



## Introducción a "El Buscón"

© Ignacio Arellano

---

### Índice

- Introducción a «El Buscón»
  - 
  - 1. Quevedo, autor del Buscón: esbozo biográfico
  - 
  - 2. La construcción y el estilo del *Buscón*
    - El diseño del relato
    - El retablo de las figuras
    - La pirotecnia del estilo: el ingenio desbordado
  - 
  - 3. El sentido: ideología y estética
  - 
  - 4. El Buscón y la novela picaresca
  - 
  - 5. Noticia textual. Fechas
    - Los textos
    - Las fechas

### **1. Quevedo, autor del Buscón: esbozo biográfico**

El 17 de septiembre de 1580 nace en Madrid Don Francisco de Quevedo, de familia hidalga oriunda de la Montaña de Santander. Su padre, don Pedro Gómez de Quevedo, era secretario de doña Ana de Austria, mujer de Felipe II; su madre, doña María de Santibáñez, dama de la reina, también pertenece al ámbito de los servidores de la corte: es, pues, gente de mediana condición social y económica, hidalgos pero no de ilustre aristocracia, situados en un estrato de precisa definición ideológica y social a que responden buena parte de los rasgos que caracterizan al hombre y al escritor Quevedo.

Pablo Tarsia, autor de su primera (y fantasiosa) biografía lo evoca:

Fue don Francisco de mediana estatura, pelo negro y algo encrespado, la frente grande, sus ojos muy vivos; pero tan corto de vista que llevaba continuamente anteojos; la nariz y demás miembros, proporcionados, y de medio cuerpo arriba fue bien hecho, aunque cojo y lisiado de entrambos pies, que los tenía torcidos hacia dentro; algo abultado, sin que le afease; muy blanco de cara, y en lo más principal de su persona concurrieron todas las señales que los filósofos celebran por indicios de buen temperamento y virtuosa inclinación.

Se formó en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, y luego en las universidades de Alcalá y Valladolid: en esta ciudad, sede de la corte desde 1601, inicia su carrera poética y también su larga enemistad con Góngora. En Valladolid, según todos los indicios, redacta el *Buscón*. De vuelta a Madrid con la corte, va escribiendo algunas de sus obras de índole política y moral, a la vez que continúa

con la vocación satírica y burlesca. Diversas crisis de conciencia se han señalado en su trayectoria vital, algunas reflejadas literariamente en obras como el *Heráclito cristiano*. Clave en su evolución personal es la estancia en Italia (parte en octubre de 1613), donde sirve de secretario y colaborador del Duque de Osuna, virrey de Sicilia y Nápoles. La política que pone en práctica le gana muchos enemigos a Osuna, que logran al fin su derrota: entre otras composiciones, Quevedo le dedica el espléndido soneto «Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión», donde integra una desolada requisitoria contra la ingratitud y la mezquindad de la patria con sus héroes:

Faltar pudo su patria al grande Osuna  
pero no a su defensa sus hazañas:  
diéronle muerte y cárcel las Españas  
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una  
con las propias naciones las extrañas;  
su tumba son de Flandes las campañas  
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio  
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;  
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;  
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
murmuran con dolor su desconsuelo.

Y es que el tiempo de los héroes, como encarnación de una empresa nacional, colectiva, ha terminado: ahora los héroes lo serán a pesar de su nación, y no apoyados en ella, figuras individuales que no encuentran un ámbito de actuación heroica colectiva como todavía era posible en el siglo anterior: el desencanto, más o menos estoico, se impone. Quevedo se retira durante algún tiempo en el pueblo manchego de La Torre de Juan Abad, por cuyo señorío mantiene larguísimo pleito.

En obras como *Grandes anales de quince días* y *Mundo caduco y desvaríos de la edad* narra y enjuicia los sucesos posteriores a la muerte de Felipe III, y apunta reformas y proyectos regeneradores que la subida al poder de Olivares podría promover. En su *Epístola satírica y censoria*, dirigida al nuevo valido, expone literariamente el deseo de un regreso a un utópico medioevo en el que los españoles, castos, severos, valerosos y llenos de las virtudes antiguas puedan vivir una nueva y militar edad dorada, lejos de las corrupciones y la molicia de su propia época:

¡Qué cosa es ver un infanzón de España  
abreviado en la silla a la jineta  
y gastar un caballo en una caña!

[...]

Ejercite sus fuerzas el mancebo  
en frentes de escuadrones, no en la frente  
del útil bruto l'asta del acebo.

[...]

Pasadnos vos de juegos a trofeos,  
que sólo grande rey y buen privado  
pueden ejecutar estos deseos.

[...]

Lograd, señor, edad tan venturosa,  
y cuando nuestras fuerzas examina  
persecución unida y belicosa,

la militar valiente diciplina  
tenga más platicantes que la plaza:  
descansen tela falsa y tela fina.

[...]

Defiende también las medidas económicas de Olivares en opúsculos como *El chitón de las tarabillas* (1630). Pero las iniciales relaciones amistosas con el Conde Duque no perduran. Es una más de las luchas de Quevedo, una de sus múltiples enemistades.

Por el lado literario también acumula enemigos, que atacan sus obras, acusándolas de impiadosas, obscenas y revolucionarias: los autores del *Tribunal de la Justa Venganza* claman contra él. Luis Pacheco de Narváez, famoso maestro de esgrima del que se burla don Francisco a menudo, dirige en 1630 un memorial a la Inquisición en que denuncia *Los Sueños*, la *Política de Dios*, el *Discurso de todos los diablos* y el mismo *Buscón*. Quevedo multiplica libros serios, ascéticos y morales: *La cuna y la sepultura*, *Introducción a la vida devota*, *La virtud militante*, *Marco Bruto...*, pero su imagen de hombre disoluto y escandaloso no desaparece en las polémicas que mantiene

con unos y con otros por multitud de causas. Un matrimonio fracasado, en 1634, con doña Esperanza de Mendoza añade nuevas melancolías. La virulencia de los ataques políticos a Olivares se muestra ya con transparente clave en *La hora de todos y la Fortuna con seso*, donde saca a escena a un caricaturesco Pragas Chincollos (anagrama de *Gaspar Conchillos*, referencia evidente al privado).

La caída de Osuna, las maquinaciones de las camarillas políticas, el laberinto de las relaciones internacionales y de las ambiciones del poder en la corte de Felipe IV, definen un marco tormentoso en el cual naufraga Quevedo, arrestado definitivamente -tras una serie de destierros y marginaciones- por orden de Olivares y por causas no aclaradas del todo, a fines de 1639. En un memorial elevado al Conde Duque se queja y suplica clemencia:

Señor: un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión, a 7 de diciembre, víspera de la Concepción de Nuestra Señora, a las diez y media de la noche. Fui traído en el rigor del invierno, sin capa y sin una camisa, de sesenta y un años, a este convento real de San Marcos de León, donde he estado todo este tiempo en rigurosísima prisión, enfermo con tres heridas, que con los fríos y la vecindad de un río que tengo a la cabecera se han cancerado, y por falta de cirujano, no sin piedad me las han visto cauterizar con mis manos; tan pobre, que de limosna me han abrigado y entretenido la vida.

El poeta permanece prisionero en San Marcos de León hasta mediados de 1643. Sólo con el final de Olivares (cuyo gobierno se

derrumba en 1643) Quevedo conoce una breve libertad: enfermo y quebrantado cuando sale de su prisión, aguantará unos meses, hasta el 8 de septiembre de 1645 en que muere en Villanueva de los Infantes, en una celda del convento de Santo Domingo.

Hombre de cultura extraordinaria y de enorme erudición, Quevedo se precia de conocedor de lenguas, experto en teologías y filosofías, corresponsal de un humanista tan famoso como el belga Justo Lipsio, traductor de textos clásicos y bíblicos (Anacreonte, Focílides, Epicteto, *Las lágrimas de Jeremías...*)... Sus obras están llenas de referencias, alusiones y citas de autores antiguos y modernos: Juvenal, Marcial, Séneca, Montaigne son algunos de sus favoritos.

