

## El humor, la risa y la humillación social: el caso del *Buscón*

Victoriano Roncero López  
SUNY- Stony Brook

En un artículo publicado no hace mucho tiempo exponía con profundidad mi convicción de que lo que pretendía Quevedo con la escritura del *Buscón* era alertar a sus contemporáneos del peligro que suponía para la estabilidad estamental la existencia de individuos como Pablos o don Diego Coronel que buscaban el medro social<sup>1</sup>. En aquel trabajo me centraba en el análisis de los episodios en que Pablos manifiesta su intención de ser caballero y en aquellos otros en los que se hace pasar por tal. En ambos casos se hacía patente, en mi opinión, el interés de Quevedo por castigar a su protagonista, de humillarlo ante los otros personajes y ante el lector para demostrar que carecía de las virtudes necesarias para ascender socialmente. De esta manera explicaba el hecho de que cada intento de ascensión del pícaro recibiera un castigo severo.

En ese trabajo había dejado de lado un componente fundamental que no analizaba: el humor y su consecuencia, la risa. Por supuesto que no es este un recurso original de Quevedo ni de su época; la utilización del humor y de la risa para burlarse de aquellas pretensiones y de los pretendientes al medro social, de su uso como arma de la «guerra de clases», se remonta a la Antigüedad clásica. No me refiero a la diferenciación que en su *De officiis* establecía, por ejemplo, Cicerón del uso del humor según el grupo social al que pertenecía un individuo: el humor aceptable (*elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*) era propio del ciudadano y del hombre libre; el inaceptable (*inliberale, petulans, flagitiosum, obscenum*), de los campesinos y esclavos<sup>2</sup>. La división ciceroniana se basaba en la teoría griega que recogía, por ejemplo, Aristóteles en su *Ética nicomáquea*, IV, 8, en la que censuraba el humor de los bufones por su

<sup>1</sup> Roncero, 2003.

<sup>2</sup> *De officiis*, I, 104. Cartagena, *De los oficios*, 1996, p. 253, tradujo así este párrafo: «E dos maneras hay de burlar: una, non pertenesciente a omes libres, soberbia e maliciosa e sucia; otra, hermosa, cortés, e ingeniosa e donosa; de la cual manera non solamente nuestro Plauto e la antigua poetría de los de Atenas, mas aun los libros de los filósofos socráticos son llenos».

vulgaridad, y en su *Retórica*, II, 12, donde establecía la eutrapelia como la risa de los bien educados. Hay que recordar en este punto que Platón en *La república* y *Las leyes* también rechazaba las bufonadas y las restricciones a los esclavos y a los extranjeros<sup>3</sup>.

Precisamente en Grecia se inició el uso del humor y la risa como una forma de «social corrective» para que las personas volvieran al lugar social que les correspondía<sup>4</sup>; en estos casos el humor se convierte en un arma utilizada contra aquellos que pretenden subvertir el orden social; es un humor generado por los grupos que ostentan el poder, utilizado por ellos para impedir cualquier agresión de los «de abajo»; de esta manera aparecen grupos como el llamado «el club de los sesenta» formado por miembros de la clase alta ateniense que se reunían en el Santuario de Heracles en Diomeia<sup>5</sup>. En la Edad Media la risa adquiere una gran importancia y se convierte en un instrumento de la autoridad real para controlar la sociedad, como muy bien sugiere Le Goff: «analizando algunos textos se desprende que, administrada por el rey, la risa servía para estructurar la sociedad que le circundaba. El rey no se reía de todo el mundo de forma indiscriminada o indistinta»<sup>6</sup>. El valor humillante del humor y la risa medieval lo apreciamos en el carnaval, período en el que abundan «actos degradantes tradicionales»<sup>7</sup> como el arrojamiento de excrementos, cuya pervivencia en el siglo XVII la atestigua el *Buscón* y otras novelas pertenecientes al género picaresco, y en épocas posteriores la refleja Caro Baroja bajo el epígrafe de «actos violentos y de aire bestial» en su estudio sobre esta fiesta<sup>8</sup>.

En el siglo XVI se inicia un proceso de refinamiento de las costumbres, un «civilizing process»<sup>9</sup>, que supone el principio de una nueva actitud ante el humor que vuelve a desterrar el humor rudo, bufonesco, y a recuperar para los nobles el eutrapélico. Sin embargo, como ha señalado Burke, el humor sigue utilizándose en esta época como una «displaced or sublimated aggression: class war»<sup>10</sup>.

Mijail Bajtin observa que en el siglo XVII se produce un cambio fundamental en la concepción del humor, sobre todo del carnavalesco que pierde esa noción de muerte-vida que había detectado, por ejemplo, en la obra de Rabelais. Según Bajtin la risa en el seiscientos, frente a la concepción que emana de la centuria anterior, no puede expresar, ni captar una visión del mundo, y se aleja de lo heroico, de las alturas del poder: los reyes, los grandes generales «no pueden ser cómicos», sólo los elementos inferiores de la sociedad se pueden englobar en una visión cómico-burlesca de la sociedad, únicamente ellos pueden aparecer en ese

<sup>3</sup> Bremmer, 1999, p. 19.

<sup>4</sup> Ver Morreal, 1983, p. 5.

<sup>5</sup> Bremmer, 1999, p. 15.

<sup>6</sup> Le Goff, 1999, p. 45.

<sup>7</sup> Bajtin, 1987, pp. 134-35.

<sup>8</sup> Caro Baroja, 1979, pp. 91-95.

<sup>9</sup> Elias, 2000.

