

El carácter prefigurativo de los capítulos iniciales de *El Buscón* y su tematización del código de lectura

Georges Güntert
Universidad de Zürich

1. Pocas obras del período áureo han suscitado tantas controversias como *La vida del Buscón llamado Don Pablos* de Francisco de Quevedo. Entre los puntos que más han animado el debate cabe destacar tres, a saber: la fecha de composición de la obra, su grado de dependencia respecto de la picaresca, y su mayor o menor adecuación a los rasgos prototípicos del género novelesco, entonces en vías de constituirse como tal. La falta de unanimidad de la crítica a la hora de determinar la fecha exacta en la que *El Buscón* fue escrito obedece, sin duda, a la habitual forma de difusión de la obra literaria en el Siglo de Oro: aunque fue publicado en 1626, en Zaragoza, fuera, por tanto, del reino de Castilla, ya antes de aquel año circulaban varias copias manuscritas de la obra¹. Si bien persisten las dudas acerca del momento de su redacción —que habría que ubicar, según algunos, cerca de 1604, y, según otros, en los alrededores de 1608— lo cierto es que el contexto histórico y el marco de influencias sitúan la obra en la estela del *Guzmán*, que a la sazón había alcanzado su máxima celebridad. Quevedo se encontraba, pues, en el momento de componer *El Buscón*, ante un género codificado. Y fue tarea casi demasiado fácil para la crítica demostrar su descendencia de la picaresca, puesto que ya en 1636 Corneille, en su comedia *L'illusion comique*, había puesto en boca del mago Alcandre, que describe a Pridamant las aventuras y metamorfosis de su hijo, la siguiente comparación: «Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes, / Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes»².

Sin embargo y a pesar de esta y otras afirmaciones, la deuda del *Buscón* respecto del género picaresco no resulta, en rigor, tan intensa como

¹ Para una descripción de ambas tradiciones, impresa y manuscrita, consúltase: Quevedo, 1980, «Estudio preliminar» de Lázaro Carreter, pp. IX-LXXVIII.

² Corneille, *L'illusion comique*, acto I, esc. iii, I, p. 511. Una traducción francesa de *El Buscón* había aparecido en 1633, ver: Stoll, 1973, pp. 461-518.

a primera vista pudiera parecer. Aun cuando la historia de Pablos presente algunos elementos característicos del modelo inventado por el anónimo autor del *Lazarillo*, tales como la inclusión en el género pseudo-autobiográfico, con el consiguiente empleo de la narración en primera persona, o el comienzo *ab origine* del relato, con la semeblanza de los viles progenitores del protagonista, otros rasgos no menos importantes experimentan una modificación o están, sin más, ausentes (por ejemplo, la estructuración de los episodios de acuerdo con el esquema del «servicio a muchos amos», ya que *El Buscón*, «más que sucesión de amos», es «serie de aventuras»)³. Y, si siguiésemos adelante con esta lista, topáramos aún con otras diferencias: no hallamos, a modo de ilustración, en la obra quevediana, esa subordinación retrospectiva de toda la narración respecto del último acto —bien de conversión, bien de adaptación del protagonista a su medio— que determina el carácter cerrado del relato. La verdad es que la estructura de la narración quevedesca condice más bien con la de un relato abierto, pues concluye con la promesa de una «segunda parte», en que el protagonista muda tierra, pero sin abonar su suerte. Por consiguiente, si en *El Buscón* vale la máxima de que «lo conseguido es lo contrario de lo deseado»⁴, también es cierto que esa imposibilidad de un cambio efectivo aleja al texto del género novelesco. Francisco Rico ha demostrado que, en *El Buscón*, el uso de la autobiografía es superfluo, y su única razón plausible, «un simple tributo a la tradición»⁵. Y Máxime Chevalier, por su parte, afirma: «Más que una novela, *El Buscón* es una miscelánea de fragmentos agudos [...] escrita en prosa, en una época en la que la agudeza se expresaba casi siempre en verso»⁶. Otros, en cambio, rechazan esa idea del fragmentarismo y creen descubrir en la obra una evidente construcción novelesca, articulada y progresiva, con episodios que se subordinan a un objetivo: mostrar cuán vanos resultan los esfuerzos del protagonista por adquirir un cierto señorío y cómo todos acaban en un mismo fracaso⁷.