De sus defectos físicos, y de otras inferencias psicológicas de discutible probabilidad -supuestamente manifestadas en complejos varios frente a las mujeres, enraizados también en ambiciones frustradas en la política y en la vida cortesana-, diversos biógrafos posteriores, y algunos críticos, han extraído la imagen de un Quevedo contradictorio y laberíntico, marcado por radicales actitudes ideológicas (antisemitismo, conservadurismo ideológico extremo) y por pulsiones psíquicas que entran en el terreno patológico (misoginia exacerbada, timidez excesiva, miedo a la mujer, latente homosexualidad dilaceradora de su psicología, obsesión escatológica...). Dámaso Alonso subrayó también la angustia existencial -tan moderna- que trasluce su literatura, una exasperación -el «desgarrón afectivo»- que es el centro en que habría de situarse el lector que hoy quisiera comprender su obra.

La distancia entre su faceta de poeta serio (con una poesía petrarquista, por ejemplo, quintaesenciada y ultraidealizadora) y la de

poeta satírico y burlesco ha resultado también difícil de asimilar para muchos críticos, e incluso ha suscitado trabajos como el de Ettinghausen sobre la «doble personalidad» de Quevedo, o antes, el de González de Amezúa, para quien Quevedo es «varón de muchas almas».

Para mí, dejando a un lado dudosas hipótesis indemostrables, lo más característico de su personalidad, sin duda compleja, sería, quizá, la exacerbación -personal y artística- que procede de una poderosa inteligencia y una omnívora curiosidad intelectual, atrabiliaria a veces, impaciente siempre, enfrentada a unas circunstancias a menudo intolerables para una mente lúcida y para una ética igualmente rigurosa, sin que fuera ajena a su actitud de continua violencia la ambición de la gloria literaria y el ansia de reconocimiento de su capacidad de poeta y de hombre público.

El cultivo de diversas áreas (seria, burlesca...) literarias me parece bastante normal en un poeta barroco, obsesionado por la mostración del ingenio y la capacidad de manipulación lingüística, y una vez que esta variedad es explicable, nada de extraño hay en la presencia de los diversos códigos involucrados necesariamente en esas variedades literarias por las mismas prácticas poéticas del tiempo: ninguna dislocación existe entre el poeta que canta a Lisi y el poeta que se burla de las sucias fregonas llenas de parches y de ventosidades, o de las prostitutas gafas y tullidas por la sífilis: si pretende cultivar el espectro de las especies poéticas del XVII habrá de usar tanto los códigos de la idealización petrarquista, como el bajo estilo de la sátira y la burla.

Le toca vivir a Quevedo, sin duda, en un momento de crisis. No sé si será legítimo, como se suele hacer a menudo, poner en paralelo las trayectorias personal del poeta y la histórica de su patria: es probable que al menos en la primera parte de su vida careciera de la perspectiva suficiente para ver apuntarse la decadencia de la hegemonía española, manifestada ya en el final del XVI por signos perceptibles, como el fracaso de la Armada contra Inglaterra, la secesión de los Países Bajos (1597), las crecientes dificultades económicas que Felipe II se ve incapaz de afrontar, o el descenso alarmante de la población que tratadistas como Cellorigo advierten y lamentan. El protagonismo de los validos en el reinado de los Austrias menores es otro síntoma de búsqueda de una renovación en la estructura del gobierno, que facilita también, en momentos de desesperanza, un chivo expiatorio en la persona del valido a quien se acusa de toda incapacidad y rapiña, o a quien se responsabiliza de los fracasos y la corrupción, como sucede con los validos de Felipe III a la muerte de éste, cuando Olivares, nuevo privado, promueve las investigaciones contra los anteriores, don Rodrigo Calderón o el Duque de Lerma.

En todo caso, para Quevedo esa conciencia de que todo se acaba, es muy acusada en los últimos años de su vida, y se muestra con claridad en su epistolario, en donde asoma dolorida la visión de una España convertida, como la propia vida del poeta en su ir hacia la muerte, en un soplo de aire que se apaga.

En ese marco de la crisis política, social y económica, en donde el mundo del arte y de las letras, sin embargo, florece en el llamado Siglo de Oro, brilla don Francisco de Quevedo con inusitada intensidad.

Como apuntaba Borges, Quevedo «es menos un hombre que una compleja y dilatada literatura»: su obra es vasta y múltiple: su corpus poético recorre desde la poesía petrarquista de *Canta sola a Lisi*, hasta el degradado ambiente prostibulario de las jácaras, pasando por los poemas religiosos o los metafísicos. El paso del tiempo, la fugacidad de la vida, la belleza femenina, el amor constante más allá de la muerte, la entrega del hombre a los pecados capitales, el estoicismo del sabio frente a la fragilidad del humano destino, el arrepentimiento del pecador, la burla inmisericorde a los maridos pacientes, a las viejas carroñas, a las pidonas o a los caballeros chirles como los compañeros de don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán, que el lector del *Buscón* conoce... pasan ante los ojos del admirado lector de su poesía en un carrusel que Rafael Alberti evoca como una rueda de endriagos y fantasmas, un aquelarre interminable en el que la Muerte lleva el compás de la danza macabra:

Allí, agarrados de la mano y girando alrededor suyo, los barberos, los soldados, los jueces, los alguaciles, los médicos, los boticarios, las damas gordas y las flacas, las engañadas y las doncellas que no lo son, los viejos verdes, las suegras, los maridos, maduros para la lidia, los beodos, los truhanes, los embusteros, los calvos, los medicalvos, los calvísimos, las narices, las narizotas de señoras y caballeros, las chinches, las pulgas, las flores, las legumbres, acompañados, en fin, del desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido, y llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte.

La obra en prosa no es menos compleja ni variada: se hicieron famosos sus escritos festivos, como los opúsculos en que parodia las premáticas de la época o las burlas literarias contra el culteranismo y otros vicios de la expresión poética (*Premática que este año de 1600 se ordenó, Premáticas del desengaño contra los poetas hueros* -incluida en el *Buscón*-, *La culta latiniparla, La Perinola, Cuento de cuentos, Carta de un cornudo a otro, El libro de todas las cosas...*). No menos leídos fueron *Los Sueños, La hora de todos* o *El Buscón*. Fantasías morales, sátiras de la corrupción social imperante, ejercicio de narrativa picaresca, que se sitúan al lado de las obras de tono y expresión más severos, como *La política de Dios, La vida de Marco Bruto, España defendida, La cuna y la sepultura, Virtud militante* y otras muchas, donde critica los vicios del mal gobierno, defiende un estoicismo cristiano o comenta sucesos de la política coetánea.

Frente al espectáculo de la corrupción (denunciado, por ejemplo, en *Los sueños*) y a las melancolías de la vida, Quevedo opone por un lado una crítica satírica -cuya capacidad expresiva convierte en violentísimo ataque-, y un profesado estoicismo que no siempre es capaz de ir más allá del código literario de la poesía moral o las prosas ascéticas. El desengaño, como es bien sabido, constituye un concepto clave en la cosmovisión quevediana.

El *Buscón*, que participa de muchos de los rasgos característicos del autor, en la expresión verbal y en la elaboración satírica, es, ya en temprana etapa de su creación, una de sus obras claves y más significativas, según intentaré mostrar, con muy somera revisión, en las páginas que siguen.

## 2. La construcción y el estilo del *Buscón*



### El diseño del relato



El *Buscón* es un relato de la peripecia vital del pícaro don Pablos de Segovia, desde su infancia a la proyectada fuga a Indias con que termina la obra. Entre estos dos polos se sitúa una serie de aventuras, casi siempre catastróficas para el personaje, que fracasa constantemente en su búsqueda de estabilidad económica y social, y cuyos fingimientos de nobleza son desenmascarados sin cesar.

Desde su temprana infamia, hijo de ladrón y hechicera, don Pablos sólo conoce la humillación: el hambre y las penalidades en el pupilaje del dómine Cabra, y las burlas en la Universidad de Alcalá dominan el libro I, en el que Pablos aprende también a navegar en el mundo inmisericorde que le rodea, y se inicia en los menesteres de la picardía estudiantil. El núcleo del Libro II es la reunión con su tío verdugo, que le guarda la herencia paterna. A la vuelta de su estancia en Segovia, donde el tío narra al pícaro la ignominiosa muerte del padre y donde asiste a un grotesco banquete, topa con el hidalgo chirle don Toribio, que lo introduce en la vida buscona de la corte. El libro III y último se centra en las peripecias de Pablos como falso noble en diversas facetas, que está a punto de casarse con una damisela para ser al fin desenmascarado por su antiguo amo don Diego. Arrojado definitivamente del universo de la nobleza que intentaba escalar fraudulentamente, se hace cómico (otro oficio infame de pésima consideración social) y se amanceba con la Grajal para terminar este tramo de su vida con el asesinato de unos corchetes en un grupo de rufianes, y el proyecto de huir a las Indias para intentar un cambio de vida que se anuncia igualmente improbable.

