Lazarillo de Tormes*: nouvel examen, problèmes méthodologiques» en *Co-textes*, Montpellier, pp. 5-20.

DE OLIVEIRA MARQUES, A. H. (1964). *A sociedade medieval portuguesa. Aspectos de vida quotidiana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

DEMBOWSKI, Peter (1981). «Intertextualité et critique des textes», *Littérature*, núm. 41, pp. 17-29.

Diccionario de Autoridades (1964). Vol. I. Edición facsímil. Madrid: Gredos.

DOMÍNGUEZ DE LA PAZ, Elisa (1989). *El Lazarillo de Tormes*. Barcelona: C.E.A.C.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1963). *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid: C.S.I.C.

FIORE, Robert L. (1979). «*Lazarillo de Tormes*: estructura narrativa de una novela picaresca», *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso*

Internacional sobre la Picaresca organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita». Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 359-366.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1981). *Nueva lectura del «Lazarillo».* *El deleite de la perspectiva.* Madrid: Castalia.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil.

GÓMEZ-MORIANA, Antonio (1980). «La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV: 2, pp. 133-154.

— (1993). «Intertextuality, Interdiscursiveness and Parody: On the Origins of the Narrative Form in the Picaresque Novel», *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age.* Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 28-43.

GUILLÉN, Claudio (1957). «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXV, pp. 264-279.

— (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona: Crítica.

HAMILTON-FARIA, Hope (1976). *The Farces of Gil Vicente. A Study in the Stylistics of Satire.* Madrid: Playor.

HART, Thomas R. (1965). «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII, pp. 160-165.

— (1972). *Gil Vicente Farces and Festival Plays.* Oregon: University of Oregon.

KRISTEVA, Julia (1966). «Le mot, le dialogue et le roman», *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969). Paris: Seuil, pp. 143-173.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1972). *Lazarillo de Tormes en la picaresca.* Barcelona: Ariel.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998). «Historique du concept d'intertextualité», *L'intertextualité* (études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier). Paris: Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté.

MARAVALL, José Antonio (1964). *El mundo social de «La Celestina».* Madrid: Gredos.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1980). «Crítica social y crítica religiosa en el *Lazarillo*: la denuncia de un mundo sin caridad», *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), II. Barcelona: Crítica, pp. 374-377.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1951). «Sobre un arcaísmo léxico en la poesía tradicional», *De primitiva lírica española y antigua épica.* Buenos Aires: Espasa-Calpe, pp. 137-139.

— (1964). *Antología de prosistas castellanos*. Madrid: Espasa-Calpe.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1949). *Notas Vicentinas*, I-IV. Lisboa: Revista «Ocidente».

MICHALSKI, André (1979). «El pan, el vino y la carne en el *Lazarillo de Tormes*», *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita*». Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 413-420.

MORRIS, C. B. (1964). «Lázaro and the Squire: Hombres de bien», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI, pp. 238-241.

NOWELL, Charles E. (1952). *A History of Portugal*. New York: D. van Nostrand.

PALLA, Maria José (1992). *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*. Lisboa: Estampa.

PARKER, Jack Horace (1967). *Gil Vicente*. New York: Twayne Publishers.

PEYTARD, Jean (1995). *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*. Paris: Bertand-Lacoste.

PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.

PRATT, Óscar de (1931). *Gil Vicente. Notas e comentarios*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

RECKERT, Stephen (1963). «El verdadero texto de la *Compilação vicentina de 1562*», *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III. Madrid: Gredos, pp.53-68.

— (1977). *Gil Vicente: Espíritu y letra*. Madrid: Gredos.

REDONDO, Agustín (1979). «Historia y literatura: el personaje del escudero de *El Lazarillo*», *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita*». Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 421-435.

— (1986). «Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (El 'caso' de los tres primeros tratados), *Mitos, folklore y literatura* (edición de A. Egido, Zaragoza), pp. 81-110.

RÉVAH, Israel Salvatore (1950). «La censure inquisitoriale et les oeuvres de Gil Vicente», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, I. Lisboa: Institut Français au Portugal.

RICO, Francisco (1980). «Lázaro y el escudero: técnica narrativa y visión del mundo», *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), II. Barcelona: Crítica, pp. 369-373.

— (1987). «Introducción» en ANÓNIMO, 1987, pp. 13*-127*.

RIFFATERRE, Michael (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.

— (1980a). «Syllepsis», *Critical Inquiry*, 6: 4, pp. 625-638.

— (1980b). «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, núm. 215, pp. 5-18.

— (1981). «L'intertexte inconnu», *Littérature*, núm. 41, pp. 4-7.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2000). «Lázaro de Tormes, 'Príncipe' de la picaresca», *Edad de Oro*, XX. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 147-162.

SALAS, Miguel (1986). *El Lazarillo*. Barcelona: Daimon.

SARAIVA, António José (1981). *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Amadora: Livraria Bertrand.

SARAIVA, António José y LOPES, Óscar (1996). *Historia da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

SEGRE, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

STATHATOS, Constantin (1992). «Exemplos de ironia no *Auto da Índia*», *Temas vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 151-158.

SUÁREZ, José I. (1993). *The Carnival Stage. Vicentine Comedy within the Serio-Comic Mode*. New Jersey: Associated University Presses.

TEYSSIER, Paul (1959). *La langue de Gil Vicente*. Paris: Librairie C. Klincksieck.

— (1982). *Gil Vicente-o autor e a obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

VICENTE, Gil (1938). *Quem tem farelos? por Gil Vicente* (prefácio e notas de Ernesto de Campos de Andrada). Lisboa: Gráfica Lisbonense.

— (1979). *Obras completas de Gil Vicente* (coordenação do texto, introdução, notas e glossário de Álvaro Júlio da Costa Pimpão). Porto: Livraria Civilização.

— (1981). *Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente* (estudo, análise, notas, vocabulário e questionários de Albano Monteiro Soares). Lisboa: Porto Editora.

— (1983). *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente, II* (introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

— (1985). *Quem tem farelos? de Gil Vicente* (apresentação crítica, transcrição, notas e sugestões para análise de Vanda Anastácio). Lisboa: Comunicação.

— (1993). *Lírica* (editado por Armando López Castro). Madrid: Cátedra.

— (1996). *Teatro Castellano* (editado por Manuel Calderón, estudio preliminar de Stephen Reckert). Barcelona: Crítica.

WEBER DE KURLART, Frida (1960). «El teatro anterior a Lope de Vega y la novela picaresca», *Filología*, VI. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 1-27.

WEINER, Jack (1970-1971). «Una incongruencia en el tercer tratado de *El Lazarillo de Tormes*: Lázaro y el escudero en el río», *Romance Notes*, XII, pp. 419-421.

YNDURÁIN, Domingo (1975). «Algunas notas sobre el «Tractado Tercero» del *Lazarillo de Tormes*», *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, III, pp. 507-517.