

## LAS FUGAS DE ESTEBANILLO

BLANCA PERIÑÁN

Universidad de Pisa

### Sumario

Partiendo de un interesante y exhaustivo recorrido por las más actuales tendencias o líneas de investigación sobre la picaresca, Blanca Periñán analiza cuidadosamente la vida y hechos de Estebanillo González. Sitúa la obra en un tiempo histórico, relacionando directamente sentido y forma con éste.

No sólo estamos ante un documento "histórico", sino que también revisamos un compendio de técnicas narrativas, de verosimilitud, y por supuesto de comicidad. La autora del presente estudio demuestra cómo el texto llega a ser innovador respecto a todo el anterior ciclo de pícaros literarios.

### Summary

Starting from an interesting and exhaustive overview along the current tendencies or lines of research about Picaresque novel, Blanca Periñán analyses carefully Vida y hechos de Estebanillo Gonzalez. She places the work in its own historic context, relating the latter directly with both its sense and form.

Not only we are in front of a "historic" document, but also we revise a narrative technique compendium, of verosimilitude and, of course, of comicality. The author of this study proves how the text becomes innovative respect to all the previous cycles of literary rogues.

Para una revista de orientación histórica la picaresca se presenta indudablemente como una fuente de inagotable interés. También yo en esta ocasión, agradecida a los alumnos que me han invitado a colaborar en INDAGACIÓN - joven revista a la que deseo larga vida - he pensado prestar atención a la temática picaresca, aunque no enfocaré mi lectura hacia horizontes historiográficos sino estrictamente literarios. En concreto me voy a acercar a la más tardía de sus manifestaciones, último vástago legítimo, como se considera comúnmente la *Vida y aventuras de Estebanillo González*. En ese texto, salido de las prensas flamencas a mediados de siglo XVII con voluntad de

anonimato, según la valiosa opinión de sus modernos editores Jesús Antonio Cid y Antonio Carreira<sup>1</sup>, un escribano de corte y culto poeta, que había vivido la guerra de Flandes ocasionalmente como intendente de hacienda, decidió complacer a su protector, el conde Ottaviano Piccolomini, escribiendo una obra que le ayudara a remontar su fama en la corte y en los círculos flamencos, muy decaída en verdad tras algunas desafortunadas operaciones, militares y diplomáticas. Para tal objetivo decidió escribir una novela en la que un niño, tras mil peripecias, se convierte en bufón de cortes militares ambulantes y narra una de las historias más divertidas de la literatura aurisecular. Un libro cómico pero de propaganda seria. Una perfecta paradoja, emblemática de las dobles instancias en literatura, sobre todo en la barroca.

Últimamente la crítica formal, dejando superado de una vez para siempre el eterno problema del 'realismo' de la novela picaresca interpretado como transcripción literal o reflejo del mundo tangible, difícil de debelar, ha tratado de definir en términos exquisitamente literarios la peculiaridad de este género, fenómeno narrativo de gran sugestión y de importancia europea, sin duda una de las grandes aportaciones de la literatura española a las letras universales, en paralelo con la escritura cervantina y el teatro clásico. Desde distintas partes se ha sentido la necesidad de establecer un paradigma fundacional del género sobre el que definir eventualmente la gran cantidad de continuaciones del modelo que se dieron, dentro y fuera de España, en el siglo XVII; y a partir de algunas páginas modélicas de Fernando Lázaro Carreter, Claudio Guillén y Francisco Rico se ha perfilado la idea del 'canon picaresco', las invariantes que lo estructuran y las modificaciones de las sucesivas novelas llamadas parapicarescas o narraciones con pícaro. Ha sido el resultado una fértilísima línea crítica de gran prestigio, casi inatacable e imprescindible a la hora de entender desde dentro esas novelas tardías. Que están mereciendo últimamente la atención de la crítica, y son ya bastantes los estudios que han elegido ese terreno como espacio privilegiado en el que estudiar aspectos del estatuto de la narrativa barroca. Ya no se habla despectivamente de sus autores como continuadores amanerados y de las obras como novelas deslabazadas sino más bien de 'dilatación' y 'expansión' del modelo, que acoge y reelabora otras instancias narrativas a través de las cuales se explicita a veces una 'oficialización' del pícaro, es decir su adhesión a la visión del mundo concorde con la ideología dominante, y otras veces distintas formas de transgresión<sup>2</sup>. Entre las muchas líneas de investigación que contribuyen a aclarar cada vez más aspectos del género,

---

<sup>1</sup> *La vida y hechos de Estebanillo González*, Edición de A. Carreira y J.A. Cid, Madrid, Cátedra 1990, 2 vols. Citaré por ella remitiendo con el número romano al capítulo y con el árabe a la página.

<sup>2</sup> Véase TALENS, J.: *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar 1975, sobre todo la introducción, y sobre el Estebanillo en especial el cap. II, "Imposibilidad del "yo" como lenguaje. Para una revisión de "La vida de Estebanillo González", págs. 107-77.