La disposición estructural de este relato picaresco ha sido muy discutida por la crítica. Quienes defienden el sentido moral y ético, o el estudio psicológico coherente y riguroso del *Buscón* (Parker, Morris, Dunn...) insisten en la cuidadosa congruencia estructural, lo mismo que otros intérpretes que han asediado a la novela desde las perspectivas de la intencionalidad política o la transgresión ideológica: así, para críticos como Jenaro Talens, el libro tendría una estructura perfecta y cerrada en sí misma, y reflejaría un proceso picaresco ascendente y bien trabado, configurado en tres bloques simétricamente dispuestos con regularidad cuasi matemática:

- a. los siete capítulos del Libro I que corresponden a la fase inicial de los orígenes y la educación de Pablos (con tres etapas a su vez en la escuela, el pupilaje de Cabra y la Universidad de Alcalá);
- b. los seis capítulos del Libro II, centrados en las andanzas de Alcalá a Segovia y regreso a la corte;
- c. los siete primeros capítulos del Libro III, ceñidos a las andanzas del pícaro en la corte, que conocen una coda final en los capítulos que cierran este Libro, con la catástrofe que lo incita a la fuga ultramarina.

El eje central correspondería a los capítulos 3 y 4 del segundo libro, en el encuentro de Pablos y su tío verdugo, clímax del rechazo del pícaro a su sangre y a su familia, y comienzo de una nueva etapa en la búsqueda y el logro de una mistificación finalmente fracasada, tal como muestran los últimos capítulos en que Pablos regresa definitivamente al inframundo de los marginados.

Esta disposición simétrica que Spitzer observaba tanto en los motivos temáticos como en la estilística de la frase, la extiende Rey Hazas al conjunto de toda la novela, pero, a diferencia de Talens, la interpreta como un modo de subrayar precisamente la fragmentación artificiosa e incoherente del relato. No existe, advierte Rey Hazas, correlación entre simetría numérica y coherencia novelesca: en los

libros I y III Pablos es actor, y protagoniza un proceso de escalada social sin éxito, pero en el libro II es espectador que se limita a describir una serie de personajes caricaturescos y ridículos que encuentra en el camino de Segovia y regreso a Madrid, al modo de los entremeses de revista de figuras, bien conocidos en la época. Para Rey Hazas el esquema predominante en el *Buscón* es el de sarta mecánica reiterada, aunque muestra una innegable atracción por los esquemas binarios y triádicos dentro de esa general dispersión y gratuidad estructural del conjunto, con frecuencia de simetrías y paralelismos.

Tal dispersión ha sido igualmente subrayada por Lázaro Carreter, que la pone en relación con la técnica creadora general de la obra quevediana:

Por otra parte, este rasgo constructivo que señalamos en el *Buscón*-inconexión, dispersión, será común a toda la obra de Quevedo. No volvió a escribir otra novela ni intentó cualquier otro tipo de narración ordenada; su talento, esencialmente antidramático, parece incapaz de trabar. El *Buscón* es sólo un paso dado, por inducción de los Guzmans, que lleva de la Vida de Corte, álbum de figuras estáticas, a los Sueños, torbellino de apariciones y desapariciones, sombras traídas o abandonadas sin más ley que la ocurrencia. Incluso en los escritos doctrinales, su gusto le guía a lo que no exige trabazón.

Sea como fuere, la creencia en un diseño preciso y simétrico constituye una de las posturas críticas, a la que se enfrenta la de otra

serie de estudiosos (Raimundo Lida, Lázaro Carreter, Francisco Rico...) que ven en la inconexión y la disgregación de la materia narrativa el principio constructivo de la obra.

Como se verá después con más detalle, la definición de la estructura se relaciona con la interpretación global del libro: quienes advierten en el *Buscón* un sentido coherente comprometido en cualquiera de las facetas docentes o ideológicas tienden a subrayar la coherencia estructural de su composición; los que apuestan por la primordial dimensión lingüística subrayan la disgregación del esquema narrativo.

No habría que olvidar, para el cabal entendimiento de esta coherencia o incoherencia, la función que desempeñan en la escritura y génesis del *Buscón* los motivos caricaturescos de la literatura aguda de los siglos XVI y XVII: la presencia de una galería de caricaturas y figuras ridículas, descritas ingeniosamente por Quevedo, reelabora y perfecciona algunos paradigmas burlescos como la caricatura a base de apodosos o la taracea de equívocos -véanse los retratos del dómine Cabra o del mulatazo diestro-, según ha estudiado con su inteligencia habitual Maxime Chevalier. Desde la inserción en el contexto de las formas literarias vigentes se comprende mejor la justificación de ciertos elementos que resultan problemáticos desde el punto de vista de la estructura rigurosa de la narración.

La sucesión del relato obedece a un orden lineal, como es habitual en el género picaresco, y los episodios principales responden igualmente al esquema conocido: genealogía e infancia, formación y educación, una etapa -breve en este caso- al servicio de un amo, viajes que permiten al pícaro entrar en contacto con otras figuras de la

sociedad o la literatura coetánea, pintura grotesca del ambiente de la corte en que se mueven las andanzas de Pablos, castigos parciales y fracaso final.

La imitación inicial del modelo picaresco creado en el *Lazarillo* impone la fórmula autobiográfica y la ficción epistolar en el *Buscón*, que en la versión que edito se dirige a una señora («Yo, Señora, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo...»). Pablos no habla, pues, directamente al lector, sino a un destinatario ficcional intermedio al que evoca con muletillas frecuentes («mire vuesa merced»): no obstante, como apunta Rico con razón, «ese *Señor* [*señora*, en la versión del manuscrito Bueno que es la base de mi texto] de Pablos no forma parte de la novela a título ninguno, es un mero nombre. Quevedo lo encontró en su libro y no se ocupó de darle sentido (cuerpo o siquiera sombra). De tal forma, el destinatario, antes dato fundamental de la autobiografía, quedó reducido a una vana redundancia». Si no es del todo una «vana redundancia» tampoco puede decirse con verdad que ese destinatario intratextual sea demasiado necesario, y desde luego no siempre se tiene en cuenta: en ocasiones se dirige al «pío letor» (ver Libro III, final del capítulo 9: «Lo que la monja hizo de sentimiento, más por lo que la llevaba que por mí, considérelo el pío letor»), muletilla típica del narrador profesional que ha olvidado ya a la «señora» (avatar del «vuesa merced» con que se abría el *Lazarillo*).

Semejante afuncionalidad se puede percibir en cuanto a la técnica autobiográfica, tomada del modelo lazarllesco, pero mantenida en el *Buscón* con mucho menos rigor y con frecuentes quiebras del decoro perspectivista. Como señala la generalidad de la crítica, en numerosas ocasiones la perspectiva que asume el narrador no es

tanto la del pícaro Pablos, como la de un observador situado por encima de los sucesos, poseedor de una mentalidad aristocrática que denuncia al mismo pícaro y a su mundo: un narrador, en suma, cuya mirada sería más la del propio Quevedo que la de Pablos de Segovia. El yo autobiográfico ni justifica su relato ni mantiene la coherencia del punto de vista. Como ha escrito Ynduráin en su introducción a la obra:

La dispersión de la perspectiva única del yo autobiográfico explica que el autor superponga su óptica sobre la del pícaro-narrador, forzándole a actuar de manera contradictoria, en ocasiones incluso inexplicablemente autorridiculizadora. A veces Pablos se convierte en objeto de su propia burla, en sujeto y objeto simultáneos de esperpentización, es decir, se pone a sí mismo como ejemplo del chiste de Quevedo, demostrando en ello de forma patente la intromisión directa del autor en la perspectiva del personaje narrador.

Quevedo, en fin, ha adoptado las formas externas del relato picaresco, pero vaciándolas a menudo de su función narrativa y estructural.

Esta «desatención» a la estructura narrativa subraya en cambio la importancia de otros aspectos de la composición de la novela: los retratos de los personajes y el estilo, aspectos llamativos que han llevado a muchos estudiosos a ver en el *Buscón* un ejercicio eminentemente verbal, un despliegue estético del ingenioso arsenal de la caricatura y juegos conceptistas que Gracián codificara

magistralmente en su *Agudeza y Arte de Ingenio*, y en los que don Francisco de Quevedo alcanzó una inigualable maestría.