<sup>10</sup> Burke, 1997, p. 78.

mundo cómico; así, «la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos»<sup>11</sup>. No estoy de acuerdo con la afirmación bajtiniana de que los reyes desaparecen del objetivo de los autores de lo cómico, y bastaría para demostrar la falsedad de esta afirmación con echar una mirada a las comedias burlescas del siglo XVII en las que el espectador asiste a una degradación caricaturizante de los monarcas y sus acólitos, así como de los principales conceptos que fundamentaban la sociedad europea de los siglos XVI y XVII. Pero sí comparto su opinión de que la risa se ceba en aquellos individuos pertenecientes a los estamentos inferiores a los que se quiere retener en esa posición de inferioridad con objeto de mantener el orden establecido: sería de esta forma la risa una de las columnas que sustentaban el conservadurismo del Barroco, tal y como lo definía José Antonio Maravall<sup>12</sup>.

La novela picaresca española se inserta en esta concepción del humor y de la risa. Algunos historiadores de nuestra literatura áurea han indagado en los diferentes textos picarescos en busca de una poética del género, pero sus esfuerzos han fracasado al encontrarse con textos y autores muy dispares<sup>13</sup>. Sin embargo, existe un elemento que aparece, en mayor o menor medida, en todas las novelas, y ese es el humor, un humor carnavalesco, bufonesco propio de los grupos inferiores de la sociedad; escatológico, cruel, de mal gusto para el lector actual, pero perfectamente concebido por los escritores para representar el típico de los personajes protagonistas de sus obras. Por supuesto, que cada una de estas novelas presenta las características propias de cada escritor; no es lo mismo el humor de Mateo Alemán que el de Quevedo, por ejemplo, pero en todas estas novelas éste impregna la narración, y, lo que es más importante, se halla presente en todos los testimonios del género; ese sería uno de los elementos que definirían la novela picaresca como entidad literaria. Y profundizando aún más en nuestro análisis, podemos afirmar que todos los autores reflejan una concepción muy parecida del humor, una concepción fundamentada en tres características comunes: la primera, la persona que la mayor parte de las veces sufre ese humor es el pícaro; la segunda, que la finalidad última de las bromas que recibe el protagonista es la humillación pública o privada, y la tercera, que las bromas suelen ser de una gran violencia física y moral. Los autores no sienten ninguna compasión por sus criaturas a las que someten a graves vejaciones, a insoportables dolores físicos que los dejan marcados socialmente como individuos indeseables, como miembros marginados, como bufones a los que es apropiado maltratar porque, al fin y al cabo, han sido creados para recibir el escarnio de la sociedad representada por los lectores europeos del siglo XVII.

<sup>11</sup> Bajtin, 1987, p. 65.

<sup>12</sup> Maravall, 1980.

<sup>13</sup> Ver las acertadas conclusiones a las que llega Antonio Rey Hazas, 1982.

El primer ejemplo de esta risa dirigida contra el pícaro protagonista aparece en el *Lazarillo de Tormes*. Esta novela, precursora del género, recoge ya un episodio en el que las desgracias de Lázaro son sacadas a la luz pública para que sus conciudadanos disfruten con ellas. Recordemos el episodio del nabo y de la longaniza en el que Lázaro engaña al ciego, aunque luego es descubierto y castigado de una manera violenta por su acción. Hasta aquí el autor ha demostrado el ingenio del niño para engañar a su amo, y la violencia con que el amo castiga esas travesuras de su lazarillo. Pero el episodio cobra otro tono cuando el ciego cuenta lo que ha pasado a los espectadores que se acercan para inquirir sobre el hecho:

Contaba el mal ciego a todos cuantos allí se allegaban mis desastres, y dábales cuenta una y otra vez así de la del jarro como de la del racimo, y agora de lo presente. Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta; mas con tanta gracia y donaire recontaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba tan maltratado y llorando, me parecía que hacía sin justicia en no se las reír<sup>14</sup>.

La risa se ha convertido en la protagonista de la escena, una risa que contagia al propio receptor del violento castigo. Si leemos con cierto detenimiento el fragmento, apreciamos que lo que provoca la hilaridad de «cuantos allí se allegaban» son dos cosas: por una parte, la narración de las diferentes muestras del ingenio de Lázaro (episodios del jarro y del racimo de uvas); por otra, la forma en que el ciego relata estos episodios a su público, la «gracia y donaire» que obligan al propio niño a acompañar en la risa a los circunstantes. Falta aquí, pues, esa risa humillante que hará su aparición en el resto de las obras del género. El ciego no pretende humillar a su acompañante, simplemente quiere hacer reír a su auditorio haciendo gala de sus habilidades como narrador, propias de los individuos de su profesión. Lázaro se une al coro de los admiradores de su amo, porque entre otras cosas éste ha ensalzado su ingenio, ha comunicado a los demás las habilidades que ha aprendido durante su estancia con él. Además el dolor físico que le ha causado el castigo es aliviado por la risa, cuyos efectos medicinales ya habían sido destacados por los médicos griegos, y subrayados por unos versos de *La vida del pícaro*, donde el autor afirma que: «no sabes que es jarabes ni socrocio, / porque la enfermedad del cuerpo huye / de aquellos que procuran risa y ocio»<sup>15</sup>.

El tratamiento que da el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* a su criatura no tiene nada que ver con el que Quevedo somete a Pablos. El pícaro quevediano personifica el peligro que amenazaba con derruir el viejo edificio estamental en el que se basaba la sociedad europea del siglo XVII, y Quevedo no ve mejor forma de combatirlo que la de utilizar el humor para humillarlo constantemente; así Pablos se convierte en lo

<sup>14</sup> *Lazarillo de Tormes*, 1987, p. 41.

