

## LA RISA EN *EL BUSCÓN* DE QUEVEDO

JUDITH FARRÉ VIDAL

A partir del análisis y de la contextualización de las menciones a risa que aparecen en el texto esperamos poder extraer algunas conclusiones que resulten interesantes para reseguir la configuración y establecimiento de Pablos como pícaro y, por consiguiente, también extensibles a la evolución de su psicología como personaje protagonista. Con *menciones a risa* nos referimos a todas aquellas alusiones explícitas al término *risa*, incluidos sus derivados léxicos. Como sinónimos, o asimismo, como palabras dentro del campo semántico de risa, hemos constatado una sola mención, con lo que por cuestiones metodológicas de aquí en adelante preferimos hablar de derivados léxicos. El presente análisis, por idénticas razones, tampoco contempla todos aquellos episodios que aun siendo risibles no contienen esa apelación explícita de risa –por ejemplo el episodio del rey de gallos o el de la caída del caballo ante doña Ana–<sup>1</sup>.

Si consideramos a Pablos como eje motriz de la risa, es decir, como sujeto emisor de la risa o como objeto risible, podremos delimitar los modos de acción y los modelos de recepción de esa risa. Los modelos de acción nos informan de la manera de actuar de Pablos en cada situación y frente al resto

---

<sup>1</sup> Para los parámetros de definición de lo ridículo en los siglos XVI y XVII véase Robert Jammes, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro, Actes du 3.<sup>e</sup> Colloque de Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol*, Toulouse, C.N.R.S., 1980. Jammes nos ofrece una valiosa muestra de lo que en la época podía considerarse como digno de risa. A partir de López Pinciano y su *Philosophia antiqua poetica* nos ofrece cinco categorías para delimitar lo que podía mover a risa: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico.

Otro punto interesante para nuestro análisis es la delimitación que ofrece de las obras y situaciones ridículas de la época. En el primer puesto, el *Lazarillo* y algunos episodios del *Guzmán de Alfarache* y, en tercer lugar todos los *chistes*, *dichos graciosos*, *apoteognas*, etc.

de personajes, mientras que las modalidades de recepción denotan las formas de identificación con Pablos de autor, personajes y lector.

El análisis de la conducta de Pablos a partir de la lectura intradiegética –modos de acción– y extradiegética –modelos de recepción– de las menciones a risa nos permitirá, en primer lugar, fijar tres formas básicas de relación de Pablos respecto a los personajes: SUPERIORIDAD, COMPLICIDAD/ADMIRACIÓN e INFERIORIDAD –no olvidemos que Pablos siempre será el punto de referencia, ya sea desde su posición de emisor de la risa o como objeto risible–, para, a continuación, poder situarle en una determinada tipología de héroe<sup>2</sup>.

El principio ordenador que podría resumir la evolución<sup>3</sup> que se da en la psicología de Pablos podría resumirse con el cambio que opera desde la primera inocencia a la astucia para acabar en un cinismo último, como ya apuntaba Ángel G. Loureiro en su «Reivindicación de Pablos»<sup>4</sup>: INOCENCIA ⇒ ASTUCIA ⇒ CINISMO.

(A efectos de claridad expositiva seguimos la división en tratados ya que nuestro principal objetivo no es trazar la estructura narrativa de la novela, sino la evolución y configuración de Pablos como pícaro. La delimitación de la estructura narrativa podrá deducirse luego, a partir de las conclusiones del análisis.)

\* \* \*

### 1. *Primer tratado*

Centrémonos ahora en las menciones a risa que caracterizan el primer estadio de la configuración del pícaro –las diez primeras risas–:

<i>Superioridad</i>	<i>Complicidad/Admiración</i>	<i>Inferioridad</i>
MADRE > RESTO ( <i>ingenio</i> )		
MADRE > PABLOS ( <i>inocencia</i> )	<i>Pablos se va de casa</i>	
MAESTRO > PABLOS ( <i>inocencia</i> )		

<sup>2</sup> Para toda la terminología crítica sobre las formas de identificación, la tipología heroica y las formas de risa que se derivan de ella véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992, 2.<sup>a</sup> ed. aumentada y corregida, en especial los apartados B y C.