### El retablo de las figuras



La galería de los personajes del *Buscón* pertenece al retablo de las figuras ridículas que pueblan el resto de su producción satírica y burlesca, y que protagonizan también entremeses, comedias de disparates y otros ámbitos de la literatura aurisecular. Al mismo Quevedo se debe el definitivo perfil de muchas de estas figuras provocantes a risa, de ribetes grotescos, deformes moral o físicamente, retratadas caricaturescamente y sometidas a la abrasión de un estilo ingenioso que las compone (o mejor, descompone) en un continuo estallido de equívocos, hipérboles, metáforas y conceptos de todo tipo. El lector de los *Sueños* las encontrará reunidas en las cárceles del infierno o en las zahúrdas de Plutón, y en los caminos y las plazas (telón de fondo muy difuminado: el paisaje desempeña muy poco papel en esta obra) del *Buscón*.

Personajes, advierte Lázaro Carreter, que «desde sus principios inmutables del honor y la sangre [...] son simples muñecos [que] parecen figuras de guiñol». Degradación artística que puede interpretarse, sin duda, en un sentido trascendente, como expresión de un ataque a los representantes de esa humanidad deshonrada o en búsqueda ilegítima de un ascenso social fraudulento que atenta contra la estabilidad del sistema de valores aristocráticos. Pero me ocuparé luego de las interpretaciones globales de la novela, en donde se podrá discutir la dimensión ideológica de esta caricaturización, ciñéndome

ahora a un breve repaso de las técnicas de representación de la figura humana en el relato quevediano.

Se trata de una humanidad animalizada, sometida a un prisma deformador grotesco, embarcada en la estafa, el delito, la infamia, la embriaguez, el empacho y el vómito: baste recordar la cofradía de los amigos de Alonso Ramplón, el verdugo tío de Pablos, y su banquete grotesco descrito según los modelos del carnaval, modelos cuya calidad dúplice se reduce aquí a la única dimensión negativa. Personajes que se arrojan a la artesa para beber como animales, que abren el apetito de la sed con puñados de sal y enfangan el suelo de su habitáculo gormando sin inhibiciones una comida que, se sugiere, ha sido confeccionada con restos de ahorcados:

Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes [...] Trujeron caldo, y el de las ánimas tomó con entramabas manos una escudilla, diciendo: «-Dios bendijo la limpieza», y alzándola para sorberla, por llevarla a la boca se la puso en el carrillo, y volcándola, se asó en caldo y se puso todo de arriba abajo que era vergüenza. Él, que se vio así, fuese a levantar, y como pesaba algo la cabeza, quiso ahirmar sobre la mesa, que era destas movedizas, trastornóla y manchó a los demás, y tras esto decía que el porquero le había empujado. El porquero que vio que el otro se le caía encima, levantóse y alzando el instrumento de güeso, le dio con él una trompetada. Asiéronse a puños, y estando juntos los dos, y teniéndole el demandador mordido de un carrillo, con los vuelcos y alteración, el

porquero vomitó cuanto había comido en las barbas del de la demanda.

(II, 4)

A lo largo de sus andanzas Pablos topa con personajillos siempre insertos en este mundo degradado de marionetas grotescas: la serie del camino de Segovia es típica: un arbitrista ridículo que quiere proponer al rey la desecación del mar de Ostende con esponjas, un esgrimista enloquecido por los grados del perfil, el poeta de los millones de octavas que dedica a las once mil vírgenes... y antes, ya en sus primeras aventuras fuera de la casa paterna, el inolvidable dómine Cabra, caricatura maestra de Quevedo, uno de los retratos más significativos, que con Diego Moreno y la dueña Quintañoña ocupan un lugar de excepción en esta galería de figuras:

Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avvicindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos como un

manejo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo parecía tenedor o compás...

(I, 3)

Nótese en esta descripción caricaturesca la mezcla de elementos de todos los reinos de la naturaleza (vegetales, animales, inanimados) en la composición del retrato de Cabra (cerbatana, sarmientos, compás, tenedor, cuévanos, avestruz...); la independización de los elementos descritos (las barbas tienen miedo de la boca, los dientes desterrados, la nuez se va a buscar de comer por su cuenta...); la desrealización a través de los juegos de palabras (nariz entre Roma y Francia, largo sólo en el talle...): fenómenos todos característicos de la estética grotesca que fundamenta estas caricaturas. Buena parte de la técnica caricaturesca responde a tradiciones de la literatura aguda aurisecular: retratos por medio de equívocos, de apodos o mezclas de ambos:

un licenciado Flechilla, amigo mío, que venía haldeando por la calle abajo, con más barros que la cara de un sanguino y tantos rabos que parecía chirrión con sotana, pulpo graduado o mercader que cargaba para Italia.

(III, 2)

parecía higo enharinado, niña si se lo preguntaban, con su cara de muesca entre chufa y castaña apilada.

(III, 8)

Spitzer, Asensio, Lía Schwartz, Rico y otros han puesto de relieve tanto las tradiciones sobre las que se construye este tipo de retratos (satíricos latinos, Erasmo, Arcimboldo, Teofastro...) como sus características más llamativas y a sus trabajos remito al curioso lector que desee abundar en la técnica quevediana y en sus implicaciones ideológicas o éticas.

En esta galería de personajes, Don Diego Coronel parecía ser el único positivo, noble, perteneciente a la clase de los hidalgos, desenmascarador de Pablos, representante, en fin, de la casta defendida por el narrador y dique de contención contra los mecanismos de los pícaros y caballeros chirles. No dejaba de causar inquietud, con todo, en muchos lectores la actitud egoísta, interesada y cruel de este don Diego, que junta meriendas con Pablos en la escuela, se aprovecha de sus artimañas picariles en la universidad y lo hunde al final con tan crudas palabras; algún enemigo, por cierto, esperaba a don Diego para molerle a palos, cuando Pablos recibe la paliza por llevar puesta la capa de su antiguo amo: no todo era santidad en el don Dieguito. Y este hidalgo Coronel, que no dejaba de ser ambiguo, ha recibido en la crítica reciente una nueva valoración que obliga a replantearse de nuevo el esquema de los personajes de la novela: en importantes artículos de Johnson y Redondo, sobre todo, se pone de manifiesto la existencia de una conocida familia de Coroneles conversos en Segovia en los tiempos de Quevedo, de los cuales este don Diego del *Buscón* sería pariente. Si el apellido Coronel estaba connotado inequívocamente para el lector del XVII, don Diego vendría a ser un representante más (y más peligroso) de los ascendidos ilícitamente a la nobleza; más peligroso porque su

mistificación está teniendo éxito, a diferencia de la del pobre Pablos, que sólo consigue el ridículo. En la multitud de conversos que puebla las páginas del *Buscón*, este don Diego, que parecía escaparse, queda igualmente atrapado y desenmascarado: así, la crueldad que el supuesto caballero muestra con su antiguo criado (dice a sus primas, hablando de Pablos que «su madre era hechicera y un poco puta, y su padre ladrón y su tío verdugo, y él el más ruin hombre y más mal inclinado tacaño del mundo», III, 7: feroz calificación de quien fue su compañero de aventuras en la infancia y adolescencia, de aquel amistoso Pablos a quien ahora repudia con tanta dureza) podría no ser más que una reacción de salvaguarda para marcar su alejamiento de la propia casta manchada a la que se quiere repudiar ocultando la propia condición de converso.

Humanidad condenada, como la que pulula en las zahúrdas infernales de *Los sueños*, los personajes del *Buscón* se despliegan en una galería de retratos grotescos condenados por la pluma agudísima de un ingenio inmisericorde con sus lacras: el de don Francisco de Quevedo, estilista mayor del Reino: veamos algunos otros ejemplos.

### **La pirotecnia del estilo: el ingenio desbordado**



He mencionado a menudo en lo anterior la «agudeza» del estilo de Quevedo en el *Buscón*. Como en el resto de su obra el conceptismo define el estilo quevediano, y más precisamente, en el caso del *Buscón*, el conceptismo burlesco, extendido en una prodigiosa floración de juegos mentales y verbales. Las caricaturas de Cabra o de la Guía, las descripciones grotescas del banquete o la fiesta del rey

de gallos se construyen a base de las técnicas conceptistas de la agudeza.