Pues bien: ¿es el texto quevediano un mero continuador de la línea inaugurada por el *Lazarillo* y seguida por el *Guzmán*, o nos hallamos más bien ante una obra singular que tal vez ni siquiera pueda denominarse novela? He de reconocer que me incluyo entre quienes prefieren poner de relieve la originalidad de *El Buscón*. No se trata, claro está, de negar cierta dependencia superficial de la obra respecto del modelo picaresco, sino de recordar, con Leo Spitzer, Fernando Lázaro Carreter y Raimundo Lida, que *El Buscón* es «obra de ingenio» y que «la grandeza de Quevedo fue ante todo verbal»⁸. Algunos han interpretado esta afir-

³ Carilla, 1949, p. 103.

⁴ Abad, 1980, p. 218.

⁵ Rico, 1970, p. 120.

⁶ Chevalier, 1992, p. 193.

⁷ Sostiene esta opinión —contra Fernando Lázaro Carreter, Francisco Rico y Raimundo Lida— Gonzalo Díaz Migoyo, 1978.

⁸ Spitzer, 1927, pp. 511-80; Lázaro Carreter, 1966, p. 133; y Lida, 1981, pp. 241-304.

mación en el sentido de que Quevedo concede más importancia a los significantes que a los significados, pero tal observación, en cuanto convierte el estilo quevedesco en un arte verbal gratuito, resulta, en mi opinión, muy poco satisfactoria. Lo que le importa a Quevedo es, en efecto, el lenguaje en sí, pero como reflejo del pensamiento humano y, también, como instrumento expresivo y lúdico. En cuanto a lo primero, sabemos que el autor de *Los sueños*, frente a un mundo sumergido en el vicio y la corrupción, no moraliza ni protesta, sino que reacciona, ante esta condena de la humanidad a la ceguera mental, a través de la burla y de la ironía. Miseria, sufrimiento, vanidad —todo ello es susceptible de convertirse en sustancia cómica. Y es que los errores del pícaro, y, en particular, los de Pablos, son un compendio de los incorregibles errores de la humanidad: las eternas ilusiones del hombre, sus ridiculeces, sus engaños y su autosugestión, que se manifiestan no sólo en sus acciones, sino también en su modo de hablar, esto es, en las expresiones corrientes de la lengua cotidiana, que le sirven ya para ocultar, ya para justificar su comportamiento. En el *Cuento de cuentos*, un texto en el que Quevedo amontona modismos idiomáticos, se dice, a propósito del uso de la lengua española, que «hablamos la costumbre, no la verdad»⁹. También la lengua se adapta a la mentalidad corrupta, tiende a cuajar en fórmulas y frases hechas que, examinadas con actitud crítica, revelan la común miseria moral de los hombres. La elocuente metáfora de la lengua como «capa de pobre», en cuanto compuesta de piezas remendadas y ya muy desgastadas, ocurre así en el *Cuento de cuentos* como en varios lugares de *El Buscón*¹⁰. Porque también en la lengua tiene lugar aquella consunción propia de la materia perecedera que nos conforma: la carne que heredamos de nuestros padres, a través de la cual, amén de sus propiedades morales y físicas, se nos transmiten asimismo sus flaquezas.

Que, en este caso particular, el mal ejemplo proceda de Pablos —un joven segoviano de infima extracción social, habido de padre ladrón y madre alcahueta, y tan presuntuoso como para aspirar, pese a esto, a ocupar un sitio entre la nobleza— confiere a la narración alcance polémico y actualidad, convirtiéndola, en ciertos momentos, en mera sátira, sin que ello reste validez a las consideraciones generales que acabo de exponer. La obra, sin lugar a dudas, está escrita desde una situación histórica determinada: la de un representante de la nobleza que contempla la vileza del mundo ya con ánimo estoico, ya con ironía y desprecio, y se dirige a lectores que pertenecen a una sociedad concreta, la española; pero el resultado de la observación que de este entramado social hace Quevedo es una visión interpretada de la realidad de carácter, ante todo, filosófico.

⁹ *Cuento de cuentos*, en: Quevedo, *Obras completas*, t. 1, p. 37. Sobre la metáfora obsesiva de la «capa de pobre», que significa, a un tiempo, la materia desgastada y el uso consuetudinario del idioma, ver Güntert, 1980, pp. 21-26.

¹⁰ *Cuento de Cuentos*, Quevedo, *Obras completas*, t. 1, p. 37; y *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, ed. Lázaro Carreter, cap. II, 6, III, 2 y III, 9.