reputo de gran interés las que señalan la importancia de la comicidad como uno de los componentes esenciales del género. Ya en cuanto componente del canon primigenio, el concepto de comicidad está básicamente relacionado con el sujeto 'ridículo' que es el pícaro, gemelo de figuras de la comedia por representar lo bajo e indecoroso en el personaje así como lo grotesco en las situaciones que lo rodean. Un dato unificante que sin lugar a dudas abraza las continuaciones picarescas es la constante elaboración de un lenguaje de la comicidad basado en materiales folklórico-antropológico que son indispensables en la palabra de los distintos pícaros, y al mismo tiempo la intensificación de una directriz de comicidad de base lingüística con tendencia hacia una ingeniosidad sostenida por la agudeza verbal. Ya en las primeras continuaciones de principios del siglo XVII está bien presente un desplazamiento de la escritura hacia niveles de lo grotesco. Cada vez más el texto picaresco se va convirtiendo en un juego de situaciones ingeniosas, en una experimentación de lenguaje altamente alusivo-conceptuoso que puede llegar a ser reñida lucha y hasta reto a la referencialidad, y por lo tanto a la esencia misma del texto narrativo. Si, como afirma Chevalier después de haber analizado la escritura aguda de todo el siglo a través de los modelos en que se inspira la obra quevedesca, el *Buscón* no es una novela sino una "miscelánea de chistes agudos" <sup>3</sup>, más aún lo es la *Pícara Justina*, escrita por los mismos años. En ella se cumple una gigantesca parodia del canon picaresco y de la institución misma de la escritura en sus niveles de *inventio* y *dispositio*. La historia de la pícaro es de difícil lectura por estar escrita de manera que un juego lingüístico continuado, especie de "flujo de conciencia" guiado por los más variados sistemas asociativos de tipo analógico-ingenioso, se superpone a la narración para producir, fundamentalmente, el placer de la descifración de sus muchos mensajes críticos en ambientes cultos de la corte, como bien demostró en su día su gran comentador Bataillon <sup>4</sup>. No novela picaresca, pues, aunque el autor se sirve y elabora el esquema de modo personalísimo; sí "obra de arte del lenguaje" <sup>5</sup> por su riqueza en figuras lúdicas ingeniosas. Cuarenta años después el *Estebanillo* va a contar su historia en un estilo que bien se puede definir una pirotecnia de recursos agudos por su condensado ludismo verbal y su bizarría intertextual. En la línea de los dos precedentes citados, el *Estebanillo* es el texto que añade al arquetipo mayor contenido cómico y al mismo tiempo el que más tiene que ver con un referente histórico serio, con la realidad que fue la guerra de los Treinta Años y que está continuamente presente a lo largo de la novela. Los perfiles grotescos y el constante sistema connotativo nunca entran en contraste con la fábula y el relato del

---

<sup>3</sup>CHEVALIER, M: *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal* Barcelona, Crítica 1992, p. 103.

<sup>4</sup>BATAILLON, M.: en sus trabajos sobre esta obra reunidos en *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969.

<sup>5</sup>RICO, F.: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 120.

joven protagonista, ni impiden que se vaya viendo, a través de sus continuos desplazamientos, la primera gran conflagración europea. En cierto modo se la podría llamar legítimamente una "novela histórica", si bien a la manera barroca.

La *Vida y hechos de Estebanillo González* lleva por título completo '*hombre de buen humor*', escrita por él mismo. El sentido del apelativo no es genérico, como en el español moderno, sino más restringido puesto que era una de las denominaciones que se le daba al truhán o bufón en la época. La comicidad por lo tanto queda anunciada intencionalmente desde el título, ya que un bufón que escribe su propia vida - aunque ello sea un artificio literario, o mejor dicho precisamente por ello - deberá escribirla necesariamente 'en bufonesco'. Objeto primario de la comicidad de Estebanillo es la burla que, como todo buen bufón, hace de sí mismo; se burla y es burlado. Preocupado por vivir lo menos mal posible, siempre a la búsqueda de una cocina en la que cobijarse, comerciante de pacotilla muchas veces, ratero con frecuencia, hábil tramposo a la ocasión, hace todo lo posible por refugiarse siempre en las retroguardias donde encuentra egoísmo y cobardía gemela de la suya. Muy criticada por la aparente falta de unidad, recientemente se ha considerado esta obra con mucha insistencia como la novela del antimilitarismo. Pero incluso matizando el anacronismo que representa ese término aplicado a aquel siglo, no se debe perder de vista al aceptarlo el marcado carácter que la novela presenta de doblez ambigua: si por una parte resultan evidentes las instancias demoledoras de los valores militares en la España de la época, por otra es casi automático ver en este pícaro una especie de 'gracioso' prestado del teatro a la novela, con la función cómica de hacer reír en un determinado ambiente, precisamente por el contraste fuerte e intencional entre una cobardía exclusivamente del protagonista 'ridículo' y la valentía militar como valor serio dominante general. En efecto, el frecuente sabor sarcástico y crítico de las palabras del protagonista no llega a rozar las figuras militares y del poder en general a quien el pícaro sirve, y la risotada nace de episodios jocosos y tonos grotescos dirigidos exclusivamente contra personas de la calaña del protagonista.

Como observan todos los estudiosos del *Estebanillo*, telón de fondo de la novela es la Guerra de los Treinta Años, comenzada en 1618 en Bohemia y concluida en 1648 tras las paces de Westfalia, Münster, Osnabruk, aunque para España tuvo un suplemento de diez años hasta el 1659. El protagonista decide contar su historia al final de la novela (cap. XIII), en coincidencia con la llegada de la noticia de la muerte de la emperatriz María en 1646; en ese momento, desde sus 37 años, decide dar curso a la evocación *a rebour* de una vida que lo ha visto, niño y joven, testigo de movimientos militares y de episodios bélicos cuales Nordlingen, Maestrich, Thionville, Arras, Air sur la Lys, Silesia y Leipzig.