<sup>3</sup> Preferimos hablar de *evolución* más que de trayectoria pues creemos que así se enfatiza más el matiz de cambio que opera en la personalidad y la mentalidad de Pablos. De esta manera también queremos hacer hincapié en la consideración de la estructura de la novela como forma intencionada y significativa, y no como una mera narración yuxtapuesta de acontecimientos sin ningún propósito estructurador. Para la consideración de la estructura en estos términos, véase Jenaro Talens Carmona, «Para una lectura del *Buscón* de Quevedo, I: la estructura narrativa», *Cuadernos de Filología* (1971), págs. 83-97.

<sup>4</sup> *Revista de Filología Española*, LXVII (1987), págs. 225-244.

<i>Superioridad</i>	<i>Complicidad/Admiración</i>	<i>Inferioridad</i>
PABLOS > CABRA ( <i>hipocresía/tacañería</i> )		
D. DIEGO > CABRA ( <i>hipocresía/tacañería</i> )		
CORO ESTUDIANTES > TACAÑO		
	<i>Primera separación consciente de clases sociales</i>	PABLOS > GRUPO ESTUDIANTES ( <i>miedo</i> )
GRUPO ESTUDIANTES > PABLO ( <i>burla</i> )		
GRUPO ESTUDIANTES > PABLO ( <i>burla</i> )		
GRUPO ESTUDIANTES > PABLO ( <i>burla</i> )	<i>«Avisón, Pablos, alerta» Huéspedes: treta de Pablos y disculpas a don Diego Todos: hipocresía ama «Cosas graciosísimas» Coro: Ingenio Pablos en el engaño al confitero</i>	<i>«oía que me alababan el ingenio con que salían destas travesuras, animábam para hacer más.»</i>
PABLOS > D. DIEGO ( <i>inocencia</i> )	<i>«Señor, ya son otros mis pensamientos»</i>	

Si observamos el anterior cuadro<sup>5</sup>, podemos observar como la primera mención a risa que encontramos es la que hace referencia a los orígenes humildes de Pablos. A partir de la «cara de risa» (pág. 58) de la madre ante la opinión general sobre su dudosa moralidad y actividades, Quevedo apunta la primera característica que exige el architexto picaresco para su protagonista: el de los orígenes humildes. Es una risa sorda, en el nivel narrativo, cuya función es caracterizar la protohistoria de Pablos. Cabe señalar también, aunque sólo sea de paso, lo risible de la situación inicial que se plantea, por lo inverosímil y ridículo que podía parecerle al público del siglo XVII que el hijo de una hechicera, alcahueta, prostituta... y de un ladrón tuviera sueños de grandeza y deseos de ser un noble caballero.

La segunda mención a risa, una vez descrito el contexto que le rodea, será del tipo que caracteriza la primera fase de la evolución de Pablos. La madre de Pablos se ríe de él precisamente por su inocencia, cuando le pide que

<sup>5</sup> En este cuadro presentamos por orden de aparición todas las menciones a risa que citamos en el apéndice final y según la edición de Fernando Cabo Aseguinolaza: Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Barcelona, Crítica, 1993. Para las menciones de risa en los otros tratados véase también el apéndice final.

El emisor de la risa aparece en mayúsculas, y tras el signo «>» figura también en mayúsculas el objeto de risa. El motivo se indica en minúsculas y entre paréntesis. En minúsculas se transcriben o resumen momentos de la acción narrativa imprescindibles para el análisis de la risa.

desmienta los insultos que él mismo acaba de negar ante los demás. Este primer choque con la realidad hostil hará que Pablos abandone su casa, ya que todavía le dominan sus pensamientos de nobleza. El segundo enfrentamiento decisivo con la hostilidad de lo real será en Salamanca, cuando se dé la primera separación consciente de clases sociales: Pablo estará solo y reirá, pero será una risa nerviosa, fruto del miedo ante la novatada que se avecina y en clara posición de inferioridad.

Antes habrá habido otras menciones a risa, de las que destacaremos la única en la que Pablos ha sido emisor: Pablos, inocentemente, ha soltado una *carcajada*<sup>6</sup> ante el licenciado Cabra, de la que rápidamente se arrepentirá por el castigo que resulta de su osadía.