Ejemplos de todas las clases se espigan en cada página: del *Buscón*, no menos que de los *Sueños*, *La hora de Todos*, o la poesía satírica, se puede hacer un completo catálogo de los conceptos o sutilezas que codifica Gracián.

Destaca la función de la metáfora y la comparación (agudezas de semejanza) que implican asociaciones sorprendentes y animalizaciones o cosificaciones extravagantes e hiperbólicas en la línea grotesca ya señalada. Ya desde el comienzo de la novela, dice Pablos que su padre se avergonzaba de que le llamasen barbero, y prefería lo de «tundidor de mejillas» o «sastre de barbas»: lo ridículo de estas preferencias metafóricas, naturalmente, es que el resultado figurado no es más ennoblecedor que la denominación recta: el intento de mistificación se vuelve así contra el mismo que pretende el ocultamiento de su baja condición. Ya he señalado en la caricatura de Cabra las comparaciones o metáforas que asimilan al clérigo (o a partes de su anatomía) a una cerbatana, avestruz, manojo de sarmientos, tenedor, etc. Otros personajes se comparan con mastines (III, 4), leones de armas rampantes (III, 4), con pasas y franjas viejas (II, 3), con culebras (II, 3), lechuzas (III, 1), etc.

Muchas metáforas o comparaciones implican alusiones burlescas o satíricas (ver *infra*), y la captación de su sentido requiere a menudo el conocimiento de los registros germanescos o vulgares del «bajo estilo» que caracteriza el código estilístico del género: así comprende el lector que el «pintor de suela» (I, 1) es el verdugo que va golpeando con el látigo de cuero (la suela) las espaldas del reo y pintándolas de

rojo (por los cardenales y ronchas que levanta en ellas); los virgos los compara con los soles (I, 1), poniendo el acento, no en las connotaciones positivas que la palabra *so* tiene en numerosos textos auriseculares, sino en lo efímero de la carrera diurna del astro, que al igual que estos virgos dura solamente un día. El caballejo de la fiesta del rey de gallos es un «cofre vivo» (I, 2), y los pobres pupilos de Cabra, en comparaciones cosificantes, parecen leznas que se afeitan con diaquilón (I, 3). Cosificación grotesca hay también en la metáfora del «reedificar doncellas» (I, 1) que se aplica a la madre de Pablos, alcahueta y celestina capaz de reconstruir los virgos perdidos, como el albañil reconstruye una pared agrietada... y en otras muchas. No faltan las series metafóricas que integran alusiones, juegos de palabras y otros recursos: véase la aplicada en el mismo libro I, capítulo 1 a la madre de Pablos:

era remendona de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos, otros algebrista de voluntades desconcertadas; otros juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carenes, y por mal nombre alcagüeta. Para unos era tercera, primera para oteas y flux para los dineros de todos.

En las notas explicativas que he ido poniendo al texto procuro señalar y comentar estos y otros juegos de palabras insertos o no en expresiones metafóricas, y a ellas, por brevedad, remito. En esa anotación podrá recoger el lector otros muchos ejemplos someramente comentados de análogos recursos.

Muchas de estas imágenes y juegos inciden en campos sensoriales asociados a los sentidos «inferiores»: campos de lo escatológico y

maloliente, pertenecientes al universo de las formas carnavalescas que Cros ha estudiado con gran sindéresis. Baste por el momento recordar la caída de Pablos en una privada (episodio del rey de gallos, I, 2) de la que sale siendo «la persona más necesaria de la riña» (cubierto de excrementos malolientes), el episodio de la batalla de escupitajos en su llegada a la Universidad de Alcalá, la burla que sigue a la anterior en que le ponen excrementos en la cama, o las melecinas que la vieja ama de Cabra les echa a don Diego y al propio Pablos, quien de retorno da con el líquido en toda la cara de la vieja (I, 3).

Dentro de las abundantísimas agudezas verbales abundan las dilogías en diversos grados de elaboración (hallamos en el extremo el zeugma dilógico) y, algo menos, las antanaclasis: casi siempre el juego verbal implica alusiones (agudezas mentales) que el lector debe descifrar a partir de la captación del juego verbal.

Textos con todas las variedades se acumulan desde las primeras páginas: la madre del pícaro «no es cristiana vieja», aunque está llena de canas y rota (lo cual corresponde a una *vieja*, I, 1): esta sencilla formulación encubre, por ejemplo, una agudeza que Gracián llama de «ponderación misteriosa»: presenta un «misterio» que debe ser resuelto: en este caso ¿por qué piensan que no es vieja, si la ven con las señales de vieja, canosa y cascada?: la solución es obvia, y procede del doble sentido de *vieja*, que en la frase «cristiana vieja» alude a la limpieza de sangre de quien no tiene en su familia mezcla de moro o judío: la madre de Pablos es vieja en edad, pero muy «nueva» en su sangre infamada con la casta hebrea. El padre de Pablos, por su lado, apunta que «muchas veces me hubieran llorado en el asno, si hubiera cantado en el potro» (I, 1), con juegos de

palabras alusivos al paseo en el asno de los reos sacados a la vergüenza pública después de cantar ('confesar sus delitos') en la tortura del potro (que establece con «asno» un juego de pareja antitética de animales en el sentido recto). Otros casos de diversos juegos de palabras que se explican en las notas de pie de página:

Yo estaba cubierto el rostro con la capa y tan blanco, que todos tiraban a mí.

(I, 5)

no era nada carnal, antes de puro penitente estaba en los güesos.

(I, 6)

para que estuviese gorda la olla solía echar cabos de vela de sebo, y así decía que estaban sus ollas gordas por el cabo.

(I, 6)

Dejónos el bienaventurado hacer dos manos, y luego no la dio tal que no dejó blanca en la mesa.

(II, 3)

una comedia que tenía más jornadas que el camino a Jerusalén.

(II, 2)

Etc.

Como se ve, estos juegos alusivos se mueven frecuentemente en el terreno de la denuncia o la burla satírica; las hipérboles más grotescas inciden en el mismo territorio: los aquejados de sabañones asoman sus manos en el zaguán de Cabra porque en la casa del miserable dómine todos, incluidos los sabañones se mueren de hambre y así no comen (con dilogía en *comer* 'alimentarse' y 'escocer, picar'): no cabe hipérbole más grotesca del clérigo archipobre y protomisericia.

La alusión (apuntamiento indirecto a un motivo no mencionado directamente) es, pues, un procedimiento privilegiado y cuenta con la competencia lectora: en este sentido la literatura conceptista apela al ingenio del receptor y a su capacidad de descifrar los juegos. Algunas alusiones han sido comentadas en las líneas anteriores; otras innumerables se encuentran a cada paso: afectan por ejemplo, sistemáticamente, a la expresión del motivo de la sangre infecta: en la genealogía de la madre de Pablos («Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal», I, 1) todo lector barroco advierte sin dudas la condición conversa de la misma, por las connotaciones obvias de los apellidos mencionados, típicos de conversos: apellidos que son una flecha indicadora de fácil desciframiento para los lectores de la época. El grado de dificultad es variado: a menudo para el lector del Siglo XX ha aumentado con la lejanía histórica y cultural: si los apellidos de la madre de Pablos no han presentado muchos problemas a la crítica moderna en cuanto a su sentido, hemos tenido que esperar hasta no hace mucho para la elucidación de las alusiones contenidas en el apellido Coronel, que,

como queda dicho más arriba, permiten una nueva y crucial valoración del personaje de Don Diego. En las burlas que sus compañeros hacen a Pablos le gritan «miz» o «zape» cuando pasa (I, 2): términos ambos utilizados respectivamente para llamar o expulsar a los gatos: el chiste radica en el sentido de la palabra *gato*, que en germanía significa «ladrón»: alusión a las artes de su padre e insulto infamante para el pícaro. Las alusiones pueden complicarse: la nariz de Cabra está entre Roma y Francia (I, 3): chata y comida por las llagas bubosas (roma) que todo receptor del XVII en el contexto de una caricatura tendería a interpretar como resultado de la sífilis («mal francés», y de ahí la mención de Francia): el narrador, no obstante, corrige burlescamente esa posible interpretación, negando la enfermedad venérea y atribuyendo las bubas a resfriado: el mal francés, producto de la relación con prostitutas, cuesta dinero y Cabra no podía nunca contraerlo por ese medio.