Sobre un esquema cronológico lineal ( con pocos saltos a lo largo de los episodios) el narrador-protagonista cuenta sus aventuras como niño que se gana la vida de la manera más fácil en que era posible salvarse de la mendicidad, entrando y saliendo sin cesar en las levadas de a pie o embarcándose en las numerosas compañías que zarpaban para los Países Bajos desde España o desde Italia. Sin estar manchado de *indignitas* por el origen infamante de los padres y sin haber padecido enseñanza negativa por parte de su familia - de su genealogía Estebanillo se burla sin tonos denigrantes, por pura comicidad bufonesca, y cuando hace falta echa mano de su condición de hidalgo (V, 275) - sin el peso por lo tanto de determinismos negativos, entra en el mundo, se inicia como aprendiz de barbero y como taurino, se embarca y empieza a dar vueltas por el sur de Italia y el Norte (Nápoles, Sicilia, Livorno, Milán) pasando repetidas veces por la capital. Una primera ida a España, con etapas en Barcelona y Madrid, le lleva a decidir un peregrinaje por Portugal donde se improvisa, como había hecho ya antes, comerciante de quincalla; baja a Andalucía donde será peón de albañil, pícaro de javega, aguador, criado de comediantes etc. Se embarca para Francia pasando de un ejército en otro sin más proyecto que el de salir adelante; vive una vuelta a Milán como servidor de Cardenal Infante y con tal de seguir en los ejércitos se las apaña de cualquier forma, incluso improvisándose alcahuete. A partir de una entrada en la leva del tercio del Duque de Cardona se verá presente en la batalla de Nordlingen y desde entonces se quedará entre los ejércitos, oficialmente como 'hombre de entretenimiento'; seguirá desplazándose constantemente por Europa, ya sea por necesidades propias ya sea como correo de grandes personajes. En una maraña de idas y venidas que bien refleja las incertidumbres y dificultades de las estrategias militares, pierde a sus amos e insiste en su búsqueda hasta dar con su verdadero protector, el duque Ottaviano Piccolomini, con quien se logra encontrar al final del capítulo XIII desde donde se concluye la historia y se da inicio a la 'justificación de la escritura', según el canon picaresco.

Más que andar, Estebanillo corre por toda Europa, con puntas extremas que van desde Palermo, hacia occidente por el largo Portugal, por el sur hasta la costa malagueña; sus navegaciones lo llevan por Francia e Inglaterra hasta Holanda; baja y sube por el Danubio, llega por el norte hasta la Moscovia. La rápida anotación de las batallas, de los movimientos de tropas por parte de las coaliciones del emperador se va entreviendo gracias a las idas y venidas del niño, gobernadas en buena parte por sus fugas, que son tanto causa como efecto de sus desplazamientos. La veracidad de los acontecimientos y la exactitud de las anotaciones geográficas constituyen un nivel absolutamente serio y puntual, especie de sustancia del contenido densa, lineal y perfectamente captable por los lectores, mientras que los recursos literarios de los que se sirve el escritor, con sapiente mano, para vehicular ese contenido serio en transparencia son un gran

repertorio de técnicas de la comicidad; repertorio que va formando con toda claridad como dos coordenadas que se cruzan continuamente y que son, una el esquema picaresco y otra la escritura bufonesca. Ambas constituyen ese primer plano risible sobre el que se va proyectando la 'historia' de la guerra, con sus figuras reales, en ningún momento tocadas por la denigración grotesca sino todo lo contrario: ahí están los elogios al conde (VII,52 y sig.), al cardenal Infante (VIII,104 y sig.), a la Emperatriz (XIII, 369 y sig.) y a tantos otros capitanes con los que el joven entra en contacto.

Las narraciones de Estebanillo revelan una pericia que va más allá del ser pura relación de acontecimientos según la conocida fórmula de las memorias de soldados, y suponen un dominio del arte de la *variatio* al servicio de un proyecto y una arquitectura narrativa, no necesariamente unitarios.

Veámoslo focalizando, por ejemplo, el arte de dar conclusión a las situaciones y de pasar de un episodio al siguiente. Que equivale a hablar de la 'fuga', no en cuanto tema sino en cuanto estructura, es decir elemento funcional que concluye un episodio y abre otro al mismo tiempo, eslabón en la cadena narrativa.

La *peregrinatio* como componente esencial de la novela picaresca ha sido cantidad de veces recordada. El viaje o itinerancia es como su estructura portante, responsable según no pocos críticos de su forma poco trabada. Famosa es la definición de 'técnica ensartadora' dada por Sklovsky a lo que consideró elemento esencial de la narración picaresca, el cosido de episodios carente de un verdadero hilo conectivo<sup>6</sup>. Otras visiones críticas han añadido al tema del viaje el concepto de 'motivación' que de un simple elemento mecánico lo convierte en 'gesto semántico', cargándolo de sentido al leerlo como expresión de los destinos de la gente excluida de la sociedad, puros juguetes de la casualidad<sup>7</sup>. El esquema itinerante es evidentemente siempre funcional al ser siempre causa de ocasionalidad; los distintos episodios de una novela con ese esquema son como células independientes que permiten pasar revista a personajes, instituciones, figuras etc, eterna forma de la sátira y fácil vehículo de afirmaciones más o menos explicitadas de comentario del mundo, y por lo tanto de la ideología del autor. Esa ocasionalidad del continuo cambio de ambiente y situación impide la existencia de verdaderos segundos protagonistas en las novelas y es obstáculo para que se produzca el dinamismo dialéctico con el medio ambiente. Pero no es necesariamente un obstáculo para la concepción motivada y unitaria del conjunto de la novela; porque el proyecto, siempre existente en el esquema picaresco, supone necesariamente una selección y jerarquización de los episodios en esa visión retrospectiva que el pícaro maduro hace de

---

<sup>6</sup>SKLOVSKY, V.: *Teoría de la prosa*

<sup>7</sup>BELIC, O.: *Análisis de textos hispanos*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1977, cap. "Sobre los principios compositivos de la novela picaresca", págs. 37-107 [ 44].