Todo lo dicho hasta el momento nos permite extraer ya algunas conclusiones. La primera se refiere al *contexto negativo* que rodea a la risa. La risa se construye a partir de una burla en la que siempre aparecerá un personaje burlado, como mínimo perjudicado, objeto pasivo de esta risa<sup>7</sup>. Primero, el compañero de Pablos con el que se ha peleado y la ira del maestro por la pelea –segunda mención a risa–, para continuar con la broma al confeso y los azotes a Pablos –tercera–, el enfado de Cabra por la sonora carcajada de Pablos y el hambre posterior con que le castigará –cuarta–, la risa de Don Diego Coronel padre al recordar las penurias de don Diego hijo y Pablos con Cabra –quinta–, el tacaño ridiculizado por los estudiantes –sexta–, el miedo de Pablos ante la novatada –séptima–, el grupo de estudiantes ante la burla a Pablos –en tres ocasiones<sup>8</sup>–. A propósito de este contexto negativo, podríamos añadir otra característica más a esta risa: tanto los personajes como el lector de la novela siempre se *ríen de* alguien. Aldonza de San Pedro y el maestro se ríen

<sup>6</sup> Éste es la única vez en la que aparece en el análisis una palabra del campo semántico de risa.

<sup>7</sup> Debemos dejar aparte la primera risa pues podríamos considerar que nos sirve de prólogo a la narración. Hemos dicho ya que se trata de una risa sorda, que funciona como nexos introductor a la acción propiamente dicha (aunque resulte decisiva para el desarrollo posterior del argumento y del personaje). A pesar de su función marco, también presenta este contexto negativo: a la *cara de risa* de la madre, debemos contraponerle primero todos los perjudicados por sus engaños y burlas, y luego el llanto del padre (pág. 58).

<sup>8</sup> Es interesante apuntar en este caso las tres fases de la risa: el antes, el durante y el después. También se da esta distinción temporal del antes y el después del engaño –entre la preparación y su resultado– en el caso de la burla al tacaño y en la primera novatada a Pablos en Salamanca.

En el episodio de Cabra se da también esta diferenciación de las fases de la risa pero a partir de la distinción explícita de voces narrativas: la distancia temporal entre las dos fases es mayor, ha habido un cambio de lugar y el emisor de esta segunda fase de la risa no estaba implicado en la primera. Don Diego es quien se ríe de Cabra al recordar, ya en casa, con su hijo y Pablos el episodio del pupilaje con Cabra.

En resumen, lo que puede decirse de este desglose de momentos del episodio risible es que resulta una forma de enfatizar sus posibilidades ridículas –para mover a risa–.

de Pablos por su inocencia; Pablos y Don Diego, de Cabra por ser hipócrita y tacaño; un coro de estudiantes, de un tacaño; un grupo de estudiantes, de Pablos –en este caso, lector y personajes ríen al unísono–.

De las diez menciones a risa que se dan en la etapa de inocencia de Pablos, éste es directo objeto risible en cinco ocasiones<sup>9</sup>. Desde su posición de inferioridad, y como sujeto risible y objeto de burla, podemos decir que la risa que provoca en los demás es *excluyente*. Pablos no es objeto risible como individuo, sino como tipo social: sus orígenes lo delatan y su posterior actuación lo condena. Es por esa razón, por la marginalidad de un individuo sin dinero ni dignidad, que los demás pueden reírse de él y, al mismo tiempo, excluirle. Aunque siempre sufra en soledad la burla de un colectivo, lo que provoca la risa es la inferioridad desde su marginalidad social y moral.

Esta inferioridad viene dada por el nivel de identificación con el protagonista desde su recepción. Tanto desde la intradiégesis como desde la extradiégesis, Pablos encarna el prototipo del *héroe no heroico*. El pícaro representaría, esencialmente, la degradación de un ideal heroico que la épica había adoptado para la historia, y las novelas de caballerías para la poesía. El rasgo más significativo en la subversión de este ideal heroico sería la reivindicación, por parte del pícaro, del bien individual ante el bien común, con toda la consiguiente inversión moral y de conducta que de ello se deriva. La comicidad nace del contraste entre este arquetipo ideal y su reverso picaresco. Esta inversión debe relacionarse con la teoría del nacimiento de la novela picaresca como una parodia de las cartas de petición de nobleza<sup>10</sup>.