2. Para captar el aspecto novedoso de la escritura quevedesca, basta con echar una ojeada a las primeras líneas de la novela: si, por un lado, el pícaro habla, de acuerdo con la tradición, de sí mismo, de sus padres y de su origen social, por otro, lo hace con particular énfasis, valiéndose de todos los recursos expresivos del lenguaje, recargando su discurso hasta tal extremo que logra suscitar la hilaridad. Este narrador, más quevedesco que psicológicamente verosímil, emplea un tono que vacila entre la ingenuidad y la burla maliciosa. Parece, por consiguiente, que, desde un principio, presenciamos la exhibición de un arte caricaturesco, lleno de alusiones malintencionadas e ingeniosidades, un arte que se vale del uso idiomático no tanto para denunciar la hipocresía y la corrupción cuanto para parodiar las propias expresiones habituales. Desde el momento en que los refranes son, para los hombres, moneda corriente con que ocultar sus propias flaquezas, a quien enuncia le conviene hacer alarde de ellos con insistencia y abundancia, para poner ante nosotros el espejo de la locura humana y, a un tiempo, darnos la posibilidad de distanciarnos de ella a través de la risa liberadora. Leamos ahora el principio de la narración:

Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo; Dios le tenga en el cielo. Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer.

Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la letanía. Tuvo muy buen parecer, y fue tan celebrada, que en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella.

Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros. Probósele que, a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua, levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermanico de siete años les sacaba muy a su salvo los tuétanos de las faldriquetas. Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiólo mucho mi padre, por ser tal que robaba a todos las voluntades.

Por estas y otras niñerías estuvo preso; aunque, según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban «señoría». Las damas diz que salían por verle a las ventanas, que siempre pareció bien mi padre a pie y a caballo. No lo digo por vanagloria, que bien saben todos cuán ajeno soy della.

Mi madre, pues, no tuvo calamidades¹¹.

Me doy perfecta cuenta de que el comentario de este texto exige la explicación previa del funcionamiento del código social de la época, cuyo conocimiento la lectura de Quevedo presupone. No me detendré,

¹¹ Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, ed. Lázaro Carreter, pp. 15-17. La paginación en este texto remite siempre a esta edición.

aún así, en las continuas alusiones socioculturales ni en el valor connotativo del nombre de ciertos oficios (como el de «barbero», que tenía, en la época en que se compuso el texto, una muy específica resonancia negativa). Son indicios de una organización social que pivota sobre los criterios de ascendencia y limpieza de sangre. La misma concepción jerárquica de la sociedad se manifiesta en el empleo de palabras tales como «caballo», «honra», «damas», «descendencia», de un lado, y «oficio», «sastre», «tundidor», «zurcidora», de otro, palabras que contrastan entre sí por pertenecer a diferentes planos socioculturales y que, cuando aparecen mezcladas, como ocurre aquí, sorprenden e inducen a la risa. Lo original, en este comienzo de novela, resulta, pues, de la grotesca mezcla de estos términos: del padre-ladrón se dice «que salió de la cárcel con tanta honra que le acompañaron doscientos cardenales» (en el sentido de 'moratones') y que «las damas, para verlo, salían a las ventanas», pues «siempre pareció bien mi padre a pie y a caballo» (17). El «caballo», aún en Covarrubias, es un emblema de la nobleza: está relacionada con su necesidad de autorrepresentación y, claro está, con el ejercicio de la guerra. El chiste nace, por tanto, del salto de nivel sociocultural y del hecho de que el código caballeresco actúe a modo de eufemismo de un mundo depravado.

Tampoco voy a detenerme en lo que otros han ilustrado ya con numerosos ejemplos, señalando la frecuencia con que aparece el verbo «decir» en este fragmento. Las diferentes ocurrencias de este verbo («dicen», «diciendo», «daban en decir», «diz que», «diz que se dijo», «no lo digo») tematizan el proceso de enunciación y remiten a la elocución misma: el yo narrativo habla de sí y de los suyos, pero, para presentarnos a estos últimos, se refiere a lo que le han contado los demás (los vecinos, las malas lenguas) y a lo que sus propios padres piensan de sí (esto es, a los eufemismos con los que ellos justifican sus actividades); el narrador, además, hace gala de su propia elocuencia y fantasía creativa, ya que a él, sobre todo, se deben las anfibologías. De este modo, la realidad se nos presenta, en efecto, como un «cuento de cuentos», esto es, como un eseso tejido de discursos (marginal, individual, social, cómico, ingenioso-poético), urdido bien por el narrador puesto en escena, bien por la instancia de la enunciación, que, sirviéndose de estos comentarios populares, y aun de la palabra del narrador, con un fin ora satírico, ora ingenioso e irónico, lo organiza todo y lo presenta al lector.