su propia vida y su relación con el yo-niño-pícaro, dejándola objetivizada a través de la confrontación de un antes con un después<sup>8</sup>. Esta selección y jerarquización ínsitas en el plan previo, están claramente presentes en el *Estebanillo*, que después de una lectura atenta y repetida revela una clara arquitectura no percibida por la crítica hasta época reciente. La *peregrinatio* de Estebanillo no está guiada por un determinismo negativo debido a un origen manchado, y no supone seguramente un camino hacia una madurez sensata, una evolución síquica consecuente, sino que al contrario, al ser pintada por un bufón, es una *peregrinatio* exclusivamente cómica. Desde el principio el protagonista se presenta como personaje de doble y ambigua naturaleza, con un ramalazo de animalidad heredada por parte de madre gallega, y una gran vacuidad debida a la parte romana del padre. Pero de esa doblez va a derivar su capacidad de adaptación constante a todo tipo de situación y ambiente, fuente de supervivencia: "y en el ínterin [ de aquí al Juicio Final cuando con seguridad se sabrá de quién es hijo] haré como hasta aquí he hecho, que ha sido a dos manos, como embarrador, siendo español en lo fanfarrón y romano en calabaza, y gallego con los gallegos y italiano con los italianos, tomando de cada nación algo y de entrambas nonada. Pues te certifico que con el alemán soy alemán; con el flamenco, flamenco; y con el armenio, armenio; y con quien voy, voy, y con quien vengo, vengo" (I, 38).

Con ese presupuesto cínico nunca se arrepentirá de sus acciones por negativas que sean, y si hace promesas de mejorar su conducta en momentos difíciles, serán tan postizas que se desmoronarán en el momento mismo de su enunciación. Su arrepentimiento es constantemente de este tipo: "Hincándome de rodillas pedía misericordia al cielo; prometíale, si me viera en libertad, hacer penitencia de mis pecados y mudar de vida; mas al cabo vino a ser el juramento de Pelaya"(V,271); enfermo por sus muchas borracheras jura no beber más, pero: " arrepentido del gran disparate que hacía en quererme privar de aquello que más estimaba y intentar apartarme de lo que más quería, al mismo punto que acabé de hacer el voto le añadí una alforza, diciendo en voz baja: - Hasta que salga del hospital."(XII, 325). Estebanillo no busca el medro sino la supervivencia y no se preocupa en absoluto por la exterioridad de las apariencias. Su meta constante es salir adelante en las más difíciles situaciones, dejando de lado los escrúpulos y siguiendo la sola fuerza del ingenio. Lo que sí le preocupa es dar cuenta de ello de manera que quede de relieve su inventiva, que sus historias estimulen la risa haciendo de su palabra un arte hasta convertirla en el verdadero instrumento de su estabilidad definitiva.

El motor de sus decisiones va a ser el miedo en cuanto sentimiento 'ridículo' propio de su personal ridiculez. Aunque Estebanillo es libre de elegir adónde dirigir sus pasos, el cambio de

<sup>8</sup>Sobre el viaje cfr. FRANCIS, A.: *Picaresca, decadencia, historia*. Aproximación a una realidad histórico-literaria, Madrid, Gredos 1978, p. 218 y TALENS cit., págs. 117 y 138.

situación y de episodio está determinado con gran frecuencia por una fuga que pocas veces se lleva a cabo con reflexión o determinación preconcebida. El móvil tradicional de la condición del pícaro, el hambre, no está presente; sólo en una ocasión (II,168) Estebanillo reflexiona sobre cómo salir de una situación de hambre hiperbólica - y tópica - padecida al ser criado de un pretendiente ahidalgado: "Viéndome sin esperanza de librea y con posesión de sarna y las tripas como trancahilo, traté de ponerme en figura de romero [...] principalmente por comer a todas horas y por no ayunar a todos tiempos" (IV, 169); decide así empezar una peregrinación para aprovecharse de la condición concedida a los peregrinos, que con su riguroso salvoconducto contaban con una acogida garantizada en los conventos.

Lo más corriente es que Estebanillo huya por evitar lo que se presenta como la justa conclusión de sus travesuras, y por encima de la situación misma se preocupa por su relato brillante: presentar siempre con chispas de ingenio la circunstancia crítica en que se ve y de la que logra escaparse, ya sea en la modalidad diegética como en la mimética. Sea ejemplo del primer tipo la conclusión de su primera aventura, que presenta carácter iniciático cuando, encomendado por el padre en las buenas manos de un barbero para que aprenda un oficio honrado, el niño, en un momento de descuido del patrón, le quema los bigotes a un matachín y echa a correr con la herramienta en la mano y buena parte del mostacho de la víctima: "me puse con tal presteza en la calle y con tal velocidad me alejé del barrio que yo mismo, con ser buen corredor me espanté [...] que una cosa es correr y otra huir [...] salíme al instante de Roma contento por haberme librado de la cautividad del Egipto de mi ama y del poder del faraón del zaino sin bigote" (I, 49).

La acumulación de sus culpas va aumentando su mala conciencia, y su sensibilidad le lleva a 'oler' la presencia de la justicia y precederla con la fuga; como cuando, tras haber entrado en sociedad con una pareja de tramposos que lo inician en los trucos de las cartas y los dados, abandona la compañía: "Yo, pensando que ya se había descubierto la maula, y que toda la justicia daba sobre nosotros, con intención de no volver y por no irme sin cobrar mi salario ya que me había puesto a tanto riesgo, salí fuera a un antesala, y tomando el ferreruelo del señor español que era nuevo y de paño fino, dejé el mío, que estaba bien raído; y saliendo a la calle [...] me salí de la villa" (I,58). Al percatarse de la llegada de los alguaciles, que van a por un grupo de gitanos que le han robado al joven su jubón, su poco limpia conciencia le dicta la fuga (IV, 193). Si decide refugiarse en sagrado, lo cuenta con agudeza: "por no dar venganza a mi capitán ni dar lugar a que satisficiese su rencor con hacerme prender y castigar, o querer él mismo abrirme de grados y corona, me fui a la ciudad de Barcelona [...] y por no estar a la merced de la justicia me ampare de la piedad del convento de la Merced" (V,268). La urgencia de la fuga lo lleva a no dudar en



embarcarse para países lejanos: "pero viendo que hacía diligencia para hallar al doliente, y que por no hallar rastro ninguno me quería echar en la prisión, y que me andaba acechando para cogerme fuera de sagrado, me fui una tarde al muelle y, hallando de partida un bajel francés que iba a Francia de Poniente, y haciéndole creer al capitán que tenía unos parientes muy ricos en Burdeos y que me habían enviado a llamar, llevándome cosa muy poca por flete, me embarqué en su navío" (V, 244).