<sup>15</sup> *Vida del pícaro*, 1902, p. 317. Sobre el tema de la medicina y la risa ver, entre otros, Moody, 1990 y Holden, 1999.

que Bergson llama un «fantoche de hilos», es decir un personaje controlado por alguien que se ríe a sus expensas<sup>16</sup>. El escritor madrileño humilla constantemente a su protagonista, provoca la carcajada en el lector para desacreditarlo y para hacer ver lo ridículo de sus pretensiones nobiliarias. A lo largo de la novela vemos a Quevedo presentar a Pablos como el hazmerreír de sus contemporáneos, como el bufón del que todos tienen derecho de burlarse, pues ha sido creado exclusivamente para ello. Y de esta forma no duda en recurrir, como vamos a ver más adelante, a las bromas más escatológicas y crueles, a resaltar burlescamente los detalles más sórdidos de su existencia; todo ello en el ámbito de lo público, porque la risa humillante no cumple su función denigratoria si no es observada por los demás personajes de la novela y por los lectores a los que va dirigida la obra.

El carácter de «fantoche de hilos» del que he hablado antes, se manifiesta desde el principio de la narración. Quevedo no puede dejar pasar ninguna oportunidad para burlarse de su protagonista, rebajándolo a los ambientes más bajos de la sociedad de su época. Para ello no le basta con referir su bajo linaje, tal y como lo había descrito el autor del *Lazarillo* o Mateo Alemán. Ambos escritores se habían limitado a presentar una genealogía depravada, pero nunca ridiculizada, aunque Alemán ya había apuntado algunos rasgos en esta dirección cuando recuerda los motivos por los que su abuela había escogido el apellido Guzmán. Este desliz cómico del escritor sevillano lo aprovechó López de Úbeda en *La pícaro Justina* para crear una genealogía bufonesca para su pícaro. Quevedo tomó como modelo ambos textos y desarrolló su propia visión del linaje burlesco de Pablos, incidiendo con humor en todos aquellos detalles que su personaje quería y debía olvidar para lograr su objetivo. El retrato de su padre lo presenta como un barbero ladrón, pero con pretensiones, pues Pablos destaca que «eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas»<sup>17</sup>. A Quevedo le hubiera bastado con mencionar su oficio de barbero, pero la búsqueda de la risa y la pretensión de medro de su hijo le hace buscar nombres altisonantes, y ridículos, para el bajo oficio que desempeña.

En el caso de la madre el novelista madrileño vuelve a profundizar en la caracterización que habían diseñado sus predecesores. Si Lázaro era hijo de una moza de mesón y Guzmán de una adúltera, Pablos lo es de una bruja, que en su juventud ejerció la prostitución. De nuevo Quevedo echa mano del humor para ridiculizar a este personaje y humillar a su pícaro; el lenguaje dilógico que utiliza en la descripción de sus actividades crea un mundo ridículo y pretencioso paralelo al que trata de inventar Pablos para lograr sus fines:

<sup>16</sup> Begson, 1971, p. 65.

<sup>17</sup> Quevedo, *Buscón*, 1999, p. 89. Todas las citas del *Buscón* están sacadas de esta edición, por lo que en adelante me limitaré a señalar el número de página.

Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes, y, por mal nombre, alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos. Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos era para dar mil gracias a Dios (pp. 91-92).

La enumeración casi caótica de oficios se cierra con la referencia a la cara risueña con la que la madre de Pablos recibía esos nombres. Nada puede ser más humillante para Pablos que el hecho de que su madre acepte con risa de aprobación lo que para él constituye una grave afrenta de la que pretende huir. Se trata del mismo sentimiento de humillación y vergüenza<sup>18</sup> que siente cuando cuenta a su madre el insulto que le ha lanzado uno de sus compañeros de escuela y ella no se enfada, sino que, al contrario, se ríe y le espeta al sorprendido y enojado Pablos: «¡Ah, noramaza!, ¿eso sabes decir? No serás bobo: gracia tienes. Muy bien hiciste en quebrarle la cabeza, que esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir» (p. 97). El consiguiente comentario del protagonista de considerarse «novillo de legítimo matrimonio» (p. 97) abunda más en la herida y humillación sufrida por Pablos que se determina a abandonar el hogar paterno para olvidar su origen. Las referencias burlescas de sus compañeros a la paternidad compartida del pícaro no son pronunciadas en un ámbito privado, sino que son proclamadas en voz alta y en un ámbito público que humillan a Pablos y que le hacen responder de manera violenta para defender un honor indefendible.

El siguiente episodio en el que Pablos es víctima de una burla por parte del autor es el del rey de gallos<sup>19</sup>. La acción se desarrolla en el ambiente del carnaval, en cuya fiesta se elegía por sorteo entre los jóvenes del lugar al rey, siguiendo una tradición procedente de las Saturnales romanas, fiestas propias de los siervos, por lo que constituían una forma de subversión del orden social establecido durante los días que duraban. Afortunadamente para nuestro protagonista se había perdido la tradición instaurada a principios del siglo IV en la que los reyes o se suicidaban o morían asesinados<sup>20</sup>. El escenario de este episodio es el de la plaza pública y Quevedo lo vuelve a situar así para humillar una vez más a su protagonista aprovechándose de los elementos fundamentales de las fiestas carnavalescas, que eran, no lo olvidemos, las fiestas del desenfreno, la alegría y la «violencia establecida» en palabras de Caro Baroja<sup>21</sup>. Violencia que llevaba a que a los pobres les tiraran vegetales y los revolcaran en el barro; y eso es precisamente lo que le acontece al pobre Pablos. También se aprecia la peligrosidad de estas celebraciones en la alusión a las dagas y espadas pequeñas que portaban algunos de los compañeros del pícaro y de las que hicieron uso en la pelea<sup>22</sup>. La burla violenta se desarrolla en dos partes y sigue perfectamente la tradición

<sup>18</sup> Ver Díaz Migoyo, p. 1978, p. 21.

<sup>19</sup> Para un análisis de este episodio desde el punto de vista del carnaval ver Cros, 1980.

<sup>20</sup> Caro Baroja, 1979, pp. 300-301.