Pero hay algo más. No sé si ustedes han advertido el uso alternante que hace el narrador, Pablos, de los comentarios relativos a su padre y a su madre, siguiendo un procedimiento retórico específico que no se encuentra ni en el *Lazarillo* ni en el *Guzmán*. El primer capítulo, por lo menos en las ediciones que he consultado, consta de nueve párrafos; el padre aparece en el primero, el tercero, el cuarto, el séptimo y el noveno; la madre, alternativamente, en el segundo, el tercero, el quinto, el sexto y el octavo; hago caso omiso de las denominaciones colectivas «mis padres» o «los dos», que también aparecen en las últimas líneas. ¿Qué

quiere decir esto? Observemos de cerca el jaez de las actividades de cada progenitor. El padre, barbero, no hace sino «cortar», «rapar», «sisar» y «robar», esto es, destrozará y corromperá la materia del mundo; la madre, en cambio, recose y recompone lo destruido, utilizando con este objeto la misma materia corrupta. Se entrega, en tanto que saga y alcahueta, a una ilusoria labor de reconstrucción en el ámbito del dominio físico: «Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas». La iteración del procedimiento resulta, en cualquier caso, circular. Los artificios de la bruja, con todo, se nos antojan superiores a los manejos del barbero. Este «tundidor de mejillas y sastre de barbas» (noten ustedes los campos léxicos *vestimenta* y *cuerpo*), además de ladrón, consigue que los elementos corpóreos o materiales cambien de dueño o desaparezcan; su hijo, asimismo, al «sacar los tuétanos» (campo léxico: *cuerpo*) «de las faldriqueras» (*vestimenta*), se aplica a imitarlo con asombrosa habilidad. La hechicera, en cambio, opta por la pseudo-creación; por eso se le asignan no sólo los campos léxicos de *vestimenta* y *cuerpo*, forma y materia, sino también el de *arquitectura* («reedificar»). Lo perverso de su empresa consiste en el empleo repetido de materiales de segunda mano, lo cual semeja una absurda labor de reciclaje (y recuerda, a un tiempo, el uso inconsiderado del idioma, esa «capa de pobre» de que acabamos de hablar). La bruja se dedica a restaurar personas, pero no puede infundirles un nuevo espíritu, de modo que su labor deviene una parodia del verdadero acto creativo. Lo que ella representa en el texto, es, respecto de la verdadera creación divina y, también, de la creación poética, la creación falaz, la mentira.

La oposición entre las dos actividades resulta muy clara en las últimas líneas, cuando Pablos rehúsa imitar a sus padres para elegir su propia vida. Su madre, después de recordar cuántas veces tuvo que sacar a su marido, con dinero o con industria, de prisión, monta en cólera y dice a voces que sigue siendo ella quien le «sustenta» a él. La escena última, con sus imágenes circulares del rosario de muelas desensartado y recompuesto, habla por sí misma:

Más dijera, según se había encolerizado, si con los golpes no se le desensartara un rosario de muelas de difuntos que tenía. Mételos en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente, e ir con mis buenos pensamientos adelante. Y, así, que me pusiesen a la escuela, pues sin leer ni escribir no se podía hacer nada. Parecioles bien lo que yo decía, aunque lo gruñeron un rato entre los dos. Mi madre tornó a ocuparse en ensartar las muelas, y mi padre fue a rapar a uno —así lo dijo él— no sé si la barba o la bolsa. Yo me quedé solo, dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan hábiles y celosos de mi bien. (20)

Pues bien: ¿cómo hemos de leer este primer capítulo? No tanto, en mi opinión, como un clásico inicio de novela picaresca, análogo a los de sus pretendidos modelos, cuanto como una aguda reflexión quevedesca sobre ese círculo vicioso que, a raíz del pecado original, es el mundo. Y es que, de acuerdo con el parecer del autor, el mundo, bajo y vil, no es

sino mentira, corrupción y pereza del intelecto, vicios transmitidos de generación en generación (como la carne humana, que, flaca y pecaminosa, está hecha siempre de la misma sustancia, desde el momento en que el niño abandona el cuerpo de su madre). Para escapar de este círculo vicioso, a Quevedo no le queda otra que recurrir a un lenguaje irónico, ingenioso, *geistreich* en el sentido que Spitzer daba a la expresión. El escritor, de hecho, descubre, a través del ingenio, metáforas originales, sorprendentes, agudas —opuestas, en consecuencia, a la lengua común que no hace sino reproducir siempre los mismos giros— y establece, por medio de la ironía, una distancia entre sí y el vicio del mundo. Ambos, el ingenio y la ironía, son actividades del espíritu, cuya lucidez le salva de la opacidad del mundo.