La fuga puede estar producida por un pavor que nada tiene de real, creado a caso hecho gracias a la evocación diegética de una historia fantástica, como cuando, camino ya del norte y como anuncio de lo que será la vida difícil en tierras lejanas, le cuentan que allí adonde se dirige no solo el frío es grande sino que suceden cosas imponderables e ingobernables, del tipo de la historia del decapitado que recoge su cabeza, se la pega, sigue viviendo hasta que en una taverna, por el mucho calor, al echarla hacia atrás bebiendo se le vuelve a caer definitivamente; su reacción es: "Agradecíle el aviso, y di tanto crédito a su fábula de Isopo que incité a mitad de la compañía a que fuésemos a buscar tierra caliente; y cargando con quince novillos amadrigados del cuartel de Nápoles, los llevé la vuelta de Roma a que hiciesen confesión general y a que ganasen indulgencia plenaria y remisión de todos sus pecados" (III,151).

El miedo se agiganta a lo largo de la novela y la descripción de las propias reacciones lleva consigo un climax evidente cuyo efecto no es sin embargo la pintura ni el análisis de estados anímicos sino una *variatio* continuada en el arte de hiperbolizar un motivo. A veces el terror lo paraliza, con duras consecuencias: "Yo que estaba temblando de miedo antes del hurto, en el hurto y después del hurto, y siempre apartado dellos y pesaroso de no haber conocido su modo de vivir antes de salir de mi posada, para no haberme puesto en aquel riesgo [...] por no hacerme hechor no lo siendo, me estuve quedo y tan cortado que, cuando me quisiera ir, es cierto que no pudiera" (II,161). Otras veces lo conduce a una situación en la que se genera nuevo pavor, como cuando se esconde en un barco; pero de tan irracional acción pronto se arrepiente al ver que se trata de una galera destinada a combatir en el océano: y entonces, por miedo una vez más, da marcha atrás, se orienta mejor y se refugia en la nave más ajena a escaramuzas peligrosas: "me pareció ser desesperación caminar sobre burra de palo, con temor de que se echase con la carga o se volviere patas arriba, por cuya consideración me escondí a lo gazapo y me zambullí a lo de jabalí seguido. Partió la flota al golfo y yo al puerto, pues en el tiempo que ella pasó el de las Yeguas yo senté plaza en el de Santa María [...] tuve a dicha ser soldado de la galera Santo Domingo [...] tan agüela de las demás que estaba sin dentadura de remos y jubilada por ser viejos; con que pensé ser cuervo de la tierra y no marrajo de la mar" (V, 222).

Buena parte de las soluciones de las situaciones apuradas del protagonista tienen el carácter de ser 'agudezas de acción', es decir ocasiones construidas claramente no a partir de datos eventuales sino de una conclusión ingeniosa basada en una agudeza verbal; la solución no es una clave sino un chiste, una ocurrencia que produce sorpresa deleitosa por jugar con la expectación del lector. Bien examinada es al fin y al cabo la 'estructura de la burla' la que sostiene y determina buena parte de las ocasiones cómicas. Se trata de una técnica típica de la narrativa parapicaresca, como muy bien ha estudiado M. Joly en bastantes de sus trabajos, a partir de un ensayo de 1982<sup>9</sup>. Allí dejaba en claro cómo un esquema doble de 'burla' y 'contraburla', típico de la 'beffa' de la novelística italiana, inspira gran cantidad de microepisodios de la narrativa barroca. Que el autor del *Estebanillo* lo tenía bien presente resulta palmario al consultar aquel estudio; cantidad de veces el análisis de la hispanista francesa queda ilustrado con ejemplos de nuestra novela. En el caso de la fuga me parece evidente que con frecuencia la narración presenta un segundo momento en el que se retoma uno de los hilos de la situación cómica evocada y se vuelve a desenmarañar un aspecto lateral de la situación, con el consiguiente suplemento de comicidad que se deriva. Sea un primer ejemplo el episodio de la representación de la comedia en el capítulo II (112y sig.); organizada para festejar el cumpleaños de un cardenal, Arzobispo de Palermo, en cuya casa sirve como pícaro de cocina, a Estebanillo le han encargado el papel de rey-niño que será raptado por los moros; cuando le entregan el vestido con que ha de salir a la escena, el niño-pícaro percibe el valor de la prenda, bordada de oro, y lo prefigura como anuncio de una jugarreta conclusiva: "que fue lo mismo que ponerme alas para que volase y me fuese"; en la representación debía aparecer tumbado sobre unas ramas fingiendo estar dormido cuando se le acercaran los moros a prenderlo; Estebanillo se escapa zafando el control con una ingeniosa ocurrencia. La fuga está contada con un juego lingüístico en el que la frase del texto representado en la escena sirve dilógicamente para narrar contemporáneamente la situación real del joven huyendo, con una técnica de tipo cinematográfico, de gran eficacia: "[...] A lo cual había yo de responder [...] ¿Es hora de caminar? Y como iba caminando más de lo que requería el paso, no por el temor del cautiverio sino por el miedo del despojo del vestido, mal podía hacer mi papel ni acudir a responder a los moros estando una milla de allí concertándome con los cristianos, aunque no lo hice muy mal, pues salí con lo que intenté". (II, 114-15). La burla además tiene una continuación, se complementa con un apéndice en el que las mismas datos de la escena tienen un segundo desarrollo cómico: en este caso el anciano cardenal, algo arteriosclerótico, confunde la fuga real de Estebanillo con la fuga de la ficción

