FRANCISCO DE QUEVEDO

LA VIDA DEL BUSCÓN

EDICIÓN, PRESENTACIÓN,
ESTUDIO Y NOTAS DE
FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

ENSAYO INTRODUCTORIO DE
AURELIO GONZÁLEZ

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
MÉXICO

PQ6422
A1
2014 Quevedo, Francisco de, 1580-1645
La vida del Buscón / Francisco de Quevedo; edición, estudio y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza; ensayo introductorio de Aurelio González. — México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
496 p. — (Clásicos de la Lengua Española)

ISBN-13:

I. Cabo Aseguinolaza, Fernando, editor. II. González, Aurelio, prologuista. III. t. IV. ser

La edición de esta obra se hizo con el apoyo de

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

CLÁSICOS DE LA LENGUA ESPAÑOLA
Primera edición mexicana: 2014

© 2011. Por el estudio, presentación, edición y notas:
Fernando Cabo Aseguinolaza
© 2014. Por el ensayo introductorio: Aurelio González
© Por las características de esta edición: Círculo de Lectores /
Academia Mexicana de la Lengua
© 2011. Real Academia Española.
Biblioteca Clásica de la Real Academia Española

© 2014. Academia Mexicana de la Lengua
Francisco Sosa 440, Barrio de Santa Catarina,
Del. Coyoacán, 04010, México, D.F.

info@academia.org.mx
www.academia.org.mx

ISBN: XXXXXXXXXXXXX

Impreso y hecho en México

ENSAYO INTRODUCTORIO

Don Pablos nos dice en las últimas líneas de la primera parte de su vida que "como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte". Ahora llega efectivamente al Nuevo Mundo, pero lo hace de la mano de la Academia Mexicana de la Lengua y en una generosa y sabia edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, y así su suerte será distinta de la que avisaba en la nunca aparecida segunda parte, aunque no mude de vida y costumbres, pues el *Buscón* contiene un universo de formas y sentidos que siguen vivos a casi cuatro siglos que saliera de las prensas zaragozanas por vez primera.

La vida del Buscón, a pesar de su polimorfismo y apertura de sentidos se inserta en la tradición de la novela picaresca iniciada en 1554 con el *Lazarillo de Tormes*; sin embargo, la vida y desventuras de don Pablos, hijo literario de Quevedo nunca reconocido oficialmente por su autor, implican un contrapunto importante en esta tradición. Si, como ha planteado Alberto de Monte, Lázaro es el protopícaro y Guzmán el pícaro por antonomasia, don Pablos sería el archipícaro, con lo cual la novela estaría llevando a su extremo el género; pero la obra es mucho más compleja que esto: es un texto plural que abreva en la tradición picaresca, enriquece al género y con esto, paradójicamente, lo agota. El *Buscón* es resultado de una mentalidad creativa que no descarta la imitación como recurso compositivo, pero no una imitación servil, sino creativa, a grado tal que puede llevar al contraste y a la oposición al mismo principio del que está partiendo. Así, a lo largo de toda la novela, además de la referencialidad a una realidad concreta de la España del pasaje del siglo XVI al XVII, hay un diálogo intertextual genérico múltiple que, además de la picaresca, recurre como interlocutores implícitos a las comedias y entremeses que se presentaban en los corrales, a la *Celestina* y al *Quijote* mismo.

Quevedo parte para construir su novela del modelo literario picaresco a partir del discurso pseudoautobiográfico, pero este discurso entra en contraste con el propio narrador, y así la obra se convierte en una fantasmagórica galería de personajes retratados caricaturescamente

con fuegos pirotécnicos lingüísticos; pero, por otra parte, también está presente una intensa vena conceptista y moral que recorre las distintas partes del texto y le sirve a su autor para cuestionar su sociedad y lo que en ella acontece, y defender sus intereses. Todo ello en un espacio conocido: los lugares emblemáticos de la España que transita del siglo XVI al XVII; es Madrid y la corte, Alcalá de Henares y la universidad, Segovia, Toledo y Sevilla la gran urbe de perspectiva ultramarina.

La novela se puede ver como una galería de personajes que, como ha dicho Ignacio Arellano, "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". Quevedo crea estas figuras que causan sonrisas, cuando no risa abierta, delineándolas con facetas grotescas, deformidades morales o físicas, y una intención caricaturesca y "un estilo ingenioso que las compone (o mejor, descompone) en un continuo estallido de equívocos, hipérboles, metáforas y conceptos de todo tipo".

Algunos espacios de esta galería nos dan ejemplo de agudeza, arte de ingenio y testimonio de la España de su tiempo. Muestra de ellos son el pupilaje del licenciado Cabra en Segovia, el diálogo con el clérigo coplero en el camino de Madrid, y el ingreso de don Pablos en la farándula en Toledo.

El motor de la picaresca parece ser el hambre. El pícaro concibe la existencia de una manera material, y lo más importante es la supervivencia. Tanto ayer como hoy es claro que el hombre para vivir necesita energía y ésta la obtiene de lo que come y de lo que bebe. Pero ¿cómo debe comer y beber?, o más bien ¿qué come y qué bebe? A Quevedo no se le escapa la tradición literaria del hambre, pues es claro que los textos literarios reflejan las actitudes alimenticias, y al hacerlo está implícita también una reflexión sobre el hambre y el placer de comer, polos entre los que, al estilo de Sancho en la ínsula Barataria, se mueve el hombre. Este contraste se puede ver en la literatura de muchas maneras, y en este sentido el *Buscón* recoge, desde una óptica barroca, una situación humanamente dolorosa que se vuelve una extraordinaria creación literaria de imágenes.

Así don Pablos nos cuenta cómo aplaca el hambre con una olla al encontrarse con el licenciado Flechilla y se hace invitar a comer por éste:

> Vino la olla, y comímela en dos bocados casi toda, sin malicia, pero con prisa tan fiera que parecía que aun entre los dientes no la tenía bien segura [...] Ellos bien debían notar los fieros tragos de caldo y el modo de agotar la escudilla, la persecución de los güesos y el destrozo de la carne. Y, si va a decir verdad, entre burla y juego, empedré la faltriquera de mendrugos (*Buscón*, libro III, capítulo 2).

Esta olla debía ser mejor que la que hacía su ama, ya que de ésta nos dice: "y la vez que podía echar cabra o oveja, no echaba carnero, y si había güesos, no entraba cosa magra; y así, hacía unas ollas éticas de puro flacas" (libro I, capítulo 6).