Lo sorprendente de esta visión es, de entrada, el dominio que de estos mismos recursos estilísticos tiene el narrador. También Pablos, en tanto que voz narrativa, se muestra desde el principio ingenioso y capaz de inventar astucias mentales, pero miente cuando afirma ser «ajeno a la vanagloria» y no consigue ocultar su mayor vicio, esto es, la presunción, y es que se presenta como quien siempre tuvo «pensamientos de caballero desde chiquito» y deseó «aprender virtud», ya que «no se puede hacer nada» (20) sin ella. Con la frase postrera, «dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan hábiles y celosos de mi bien», por más que se pueda atribuir a la ingenuidad del niño, Pablos afirma justo lo contrario de lo que ha entendido el lector a lo largo de este capítulo: es precisamente aquí cuando se hace patente la ironía con la que es tratado —desde el punto de vista de la enunciación— el propio narrador, quien, debido a sus ilusiones y a su autosugestión, desde luego no detenta el saber inscrito en el texto.

3. Amén del clásico inicio autobiográfico, que no deja lugar a dudas sobre el vergonzoso origen del protagonista, el capítulo primero contiene, pues, una honda reflexión filosófica, poéticamente transformada en imágenes y situaciones cotidianas, sobre los ciegos mecanismos que determinan y arrastran a la pecaminosa humanidad. Habla, pues, desde una perspectiva señorial, de la miseria del mundo. El capítulo segundo, en cambio, se puede leer como una prefiguración del enunciado presente en la obra: el anhelo de ascensión social del protagonista y su inevitable fracaso. Se nos habla, en concreto, de las primeras experiencias de Pablos en la escuela, donde destaca como hipócrita y adúlador a la vez que busca, en exclusiva, la compañía de los mozos de buena familia, y, en particular, la de don Diego, lo que provoca la feroz envidia de los muchachos del pueblo. Estos no tardan en vengarse, reprochándole su condición infame. Pablos, sin embargo, en lugar de admitir su dudoso origen, se complace insultando a quienes, como él, también tienen fama de conversos. De este modo, quien sufrió la agresión verbal, la ejerce, a su vez, contra otros.

El segundo episodio de este capítulo es el de Pablos convertido, en el transcurso del carnaval, en rey de gallos. Entre los doce alumnos que

optan a dicho honor, la suerte le favorece a él. Avisa a sus padres para que le procuren «galas», y estos le proporcionan un caballo tan maltrecho que le obliga a ir «dando vuelcos a un lado y otro como fariseo en paso» de procesión. El rocín, «hético [tísico] y mustio, sin cola, tuerto de un ojo y ciego del otro», es más bien una parodia del caballo y de lo que éste connota: la nobleza. Pablos, pese a ello, desempeña su papel de rey, de caballero, «con suma majestad» (27). Al pasar por la plaza del mercado, no obstante, el hambriento animal agarra un repollo, lo que desata la ira de las verduleras y da lugar, con una lluvia de zanahorias, nabos y berenjenas, a la «batalla nabal» (con -b-): Pablillos acaba mal cayendo dentro de una letrina y ensuciándose, de modo que el alguacil desiste de llevarlo preso por no saber de dónde asirle. El episodio comienza como un juego de niños y concluye con la acerba experiencia de una humillación. Pablos, aún así, decide entrar a servir a don Diego: no vuelve, por tanto, a la escuela, sabiendo bien que, para ser caballero, lo requerido es «escribir mal» (31).

4. El tercer capítulo, que presenta, a través del famoso retrato del licenciado Cabra, una imagen de la avaricia, se puede leer como una configuración del código de la escritura, basado en la tensa relación que existe entre un mundo falto de sustancia y la compensación de tal carencia a través de una creación lingüística exuberante, llena de imaginación: la de Quevedo, por supuesto, que abunda en invenciones ingeniosas y agudas. Si la realidad representada carece de sustancia y de vida, quien enuncia, transformándola por medio de símiles y metáforas maliciosas, acaba por recrearla: el idioma renace a nueva vida en virtud del acto creador del ingenio. Presenciamos así un verdadero duelo entre la enunciación creativa del discurso quevedesco y la casi completa falta de bondad, de virtud, de ser, siendo el mal —según San Agustín y Santo Tomás de Aquino— falta de bien, carencia de ser, negatividad¹².