<sup>9</sup>JOLY, M.: *La bourle et son interpretation*. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI et XVII siècles), Université Lille III, Lille 1982. Vaya a la admirada investigadora mi conmemoración más sentida por su prematura y dolorosa desaparición.

escénica, con un resultado doblemente cómico: "contáronle mi fuga al cardenal, el cual respondió que había hecho muy bien en haberme huido de enemigos de la fe y no haberles dado lugar a que me hiciesen prisionero ". La acción en sí - sumamente elaborada, puesto que el final de la situación se describe con pericia narratológica en un suplemento de información que obtiene Esteban para dar verosimilitud al relato ("Informáronme, otra vez que di la vuelta a esta corte que salieron en esta ocasión al tablado media docena de moros bautizados hartos de tocino y llegando a la arboleda [...]")(p.113) - ha quedado prevaricada por la modalidad aguda de la narración.

Se percibe con evidencia un peculiar cuidado en producir complicación al multiplicar los factores en el momento de la conclusión de los episodios. En la segunda entrada como aprendiz de barbero a su vuelta a Roma, el padre vuelve a recomendarlo y Esteban vuelve a cometer una barrabasa cortándole la cara a un bravo, que grita y se desespera mientras el niño se escapa; pero no se concluye la narración sino que se duplica la comicidad con la llegada imprevista de la mujer de la víctima, que no reconoce al malaventurado marido (II, 120), y además prosigue el episodio con una vuelta forzada del protagonista a la barbería, donde queda rebajado en el oficio; todo ello no impide que cumpla otra fechoría en la que deja sin oreja a otro joven, y ya con este ulterior efecto cómico acumulativo el protagonista decide escaparse llevándose las herramientas del oficio para despacharse como cirujano por otras tierras (II, 120-135).

Objetivo de este constante tipo de complicaciones será dilatar, dar final, si no subvertido, por lo menos distinto respecto a la espera del destinatario y potenciar la comicidad del ars narrandi. En IV, 186 y sig. Estebanillo aprende de un compañero a fingir plagas en el cuerpo para pedir limosna durante el día y escaparse del lugar por las noches; pero en un pueblo vecino es reconocido por un ropavejero a quien la noche antes le habían vendido baratijas recibidas como limosnas.

Hasta tres momentos narrativos pueden ir cosidos a una estructura de 'fuga' y 'contrafuga'. En el cap. II, la primera vez que entra en la leva, Estebanillo lo hace cayendo en un equívoco divertido: el ayudante de sargento, alférez del tercio de Sicilia, le anuncia que su oficio será "ser uno de los de la primera plana, y que esguazaría a tutiplén" (II,65); la interpretación del joven será ingenua, basada en la literalidad de las expresiones: "pensando que la primera era ser de los guzmanes de la primer hilera, y el esguazar darme algún poco de dinero, y el tutiplén allegar con el tiempo a ser plenipotenciario" (p.66), y da pie para que, llegado el momento de abandonar el servicio, exija lo que a su modo naíf de interpretación le competía; el superior lo defrauda al no pagarle lo equivocadamente esperado. Bastante después Esteban llegará a saber por declaración explícita de aquél el verdadero significado de aquellos términos militares (II, 93), y en el capítulo siguiente, al volver a encontrarse con el militar, se volverá a aludir al episodio (III, 145).

Como ha notado la crítica, en gran cantidad de ocasiones los itinerarios de Estebanillo lo llevan a volver a muchos lugares, reencuentros con personajes de su vida precedente; se ha visto en ello una preocupación por las especularidades, un deseo de reflejar en las segundas apariciones las realidades primeras modificadas. Se trata de un nivel de complicación típicamente barroco, un gusto por duplicar las cosas; en esas reapariciones de lugares ( cuatro veces vuelve a Roma, tres a Nápoles, dos a Sevilla, Bruselas, Milán etc.), de personajes (vuelve a encontrar al soldado fugitivo de Nordlingen , al amo pretendiente, al compañero de peregrinación que le enseñó el arte de fingir plagas de mendigo etc.), de situaciones (dos veces barbero, dos veces en el hospital etc.), es posible percibir una funcionalidad. Por ejemplo, al decidir emprender empresas comerciales, recuerda episodios pasados de los que hace vehículo de analogía ( X,209), o presagio de dificultades ( V,254). Es un reflejo más del nivel estructural laberíntico que gobierna el plan de la obra.