Tenemos que la manera en que describe una olla es indicativa del hambre, pues la escasez de sustancia nos remite más a cuidar las apariencias que a una verdadera alimentación. Así es la comida del pícaro Guzmán: "[...] estendiendo la mienestra de hojas de lechugas, rebanando el pan por evitar desperdicios, dándonoslo duro, por que comiésemos menos, haciendo la olla con tanto gordo de tocino, que sólo tenía el nombre, y así daban más claro que la luz".

El extremo de la miseria de una olla es la que en su casa de Segovia daba el dómine Cabra a sus hambrientos pupilos. Brilla la caricatura del licenciado Cabra por las comparaciones, metáforas y demás recursos retóricos que hacen al avaro clérigo (o a partes de su cuerpo) un objeto como una cerbatana o un tenedor, una planta seca como los manojos de sarmientos, o un desgarbado animal como el avestruz. Esta particular olla que Cabra da a sus pupilos, Quevedo, con ácida ironía, la describe así:

> Trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro, que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente. Noté con el ansia que los macilentos dedos se echaban a nado tras un garbanzo güérfano y solo que estaba en el suelo. Decía Cabra a cada sorbo: "—Cierto que no hay tal cosa como la olla, digan lo que dijeren; todo lo demás es vicio y gula".
>
> [...] vi un mozo medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne en las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo. Venía un nabo aventurero a vueltas, y dijo el maestro en viéndole: "—¿Nabo hay? No hay perdiz para mí que se le iguale. Coman, que me huelgo de verlos comer".
>
> Repartió a cada uno tan poco carnero, que, entre lo que se les pegó a las uñas y se les quedó entre los dientes, pienso que se con-

> sumió todo, dejando descomulgadas las tripas de participantes (libro I, capítulo 3).

La descripción es rica en ingenio barroco, la comparación del caldo, transparente y cristalino como el agua de la fuente en que se reflejaba Narciso, la característica vitalización de la naturaleza describiendo garbanzos huérfanos y nabos aventureros, para terminar con las tripas descomulgadas, esto es, excluidas del alimento, en un símil religioso, por tener la comunión, como la comida, relación con la boca. Sin embargo, esta olla, a pesar del ingenio y el humor quevedianos, está al extremo también barroco de aquella otra olla famosa, creación cervantina y maravilla para los sentidos que encontramos en las bodas de Camacho.

En esta galería de retratos que forma la memoria de la vida de don Pablos, hay otro episodio que muestra un aspecto en el que la España brillante de la cultura y la poesía de los Siglos de Oro representa el lado contrario del hambre: la creación poética, aunque presentada de forma burlesca. Se trata "De lo que me sucedió hasta llegar a Madrid, con un poeta" (libro II, capítulo 2). El encuentro tiene lugar después que don Pablos se ha encontrado en el camino de Alcalá para Segovia con una serie de personajes a cual más estrafalarios. El primero es un arbitrista perturbado que tiene ideas para conquistar Tierra Santa y ganar Argel, y sabe cómo el rey podría ganar la ciudad de Ostende en Flandes (que resistía un sitio de tres años por la ayuda que por mar le prestaban los ingleses) con algo tan simple como secando el mar con esponjas. En Torrejón, en el camino entre Alcalá y Madrid, don Pablos conoce a un fanático de la esgrima —"diestro verdadero"— que calcula los ángulos del movimiento de la espada y da saltos y encuentra en los círculos que hace con la espada teología, filosofía, música y medicina. Evidente parodia y burla de los teóricos y maestros de esgrima. El personaje en cuestión será enfrentado por el "mulatazo" de la posada que tenía "la barba de ganchos con unos bigotes de guardamano, y una daga con más rejas que un locutorio de monjas" (libro II, capítulo 1). Nuevamente es el ingenio, la palabra que se impone a la realidad: la barba del personaje se define como si fuera una espada y la daga como si fuera un lugar. El escritor barroco se convierte en un creador de realidades por encima de la propia realidad.

En esta galería desquiciada es el turno del sacristán coplero con el que se encuentra en el camino de Madrid. Quevedo (poeta meta-

físico, sentencioso y trascendente de gran vuelo lírico) hace gala de versos ripiosos como muestra de las composiciones del clérigo poeta, coplas que empiezan con

> Pastores, ¿no es lindo chiste,
> que hoy es el señor san Corpus Christe?

Haciendo del día del Sacramento un santo, para seguir con la hiperbólica afirmación de haber compuesto más de medio millón de octavas, ya que ha escrito cincuenta para cada una de las once mil vírgenes. El diálogo es desmesurado, ya que se habla de una comedia escrita para ser representada por gallos, ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes (pues su título es *El Arca de Noé*), animales que no hablan por lo que sugiere que la representen solamente papagayos, tordos y urracas —los cuales sí hablan— y se utilicen monas para el entremés. Lo que sigue en este hiperbólico encuentro poético es que el clérigo pretende leerle los novecientos y un sonetos y doce redondillas que ha hecho a las piernas de su dama. La parodia se cierra al llegar a la posada donde hay un grupo de ciegos que le compran y encargan al clérigo de tan poco vuelo lírico oraciones "en verso grave y sonoro", obteniendo de ellos reconocimiento y buen dinero. El arbitrista, el maestro de esgrima y el clérigo poeta forman una galería de los locos y como dice el pícaro: "¡Oh vida miserable! Pues ninguna lo es más que la de los locos que ganan de comer con los que lo son".

Un último espacio, ejemplo de la visión que nos da Quevedo, es el del teatro, ahí donde el actor representa una ficción, pero la representa ante un público que está dispuesto a sufrir, emocionarse y reírse con la verdad que se le representa en el tablado del corral o del palacio. Es el lugar "En que me hago representante, poeta y galán de monjas" (libro III, capítulo 9), lo cual sucede en el camino de Toledo, antes de seguir a Sevilla; es ahí donde don Pablos se encuentra con la farándula y se transforma en el autor de comedia Alonsete *el Cruel*; y como "barba" representa papeles graves y recita las loas introductorias de la función. Nuevamente el Barroco y el contraste entre la realidad y la ficción, la apariencia y la verdad.

Hay nuevamente un juego con la realidad alterada: ya no es la realidad que altera el hambre ni la realidad tergiversada por la poesía, ahora es la realidad ficticia que se vive en el teatro. Juego que Quevedo extiende a la realidad cuando recuerda un episodio en el que

huye despavorida la criada gallega que lo oye hablar de un oso que lo ataca mientras ensaya una comedia y piensa que es algo que está sucediendo realmente.