La alusión proviene otras veces de modificaciones de expresiones hechas, que vuelven a reinterpretarse en nuevos sentidos: el sentido más aparente de la expresión «hechizar» ('agradar') alcanza una literalidad satírica aplicada a la madre de Pablos («hechizaba a cuantos la trataban», I, 1), que es una verdadera hechicera; tales modificaciones burlescas le sirven a la vez para mostrar el ingenio y para desmontar un discurso popular anquilosado que ataca también en varias de las premáticas y en el *Cuento de cuentos*. Otras veces se instala en la onomástica ridícula: Cabra, don Navaja, don Ventosa, licenciado Vigilia, Julián Merluza, el Romo, el Garroso, Flechilla, Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán, la Vidaña, Muñatones, o el mismo Pablos, nombre éste de connotaciones judías evidentes para el receptor competente del XVII.

De nuevo esta caracterización lingüística admite diversas interpretaciones, desde la exclusivamente estética a la que contempla en la manipulación verbal un sentido desmistificador, expresión del universo ideológico condenatorio de las usurpaciones que pretenden los personajes. Pero del sentido general de la novela convendrá decir algunas palabras específicas.

### 3. El sentido: ideología y estética



En las páginas precedentes me he referido en ocasiones a las interpretaciones globales del *Buscón*, esto es, al sentido final de la novela. En relación con las valoraciones que se hagan de elementos determinados de la misma (estructura, manejo de la lengua, recursos estilísticos, retratos de los personajes...) se encuentra la valoración de la «intención y sentido» de la novela como construcción ideológica y literaria integral.

Un espectro de las principales interpretaciones de la novela se puede entresacar del reciente capítulo de Jauralde en su edición, titulado «La aventura crítica del *Buscón*». Las aproximaciones críticas al *Buscón* son abundantes y se ocupan de muchos elementos y aspectos; me limitaré a glosar las que considero principales interpretaciones globales, deteniéndome especialmente en algunas de las posturas claves en el estado de la cuestión.

Quizá el primero de los planteamientos de conjunto sobre la novela fuera el estudio clásico de Spitzer «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», que lo contempla como obra de arte estilística orientada a

producir en el lector admiración y placer estético, despojado de efectos didácticos o morales. En la concepción de Spitzer, sin embargo, el estilo refleja la personalidad del escritor, y el *Buscón* expresa de esa forma la visión del mundo quevediana, una visión marcada por el desengaño y la percepción de lo ilusorio que se desenmascara por medio del estilo. Obra, pues, para Spitzer, de intención eminentemente estética, pero muestra también de una cosmovisión típicamente barroca en la que la seriedad ideológica se afirma sobre la vertiente formal.

Frente a esta valoración principalmente estética surgirán interpretaciones morales y religiosas: inexcusable resulta la mención de los trabajos de Parker («The Psychology of the Pícaro in *El Buscón*», *Los pícaros...*) que darían pie a las lucubraciones mucho más disparatadas de un T. E. May, por ejemplo. Para Parker, que se enfrenta a un análisis psicológico del protagonista, la novela (en la que ve una estructura coherente y perfectamente ordenada) mostraría el proceso mediante el cual un niño se convierte en un pícaro a través de su deshonor familiar, sus complejos y frustraciones, y se constituiría como una meditación en torno al pecado y al delito. La defensa de una intención moral precisa se alía en Parker a la de una organización narrativa que no deja nada al azar: esta idea (en buena parte preconcebida y provocada por la concepción moralista general de Parker) obliga al eminente estudioso a forzar a menudo el sentido del texto para acomodar los contenidos a su propia visión de la obra. La influencia de Parker en el ámbito de la crítica anglosajona provoca secuelas en otras interpretaciones distintas a la suya pero coincidentes en la visión de un libro cargado de contenidos morales y simbólicos orientados a un didactismo contrarreformista: May, en varios artículos que no creo merezca la pena pormenorizar abunda en

contenidos alegóricos según los cuales, por ejemplo, la burla de Alcalá vendría a ser un paralelo de la Pasión de Cristo, en la que Pablos, al rechazar el sufrimiento se convierte en contrafigura pecadora del Salvador. Etc.

Contra semejantes excesos interpretativos reaccionan varios estudios de Lázaro Carreter («Originalidad del *Buscón*», «Glosas críticas») continuados en otras aportaciones, particularmente en «Quevedo: la invención por la palabra». La interpretación de Lázaro representa el polo opuesto de la moralizante de Parker, e insiste en que el *Buscón* es obra de ingenio juvenil, que renuncia a cualquier dimensión de crítica seria para ceñirse a la prodigiosa invención verbal: este objetivo puramente esteticista explica, desde el punto de vista de Lázaro, la ausencia de una estructura orgánica como esqueleto del relato quevediano, y el predominio del microtexto ingenioso que explota todas las modalidades de la agudeza conceptista.

Sobre estos dos extremos (Parker, Lázaro) no exentos de polémicas, ha venido basculando la cuestión de las interpretaciones del libro, muy a menudo relacionadas con la ideología propia del crítico, que busca en el texto la confirmación de las tesis o hipótesis previas. Abundan trabajos parciales sobre puntos específicos que pueden alinearse en una u otra postura: el comentario de Randall, por ejemplo, sobre las fuentes clásicas (Horacio, Séneca, San Jerónimo) del final de la novela apunta a la defensa de la tesis moral, que en cierta medida se apoyaba precisamente en ese cierre alusivo a la inutilidad de cambiar de horizontes si no se cambia de costumbres y se abandonan los vicios. Pero, como recuerda Ynduráin «aforismos de tipo gnómico, castigos o bocados, ofrecen formulaciones tan

generales que sirven lo mismo para un roto que para un descosido; idénticos paralelismos y coincidencias se pueden establecer con los refranes, si se eligen con cuidado».

En la crítica más reciente han surgido otras interpretaciones desde presupuestos teóricos psicoanalíticos o antropológicos, sociológicos, de genética textual, etc. Sin aportar interpretaciones globales realmente nuevas o distintas, han venido, en cambio, a revelar importantes aspectos del *Buscón* poco atendidos en la crítica anterior: por ejemplo, y por citar una de las más interesantes aportaciones, la presencia de elementos carnavalescos, que ha sido analizada por Edmond Cros con gran riqueza de detalles. Cros, que parte de las teorías de Bajtín, destaca la corriente carnavalesca como un elemento fundamental en la estructura de la acción del *Buscón*, cuyas referencias temporales internas remiten con frecuencia a la época de carnestolendas. Desde esta perspectiva algunos temas como el hambre, que en novelas anteriores (*Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*) expresaba las condiciones marginales de los protagonistas, sirve en el *Buscón* a la antítesis carnavalesca que la enfrenta al banquete grotesco (como el de casa de Alonso Ramplón, el tío verdugo de Pablos). El folklore de carnaval aparece igualmente con intensidad: elementos escatológicos, matanza del cerdo, y sobre todo la fiesta de gallos situada explícitamente en Carnestolendas, y en la que Pablos, rey de gallos, sufre su primera caída del caballo (escena simbólica para denunciar la falta de nobleza de alguien y que se reitera constantemente en las burlas quevedianas contra los falsos caballeros).

En las dimensiones sociales, básicamente centradas en el problema del asedio a la nobleza por parte de los conversos, y su

rechazo desde la posición aristocrática quevediana, han venido a incidir de manera importantísima los artículos citados de Johnson o Redondo (con la nueva valoración del personaje de don Diego Coronel), y las aportaciones de Maravall en que se plantea como tema central de la obra el intento de ascendencia social del protagonista, tema que respondería a una situación muy precisa en el arranque del siglo XVII.

El problema de la movilidad social y la resistencia de los estratos dominantes está, sin duda, en el *Buscón*. Carlos Vaíllo recuerda a este propósito que una obra de burlas puede ser trasunto de la realidad, y en este sentido, es cierto que la cuestión del ascenso social ilegítimo aparece obsesivamente a lo largo de la obra en prosa y verso de Quevedo: los temas de la sangre infecta, el converso disimulado, el caballero chanflón, el falso hidalgo, se documentan constantemente en sus textos, conectados con la general hipocresía que domina la sociedad: leemos en una letrilla («El que si ayer se muriera», núm. 648 de la ed. de *Poesía original* de Blecua, cit.):

Alguno vi que subía  
que no alcanzaba anteayer  
ramo de quien decender  
sino el de su picardía,  
y he visto sangre judía  
hacerla el mucho caudal  
como papagayo real,  
clara ya su vena oscura.  
Pícaros hay con ventura  
de los que conozco yo  
y pícaros hay que no.