La consecuencia de la última risa de la etapa de inocencia es el ya conocido «Avisón, Pablos, alerta» (pág. 104), que muchos críticos han fijado como la

<sup>9</sup> En las otras, indirectamente: con la *cara de risa* de la madre el lector puede reírse de los orígenes humildes de Pablos y la forma irónica y distanciada de narrarlos; cuando Pablos se ríe de Cabra, nos reímos también por su inocencia, y cuando don Diego se ríe de la tacañería de Cabra, podemos sonreírnos al recordar el hambre de Pablos y su penosa situación, ya que es él mismo quien ingeniosamente la recuerda; la burla al tacaño también podría recordarnos el pasaje con el licenciado Cabra pues el motivo a risa es también la tacañería y, por último, cuando Pablos ríe por el miedo ante la novatada, el lector reirá también porque de antemano conoce el resultado –la anécdota ya aparece en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 815–. Es, en definitiva, una sutil combinación de perspectivas diferentes que agudizan en el lector el efecto risible de la situación.

<sup>10</sup> Edward C. Riley resume esta idea del héroe parodiado en la picaresca en «Cervantes y la ficción narrativa», *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990, pág. 37: «Convencionalmente, la novela picaresca es descrita, en términos genéricos, como una reacción contra el romance heroico e idealista. *La historia del héroe produjo la historia del pícaro. El vacío que dejara el retiro del héroe de ficción dio lugar al antihéroe de la sociedad: el pícaro español*, como afirmara F. W. Chandler en su clásico estudio de 1899 («Romances of Roguery», *Burt Franklin Bibliography and Reference Series*, 31, Nueva York, 1961, pág. 14). Desde entonces la picaresca ha sido frecuentemente considerada como el contragénero o anti tipo del romance [...] Del héroe al antihéroe, de la virtud al vicio, de las clases altas a las bajas [...]».

fórmula decisiva de la conversión de Pablos en pícaro pero que, como se verá, no es definitiva. Es cierto que a partir de esta sentencia se dan cambios significativos, entramos en la segunda fase en la evolución de Pablos, pero todavía deben darse otros cambios que conducirán al cinismo y al desengaño últimos, propios de la última etapa en la formación del pícaro.

La segunda fase en la progresión de Pablos hacia el status de pícaro es quizá la más característica del oficio. Nos referimos al momento en que Pablos se convierte en el actante de las burlas y engaños de las que antes era sujeto paciente. La risa excluyente que le aislaba en una clara posición de inferioridad hacia los demás, ahora le sirve para ganarse su admiración, en unos casos y, en otros, su complicidad. La risa ya no será excluyente sino *receptiva* y a partir de este momento ya no nos *reiremos* de Pablos, sino *con* Pablos.

La primera risa que provocará la astucia de Pablos se dirige contra Don Diego. Esta proyección vengativa de la risa de Pablos hacia Don Diego se presenta desde una doble perspectiva narrativa: el antes y el después, o sea, la misma burla y la posterior *disculpa* ante don Diego, con un efecto todavía más ridículo: ¿podría ser significativo que el primer objeto risible de este nuevo Pablos sea don Diego? Quizá sí. Desde la perspectiva lectora, podría ser significativo que en este primer tratado se ridiculizara al personaje que más tarde desbaratará los planes de ascenso social de Pablos y hará que pierda definitivamente la *vergüenza* y asuma el grado final de cinismo que requiere el pícaro: ¿podría decirse que Quevedo se ha *reído* de los dos personajes?

Pablos no sólo despierta la admiración de los personajes que ríen con él, sino también la complicidad. Cuando todos los personajes, incluido Pablos, ríen de las tretas y la hipocresía del ama, se enfatiza esta astucia que Pablos ha aprendido tras el primer estadio de evolución, en el que ya la sufrió en forma de burlas y castigos de otros personajes que cumplían la función del ama. Porque cuando en la narración se resalta la astucia del ama se está resaltando ante el lector la de Pablos, ya que luego serán cómplices en el engaño.

Pablos dirá a continuación que le sucedieron «cosas graciosísimas» (pág. 97). Con ello, no sólo será el que provoque la risa en los demás personajes, sino que también se incluirá él mismo en este auditorio para la risa. Esta risa del que es capaz de reír y hacer reír ante la adversidad y la penuria, amplía su condición de héroe no heroico con los rasgos propios del *héroe humorístico*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Ventura García Calderón, «Del Buscón», *Revue Hispanique*, XLIII (1918), págs. 38-42. Ante la pregunta de la insistente risa de Pablos propone dos soluciones: primero, porque la profesión de engañar siempre fue risueña y, en segundo lugar, por la relación entre cada estado social y su ironía.

A partir de la degradación de los valores morales del héroe, Pablos reirá, hará reír y se reirá de sí mismo.