<sup>21</sup> Caro Baroja, 1979, p. 50.

carnavalesca que acabamos de describir. En primer lugar, tenemos el lanzamiento de vegetales, la famosa «batalla nabal», sin duda uno de los momentos más recordados por los lectores del *Buscón*. Pablos narra los motivos que provocaron esta batalla y casi al final recuerda el momento más humillante de esta primera parte del episodio:

Quiero confesar a vuestra merced que, cuando me empezaron a tirar los tronchos, nabos, etcétera, que, como yo llevaba plumas en el sombrero, entendiéndolo que me habían tenido por mi madre y que la tiraban, como habían hecho otras veces, como necio y muchacho, empecé a decir: «Herманas, aunque llevo plumas, no soy Aldonza de San Pedro, mi madre» (como si ellas no lo echaran de ver por el talle y rostro). El miedo me disculpó la ignorancia, y el sucederme la desgracia tan de repente (p. 100).

Reúne aquí Quevedo dos motivos degradantes para el pícaro: por una parte, el lanzamiento de los vegetales, que le recuerda su pertenencia al grupo marginal de los conversos; por otra, la depravación de su origen familiar, con la alusión al hecho de que su madre fue paseada por la Inquisición acusada de brujería. La importancia de este suceso se ve aumentada, porque la humillación se produce cuando ya Pablos había expresado su intención de ser caballero<sup>23</sup>, y el lanzamiento de las verduras lo devuelve a la realidad social en la que se hallaba cogido y de la que nunca le sería permitido escapar.

Pero la burla no puede acabar aquí, tiene que haber una segunda parte. He mencionado anteriormente el hecho de que a los pobres durante el carnaval se les lanzaban vegetales y que se les revolcaba en el barro. Quevedo que ya ha relatado la primera parte, debía completarla con el revuelco. Pero nuestro escritor introduce una nota original en esta tradición festiva, aunque no ajena a la fiesta carnavalesca; me refiero al uso de los excrementos. Bajtin ha estudiado este aspecto de la celebración del carnaval, y observa una clara diferencia entre la Edad Media y el siglo XVII, basada en el abandono de ese concepto regenerador y positivo, dominante en el medioevo y olvidado ya desde el Renacimiento<sup>24</sup>. La burla ha de terminar con el protagonista considerado como un ser apestando, revolcado en los excrementos de los animales: «mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara, que, yendo a empinar-se, cayó conmigo en una (hablando con perdón) privada. Púseme cual vuestra merced puede imaginar» (p. 100). La caída y la consiguiente «embarradura» sólo tienen una consecuencia positiva y es que la justicia no se atreve a detenerlo, porque el «alguacil, quisome llevar a la cárcel, y no me llevó porque no hallaba por dónde asirme (tal me había puesto

<sup>22</sup> Quevedo, *Buscón*, p. 100: «Vino la justicia, comenzó a hacer información, prendió a berceras y muchachos, mirando a todos qué armas tenían y quitándoselas, porque habían sacado algunos dagas de las que traían por gala, y otros espadas pequeñas».

<sup>23</sup> Quevedo, *Buscón*, p. 92: «Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro».

<sup>24</sup> Bajtin, 1987, p. 27.

del lodo)» (p. 101). Pero el espectáculo no se acaba en la plaza, pues durante su vuelta a casa se encuentra con otras personas que se convierten en nuevos testigos de su desgracia y humillación. No es Quevedo el primero de los novelistas del género picaresco que «embarra» a su protagonista, puesto que ya tenemos un ejemplo en el *Guzmán de Alfarache*, durante la primera y única noche en que el pícaro se hospeda en casa de su pariente genovés<sup>25</sup>. Pero existe una gran diferencia entre las dos novelas: en el *Guzmán*, el hecho vergonzoso sucede en un espacio privado sin ningún testigo que pueda reírse del protagonista; en el *Buscón*, la afrenta tiene lugar en la plaza, a la vista de gran parte del pueblo. Lo que pretende Quevedo con este episodio es demostrar el bajo origen de Pablos y lo ridículo de esas ínfulas de grandeza que ya tenía desde que era pequeño. El suceso termina con la marcha definitiva, casi mejor podemos denominarla huida, de la casa de sus padres y su llegada a la que considera como su nueva vida al lado de don Diego Coronel y su familia. En ellos basa Pablos sus esperanzas de medro, aunque como sabemos su nueva familia está tan manchada en su linaje como lo estaba la suya original<sup>26</sup>.

La siguiente burla que crea Quevedo para recordarle a Pablos y al lector el origen social del protagonista ocurre en la universidad de Alcalá. En este episodio está mucho más clara, si cabe, la intencionalidad social que en el del rey de gallos. Y lo está porque se marcan perfectamente las diferencias sociales y económicas entre los dos personajes: Pablos y Diego Coronel. Mientras el segundo se libra de la cruel y escatológica novatada mediante el pago de dos docenas de reales y el apadrinamiento de unos colegiales amigos de su padre, al pícaro nadie lo salva de recibirla con toda su brutalidad. De nuevo la burla sucede en un espacio público; en este caso en el patio de la universidad alcalaína. Y de nuevo, como en el caso anterior, la escatología constituye el elemento fundamental de la broma, aunque aquí no se trata de un accidente, sino de un hecho perfectamente calculado y planeado para humillar al receptor, al indigno Pablos. El episodio está dominado por la risa de todos los que participan en él: Pablos se ríe intentando disimular su miedo; los otros estudiantes se ríen por lo que están a punto de hacer. Es el preámbulo tenso del caos cómico en que se convierte la escena cuando empiezan a llover los gargajos lanzados desde todos lados y culminados por el griterío de los estudiantes:

Levantó la infernal gente una grita que me aturdieron. Y yo, según lo que echaron sobre mí de sus estómagos, pensé que, por ahorrar de médicos y boticas, aguardan nuevos para purgarse. Quisieron tras esto darme de pescozones, pero no había dónde sin llevarse en las manos la mitad del afeite de mi negra capa, ya blanca por mis pecados. Dejéronme, y iba hecho zufaina de viejo a pura saliva (p. 124).