Quevedo se burla de los recursos compositivos teatrales, las malas costumbres y usos, los tópicos como el de la nave que naufraga en el proceloso mar, pero también alude a personajes reales como Baltasar de Pinedo, Fernán Sánchez de Vargas y Juan de Morales Medrano, tres de los ocho, primero, y doce después, autores de título, esto es, directores de compañías grandes e importantes, aprobados por el Consejo de Castilla, y que tuvieron gran renombre a finales del siglo XVI y principios de XVII.

> Hablaba de entender la comedia, murmuraba de los famosos, reprehendía los gestos a Pinedo, daba mi voto en el reposo natural de Sánchez, llamaba bonico a Morales, pedíanme el parecer en el adorno de los teatros y trazar las apariencias; si alguno venía a leer comedia, yo era el que oía (libro III, capítulo 9).

Desde una perspectiva amplia es válido plantear que la concepción literaria que subyace en *La historia de la vida de el buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y ejemplo de tacaños*, como llama la edición de Zaragoza de 1629 a la única novela escrita por Quevedo, solamente se puede entender con plenitud en el marco de la cultura del Barroco, pues está configurada por principios estéticos y artísticos que emanan de un movimiento cultural que desarrolla y lleva a sus últimas posibilidades, al extremo absoluto, los elementos del canon clásico heredado del Renacimiento, y con ellos un tipo de humanismo y toda una cultura que llamamos clásica, la cual, con distintas facetas y aristas, floreció con brillo extraordinario en España y se extendió por toda Europa y por los virreinatos y demás regiones dominadas por España en el Nuevo Mundo en el siglo XVII.

En la prosa, en el teatro o en la poesía y en casi todas las expresiones artísticas de aquella sociedad, tenemos lo que, fuera del ámbito renacentista y barroco español, sería casi una paradoja inconcebible: la unidad, más que contraste, entre la vida religiosa y la vida mundana, entre la fantasía creadora y el concepto elevado. Así, al lado de la vida de los fastos cortesanos y las intrigas políticas encontramos el recogimiento y la presencia del mundo religioso. Los autores que escribían los villancicos que se cantaban en la catedral de Toledo, similares a los que se cantaban en la catedral de la ciudad de México

o la de Oaxaca, poesía que tenía como cauce la alegoría eucarística y era expresión acabada de la música y la religiosidad barroca, también escribían para las espléndidas y espectaculares celebraciones cortesanas o para los deslumbrantes carros del *Corpus*, eran autores de lo que se ha llamado con justeza "la fiesta barroca", aquella en la que, como señala Maravall, "se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes".

No sólo Quevedo —o en la Nueva España sor Juana— sino muchos otros caballeros, letrados, religiosos, clérigos o monjas fueron conocidos por su participación en la vida pública, como consejeros, secretarios o enviados de los más poderosos como el duque de Osuna o el conde-duque de Olivares, perdiéndose o ganando en el laberinto de los entresijos de poder que se pueden devanar en una sociedad en la cual los límites entre la política, la religión, la erudición humanística y la polémica teológica, el poder y el lustre social, eran más bien difusos.

En la literatura de los siglos XVI y XVII —y don Francisco de Quevedo y Villegas es buen exponente de ello— encontramos afinada y floreciente la tradición grecolatina, misma que se expresa en multitud de referencias a la mitología clásica y en el manejo conceptuoso de los tópicos culturales de la Antigüedad. Por otra parte es también una literatura producto de la religión postridentina, de la educación jesuita y de los rigores de la jerarquía eclesiástica y sus agravios represivos inquisitoriales. Así, en contraste con su humor sangriento, Quevedo es culto y erudito, presume de su conocimiento de la teología, la filosofía y los idiomas, traduce a los clásicos y textos bíblicos, y en su obra se percibe la presencia de Séneca y el estoicismo, de la sátira de Marcial o Juvenal, de Anacreonte y Epicteto, a quienes tradujo, o de sus contemporáneos como el humanista flamenco iniciador del neoestoicismo Justo Lipsio con quien tuvo incluso contacto epistolar, o Montaigne (de cuyos famosos *Ensayos* las únicas referencias en España antes del siglo XIX son las de Quevedo y las de Feijoo) o Francesco Berni, antecedente modélico de su vena burlesca.

Las actitudes, paradojas y propuestas estéticas —y en muchas ocasiones significado de las obras— de los autores del Siglo de Oro, adquieren su verdadera dimensión si se interpretan con una múltiple perspectiva en el marco de la cultura del Barroco, mentalidad y modelo cultural que alcanza una de sus cimas más brillantes por su

extraordinaria complejidad en España durante el siglo XVII y en lo que hoy conocemos como el mundo hispánico.

Para la forma en que concibo que es útil la mentalidad y la cultura del Barroco para entender la creación literaria, en este caso la famosa novela quevediana, hay que recordar que dentro de las líneas generales de lo que es el Barroco destaca en primer lugar una concepción abierta de la creación, a pesar de los presupuestos ideológicos, que permite y posibilita el desarrollo de sus planteamientos estéticos, formales y significativos (incluso antitéticos o simplemente contrastantes) en distintos niveles de la obra artística.

Así, las expresiones artísticas o literarias que llamamos del Barroco desarrollan sus propuestas tanto en un nivel de superficie como en la profundidad de la estructura y el sentido. Podemos decir que existen obras barrocas que desarrollan la musicalidad epidérmica como el juego brillante y melodioso de un Vivaldi, y hay otras que juegan en su interior con los elementos compositivos estructurales como en las obras contrapuntísticas de Bach, sin que unas sean superiores a las otras.

Hay un barroco estructural como el que se desarrolla en la arquitectura italiana (y en especial la jesuita de Roma) del *seicento* del que es exponente magistral la iglesia romana de San Carlino "alle quatro fontane" de Borromini, donde el principio estético se concretiza en mostrar las infinitas posibilidades de la estructura del edificio en una iglesia de dimensiones mínimas. Y hay un barroco de superficie como el que desarrolla los espléndidos juegos de luz y oro de los retablos novohispanos tallados con *horror al vacío* en el templo jesuita de Tepozotlán, en la iglesia de Santa Prisca en Taxco, en la decoración del interior de la iglesia, llena de explosiones de colorido indígena en las bóvedas y muros, de Santa María Tonanzintla o San Francisco Acatepec en Puebla, en las filigranas de piedra del monasterio de San Agustín en Querétaro o de la fachada del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México o en la decoración en blanco y oro de la Capilla del Rosario poblana. En España la piedra hecha encaje aparece en la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela o en la cartuja de Granada. Hay un barroco pictórico estructural de complejos juegos de puntos de vista como en *Las Meninas* de Velázquez, y hay un barroco de superficie construido por arreboles y volutas, nubes y paños volantes como en las "Inmaculadas" pintadas por Bartolomé Esteban Murillo.