Pablos también dirá que «oía que me alababan el ingenio con que salía destas travesuras, animábame para hacer más» (pág. 98). Pablos se ha ganado la admiración del resto de personajes con el engaño al confitero y se ha integrado en el ámbito social más inmediato que antes le excluía. Lo más importante no son tanto estas travesuras, sino el reconocimiento social del ingenio que las provoca.

El primer tratado acaba con la risa de Pablos a propósito de la inocencia de don Diego, cuando al despedirse le propone una carta de recomendación para futuros amos. Se cierra así este primer tratado que se iniciaba con la risa que provocaba la inocencia de Pablos<sup>12</sup>.

## 2. *Segundo tratado*

La segunda fase de la evolución de Pablos continúa en este tratado. La primera mención a risa que aparece tiene la función estructural de nexo entre el discurso del primer tratado y este segundo. No es una risa que se origine a partir de una anécdota concreta sino que es más el resumen de una situación. En este sentido descriptivo, podemos decir que es una risa sorda que resume la comicidad del primer tratado a partir del *Avisón, Pablos, alerta*:

Al fin, yo salí tan bienquisto del pueblo, que dejé con mi ausencia a la mitad dél llorando, y a la otra mitad riéndose de los que lloraban (pág. 105).

Decíamos a propósito del *Avisón, Pablos, alerta* que permitía apreciar cambios que aunque no eran definitivos, sí eran significativos. Pablos pasaba de ser sujeto paciente de burlas y engaños a ser sujeto actante de ellos, aunque todavía no era emisor directo de esa risa. La segunda fase de la evolución de Pablos se completa en este tratado cuando el protagonista ya se convierte en el emisor de la mayoría de risas. La astucia que profesa en este segundo tratado tiene su base en el chiste, el juego de palabras y la ridiculización verbal de otros personajes<sup>13</sup>. Podría ser, en definitiva, una manifestación más elaborada de este segundo grado de su evolución.

Analicemos en primer lugar las risas que se emiten desde una posición de superioridad respecto a uno o más personajes:

<sup>12</sup> La teoría de que don Diego es también una forma de pícaro sugerida por Maurice Molho, «Más sobre el picaresco de Quevedo», *Mester*, IX (1980), págs. 39-54, podría apuntar también a una evolución de don Diego, que no se narra en el libro, desde su primera inocencia hasta su final astucia y cinismo cuando descubre los intentos de boda por parte de Pablos. No podemos leer el proceso, pero sí los resultados.

<sup>13</sup> La astucia del primer tratado, a partir del *Avisón, Pablos, alerta* tenía su base en la acción, que se traducían en burla.

1) **Emisor:** Pablos**Objetos risibles:**

En general: 1 vez

Clérigo-poeta: 5 veces

Arbitristra: 2 veces

Soldado: 1 vez

Diestro de esgrima: 4 veces

Don Toribio: 1 vez

**N.º de risas:** 142) **Emisor:** Ermitaño**Objetos risibles:**

Soldado: 1 vez

Pablos y soldado: 1 vez

**N.º de risas:** 23) **Emisor:** Genovés**Objetos risibles:**

Pablos y soldado: 1 vez

**N.º de risas:** 1

Por cantidad, Pablos es superior al resto de personajes. La comicidad, cuyo fin es resaltar la astucia y superioridad de Pablos, se construye a partir del desfile de una serie de personajes tipificados al modo de los entremeses de figuras<sup>14</sup>. El contexto negativo de la risa del que hablábamos antes se concentraría en este caso en el efecto ridículo de la figura, puesto de manifiesto, provocado o enfatizado por Pablos. En cada caso, la risa es provocada por un vicio o defecto determinados: el arbitrista y el diestro de esgrima simbolizarían la charlatanería; el clérigo poeta, la ignorancia y la hipocresía; el soldado fanfarrón, la bravuconería; el ermitaño, la hipocresía (don Toribio merece una especial atención pues aparece individualizado). La risa no tiene como resultado un perjudicado en concreto, tampoco hay una individualización,

<sup>14</sup> Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971: *Quevedo [...] domó la resistencia que el hombre tornadizo de su tiempo ofrecía a ser convertido en literatura, transmutándole en figura ridícula o actor de pesadilla. Su ejemplo fecundó lo mismo el entremés que la novela y el cuadro satírico.* (pág. 179).