<sup>25</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, 1997, pp. 379-82.

<sup>26</sup> Ver Redondo, 1977.



De vuelta a su casa se encuentra con más personas que se convierten en testigos de sus desgracias, y que no se ceban más en él, porque no encuentran de donde agarrarlo sin mancharse. El resultado de la burla es el mismo que el del rey de gallos, puesto que en ambas ocasiones Pablos ha recibido la humillación pública por su intento de ascender socialmente; el único cambio es el escenario en que ésta se ha desarrollado; ahora nos encontramos en un ambiente universitario, muy propicio a este tipo de situaciones burlescas. Pero también un lugar en el que se marcan con gran claridad las diferencias sociales. En esta dirección podemos afirmar que aquellos que se han burlado de Pablos pertenecen en su mayoría a los grupos de estudiantes capigorriones de su mismo nivel social, pero con mayor antigüedad que el pícaro, aunque no podemos descartar la presencia entre ellos de algún caballero. Con esta burla estos estudiantes pretenden dejar bien claro a Pablos cuál es su sitio en el mundo universitario complutense al que acaba de incorporarse.

No se termina aquí el calvario humillante por el que ha de pasar Pablos durante su primer día en Alcalá. Si hemos dicho que este primer episodio burlesco sucede enfrente de un gran número de estudiantes, a los que hay que sumar el de los otros viandantes con los que se encuentra en su retorno al patio de estudiantes donde vivían él y su amo, los dos siguientes se desarrollan en un ambiente privado, cerrado, concretamente en su residencia. El primer encuentro se produce con el morisco, personaje marginado socialmente, que se ríe del aspecto que presenta el pícaro y que ante el insulto de Pablos le golpea: «me dio dos libras de porrazos, dándome sobre los hombros con las pesas que tenía» (p. 125). La risa es más humillante en este fragmento, porque procede de un individuo marginado, quizás miembro de la misma casta de la que pretende escapar Pablos. Esta risa, por venir de quien viene, le recuerda la baja procedencia de su origen; si en la universidad, se encontraba al menos entre iguales o, incluso, superiores, aquí le duele mucho más porque teóricamente él se siente superior a su agresor; la risa y los golpes lo rebajan, lo devuelven al lugar del que pretende olvidarse, del pasado del que quiere escapar.

El siguiente episodio acaecido dentro del patio de estudiantes en el que residen don Diego y Pablos se convierte en la última humillación recibida por el pícaro durante su estancia en Alcalá. El ambiente nocturno, la oscuridad, el abrupto despertar y la embarradura en la que acaba Pablos nos recuerda el episodio ya citado de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*. También Guzmán es asaltado mientras duerme por unos desconocidos que lo mantean. Una vez que ha terminado el suplicio, Guzmán vuelve a dormirse y al levantarse se halla «de mal olor, el cuerpo pegajoso y embarrado»; se limpia con las sábanas, disimulando «cuanto pude por lo de la caca» y acompañado por un criado sale a la calle, y comenta aliviado: «Cuando en ella me vi, como si en los pies me nacieran alas y el cuerpo estuviera sano, tomé las de Villadiego. Afufelas, que una posta no me alcanzara»<sup>27</sup>. Mateo Alemán no se complace en hu-

millar más a su protagonista de lo que es necesario, por supuesto que aquí la burla tramada por el tío de Guzmán tiene como finalidad la de rebajar socialmente a un pretendido pariente indeseable, el pícaro, que mancha la reputación del genovés. Pero la humillación no trasciende el ámbito de lo privado; sucede por la noche en la habitación donde duerme el invitado y no se produce el regodeamiento por el miedo y sus consecuencias. No quiere decir esto que Guzmán no sea humillado públicamente, porque hay que recordar el episodio en el que atraviesa en el lomo de un cerdo varias calles romanas hasta que cae al suelo:

Levanteme muy bien puesto de lodo, silbado de la gente, afrentado de toda Roma, tan lleno de lama el rostro y vestidos de pies a cabeza, que parecía salir del vientre de la ballena. Dábanme tanta grito de puertas y ventanas, y los muchachos tanta priesa, que como sin juicio buscaba dónde asconderme<sup>28</sup>.

Guzmán recuerda el regocijo que produjo en Roma ese suceso<sup>29</sup> y los comentarios que hubo de soportar en su vuelta a la casa del embajador. Guzmán reacciona de forma diferente a la de Pablos: se encierra en su habitación, de la que sólo sale de noche, a la espera de que se olvidaran «con el ausencia mis cosas, como si no hubieran sido»<sup>30</sup>. Al final, decide abandonar Roma e iniciar una nueva vida.

Quevedo parece seguir el modelo creado por Mateo Alemán, pero adaptándolo al mensaje que pretende transmitir y a su estilo. No quiero decir con esto que la novela de Alemán no tenga una intención social, muy bien estudiada por Cavillac<sup>31</sup>, pero la novela quevediana se dirige a un público distinto y está escrita desde un punto de vista aristocrático que no comparte el burgués sevillano. La burla que sufre Pablos combina los dos elementos que aparecen en su modelo: la violencia física y la moral. Pero las semejanzas terminan ahí, porque si a Guzmán lo mantienen, a Pablos lo azotan inmisericordemente; si Guzmán se embarra en su propia «caca», Pablos lo hace en la de uno de sus compañeros que, mientras el pícaro está debajo de su cama, «se pasó a mi cama y proveyó en ella, y cubrióla volviéndose a la suya» (pp. 126-27). Quevedo se regodea en la descripción del «embarramiento» de su personaje para demostrar la ignominia en que vive y lo ridículo de sus pretensiones sociales. Pero no termina aquí el episodio, porque todo esto ha sucedido en una habitación oscura y, por tanto, la broma no ha surtido el efecto humillante buscado por el autor; para ello, tenemos que esperar a la ma-

<sup>27</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, 1997, pp. 382-83. José María Micó señala en nota ciertas concomitancias de este episodio con una novela de Bandello (II, xx). Ver Cros, 1967, pp. 79-80.