El dómine Cabra es, en cuanto sustrae a los demás y a sí mismo el necesario sustento, la imagen misma de la avaricia. Su retrato sigue el modelo retórico de la *descriptio personae*, que comienza con una caracterización genérica de toda la persona, continúa con una enumeración de los detalles, desde la cabeza hasta los pies, y termina con una sinopsis de lo expuesto: «Al fin, él era archipobre y protomiseria» (34). Se describen, además, a fin de abundar en los pormenores y de reforzar la idea obsesiva de la avaricia, sus modos de andar, de hablar y de vestir, así como su habitación y, en particular, su cama. Observen ustedes, en esta caracterización de su anatomía, la prolongada serie de privaciones y de defectos, que compensa un parecer que existe sólo merced a la palabra: el cuerpo del licenciado es tan delgado que resulta casi falto de materia corpórea: Cabra es «un clérigo cerbatana», parecido a una vara larga y hueca; su cabeza es «pequeña», y sus ojos, casi invisibles por lo hundidos, se «hallan avecindados en el cogote, que parecía que miraba por

¹² San Agustín, *De natura boni*, 18; y *Confesiones*, 3, 7, 12 y 7, 12; y también Tomás de Aquino, *Summa contra gentiles*, III, 6; *De malo*, I, 1; y *Summa theologica*, I, 48, 3.

cuévanos», en que podrían, así se dice, albergar «sus tiendas los mercaderes», conocidos, a su vez, por su avaricia; la nariz, «entre Roma [chata] y Francia [sifilítica y, por tanto, ya medio comida]», casi inexistente; las barbas «descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas»; los dientes, «desterrados» etc. Donde no ha sido posible aludir a la carencia, como, sin ir más lejos, en el «pelo bermejo», que la tradición atribuía a Judas¹³ y a los iracundos, se sugiere la misma idea de maldad, que no es, por otra parte, sino ausencia de bondad. No menos significativas resultan las prendas que viste el licenciado Cabra: el bonete, que «era de cosa que fue paño», se ha cubierto de grasa que alimenta a los ratones; la sotana es «un paño milagroso», porque luce a la vez todos los colores y ninguno. También aquí se procede desde lo inexistente hasta la variedad más extremada: «unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul» (34).

Resulta evidente, dicho esto, que nos hallamos ante una *mise en abyme* de la propia enunciación de la obra. Y es que, si en *El Buscón* se nos muestra la negatividad del mundo, su falta de espíritu, sus vicios y sus defectos, esta desoladora visión llega hasta nosotros a través de una escritura ingeniosa, alusiva y rebosante de metáforas: un parecer, por tanto, en el que la excepcional inteligencia de Quevedo, con su soplo creador, logra infundir vida, dotando a la lengua de nueva sustancia y permitiéndonos, así, acceder al ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, F., «De una lúcida impiedad (Anotaciones al *Buscón* de Quevedo)», *Letras de Deusto*, 20, 1980, pp. 217-24.
- Augustinus, *Werke in deutscher Sprache*, trad. C. J. Perl, Paderborn, Schöningh, 1966, 24 vols.
- Carilla, E., *Quevedo (entre dos centenarios)*, Tucumán, Universidad, 1949.
- Corneille, P., *Théâtre complet, texte établi sur l'édition de 1682*, ed. M. Rat, Paris, Garnier, 3 vols.
- Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Díaz Migoyo, G., *Estructura de la novela. Anatomía de «El Buscón»*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Güntert, G., «Quevedo y la regeneración del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-62, 1980, pp. 21-39.
- Lázaro Carreter, F., «Originalidad del *Buscón*», *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 109-41.
- Lida, R., «El *Buscón* I y II», *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 241-304.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, ed. F. Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad, 1980.
- Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa*, ed. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1 y 2.

¹³ Para esta característica del personaje de Judas ver, en especial, *El sueño del Infierno*, en Quevedo, *Obras completas*, vol. 1, t. 1, p. 296 y p. 315.

- Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Spitzer, L., «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum*, 11, 1927, pp. 511-80.
- Stoll, A., «Wege zu einer Soziologie des pikaresken Romans», *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, ed. H. Bader y E. Loos, Frankfurt / M., Klostermann, 1973, pp. 461-518.
- Thomas de Aquino, *Opera omnia*, ed. R. Busa, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1980, 7 vols.