Mariano Baquero Goyanes, «El entremés y la novela picaresca», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid, 1956, págs. 215-246: *El desfile de vicios y de clases sociales aptas para la sátira aproxima al entremés a los "Sueños quevedescos" y obras semejantes, [...], en los cuales los vicios satirizados no han cuajado en concretos moldes humanos —en personajes con sus nombres y peripecias—, sino en categorías abstractas, definitorias de toda la especie [...]* (pág. 245)



sino que la finalidad es resaltar lo ridículo de una serie de defectos y vicios –quizá con intención moral o quizá con intención de denuncia social–.

En el apartado de superioridad, además de Pablos, hay otros dos sujetos emisores de risa: el ermitaño –con dos risas– y el genovés –con una risa–. El ermitaño se ríe del soldado al descubrir su falsa bravuconería, y de Pablos y el soldado cuando les burla haciendo trampas en el juego.

La risa del genovés es distinta porque actúa en el plano del lector. Aunque aparentemente sea una risa de superioridad es en verdad de inferioridad ante el lector. El genovés se ríe de la ignorancia de Pablos y el ermitaño, a la vez que nosotros nos reímos de la ignorancia del genovés<sup>15</sup>.

En el apartado de complicidad/admiración podríamos incluir la mención a risa que se incluye en el nivel discursivo del narrador y que busca la complicidad del lector a partir de la admiración, en el sentido de asombro ante la dimensión ridícula del personaje: «No se ha visto cosa tan digna de risa en el mundo» (pág. 110).

La risa a propósito de don Toribio merece un análisis aparte. El hecho de que aparezca individualizado en medio del desfile de figuras y que sea el único personaje de la novela que inspire la compasión de Pablos es sintomático de la implicación afectiva de Quevedo al retratarle. Pablos llega a confesar que «aunque iban mezcladas con risa, las calamidades del dicho hidalgo me enternecieron» (pág. 143). Caben dos soluciones: la primera se refiere a una posible función de nexo del personaje entre el segundo tratado y el tercero, pues la razón de ser fundamental de la vida de don Toribio es la de aparentar algo que no es, y el tema principal sobre el que gira el tercer tratado es el de la relación entre apariencia y realidad; una segunda explicación podría buscarse en la personalidad de Quevedo, desengañado de los vicios y la hipocresía de la vida mundana –tema que ya desarrolló en *Mundo por de dentro* y *Vida de la corte*, y añorado de un orden anterior basado en una jerarquía social inamovible y segura. Ambas explicaciones no tienen porqué ser excluyentes pudiéndose conjugar en una sola explicación que cubriera tanto el ámbito de la obra como el del autor.

La risa que quizá resulte más significativa de este segundo tratado es la que emite Pablos en casa de Alonso Ramplón. Su relevancia proviene de ser la segunda y última risa que Pablos emitirá en posición de inferioridad ante otros personajes. Pablos dirá: «comencé a reír por una parte y a rabiarse por otra» (pág. 137). Desde la risa de inferioridad ante la novatada de los estudiantes en Salamanca hasta la risa ante Alonso Ramplón y sus amigos, Pablos ha cambiado y, por tanto, también su risa. Aunque en ambas ocasiones Pablos

---

<sup>15</sup> Véase la nota que inserta Cabo Aseguinolaza en su edición, pág. 130, n. 109.

demuestre inferioridad, la coyuntura de la risa es diferente: la primera vez daba *en disimular* su risa (pág. 86), mientras que ahora ya no disimula, y su rabia se hace explícita.

### 3. *Tercer tratado*

El tercer tratado resulta definitivo para la caracterización de Pablos como pícaro. En esta última etapa de su evolución la risa se articula casi exclusivamente en torno al episodio del hostel: la dueña del hostel intentará casar a su hija Berenguela con Pablos pues le cree un caballero adinerado. Los engaños que Pablos trama para presentarse bajo una falsa apariencia de riqueza y señorío fracasan en cuanto a los fines matrimoniales que persigue<sup>16</sup>.

Pese a este fracaso en sus planes, Pablos tendrá éxito al solucionar su situación más inmediata. Su último embuste, con la presencia de la Inquisición (pág. 187), le permite salir airoso en el pago de la estancia en el hostel. Con lo dicho hasta el momento podemos deducir fácilmente cuál será el marco que motivará la risa en este último tratado, el de la confusión entre apariencia y realidad.