Aplicar estos conceptos a la literatura (tal vez más productivos que un "conceptismo" y "culteranismo" esquemáticos y excluyentes)

nos permite entender que entre una y otra forma existen relaciones e incluso simultaneidad cuando no se privilegia una sobre otra: pero en la literatura barroca de esta época no hay culteranismo vacío de conceptos, ni conceptos que no se expresen en una forma novedosa y compleja. Poetas de altos vuelos como Góngora, Quevedo, Lope o sor Juana en sus creaciones más logradas consiguen moverse en los dos niveles, tanto en el estructural como en el de superficie y alcanzar niveles extraordinarios por su complejidad y agudeza.

Desde esta perspectiva podemos tener un barroco literario que rescata la superficie del texto con el sonido de la palabra, la fuerza de la imagen y el brillo del artificio. Pero la poesía o la prosa pueden ir más allá y desarrollarse en la estructura del texto, y en las expresiones barrocas hallan campo fértil para el juego de los significados, la oscuridad del concepto y el arte de ingenio, en temas que van de la lucha de la libertad contra el destino y la trascendencia espiritual, en una densa construcción filosófica y simbólica que incluye el planteamiento de soluciones teológicas muy acordes con la preocupación de la época (todo ello planteado con coherencia y con sentido moral, jurídico y político), hasta el juego ingenioso de los discursos de un gracioso de comedia o de una silva burlesca con valor lúdico, o de una prosa hiriente que retrata con cruel agudeza la sociedad de su tiempo con retratos llenos de metáforas y recursos retóricos: como lo hace el *Buscón*.

La creación prosística de Quevedo se imbrica profundamente con la cultura barroca española de su momento, vive en la pasión poética de la antítesis, en los vuelos del sueño, en el laberinto del espacio, al mismo tiempo que en la perfección retórica y formal de una décima o un soneto, en la habilidad de una comedia o un entremés, de un poema de circunstancias o de una novela o una prosa satírica. En su novela está Dios y la corte, la universidad y la cárcel, la taberna y el patio de comedias, el clérigo y el hidalgo, el comediante y la monja, el estudiante y el verdugo; crítica y juego, melodía poética y conceptismo elevado, moralidad y burla, bromas y agudezas, burlas y alusiones oscuras, emblemas y sueños; arte de ingenio por encima de todo. El Barroco es expresión del hombre creador de ámbitos en los que finalmente es centro y señor absoluto después del desencanto renacentista, aunque estos ámbitos sean solamente literarios o artísticos.

Pretender que el *Buscón* es simplemente una novela picaresca o que tiene un sentido único, es algo muy difícil de sostener tanto por la personalidad de Quevedo como por la mentalidad barroca en la que

estaba inmerso. La complejidad de sentido y la multiplicidad de objetivos es su característica, de ahí la utilidad de leerla desde la perspectiva del Barroco. *La vida del Buscón* recoge las relaciones sociales de su tiempo, discute y critica los problemas derivados del linaje y del valor social de la honra; el hambre es una constante, hay una oposición —en busca de privilegios— entre los cristianos nuevos y los viejos (muchos de ellos falsos cristianos viejos); se defiende la situación estamentaria de la nobleza y se duda de la capacidad de ascenso del pueblo llano, se muestra la corrupción existente en el sistema de justicia y cómo el dinero es señor poderoso; a fin de cuentas la realidad y la apariencia son dos caras de la misma moneda. Pero por otra parte, y eso también es una característica del Barroco, el despliegue de creatividad verbal es extraordinario, los juegos conceptistas van al parejo de la metáfora y el arte de ingenio. El contraste es brillante y nos deja sorprendidos la dimensión estética que se alcanza.

Para comprender la riqueza conceptual, y el sentido crítico y social o moral del texto, hay que comprender también el despliegue de alusiones, juegos de palabras, imágenes, comparaciones, intertextualidad que configuran el tejido verbal de una obra maestra. Es el barroco de superficie y de estructura, de forma y de sentido. Es Quevedo.

AURELIO GONZÁLEZ

LA VIDA DEL BUSCÓN

Del *Buscón* se conservan cuatro testimonios básicos. Tres de ellos son manuscritos, ninguno autógrafo. Se trata de los conocidos como *S*, así llamado por formar parte de los fondos de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander; *C*, que perteneció a la catedral de Córdoba y hoy en día se custodia en la Biblioteca de la Real Academia Española; y *B*, conocido como manuscrito Bueno, por haber pertenecido al poeta y bibliófilo sevillano de este apellido. El cuarto testimonio fundamental es la edición príncipe, aparecida, a instancias del librero Roberto Duport, en Zaragoza el año 1626. El texto aquí editado se atiene al manuscrito Bueno, sin duda el más consistente y cuidadoso de todos los testimonios y probablemente el más próximo a la voluntad última de Quevedo.

Los signos y □ remiten
respectivamente a las Notas complementarias
y a las entradas del Aparato crítico.

TÍTULO. El título recoge el sugerido por el epígrafe que encabeza el tercero de los libros en que se divide la obra: *Libro tercero y último de la primera parte de la vida del Buscón*. No obstante, el códice Bueno lleva el título de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*; pero, dado que la portada en que aparece tiene letra del siglo XIX y que coincide con el que lleva la primera edición (Zaragoza, 1626), cabe suponer que se trata de una adición tardía al manuscrito original que sigue la denominación de la edición *princeps*. Los otros testimonios (*La vida del Buscón, llamado don Pablos* en *C*; *La vida del Buscavida, por otro nombre D. Pablos*, en *S*) tampoco coinciden en el título.

Los manuscritos *S* y *C* incluyen una «Carta dedicatoria», y la primera edición un prólogo «Al lector», cuya atribución ha sido muy debatida por los estudiosos. Ninguno de esos paratextos forma parte de la versión aquí editada.