A partir del cap. VI se percibe con evidencia que Estebanillo cambia la estrategia textual. Aunque en episodios anteriores había estado en contacto con grupos militares y suboficiales, sólo a partir del contacto con el Duque de Cardona va a entrar de soldado. La fama de su buen humor ha cundido por doquier, se le ha conocido como Monsiur de l'Alegrezza (V, 255) y conforme va adelante en su historia, en contrapeso respecto a su cobardía, se va confirmando su valor de gran embaucador: por el don de la palabra empieza a tener acogida como bufón; va encontrando favor en las cortes de personajes de elevado rango militar, y va a intentar con todas sus fuerzas mantenerse entre ellos o a su alrededor. En una palabra, va a proceder a una especie de profesionalización de su arte verbal con modificación del planteamiento de la escritura. Y precisamente por ello, a partir de entonces el joven protagonista va a presentar una actitud muy distinta. Se ha 'arrimado a los buenos' y en vez de ser ese momento un punto de llegada a una meta, como en el modelo Lázaro-Guzmán- va a ser para Estebanillo un punto de partida hacia lo que se configura como una segunda parte de la novela en la que su profesión decidida será la de bufón. Su plan, su estrategia y su *ars* van a diferenciarse a partir de ese momento, empezando por la dura aceptación de los malos tratos con que los celosos compañeros de las diversiones palaciegas lo acogen. Los palos, que no había soportado antes y que le habían dictado sus fugas ingeniosas, ahora los acepta. Bien se percibe de modo significativo esa mutación en VI, 302 cuando su ingenio sagaz le había llevado a urdir la broma del "relleno imperial avado" como hiperbólico menú exigido para su amo, en una burla cruel contra el resignado anfitrión alemán que los hospeda - burla una vez más jugada elaborando cómicamente materiales folklóricos . La reacción del amo al saberlo será castigarlo con una paliza, aceptada con resignación: " Bajó mi amo a la cocina y, tomando un palo de los más delgados que había en ella, me limpió tan bien el polvo que más de cuatrrro días comió

asado fiambre por falta de cocinero" (VI,303).

El motivo fundamental de su ridiculez, la cobardía, es lo que no verá una mutación sino todo lo contrario: ahora el bufón la va a hiperbolizar y la va a complementar con un aumento de las borracheras, cada vez más abundantes y sobre todo más gigantescas. El miedo, que hasta entonces había presentado carácter genérico ante todo tipo de peligro, se va a centrar a partir de ahora mucho más en los riesgos de la guerra real, y los tonos de la narración de los episodios van a ser cada vez más grotescos. El ánimo del joven en las ocasiones bélicas es siempre de este tipo: "diera cuanto tenía por volverme Icaro alado, o por ver la batalla desde una ventana" (VI, 305); cuando desgraciadamente se encuentra en medio de las escaramuzas su reacción súbita es el escondite o en los lugares más altos desde donde dominar de lejos la situación (VIII,97), o en los lugares más vergonzosos, siempre debajo de cualquier cosa para indicar semiológicamente la vergüenza de la conducta, ya sea la carroña de un caballo, como en el divertido episodio del foso en donde lo encuentra otro soldado fugitivo hecho un "águila imperial desplumada" y "centauro al revés" (VI, 308), o en lo más escondido de un pajar (IX, 197). Cuando ve caer cerca a un compañero se siente en la carne heridas imaginarias y se desploma de puro terror (VIII, 100). Pero una vez pasado el peligro aprovecha la situación para presentarse con apariencia de cumplidor de su deber, procurando sacar partido con ingenio, como cuando una vez concluida la batalla, compra despojos para ostentarlos haciendo creer que los ha ganado en la lucha (VI, 318). El grado máximo de la cobardía lo representa quizás la escena en la que se acerca a matar a los muertos caídos en el campo de batalla, convirtiendo una vez más un proverbio en punto de partida de una 'agudeza de acción'; al episodio añade la consabida complicación de la 'contra-burla': uno de los muertos no está del todo difunto y Estebanillo se lleva uno de los mayores sustos de toda la novela: "Sucedíome (para que se conosca mi valor) que llegando a uno de los enemigos a darle media docena de morcillas, juzgando su cuerpo por cadáver como los demás, a la primera que le tiré despidió un ¡ay! tan espantoso que sólo de oírlo y parecerme que hacía movimiento para quererse levantar para tomar cumplida venganza, no teniendo ánimo para sacarle la espada de la parte adonde se la había envasado, tomando por buen partido el dejársela, le volví las espaldas y a carrera abierta no paré hasta que llegué a la parte adonde estaba nuestro bagaje [...]" (VI, 317).

La utilización de esquemas típicos de la escritura bufonesca se hacen en esta parte mucho más evidentes: ahí está el uso del plural cómico al describir las batallas: "[...] nos determinamos a ir a ganar la dicha villa. Y al tiempo que la teníamos volqueando, y esperando cura, cruz y sacristán, el ejército sueco, pensando darnos un pan como unas nueces, vino por lana y salió trasquilado" (VI,306); y los juegos subversivos de lo alto y lo bajo, las comparaciones transgresivas:

sea único ejemplo el más macroscópico, cuando en el capítulo final se compara con el Emperador Carlos V y como él decide retirarse a su Yuste, que será la casa de juego que le ha prometido su amo en pago de sus servicios (XIII, 367).

Se ha hablado con frecuencia de mixtificación del plan de la novela, se han identificado núcleos temáticos de mayor relieve a partir de los cuales el resto del relato resulta secundario; sobre todo ha sido Jenaro Talens<sup>10</sup> quien ha detectado una arquitectura en la que los seis primeros capítulos representan un bloque en el que la acción presenta un tono precipitado, separado por un capítulo, el séptimo, de transición y seguido de otro bloque paralelo formado por los seis finales que proponen un proceso de degeneración del protagonista, degradado - según el crítico - hasta la anulación del bufón. Sin compartir la carga negativa de esa evaluación, se puede convenir con la percepción de esa arquitectura a partir de la observación de las técnicas del cierre de los episodios: esa primera parte parece concluirse en el final del cap. VI, y tiene todo el aspecto de quedar rematada con un verdadero cierre: al morir el capitán de Estebanillo de las heridas recibidas en una batalla en la que éste, según su costumbre, se había escapado, comenta el joven la herencia que recogía: "Dejóme, más por ser el quien era que por los buenos servicios que yo le había hecho, un caballo y cincuenta ducados; que cincuenta mil años tenga de gloria por el bien que me hizo y cien mil el que me diere agora otro tanto por el bien que me hará" (VI, 319).