En este juego por falsear la realidad, las relaciones de superioridad las marcará el que descubra la falsa apariencia respecto al que encubre la realidad. En este sentido, Pablos será emisor de risa en tres ocasiones: frente al caballero chanflón –dos veces-, y frente a la vieja. Además, un coro anónimo se reirá de los falsos caballeros en su procesión tras ser prendidos; y el escribano y el catalán al descubrir las tretas de Pablos en el hostel.

Las relaciones de inferioridad situarán en clara desventaja al personaje que no descubra el embuste: Berenguela y la familia de don Diego Coronel, cuando todavía no ha averiguado la verdadera identidad de Pablos. En este apartado cabe señalar que los personajes que se ven colocados en esta situación deben su inferioridad a los esfuerzos de Pablos.

La risa en el apartado de complicidad se establece entre un caballero chanflón y Pablos a propósito de la necesidad de aparentar. Pablos se reirá, en primer lugar, de un caballero chanflón cuando al quitarse la capa queda medio desnudo por detrás, ante lo que éste le advertirá: «Haráse a las armas y no se reirá» (pág. 153). El consejo *se hará* realidad cuando Pablos sufrirá la impotencia del que se ve obligado a disimular, *a cubrirse con una capa*. Ante doña Ana y don Diego Pablos dirá:

<sup>16</sup> Como en el siguiente caso de intento matrimonial con doña Ana, Pablos fracasa. Se demuestra así que el matrimonio como forma de asentamiento en la sociedad no es la vía que Quevedo elige para Pablos. El viaje a las Indias con el que se cierra el periplo de Pablos confirma la decisión de Quevedo de perpetuarle en su estado de pícaro, independiente y establecido en ese límite social marginal.

Yo decía con unos empujoncillos de risa: —«Gentil bergantón!, ¡Hideputa pícaro!». Y, por de dentro, considere el pío lector lo que sentiría mi gallofería. Estaba, aunque lo disimulaba, como en brasas (pág. 195).

La complicidad entre el aviso del caballero chanflón y la experiencia de Pablos es evidente. Pese a que Pablos parece situado en inferioridad ante su auditorio y sufre la misma rabia que en el episodio en casa de su tío (pág. 137), se mantiene en una superioridad real ya que todavía prevalece su engaño sobre la familia de don Diego.

En este punto debemos hablar de la última fase en la evolución de Pablos, la que le llevará a su último cinismo, y para ello debemos tratar el sentimiento de vergüenza en Pablos. La caída del caballo ante doña Ana, el descubrimiento de don Diego de la verdadera identidad de Pablos y de sus planes de matrimonio, y el posterior castigo que de ello se derivará, son las claves para la pérdida de este sentimiento de vergüenza. Porque hasta que Pablos no se desprenda de sus planes de ascenso social —de sus infantiles planes de ser caballero— y deje de avergonzarse de sus orígenes y condición, no será un sinvergüenza, es decir, un pícaro cínico.

Los momentos en que Pablos admite explícitamente sentir vergüenza son tres: en el momento en que acude a su tío para cobrar la herencia de su padre y se encuentran en la calle —«Yo, que me vi a caballo y que en aquella sarta parecería punto menos de azotado, dije que le aguardaría allí. Y así, me aparté tan avergonzado, que, a no depender dél la cobranza de mi hacienda, no lo hablara más en mi vida ni pareciera entre gentes» (pág. 132)—; cuando tras encontrarse conoce a los amigos de su tío— «[...] de suerte que no pude disimular la vergüenza» (pág. 135)— y tras la caída del caballo ante doña Ana— «[...] no se ha visto en tanta vergüenza ningún azotado» (pág. 198)—.

Precisamente la caída del caballo ante doña Ana marcará la etapa final de Pablos, cuando, a raíz del castigo que recibe por su osadía decide optar por aceptar su condición y convertirse definitivamente en pícaro convencido. A partir de la vergüenza ante la caída del caballo, ya sólo encontraremos dos menciones a risa en todo este tercer tratado. La primera se refiere a la anécdota con la vieja que le hospedaba: «me reía de lo que los picarones decían a la Guía» (pág. 205), y la segunda sirve para caracterizar las comedias que Pablos hacía como escritor de obras teatrales y actor: «y metía dos lacayos por hacer reír» (pág. 211). Es significativo que tras la final adopción de la postura cínica ante su situación, Pablos no emita ni sufra risa alguna. Únicamente reirá ante unos comentarios que oye cuando la vieja que le hospedaba es prendida por alcahueta.