LIBRO PRIMERO

CAPÍTULO PRIMERO

En que cuenta quién es el Buscón

Yo, señora,[1] soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo, ¡Dios le tenga en el cielo! Fue, tal como todos dicen,[2] de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así,[3] diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas.[4] 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, aun viéndola con canas y rota,[6] aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era decendiente de la gloria.[7] Tuvo muy

[1] La narración de Pablos, como la de Lázaro y al contrario de la de Guzmán, se finge dirigida a un narratario individualizado; en este caso una mujer, aludida indistintamente con el término *señora* o con el tratamiento de cortesía *vuestra merced*.□

[2] «Resulta algo extraño que Pablos invoque el testimonio ajeno para informarnos de cuál era la profesión de su padre. Se trata, sin duda, de una burla paródica: la mala fama de sus padres se expresa en los mismos moldes retóricos que eran usuales para exaltar la buena» (Lázaro Carreter).

[3] *se corría*: 'se avergonzaba'.

[4] *tundidor*: 'operario encargado de igualar el pelo de los paños con unas tijeras'. Se trata de dos perífrasis de carácter eufemístico con una clara connotación que apunta hacia el verdadero quehacer del padre de Pablos en cuanto expoliador de sus clientes: *sastre* y *tundidor* son términos asociados, en el ámbito de la germanía, con cierto tipo de ladrones, y aun con el latrocinio en general. Además, y en tercer lugar, ambas expresiones delatan la verdadera y ridícula naturaleza de sus *altos pensamientos*.

[5] La abundancia de santos entre los apellidos de los antepasados maternos de Pablos denuncia su procedencia conversa. Los *sobrenombres*, referidos algo más abajo, son los apellidos, en un sentido general; *cristiana vieja*: 'la que no tiene sangre judía o morisca'.

[6] *rota*: 'harapienta'. El verla con *canas* la confirma como *vieja*; y el ir *rota*, como pobre, al contrario de lo que tópicamente se atribuía a los conversos.

[7] *esforzar*: 'argumentar una opinión, apoyándola con razones'.

gloria aparece sustituido por *letanía* en *X*.□

buen parecer, para letrado;[8] mujer de amigas y cuadrilla, y de pocos enemigos, porque hasta los tres del alma aun no los tuvo por tales;[9] persona de valor y conocida por quien era.[10]

Padeció grandes trabajos recién casada,[11] y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros.[12] 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 faldriqueras.[13] Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel.[14] Sintiolo mucho mi padre, por ser tal que robaba a todos las voluntades.[15]

Por estas y otras niñerías estuvo preso,[16] y rigores de justicia, de que hombre no se puede defender,[17] le sacaron por las calles. En lo que toca de medio abajo, tratáronle aquellos señores regaladamente: iba a la brida,[18] en bestia segura y de buen paso, con

[8] Además de referirse a la apariencia física, *parecer* significaba el 'dictamen de un hombre de leyes (*letrado*) a propósito de una determinada cuestión legal'.

[9] *hasta los tres del alma*: esto es, 'el mundo, el demonio y la carne'.

[10] La posible ironía sobre *persona de valor* ('que tiene precio, prostituta') se conjuga con la expresión peyorativa *conocida por quien era*, que se refiere, con reticencia, al conocimiento general por parte de sus convecinos de la verdadera conducta y condición de Aldonza.

En *X*, puede leerse, en vez de *para letrado … era*, lo siguiente: «y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella».□

[11] *trabajos*: 'penalidades'.

[12] El padre de Pablos es tildado de ladrón –introducía dos dedos (*bastos*) para robar dinero (*as de oros*)– y quizá de cornudo consentido: «metía, ofrecía, sus cuernos, el dos de bastos, para llevarse un provecho económico» (Rodríguez y Ledoux).

[13] *a su salvo*: 'sin perjuicio propio'; *faldriqueras*: 'bolsillos; bolsas, cosidas al sayo, donde usualmente se guardaba el dinero'.

[14] Se evitaba por lo general el castigo público de los delincuentes infantiles, mientras que a los de más edad se les infligía a lomos de un asno que recorría las principales calles del lugar.

[15] «Esto es, que 'se hacía agradable a todos' y, al mismo tiempo, que 'robaba a todos hasta la voluntad'» (Hazas).

[16] *niñerías*, si bien parece aludir a la escasa relevancia de los hurtos de Clemente, apunta también al empleo de menores para sus delitos.

[17] *hombre*: 'uno', en sentido indefinido.

[18] 'en silla con borrenes y largos estribos', según una de las dos principales escuelas de equitación; pero hay que entender la expresión irónicamente, en el sentido de 'llevaba los pies colgando, sin apoyo de estribos', o bien 'iba el asno conducido por el ronzal'. Véanse las notas 8 de I, 7 y 90 de III, 4.

mesura y buen día.[19] Mas, de medio arriba, ecétera; que no hay más que decir para quien sabe lo que hace un pintor de suela en unas costillas.[20] Diéronle docientos escogidos,[21] que de allí a seis años se le contaban por encima de la ropilla.[22] Más se movía el que se los daba que él, cosa que pareció muy bien. Divirtiose algo con las alabanzas que iba oyendo de sus buenas carnes, que le estaba de perlas lo colorado.[23]

Mi madre, ¿pues no tuvo calamidades? Un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban. Y decía, no sin sentimiento: –«En su tiempo, hijo, eran los virgos como soles: unos amanecidos y otros puestos, y los más en un día mismo amanecidos y puestos».[24] Hubo fama que reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas, empreñaba piernas con pantorrillas postizas.[25] Y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras;[26] poblaba quijadas con dien-

[19] 'con serenidad y confianza'.

[20] *suela* se refiere metonímicamente, por ser ambas de cuero, a la penca o azote del verdugo, que éste maneja con la misma propiedad que el *pintor* el pincel.

[21] Es decir, 'doscientos azotes de los mejores'.

[22] 'chaleco corto que se llevaba encima del jubón'.

[23] Irónica alusión a la sangre derramada con motivo de los azotes. Los condenados, desnudos de medio cuerpo, eran paseados a lomos de un asno por ciertas calles establecidas, mientras el verdugo los azotaba y el pregonero hacía saber a voz en grito a los delitos que eran castigados de tal modo, deteniéndose la comitiva para ello en lugares también prefijados. La serenidad y desparpajo con que recibe el castigo remiten a la tradicional jactancia de los jaques.

En vez de *y rigores… colorado*, se puede leer en *X* lo siguiente: «aunque, según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron docientos 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».□

[24] Aquellos que Aldonza recompone a quienes quieren pasar por vírgenes o *doncellas* son los *virgos amanecidos*, los cuales, tras haber prestado su servicio, se convierten en *virgos puestos*, o desaparecidos, como soles.