El segundo bloque de capítulos, que va del VII al XIII, corresponde a la fase de la experiencia del protagonista como 'hombre de entretenimiento'. Muchos son los elementos que se van a tratar de manera distinta. Ante todo se percibe una dilatación general en todos los niveles determinada por una planificación distinta, de tipo bufonesco: se incluyen gran cantidad de episodios marcadamente grotescos, como las batallas con instrumentos de cocina (VII 13 y 63), peleas cómicas (IX,153), retos a vasos de aguardiente (XI,234). Se asiste a multitud de situaciones en las que se juega con el tema de la relación humana con el rocín al que se le habla, con el que se discute (X 202 y 204), con el que se comparten quejas, regañetas, iras y burlas (VII,39 y abundantemente en el cap. X). Y va a aparecer el tema de la locura verdadera, muy entreverado y ambiguo al ir ligado a una enfermedad que lleva a Estebanillo al hospital donde le curan con el palo santo y los sudores, típica farmacopea de enfermedades venéreas; al salir del hospital el protagonista decide vestirse con el traje de polaco que ha recibido en don (XII 318), y en sus recorridos va saliéndole al encuentro la gente que lo apedrea como a puro loco: "[...] unos decían que era judío, otros que japon, otros que turco; y yo callaba y orejeaba, porque aquel que deja su traje se pone a cualquier censura" (p. 307-8). Cambia también el tipo de elaboración de la cita burlesca y de la intertextualidad cómica: además de

---

<sup>10</sup> Ob. cit., p. 143 y sig.

aludir constantemente a refranes, cancioncillas, versos de romance alterados como en el primer bloque, el narrador-protagonista hace parodia de textos largos (XII,326), incluye en los episodios epístolas burlescas (XII,335), escribe jácaras grotescas, retratos monstruosos (XI,275, 279, XIII,364), incluye sátira anticulterana contra la inflación de las academias y justas florales provincianas (XII, 304); los episodios son mucho más largos hasta ocupar capítulos enteros, como el de la fiesta popular, con el asalto al castillo de fuegos artificiales y los 'equivocos de acción' provocados por las dilogías y su cómica interpretación ( XII); o el castigo recibido cuando lo visten de ciervo y lo pasean por el pueblo (VII, 76), la burla de la castración (VII,87), las tres mascaradas o carros de carnaval organizados por el protagonista, causa y ocasión de largas 'burlas' y 'contra-burlas' (VIII, 91, 117, 132).

Distinta es también la intervención de la voz del autor; abunda en la primera parte pero parece siempre como entrecortada por un freno voluntario: "Aquí me hacen coxquillas mil cosas que pudiera decir tocantes a lo que pueden las dádivas y lo que mueve el interés, y lo presto que se convencen los interesados [...]; pero como es fruta de otro banasto, y no perteneciente a Estebanillo no doy voces, porque sé que sería darlas en desierto "(IV,183); "Vino el unto a los mayores, recibieron el soborno [...] que para henchir los oficiales las bolsas es necesario que los soldados aflojen las barrigas"(V, 257); mientras que en la segunda se dilatan, como todos los elementos en general, y así se explaya mucho más la voz del autor, adquiriendo el tono sermoneador. Véase el siguiente caso:" Consideraré cuán breve flor es la hermosura y con cuánta velocidad se pasa la juventud y cuán a la sorda se acerca la muerte, y qué de mudanzas hay de un día para otro; por lo cual no me espanté de hallar, en el tiempo de doce años que había que faltaba de aquella ciudad, tanta variedad de mudanzas y tanta diversidad de acaecimientos, y más en gente que vive muy de prisa y ellos mismos, como la mariposa, solicitan su fin"(XI, 257-58). También el contenido crítico es distinto; las intervenciones de la primera parte iban dirigidas contra la corrupción y venalidad (en los proveedores de las vituallas del ejército, en los oficiales que dirigen los movimientos de las tropas V, 220; VII, 12 y 28 etc.). En la segunda parte sin embargo se ataca la guerra en general y los actos de heroísmo, con apreciaciones famosas como ésta: "Aquí fue donde di a el diablo la guerra y a donde tuve por insensato a el que tiene con qué pasar en la paz y viene a buscar picos pardos, y entre abismos de descomosidades anda solicitando su muerte"(IX,147); pero menudean otras centradas en aspectos de ética en sentido amplio (cfr. en IX,155, X,221, XI,244 etc.).

La 'locuacidad crítica', considerada acertadamente rasgo común a tantos pícaros, si no componente esencial de la figura misma, está presente en esta obra de una manera mucho más

determinante que en las demás historias con pícaro. Y a mi modo de ver, no en cuanto voz "desaprensiva", "cínica" "amoral" y "degenerada", como la veía Sobejano <sup>11</sup>. Gracias a un uso literariamente sapiente, el autor de esta ficción autobiográfica ha funcionalizado la locuacidad para pintar la profesionalización del bufón, oficio basado como ninguno en la palabra; la fórmula felizmente inventada ha sido llevar a cabo una unión perfecta entre lo que es la agudeza de las acciones del pícaro y agudeza de la palabra pronta, rica, divertida y sorprendente del bufón. La parte crítica de esa locuacidad está dosificada de manera que las censuras no llegan nunca a ser maldicciones contra personas concretas, mientras que los elogios a la nobleza protectora quedan esparcidos y entreverados a lo largo de las burlas determinando un funcionamiento como propaganda 'subliminal'.

---

<sup>11</sup>SOBEJANO, G.: "Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador", en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa* III, Madrid 1975, págs 467-85 págs.