<sup>28</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, 1997, p. 109.

<sup>29</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, 1997, p. 111: «Como los que vieron mi desgracia no fueron pocos y esos estuvieron detenidos refiriéndola en corrillos a los que venían de nuevo, y yo que generalmente no estaba bien recibido, deteníanse todos a oírlo, dando unos y otros gritos de risa, significando grande alegría».

<sup>30</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, 1997, p. 130.

<sup>31</sup> Cavillac, 1994.

ñana siguiente y a la aparición de don Diego Coronel. Cuando todos estos personajes se hallan reunidos, la broma abandona el ámbito de lo privado y pasa al público: todos se ríen del pobre Pablos y de la violencia que le ha sido infligida; es la humillación necesaria para demostrarle su puesto social y para encaminarle a la dirección ya marcada: la vida picaresca. Las palabras del protagonista no dejan lugar a dudas sobre este cambio: «“Avisón, Pablos, alerta”. Propuse de hacer nueva vida, y con esto, hechos amigos, vivimos de allí adelante todos los de la casa como hermanos, y en las escuelas y patios nadie me inquietó más» (p. 129). Este es el momento en el que se produce la transformación de Pablos, el momento en el que se da cuenta de que sólo a través del engaño y del ingenio podrá ascender socialmente. Pero es también el momento en el que le queda claro al lector que esa ascensión es imposible, que Quevedo, a través del humor y la risa, una risa humillante, no va a permitir que esto suceda: Pablos se convierte definitivamente en el «fantoche de hilos» del escritor madrileño y su ideología típicamente barroca y aristocrática.

El libro segundo de la novela abandona el tema y constituye realmente un preámbulo del libro tercero. En este libro segundo, Pablos va adquiriendo los conocimientos indispensables para entrar en el mundo cortesano, prepara su asalto a la corte madrileña, conociendo a algunos de los extravagantes personajes que pululan por ella y aprendiendo, sobre todo, de don Toribio y su cofradía de buscones. Hay en este libro un episodio breve, pero muy significativo del interés de Quevedo por humillar a su personaje siempre que éste intenta hacerse pasar por quien no es. Se trata del momento en que Pablos regresa a Segovia, su casa<sup>32</sup>, para recoger la herencia paterna y nada más entrar en la ciudad se encuentra con una procesión de condenados:

Yo, que estaba notando esto con un hombre a quien había dicho, preguntado por él, que era yo un gran caballero, veo a mi buen tío que, echando en mí los ojos (por pasar cerca), arremetió a abrazarme, llamándome sobrino. Penseme morir de vergüenza; no volví a despedirme de aquel con quien estaba (p. 172).

Como se puede apreciar, el fragmento es de una asombrosa brevedad, pero constituye un ejemplo más de esa constante humillación humorística a la que somete Quevedo a su protagonista. De nuevo nos encontramos con Pablos haciéndose pasar por caballero frente a un desconocido, y de nuevo Quevedo le aplica el serio correctivo de la risa; en el momento en que pretende hacerse pasar por quien no es, en el que se encuentra subvirtiendo el orden estamental, el escritor introduce la risa humillante; el tío verdugo, una de las profesiones más despreciadas en la España de la época<sup>33</sup>, lo abraza recordándole a él y mostrándole a la persona con quien estaba hablando su auténtico origen. Las últimas palabras del pícaro no pueden ser más contundentes: la vergüenza se

<sup>32</sup> Para el tema de la vuelta a casa de Pablos ver Ignacio Arellano, en prensa.

<sup>33</sup> Ver Antonio Vilanova, 1989.

apodera de él una vez más y tiene que desaparecer, esconderse, para sumergirse otra vez en el inframundo de la marginación en el que vive su tío y en el que él debe vivir, de acuerdo al sistema estamental.

El libro tercero contiene los dos episodios en los que con más claridad se observa la intención quevediana de utilización del humor como arma en la lucha contra aquellos que buscan el medro social. En los dos casos Pablos adopta una identidad falsa para engañar a las personas que lo rodean y poder alcanzar su objetivo de convertirse en un caballero, y en ambos casos aparece una mujer a la que el protagonista quiere conquistar, bien para pasar un buen rato, bien para contraer matrimonio y ascender socialmente. El escenario de ambos episodios es Madrid, pues la corte madrileña es el lugar más adecuado para poner en práctica sus aspiraciones nobiliarias.

El primero de los dos engaños acaece en la venta en que se hospeda Pablos. El pícaro adopta el nombre de Ramiro Guzmán: «porque los amigos me habían dicho que no era de costa mudarse los nombres, y que era útil» (p. 227). Es muy significativa la elección del apellido que ya había utilizado Mateo Alemán para su protagonista. Ciertamente el abolengo de esta familia de la nobleza castellana lo convertía en un apellido muy apropiado para aquellos que querían hacerse pasar por lo que no eran; además Quevedo convierte a Pablos en un ilusorio señor de Valcerrado y Villorete. Recordemos que todo esto sucede en el escenario de la venta y que lo único que pretende Pablos es disfrutar de la compañía de doña Berenguela de Robledo (con un inapropiado uso del don), hija de la propietaria de la casa en que se hospeda el protagonista junto con un portugués «o *siñor* Vasco de Meneses, caballero de la cartilla, digo de Christus» (p. 228) y un catalán del que no se nos dice el nombre, sino que «era la criatura más triste y miserable que Dios crió» (p. 229). La ascensión de la nobleza en este caso no produce ningún peligro evidente para la estabilidad social, porque el engaño que el pícaro lleva a cabo en esta ocasión tiene como finalidad una conquista amorosa y, por tanto, no sale de los límites de la casa. Pero aún así, Quevedo no puede permitir que el fraude que presupone una falsa identidad nobiliaria pueda llegar a buen término; Pablos no puede llevar a buen fin sus planes, porque eso supondría una grieta en el entramado monárquico-señorial de la sociedad española del siglo XVII. Aquí podríamos pensar también en un punto de vista moral, por el evidente castigo a la corrupción de las costumbres, pues los dos personajes incurren en pecado: en el caso de Pablos, la concupiscencia, la lujuria; en el caso de Berenguela, la avaricia. La caída del tejado supone el castigo que Quevedo impone al falso Ramiro de Guzmán por su atrevimiento y sus mentiras. No podemos tener dudas acerca de la comicidad de la caída y la posterior paliza que recibe a manos del escribano y sus criados, porque el propio pícaro cuenta que Berenguela