El fragmento *Y decía… puestos* no aparece en *X*, donde se lee en cambio: «Sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público».□

[25] Esto es, según una práctica frecuente, 'hacía y colocaba pantorrilleras' para disimular la delgadez de las pantorrillas de galanes y damas.

[26] 'pese a que a nadie se la cubría pelo, puesto que eran unos desventurados, sólo las calvas encontraban solución a su desgracia –y, por tanto, se

tes; al fin, vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos.[27] Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes, y, por mal nombre, alcagüeta.[28] Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos.[29] Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos era para dar mil gracias a Dios.

Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro. Decíame mi padre: –«Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica sino liberal».[30] Y de allí a un rato, habiendo suspirado, decía: –«De manos.[31] Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto:

la cubría pelo–, merced a las pelucas de Aldonza'. Juego, no del todo claro, con la frase hecha *no cubrir pelo*, que, además de en su sentido inmediato, se refiere a la persona que ha sufrido una desgracia o es, en general, desventurada. Téngase en cuenta, por demás, que, en este tipo de contextos, la calvicie suele ser tomada por síntoma de haber padecido enfermedades venéreas.

[27] *remendona de cuerpos*: por cuanto daba remedio a sus deficiencias con distintas prótesis; pero, secundariamente, también 'alcahueta'.

[28] *algebrista* es el 'componedor de huesos'; *enflautar* es la acción de 'introducir una cosa en otra', sin que sea ajeno al término un notable eco erótico (*flauta*: 'pene'). La base de las distintas imágenes, que motejan a Aldonza de alcahueta, se halla en la idea de la unión de dos personas por intermediación de una tercera.

El paso *otros, juntona… carnes* falta en *X*.□

[29] *tercera*, además de ser un ordinal, puede referirse a la medianera o alcahueta, así como designar una suerte perteneciente a un juego de cartas; *primera* o *prima* puede entenderse igualmente como ordinal, pero también tiene la acepción bien conocida de 'prostituta', y cabe entender por *primera*, asimismo, tanto un juego de cartas como un lance especial de su desarrollo. Por su parte, la palabra *flux*, frecuentemente empleada en forma metafórica, tiene aquí el sentido de lance ganador en la partida de naipes. Por tanto, «ser "flux para los dineros de todos" equivale a sacarles los dineros a todos, tanto a los que ella sirve de tercera [alcahueta] como de primera [prostituta]» (Colón).

[30] Clemente trata de convencer a su hijo de que sus *pensamientos de caballero* –en el sentido de 'deseos de llegar a ser caballero'– no constituyen obstáculo para el ejercicio del robo, puesto que éste no debe ser considerado una ocupación artesanal (*arte mecánica*), cuya práctica hacía decaer de la nobleza, y no supone, por tanto, desdoro alguno a sus pretensiones.

[31] Tras esta apostilla, *liberal* debe entenderse como 'ágil, veloz, hábil', resultando así un chiste dilógico. Véase la nota 41 de III, 4.

unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan? No lo puedo decir sin lágrimas –lloraba como un niño el buen viejo, acordándose de las que le habían batanado las costillas–:[32] porque no querrían que, donde están, hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros.[33] Mas de todo nos libró la buena astucia. En mi mocedad, siempre andaba por las iglesias, y no de puro buen cristiano.[34] Muchas veces me hubieran llorado en el asno, si hubiera cantado en el potro.[35] Nunca confesé sino cuando lo mandaba la Santa Madre Iglesia. Preso estuve por pedigüeño en caminos, y a pique de que me esteraran el tragar y de acabar todos mis negocios con dieciséis maravedís: diez de soga y seis de cáñamo.[36] Mas de todo me ha sacado el punto en boca, el chitón y los nones. Y con esto y mi oficio he sustentado a tu madre lo más honradamente que he podido».

–¿Cómo a mí sustentado? –dijo ella con grande cólera–. Yo os he sustentado a vos y sacádoos de las cárceles con industria y mantenídoos en ellas con dinero.[37] Si no confesábades, ¿era por vuestro ánimo o por las bebidas que yo os daba? ¡Gracias a mis botes![38] Y si no temiera que me habían de oír en la calle, yo dijera lo de cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado.

Metilos en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente y ir con mis buenos pensamientos adelante, y que para esto me pusiesen a la escuela, pues sin leer ni escribir no se podía hacer nada. Parecioles bien lo que decía, aunque lo gru-

[32] *batanado*: 'bataneado, golpeado'. De batán: 'artefacto hidráulico compuesto de grandes mazos de madera que, movidos por un eje, golpean los paños para darles cuerpo'.

[33] Esta afirmación será motivo de uno de los cargos contra Quevedo incluidos en la virulenta invectiva *El tribunal de la justa venganza* (1635): «como a irreverente y sin respecto a los que gobiernan y nos conservan en justicia».

[34] Alusión al asilo eclesiástico que sustraía de la acción de la justicia a los delincuentes acogidos en una iglesia, y, quizá también, al robo de bolsas y cepillos en el lugar sagrado.

[35] Se refiere al *asno*, en que se paseaba a los condenados por la justicia mientras eran azotados por el verdugo, y al instrumento de tortura conocido como *potro*, donde se les hacía confesar (*cantar*).

[36] *esteraran el tragar*: 'ahorcasen'; ya que si *esterar* es 'poner una estera o esteras en el suelo', cuando se habla de la garganta –*el tragar*–, hemos de pensar, metonímicamente, en una soga de cáñamo; *pedigüeño en caminos* es una forma burlesca y agermanada de motejar al salteador. Quizá el número *dieciséis* (16) sugiera la imagen de la horca.

[37] *industria*: 'ingenio'; *mantenido*: 'alimentado'.

[38] 'vasijas con pócimas y ungüen-

ñeron un rato entre los dos. Mi madre se entró adentro, y mi padre fue a rapar a uno –así lo dijo él–, no sé si la barba o la bolsa: lo más ordinario era uno y otro.[39] Yo me quedé solo, dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan celosos de mi bien.