Pícaros sin ventura, como Pablos; pícaros con ventura, como Don Diego Coronel. La abundancia de conversos en las páginas del *Buscón* (el huésped de Alcalá, Poncio de Aguirre, dómine Cabra, los carceleros de Madrid, don Diego, Pablos...) además del antisemitismo habitual, apuntan, como subraya Rey Hazas, a «un problema sociopolítico concreto: el ennoblecimiento de los cristianos nuevos».

Hay, pues, muchas cosas en la novela. El problema de la interpretación unívoca del *Buscón* me parece de difícil solución: en realidad el *Buscón*, como la mayoría de las obras literarias, admite un asedio múltiple. Puede observarse como «monumento» y como «documento», y en este sentido cuando un crítico decide usarlo como documento, por ejemplo, poco importa que el objetivo del autor haya sido la exhibición estetizante, si el crítico puede, con legitimidad, extraer deducciones ideológicas precisas. Ahora bien, es necesario que el crítico tenga claro su punto de partida, esto es, si está asediando al *Buscón* como documento (fuente que refleja determinadas condiciones sociales, culturales, históricas) o como monumento (obra de arte en sí misma que puede integrar numerosos aspectos a su vez observables desde perspectivas múltiples). Defender una dimensión única será siempre discutible: para quien desee estudiar, por ejemplo, las relaciones sociales que se traslucen en el *Buscón*, serán perceptibles, sin duda, en un primer plano, los ataques a los fraudes del linaje y de la clase, la crudeza y crueldad que definen los enfrentamientos de amos y criados, o de los cristianos nuevos y viejos (o cristianos nuevos disimulados), la corrupción del sistema de la justicia, la denuncia de las falsas apariencias, del poder del dinero, etc. Para quien se acerque a la obra como lector de

literatura (de primordial dimensión estética) sin duda brillará en primer lugar la portentosa exhibición verbal como obra de arte del lenguaje.

Cada receptor podrá interesarse por aquel aspecto que prefiera: ahora bien, lo que resulta imprescindible, cualquiera que sea la vertiente subrayada, es el cabal entendimiento «literal» del texto (y ahí se encuentran las más graves fallas de Parker o May, y en general de la corriente de exégesis simbólica): sólo de la comprensión de las imágenes, juegos de palabras, alusiones, etc., es decir, sólo de la comprensión de su tejido verbal puede partirse para cualquier otro tipo de interpretación, discutible o no, pero que ha de fundamentarse rigurosamente en una lectura filológica meticulosa. Al intento de ayudar a la comprensión literal de la obra quevediana responden las notas de pie de página que, en su elementalidad, se han concebido como complemento a esta rápida presentación de la novela de Quevedo.

#### **4. El Buscón y la novela picaresca**



Es lugar común en la bibliografía sobre el *Buscón*, plantearse su pertenencia y su incardinación en el género de la llamada novela picaresca. Apartados dedicados a tal examen se encuentran prácticamente en todas las introducciones a las ediciones recientes: Vaíllo, por ejemplo, ofrece un capitulillo «*La vida del Buscón*, novela picaresca»; Ynduráin, «*El Buscón* como novela picaresca»; Teijeiro «*El Buscón* de Quevedo a través de sus constituyentes: ¿novela picaresca?»; Rey Hazas, «Quevedo y la novela picaresca», etc.

Normalmente, como se puede comprobar en cualquiera de los manuales al uso de historia de la literatura, o en estudios específicos, el *Buscón* se adscribe a la novela picaresca. El problema de definición del mismo género picaresco (según criterios temáticos o estructurales) afecta también a la consideración de la obra quevediana como novela picaresca. No hay espacio en este momento para recorrer los problemas de definición del género implicados, que han provocado innumerable bibliografía: daré por supuesta la existencia de un género picaresco cuyos representantes máximos son el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y el propio *Buscón*, y cuyos rasgos básicos definitorios, en lo esencial, pueden ser aceptados con mínimas discusiones. El *Buscón* nos ofrece en este sentido, una variedad de tratamiento del relato picaresco, distinguible de sus predecesores, pero que continúa un proceso de creación con conciencia genérica, y que no sería explicable sin los previos experimentos del *Lazarillo* y de Mateo Alemán. Funcione en parte como imitación, en parte como confrontación de esos precedentes, el diálogo intertextual genérico me parece obvio, y esto es lo importante en cuanto a la consideración del *Buscón* como picaresca, estemos de acuerdo o no con Rico, por ejemplo, cuando lo califica de «pésima novela picaresca» (es decir, pésima como representante del género, no como obra de arte), o adoptemos más bien la opinión de Rey Hazas, para quien es una narración incoherente como narración pero «excelente novela picaresca».

Ya se han comentado algunas de las diferencias que particularizan al *Buscón* respecto de sus modelos: por ejemplo, y por tomar una desde el mismo arranque de la novela, la funcionalidad del *caso* y del destinatario, que queda anulada en el *Buscón*, provocando así la dislocación del punto de vista desde el cual se narra. Sin embargo no

deja de ser significativo el mantenimiento de esta ficción formal epistolar y autobiográfica típica del género. Siguiendo las clasificaciones de Rico, el *Buscón* podría situarse en la segunda etapa de evolución del género, que abarcaría desde 1605 hasta 1620 aproximadamente, y que se caracteriza por relatos con elementos tomados de la novela picaresca, pero cuyo conjunto resultante es más bien el de novelas de pícaros que el de novelas propiamente picarescas.

Respecto del *Guzmán de Alfarache* las diferencias son también muy marcadas en la misma concepción digresiva y sermonaria del *Guzmán*, que produce un texto cribado de reflexiones moralizantes muy diverso de la dinámica caricaturización y del estallido de manipulación verbal ingeniosa (también presente, en distinta medida, en Mateo Alemán) de este *Buscón* quevediano. La trabazón del *Guzmán*, cuyo punto de vista mantiene una coherencia de acuerdo al proceso evolutivo del pícaro, narrado con detalles precisos y meticulosamente articulados, está muy alejada de la serie de motivos satíricos y burlescos en sarta de episodios independientes que componen el esquema del relato de Quevedo.

Pero todas las diferencias que pudiéramos señalar (sobre todo en lo que afecta al modelo constructivo) no ocultan la observancia del esquema picaresco a la hora de la composición de nuestra novela, por más que muchos motivos hayan cambiado su función o hayan sido despojados de la misma (desde el propio punto de vista del narrador autobiográfico, que en el *Buscón* no impone unificación alguna a la perspectiva).

Sea como fuere, se adopta esa técnica de la autobiografía, se exagera la genealogía infame con que Lazarillo y Guzmán empiezan sus narraciones, se explora el mundo de la marginalidad, se desenmascara la conducta de los pícaros en su intento de ascensión social, intento de obligado fracaso, se explora el tema de la honra... Para Rey Hazas la elección del esquema picaresco viene en Quevedo determinada precisamente por la intención de tratar ciertos temas (los de la constelación social del ascenso-fraude-movilismo-inmovilismo-herencia y clase social, etc.) que el modelo del género picaresco privilegia. Otro de los rasgos comunes a las principales novelas picarescas que cabe resaltar en el *Buscón* es el del ingenio como hilo conductor de las aventuras del protagonista, ingenio que se agudiza en diversa medida por el aprendizaje a través (generalmente) de episodios violentos que despiertan la astucia maliciosa del personaje, enfrentado a un ambiente hostil en el que la generosidad o la misericordia brillan por su ausencia.