se reía mucho, porque, como yo le había dicho que sabía hacer burlas y encantamientos, pensó que había caído por gracia y nigromancia y no hacía

sino decirme que subiese, que bastaba ya. Con esto, y con los palos y puñadas que me dieron, daba aullidos; y era lo bueno que ella pensaba que todo era artificio, y no acababa de reír (p. 230).

La enamorada se ríe de los golpes que está recibiendo el humillado y dolorido Pablos, al que el escribano confunde con un ladrón, persona que pertenece al grupo social del que proviene el protagonista. Pero no sólo se ríe de su desgracia Berenguela, sino que también lo hacen el catalán y el portugués, sobre todo el primero que se burlaba abiertamente de la desgracia de Pablos: «decía a la niña que se casase conmigo para volver el refrán al revés, y que no fuese tras cornudo apaleado, sino tras apaleado cornudo» (p. 232). Estas palabras ignominiosas para alguien que se hacía pasar por noble constituyen el punto final de la estancia de Pablos en esa casa, en lo que supone una nueva huida.

El último episodio en el que el humor es utilizado para humillar al pícaro cierra el ciclo de la pretensión de ascender a caballero que había manifestado Pablos desde el primer capítulo del libro. En el momento en el que el protagonista recibe la paliza que iba destinada a don Diego y la cuchillada que había sido encargada por su antiguo amo terminan las pretensiones de nobleza y se produce la bajada a los infiernos, culminada con su llegada a Sevilla, albergue de pícaros atraídos por las riquezas que llegaban a su puerto, y curiosamente destino final de las hazañas narradas por Guzmán de Alfarache, aunque no de su vida como tampoco lo será de la de Pablos. Otra curiosidad del episodio es que también clausura la relación del pícaro con don Diego Coronel, hecho con el que Quevedo quiere demostrar de manera concluyente la semejanza de la situación de ambos personajes como posibles destructores del orden estamental establecido.

En esta ocasión, nuestro protagonista adopta la personalidad de «don Filipe Tristán, un caballero muy honrado y rico» (p. 240). El tema de las apariencias, el de la codicia o el de la compra de la hidalguía con dinero atraviesan el episodio. Pablos se convierte en el burlador burlado, porque la otra parte, la prima de Coronel tampoco parece tener un linaje limpio, entre otras cosas por su parentesco con el antiguo amo del pícaro; se produce así una guerra de engaños entre ambos personajes que buscan aprovecharse de lo que el otro le presenta como falsas apariencias para subir en el escalafón social. Pero Pablos se transforma en objeto risible desde la reaparición en escena de Diego Coronel que, increíblemente, no reconoce a su antiguo compañero de colegio y universidad, aunque le resulta muy parecido «a un criado que yo tuve en Segovia, que se llamaba Pablillos, hijo de un barbero del mismo lugar» (p. 240). El comentario del parecido de don Filipe con el antiguo criado produce la risa en los circunstantes, y la preocupación en el protagonista que comenta: «yo me esforcé para que no se me desmintiese la color» (p. 240). La avaricia de las mujeres salva a Pablos del apuro, no sin recibir la última humillación por parte de su amo que le recuerda su origen familiar: su madre era «hechicera y un poco puta, y su padre ladrón

y su tío verdugo, y él el más ruin hombre y más mal inclinado tacaño del mundo» (p. 241). Ante estas injuriosas palabras el pícaro responde «con unos empujoncillos de risa» y con un comentario que demuestra el mal trago que está pasando: «Y, por dentro, considere el pío lector lo que sentiría mi gallofería. Estaba, aunque lo disimulaba, como en brasas» (p. 241). Aunque Pablos nunca retorna a su casa de la que pretendió huir para siempre después de la fiesta del rey de gallos, su casa nunca lo abandona, siempre se la encuentra para marcarle el lugar que le corresponde.

Dentro de este episodio de don Filipe Tristán nos encontramos con varios momentos en que el personaje del pícaro es sometido a la humillación pública que desenmascara la falsedad de sus pretensiones. El más interesante de estos momentos es aquel en el que para cortejar a su dama, pide prestado el caballo al lacayo de un letrado:

Consintió, subí en el caballo y di dos vueltas calle arriba y calle abajo sin ver nada; y, al dar la tercera, asomóse doña Ana. Yo que la vi, y no sabía las mañas del caballo ni era buen jinete, quise hacer galantería: dile dos varazos, tiréle de la rienda; empínase y, tirando dos coces, aprieta a correr y da conmigo por las orejas en un charco (p. 244).

El episodio presenta muchas semejanzas con el de la caída del caballo en la fiesta de Carnestolendas: en ambos casos, el caballo resulta inadecuado para las habilidades del protagonista; en los dos casos, Pablos cae en lugares poco saludables, aunque por el ambiente carnavalesco en el primer episodio la caída es más sucia; en uno y otro episodio la humillación es pública, ya que en este último caso Pablos cuenta cómo se vio «rodeado de niños que se habían llegado, y delante de mi señora» (p. 244); por último, también aquí Pablos se retira maltrecho y manchado a su posada.