Una vez Pablos ha abandonado esos deseos de verse «entre gente principal y caballeros» (pág. 138), ya no depende de la opinión que la gente tenga de

él y, por tanto, ya no le interesa contar *cosas graciosísimas* ni que le *alaben el ingenio*, sino vivir, o intentar vivir, su vida.

En resumen, cuando Pablos es finalmente pícaro menudean las menciones a risa. Lo esencial es el proceso hasta la consciente asunción de su estado picaresco. A partir de ese momento lo decisivo ya no son ni la burla ni el chiste, sino la acción.

\* \* \*

La evolución más significativa de la risa en *El Buscón* es el paso del *reír de* al *reír con* que nos ofrece Pablos desde su posición de *héroe no heroico y humorístico*. Respecto a las modalidades de recepción podemos hablar de dos formas. Se da una identificación irónica desde la posición del lector –y quizá del autor, si admitimos la picaresca como una forma de parodia de las cartas de petición de nobleza–, quien ha identificado a Pablos como el revés del héroe sublime. Los personajes que en la etapa de inocencia se reían de Pablos también se identificaban irónicamente con él desde su posición de superioridad moral. La identificación admirativa se reserva para todos aquellos personajes que rodeaban la risa de Pablos, ya sea como sujeto emisor o causal de ella, y veían en él un sujeto ingenioso y astuto –independientemente de su condición–. Se trata en definitiva de una risa envolvente que implica en un primer momento a lector y personajes, y que finalmente acaba contagiando al protagonista.

Quevedo se convierte así en el mago que busca la risa a partir de un ingenioso juego de tropelías. La narración autobiográfica de la vida de Pablos nos hace reír porque una cosa es lo que Pablos como protopícaro pretende, y otra muy distinta es lo que sucede realmente. Realidad y ficción, lector y personajes, se funden en una carcajada común, pues Pablos quiere ser y parecer lo que no es ni puede parecer –de ahí la parodia que Quevedo hace del ideal de héroe–. La comicidad resulta del fracaso de esos ideales de caballero: Pablos siempre obtiene lo contrario de lo que esperaba obtener. Cuando Pablos pasa de inocente a astuto volvemos a reírnos con y de sus tropelías. Esta vez los perjudicados son otros, y podemos reírnos junto al resto de personajes de su ingenio para engañar a esos otros. Más allá de la fábula y del discurso narrativos nos seguimos riendo de él, pues sus tropelías no logran engañarnos desde nuestra recepción como lectores, todo, gracias a la caracterización y a la ironía de Quevedo.

La tropelía más ingeniosa de la novela será la que determinará la conversión definitiva de Pablos en pícaro. Con la caída del caballo ante doña Ana Pablos ha perdido la poca vergüenza que podía quedarle, y con el castigo que don Diego le prepara al descubrirle, Pablos adquiere el cinismo que le llevará a su final asentamiento como pícaro. Es precisamente la *escena* del castigo

(págs. 200-201) la que le permite a Quevedo la tropelía mejor *dramatizada*: don Diego había acordado con los dos picarones amigos de Pablos que éstos le darían una paliza. Para reconocerle, no era necesario que Pablos y don Diego intercambiasen sus capas pues éstos le conocían de sobras. El cambio de capas sólo significará una nueva paliza para Pablos al ser confundido *realmente* con don Diego. No hay en este pasaje ninguna mención explícita de risa pero la carcajada va implícita en la tropelía que Quevedo ha conseguido tramar. Aunque no se trata sólo de la carcajada sino también del asombro del lector ante una paliza inesperada y también definitiva para la trayectoria de Pablos como pícaro. Entre asombro y carcajadas Quevedo finaliza su retrato de la génesis de Pablos como pícaro.

**APÉNDICE:** contiene la localización de las menciones a risa en orden de aparición. Se cita por la página en que aparecen —en el caso en que en una misma página aparezcan dos o más menciones a risa, sólo se señala la página una vez—.

*Tratado I:* 58, 61, 62, 63, 71, 77, 82, 84, 86, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 104.

*Tratado II:* 105, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 120, 121, 123, 127, 128, 129, 130, 137, 143.

*Tratado III:* 153, 159, 171, 184, 185, 187, 194, 195, 205, 211.