## **5. Noticia textual. Fechas**



### **Los textos**



El *Buscón* es obra de juventud de su autor. La redacta probablemente en Valladolid, y fue conocida sin duda en copias manuscritas mucho antes de su publicación. En la situación actual de la crítica textual sobre la novela se concede valor fundamental a la redacción representada en el llamado manuscrito B (que perteneció al bibliotecario don José Bueno), conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, que últimamente ha servido de base a distintas

ediciones modernas (Cros, Jauralde, García Valdés...) y que es también la base de mi edición. El *Buscón* que se publica por vez primera (Zaragoza, Vergés, a costa de Roberto Duport, 1626) al parecer sin el consentimiento de Quevedo, muestra algunas diferencias de importancia respecto del manuscrito B. Proliferan después ediciones del *Buscón*: una segunda en Zaragoza, 1626 (en realidad impresa en Madrid con datos falseados), y otras sucesivas en Barcelona, Valencia, Zaragoza, Rouen, Pamplona, Lisboa..., etc. La primera versión impresa fue la base de la magistral edición de Lázaro, que ha servido de pauta a otras muchas posteriores (Lázaro incluyó también a pie de página la versión de B). Las relaciones y jerarquía entre ambas lecturas principales (manuscrito B y edición príncipe) las ha tratado en diversos trabajos Jauralde (ver bibliografía) y a sus páginas remito para más detalles. A diferencia de la postura de Lázaro, que consideró la existencia de dos versiones, una primitiva (manuscrito B) y otra retocada (resto de manuscritos y primera edición) ambas realizadas por Quevedo, Jauralde sostiene la existencia de una sola redacción del *Buscón* (la del manuscrito B), de la que los manuscritos C y S serían simplemente copias deturpadas en la transmisión textual. No es este el lugar ni hay espacio para ocuparse con detalle de los problemas textuales del *Buscón*: baste señalar que sea como fuere el estema de la transmisión, en la situación actual de nuestros conocimientos y con los testimonios que han pervivido, las dos opciones básicas son las de editar la versión impresa de la príncipe o la reflejada en el manuscrito B. Hay ya muchas ediciones de la versión impresa asequibles al lector moderno. Algunas menos del manuscrito B: tanto por responder al más reciente estado de la cuestión crítica como por facilitar el manejo de la versión menos extendida, adopto el texto del manuscrito B como base de la

presente edición. Los mínimos retoques o enmiendas se indican entre corchetes.

### Las fechas



Controvertida es también la datación de la obra, que ofrece abundantes dificultades. Único dato seguro que se coloca entre 1603 y 1626 (fechas de la muerte de Alonso Álvarez de Soria, que se menciona en la novela, y de la publicación de la príncipe en Zaragoza). Salas Barbadillo, en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, de 1620, reproduce muchos motivos y expresiones del *Buscón*, así que, como advierte Ynduráin, la novela de Quevedo habrá de ser anterior al 28 de septiembre de 1619 (fecha del privilegio de la obra de Salas). Las referencias históricas internas (sitio de Ostende, de julio de 1601 a septiembre de 1604, burlas a Pacheco de Narváez, referencias a diversos poetas...) no son demasiado precisas ni definitorias. La cronología interna de las vicisitudes de Pablos es poco coherente: si las referencias del principio remiten a 1603, el final de la novela debería ocurrir bastantes años más tarde (Pablos ha pasado de niño a hombre), pero esa misma cronología interna coloca las escenas finales otra vez hacia 1603, fecha de la muerte del jaque Alonso Álvarez de Soria, lo que implica una suspensión del proceso temporal durante la acción del relato. En cuanto a los temas y motivos literarios, influencias, alusiones literarias, etc. tampoco pueden servir de referencias precisas. Por la frecuencia de detalles que remiten a los años de 1603-1604 (muerte de Alonso Álvarez de Soria, sitio inacabado de Ostende, influencias de la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* de Martí, publicado en 1602...) estas parecen ser las fechas más probables de la redacción de la novela.

## 6. Bibliografía

### 6. 1. Principales ediciones modernas del Buscón

- Ed. de A. Castro, Madrid, Clásicos Castellanos, 1927.
- Ed. de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad, 1965.
- Ed. de B. W. Ife, Oxford, Pergamon, 1977.
- Ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.
- Ed. de C. Vaíllo, Barcelona, Bruguera, 1980.
- Ed. de A. Gargano, Barcelona, Planeta, 1982.
- Ed. de A. Rey Hazas, Madrid, SGEL, 1982.
- Ed. de E. Cros, Madrid, Taurus, 1988.
- Ed. de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990.
- Ed. de M. Á. Teijeiro, Barcelona, PPU, 1990.
- Ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Editorial Bruño, 1991.

### 6. 2. Bibliografía citada y bibliografía esencial para el Buscón y Quevedo

- Abad, F., «Ideario político y mentalidad señorial de Quevedo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-62, 1980, 85-92.
- Aguado, E., *Francisco de Quevedo*, Madrid, 1962.
- Alonso, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, 494-580.
- Alonso, D., «La angustia de Quevedo», en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1979, 17-22.
- Arellano, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *Rilce*, I, 1, 1985, 7-31.
- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Ayala, F., *Hacia una semblanza de Quevedo*, Santander, 1969.
- Balcells, J. M., «Quevedo desde sus ángulos de contradicción», *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-62, 1980, 71-84.
- Bataillon, M., *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969.
- Blecua, J. M., (ed.), *Poesía original*, de F. de Quevedo, Barcelona, Planeta, 1981.

- Caminero, J., *Quevedo, víctima o verdugo*, Kassel, Reichenberger, 1984.
- Carilla, E., *Quevedo*, Tucumán, 1949.
- Castro, A., «Escepticismo y contradicción en Quevedo», *Humanidades*, XVIII, 1928, 11-17.
- Cordero, I., *El Buscón o la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco*, Madrid, Playor, 1987.
- Cros, E., *L'Aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, Université P. Valéry, 1975.
- Cros, E., *Ideología y genérica textual. El caso del Buscón*, Madrid, Cupsa, 1980.
- Cros, E., «Le *Buscón* de Quevedo. Interpretation», *Letras de Deusto*, 10, 1980, 57-68.
- Chevalier, M., «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», *Nueva Revista de Filología hispánica*, 25, 1976, 17-44.
- Chevalier, M., «Pour une définition du *Buscón*», *Bulletin Hispanique*, LXXDXIX, 1987, 119-30.
- Díaz Migoyo, G., *Estructura de la novela. Anatomía del Buscón*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Dunn, P. N., «Problems of a model for the picaresque and the case of Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, 95-105.
- Durán, M., *Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978.
- Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo, Academia Renacentista*, Salamanca, 1982, 27-44.
- García Berrio, A., *Quevedo: de sus almas a su alma*, Murcia, 1968.
- Gendreau, M., *Héritage et création. Recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Lille, Champion, 1977.
- González de Amezúa, A., *Las almas de Quevedo*, Madrid, Imprenta de Aguirre, 1946.
- Goytisolo, J., «Quevedo: la obsesión excremental», en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, 117-36.
- Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, I, 1978, II, 1983.
- Iventosch, H., «Onomastic Invention in the *Buscón*», *Hispanic Review*, 29, 1961, 15-32.
- Jauralde, P., «¿Redactó Quevedo dos veces el *Buscón*?», *Revista de Filología románica*, V, 1987-88, 101-111.
- Jauralde, P., «El texto de *El Buscón* de Quevedo», *Dicenda*, 7, 1987-90, 83-103.
- Jauralde, P., «El texto perdido de *El Buscón*», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, 293-300.
- Johnson, C. B., «*El Buscón*: Don Pablos, Don Diego y Don Francisco», *Hispanófila*, 17, 1974, 1-26.

- Lázaro Carreter, F., «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974.
- Lázaro Carreter, F., «Para una revisión del concepto novela picaresca», en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, 193-229.
- Lázaro Carreter, F., «Quevedo: la invención por la palabra», *Academia literaria renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, 1982, 9-25.
- Lida, R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980.
- Maldonado, F. R. C., «Entorno familiar de don F. de Quevedo», *Villa de Madrid*, 68, 1980, 29-32.
- Morris, C. B., *The Unity and Structure of Quevedo's Buscón: desgracias encadenadas*, Hull, University, 1965.
- Navarro, R., *La vida del Buscón. Francisco de Quevedo*, Barcelona, Laia, 1983.
- Parker, A. A., «The Psychology of the Pícaro in *El Buscón*», *Modern Language Review*, 42, 1947, 58-69.
- Parker, A. A., *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971.
- Profeti, M. G., *Quevedo, la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Randall, D. B. J., «The Classical ending of Quevedo's *Buscón*», *Hispanic Review*, 32, 1964, 101-8.
- Redondo, A., «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1974, 62-80.
- Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
- Schwartz, L., *Quevedo, discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986.
- Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en *Francisco de Quevedo*, ed. de G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978.
- Talens, J., «*La vida del Buscón*, novela política», en *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975.
- Ynduráin, D., «El Quevedo del *Buscón*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, 77-136.

## 7. Abreviaturas más usadas en el estudio y notas

*Aut., Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1963.

*Sueños*, Quevedo, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

*PO*, Quevedo, *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1971.

*DRAE, Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, ed. de 1984.

Covarrubias, Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**