CAPÍTULO SEGUNDO

De cómo fue a la escuela y lo que en ella le sucedió

Otro día,[1] ya estaba comprada la cartilla y hablado el maestro.[2] Fui, señora, a la escuela. Recibióme muy alegre, diciendo que tenía cara de hombre agudo y de buen entendimiento. Yo, con esto, por no desmentirle, di muy bien la lición aquella mañana. Sentábame el maestro junto a sí, ganaba la palmatoria los más días por venir antes y íbame el postrero por hacer algunos recados a la señora (que así llamábamos la mujer del maestro).[3] Teníalos a todos con semejantes caricias obligados;[4] favorecíanme demasiado, y con esto creció la envidia en los demás niños. Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros y personas principales, y particularmente a un hijo de don Alonso Coronel de Zúñiga, con el cual juntaba meriendas.[5] Íbame a su casa a jugar los días de fiesta y acompañábale cada día. Los otros, u que porque no les hablaba u que porque les parecía demasiado punto el mío,[6] siempre andaban poniéndome nombres tocantes al oficio de mi padre. Unos me llamaban don Navaja, otros don Ventosa; cuál decía, por disculpar la invidia, que me quería mal porque

tos', propias de brujas y boticarios.

[39] *rapar*: 'afeitar o cortar el pelo con navaja', y metafóricamente, «tomar alguna cosa con fuerza, violencia o engaño» (Covarrubias).

[1] 'Al día siguiente'.

[2] *Hablar* se utiliza aquí como verbo transitivo.

[3] *palmatoria*: 'pequeña vara de la que se servían los maestros, a veces añadiéndole unas cuerdas, para azotar a los muchachos'. *Ganar la palmatoria* era el 'privilegio, que tenía el que primero llegaba, de aplicar la palmatoria a los compañeros acreedores de tal castigo'; pero, de forma lexicalizada, es equivalente a 'llegar el primero' a cualquier lugar.

[4] *caricias*: 'favores, halagos'.

[5] *juntaba meriendas*, que alude a una antigua costumbre infantil, puede referirse igualmente a la coincidencia de ambos en los mismos intereses.

[6] *punto*: 'presunción, orgullo'.

mi madre le había chupado dos hermanitas pequeñas de noche;[7] otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones (por llamarle gato); unos me decían «zape» cuando pasaba, y otros «miz».[8] Cuál decía: –«Yo la tiré dos berenjenas a su madre cuando fue obispa».[9]

Al fin, con todo cuanto andaban royéndome los zancajos, nunca me faltaron, gloria a Dios.[10] Y aunque yo me corría,[11] disimulaba. Todo lo sufría, hasta que un día un muchacho se atrevió a decirme a voces hijo de una puta y hechicera; lo cual, como me lo dijo tan claro (que aun, si lo dijera turbio, no me diera por entendido),[12] agarré una piedra y descalabrele. Fuime a mi madre corriendo que me escondiese; contela el caso; díjome:

–Muy bien hiciste, bien muestras quién eres; sólo anduviste errado en no preguntarle quién se lo dijo.

Cuando yo oí esto, como siempre tuve altos pensamientos, volvime a ella y roguela me declarase si le podía desmentir con verdad:[13] u que me dijese si me había concebido a escote entre muchos,[14] u si era hijo de mi padre. Riose y dijo:

[7] Una de las acusaciones más frecuentes de las que recaían sobre las brujas era la de sorber sangre de niños.

[8] *gato*: 'ladrón', en germanía; *zape* y *miz*: 'apelativos que sirven para rechazar y atraer a los gatos' y, por lo tanto, para tratar como a gato, esto es, ladrón, al interpelado.

[9] Esto es, 'cuando fue condenada a la vergüenza pública'; quizá en un auto inquisitorial por hechicera, o quizá por la justicia ordinaria con el cargo de alcahueta. La práctica de cubrir la cabeza de los condenados con una coroza, donde figuraban sus culpas, y la semejanza de aquélla con una mitra explican el chiste. Era frecuente, por otro lado, que los curiosos, especialmente los niños, arrojasen todo tipo de hortalizas a su paso.

[10] *royéndome los zancajos*: 'murmurando sobre mí'. *Zancajos*, en sentido estricto, son los talones, y ello permite el equívoco en *no me faltaron*, que puede entenderse, dependiendo del sujeto, como 'nunca me ofendieron los compañeros' o, literalmente, como 'nunca me quedé sin los talones'.

[11] *me corría*: 'me avergonzaba', pero también 'me escapaba'. El segundo sentido, y base del chiste, se fundamenta en la frase anterior (Ife).

[12] En lugar de *no me diera por entendido*, dice *X*: «no me pesara».□

[13] En *X*, entre *y* y *roguela*, se lee: «dije: –"Ah, madre, pésame sólo de que ha sido más misa que pendencia la mía". Preguntome que por qué, y díjela que porque había tenido dos evangelios».□

[14] Dado que *escote* es la parte que corresponde a cada una de las personas implicadas en un gasto común, el chiste sugiere la dudosa paternidad de Clemente Pablo, haciendo de Pablos 'hijo pegadizo'.

–¡Ah, noramaza!,[15] ¿eso sabes decir? No serás bobo: gracia tienes. Muy bien hiciste en quebrarle la cabeza, que esas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir.

Yo, con esto, quedé como muerto, y dime por novillo de legítimo matrimonio,[16] determinado de coger lo que pudiese en breves días y salirme de en casa de mi padre: tanto pudo conmigo la vergüenza. Disimulé; fue mi padre, curó al muchacho, apaciguolo y volviome a la escuela, adonde el maestro me recibió con ira, hasta que, oyendo la causa de la riña, se le aplacó el enojo, considerando la razón que había tenido.

En todo esto, siempre me visitaba aquel hijo de don Alonso de Zúñiga, que se llamaba don Diego, porque me quería bien naturalmente.[17] Que yo trocaba con él los peones si eran mejores los míos,[18] dábale de lo que almorzaba y no le pedía de lo que él comía, comprábale estampas, enseñábale a luchar, jugaba con él al toro y entreteníale siempre. Así que, los más días, sus padres del caballerito, viendo cuánto le regocijaba mi compañía, rogaban a los míos que me dejasen con él a comer y cenar, y aun a dormir los más días.

Sucedió, pues, uno de los primeros que hubo escuela por Navidad, que, viniendo por la calle un hombre que se llamaba Poncio de Aguirre, el cual tenía fama de confeso,[19] que el don Dieguito me dijo:

–Hola, llámale Poncio Pilato y echa a correr.

Yo, por darle gusto a mi amigo, llamele Poncio Pilato. Corriose tanto el hombre, que dio a correr tras mí con un cuchillo desnudo para matarme, de suerte que fue forzoso meterme huyendo en casa de mi maestro, dando gritos. Entró el hombre tras mí, y defendiome el maestro de que no me matase, asigurándole de castigarme. Y así luego –aunque señora le rogó

[15] 'noramala, en hora mala'.