El pícaro ya ha sido humillado públicamente. Quevedo lo ha presentado como un objeto digno de risa, el hazmerreír de una sociedad estamental que a través de las burlas, del humor pesado condena a cada individuo a permanecer en el sitio que le pertenece por nacimiento. Pablos manchado es el símbolo de su origen, de su imposibilidad para cambiar de estamento. Por mucho que lo intente siempre recibirá el castigo por su audacia, y en este sentido debemos interpretar lo que sucede cuando le dan la cuchillada los amigos de don Diego:

y, emparejando, cierra uno de los que me aguardaban por don Diego, con un garrote conmigo, y dame dos palos en las piernas y derríbame en el suelo; y llega el otro, y dame un trasquilón de oreja a oreja y quítanme la capa, y déjanme en el suelo, diciendo:

— ¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos! (p. 247)

Hay que resaltar el simbolismo del acto de quitarle la capa, que pertenecía a Coronel, y que le proporcionaba a Pablos un aire de caballero que no concuerda con su realidad; sin capa el protagonista de la novela que-

vediana se convierte en lo que es, en ese ser marginado al que hacen referencia los amigos de su antiguo amo: un pícaro embustidor y mal nacido.

A partir de este episodio el humor y la risa no se centran ya en las desgracias de Pablos, sino que se limitan a satirizar algunos tipos como el galán de monjas o los actores; el humor se vuelve eutrapélico, como sucede en el episodio en el que la moza gallega de la posada cree que hay un oso en la habitación donde Pablos se encuentra en el proceso de escritura de una obra:

Va a huir y, con la tubación, písase la saya y rueda toda la escalera, derrama la olla y quiebra los platos, y sale dando gritos a la calle, diciendo que mataba un oso a un hombre. Y, por presto que yo acudí, ya estaba toda la vecindad conmigo preguntando por el oso; y aun contándoles yo como había sido ignorancia de la moza, porque era lo que he referido de la comedia, aun no lo querían creer; no comí aquel día. Supiéronlo los compañeros, y fue celebrado el cuento en la ciudad (p. 261).

Se trata de un episodio que los teóricos de la época considerarían como un caso claro de *turpitude*, según el canon establecido por Cicerón en su *De oratore*. Humor ingenioso sin ninguna otra intención que la de hacer reír al lector con la simplicidad de la moza de la posada, humor que recuerda a las bromas por las que Pablos se hizo famoso en Alcalá: robo de los pasteles o el de las espadas a la ronda. En este tipo de burlas el protagonista es nuestro pícaro que demuestra su ingenio, su capacidad para el engaño, para los trampantojos; son bromas inocuas si las comparamos con aquellas de las que él mismo es objeto.

El humor y la risa, pues, le sirven a Quevedo para reírse de todos aquellos que pretenden ascender socialmente, para recordarles que son seres inferiores, que están manchados y que, por tanto, deben contentarse con permanecer en el lugar que la sociedad les ha concedido. La tradición clásica griega le enseñó que la risa podía ser utilizada como un arma arrojada y Quevedo decidió crear su «fantoche de hilos», Pablos, como personificación de ese grupo inferior al que se debía ridiculizar, humillar para evitar la ruptura del sistema estamental que empezaba a hacer aguas en la España de principios del siglo XVII.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1997, 4ª ed., 2 vols.
- Arellano, I., «Don Pablos y don Quijote vuelven a casa», en prensa.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, 1971.
- Bonilla y San Martín, A., «La vida del pícaro», *Revue Hispanique*, 9, 1902, pp. 295-330.

- Bremmer, J., «Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia», *Una historia cultural del humor*, ed. J. Bremmer y H. Roodenburg, Madrid, Ediciones Sequitur, 1999, pp. 11-28.
- Burke, P., «Frontiers of the Comic in Early Modern Italy», en *Varieties of Cultural History*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- Caro Baroja, J., *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1979, 2ª. ed.
- Cartagena, A. de, *Libros de Tulio: De senectute. De los oficios*, ed. de María Morrás, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Cavillac, M., *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- Cros, E., *Contribution à l'étude des sources de «Guzmán de Alfarache»*, Montpellier, 1967.
- Cros, E. *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Madrid, CUPSA, 1980.
- Díaz Migoyo, G., *Estructura de la novela. Anatomía de «El Buscón»*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Elias, N., *The Civilizing Process*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.
- Graf, F., «Cicerón, Plauto y la risa romana», *Una historia cultural del humor*, ed. J. Bremmer y H. Roodenburg, Madrid, Ediciones Sequitur, 1999, pp. 29-39.
- Holden, R., *La risa, la mejor medicina*, trad. J. C. Guix, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.
- Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1987.
- Le Goff, J., «La risa en la Edad Media», en J. Bremmer y H. Roodenburg (eds.), *Una historia cultural del humor*, Madrid, Ediciones Sequitur, 1999, pp. 41-54.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, 2ª. ed.
- Moody, Jr., R., *Humor y salud. El poder curativo de la risa*, trad. R. Lassaletta, Madrid, EDAF, 1990.
- Morreall, J., *Taking Laughter Seriously*, Albany, State University of New York Press, 1983.
- Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón*, ed. V. Roncero López, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Redondo, A., «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de *El Buscón*», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, pp. 699-711.
- Rey Hazas, A., «Poética comprometida de la novela picaresca», *Nuevo Hispanismo*, 1, 1982, pp. 55-76.
- Roncero López, V., «La ideología del *Buscón*», en *Estudios sobre el «Buscón»*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 173-90.
- Vilanova, A., «Lázaro de Tormes, pregonero y biógrafo de sí mismo», en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 288-96.