[16] El término *novillo* apunta, indirectamente, a los 'cuernos' de Clemente Pablo. El toro, padre del novillo, así como en general los animales de cuerna, son símbolo frecuente del marido engañado.

El paso *y dime… matrimonio* falta en *X*.□

[17] «El adverbio *naturalmente* sugiere algo así como 'por naturaleza' o 'por mi alegre natural', pero lo que viene después indica bien a las claras que *naturalmente* aquí quiere decir 'porque yo le daba de lo mío sin exigirle nada, y a todos nos gusta recibir algo a cambio de nada'» (Johnson).

[18] *peones*: 'peonzas'.

[19] 'cristiano nuevo, descendiente de judíos'.

por mí, movida de lo que yo la servía, no aprovechó– mandome desatacar,[20] y, azotándome, decía tras cada azote: –«¿Diréis más Poncio Pilato?». Yo respondía: –«No, señor»; y respondilo veinte veces, a otros tantos azotes que me dio. Quedé tan escarmentado de decir Poncio Pilato, y con tal miedo, que, mandándome el día siguiente decir, como solía, las oraciones a los otros, llegando al Credo –advierta V. Md. la inocente malicia–, al tiempo de decir «padeció so el poder de Poncio Pilato», acordándome que no había de decir más Pilatos, dije: «padeció so el poder de Poncio de Aguirre».[21] Diole al maestro tanta risa de oír mi simplicidad y de ver el miedo que le había tenido, que me abrazó y dio una firma en que me perdonaba de azotes las dos primeras veces que los mereciese.[22] Con esto fui yo muy contento.

En estas niñeces pasé algún tiempo aprendiendo a leer y escrebir.[23] Llegó –por no enfadar– el de unas Carnestolendas y, trazando el maestro de que se holgasen sus muchachos, ordenó que hubiese rey de gallos.[24] Echamos suertes entre doce señalados por él, y cúpome a mí. Avisé a mis padres que me buscasen galas.

Llegó el día, y salí en uno como caballo, mejor dijera en un cofre vivo,[25] que no anduvo en peores pasos Roberto del diablo,[26]

[20] *luego*: 'enseguida, al punto'; *desatacar*: 'desatar las calzas del jubón', al cual se hallaban atacadas por unos cordones, de cabos metálicos, llamados agujetas.

[21] Es una adaptación de un cuentecillo tradicional.

[22] *firma*: «llaman en las escuelas de niños a un papel firmado que suele dar el maestro a algún muchacho en que le perdona el castigo por una, dos o tres veces» (*Autoridades*).

[23] La frase falta en *X*.□

[24] Se trata de una costumbre eminentemente escolar que llevaba a los estudiantes a salir, normalmente el domingo de Carnaval, en procesión burlesca por las calles, así como a *correr gallos*, esto es, apedrear o cortar la cabeza de uno de estos animales, para lo cual era colgado de una cuerda. Uno de los muchachos era elegido, o, como en este caso, sorteado, jefe de los demás con el título de *rey de gallos*, y normalmente montaba un caballo o bien un asno.

[25] Era frecuente el empleo del cuero de caballo para recubrir los cofres: se apunta, pues, a lo ralo del pelo del rocín.

[26] *Roberto el Diablo*, personaje legendario de origen medieval, hijo de los duques de Normandía, fue concebido por mediación del diablo y llevó, durante la primera parte de su existencia, una vida de tropelías y desmanes hasta la conversión que hace de él hombre de Dios, y ya no del Diablo.

según andaba. Él era rucio, y rodado el que iba encima, por lo que caía en todo.[27] La edad no hay que tratar: biznietos tenía en tahonas.[28] De su raza no sé más de que sospecho era de judío, según era medroso y desdichado.[29]

Iban tras mí los demás niños todos aderezados.[30] Pasamos por la plaza (aun de acordarme tengo miedo), y, llegando cerca de las mesas de las verduras (Dios nos libre), agarró mi caballo un repollo a una, y ni fue visto ni oído cuando lo despachó a las tripas, a las cuales, como iba rodando por el gaznate, no llegó en mucho tiempo.[31]

La bercera –que siempre son desvergonzadas– empezó a dar voces; llegáronse otras y, con ellas, pícaros,[32] y alzando zanorias garrofales, nabos frisones, tronchos y otras legumbres, em-

[27] *rucio* es el caballo de color pardo claro o grisáceo. Si además tiene manchas de color más oscuro, se dice que es *rucio rodado*. Hay aquí, sin embargo, un equívoco, al aplicarse el último adjetivo al jinete, que rueda por los suelos a cada paso. Los 'malos' *pasos* de la frase anterior constituyen, por tanto, una silepsis, ya que, aplicados a Roberto el Diablo, se refieren a sus andanzas, y, cuando se relacionan con el caballo, sugieren su calidad de cojitranco.

[28] Es proverbial la edad avanzada de los caballos de panadero.

[29] Ya que los judíos tenían, según la tradición antisemita, fama de cobardes y timoratos.

[30] 'disfrazados', y quizá también 'provistos de cencerros y almireces con que alborotar'.

Es de notar que todo el pasaje anterior –*uno como caballo… los demás niños todos aderezados*– presenta en *X* una versión distinta: «un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y echábansele de ver las penitencias y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo.

»Yendo, pues, en él, dando vuelcos a un lado y otro como fariseo en paso, y los demás niños todos aderezados tras mí –que, con suma majestad, iba a la jineta sobre el dicho pasadizo con pies–».□

[31] *Dios nos libre*: "recuérdese que era costumbre lanzar verduras a los reos expuestos a la vergüenza pública" (Gutiérrez Díaz–Bernardo), de ahí la aprehensión de Pablos; *lo despachó a las tripas…*: 'dada la extremada longitud del gaznate del animal, el repollo hubo de hacer tan largo recorrido antes de llegar a su destino, que no pudo por menos que demorarse'.

[32] 'mozos, ganapanes'.

piezan a dar tras el pobre rey.[33] Yo, viendo que era batalla nabal,[34] y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme; mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara, que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una –hablando con perdón–[35] privada.[36] Púseme cual V. Md. puede imaginar. Ya mis muchachos se habían armado de piedras y daban tras las revendederas, y descalabraron dos.

Yo, a todo esto, después que caí en la privada, era la persona más necesaria de la riña.[37] Vino la justicia, comenzó a hacer información, prendió a berceras y muchachos, mirando a todos qué armas tenían y quitándoselas, porque habían sacado algunos dagas de las que traían por gala,[38] y otros espadas pequeñas. Llegó a mí, y, viendo que no tenía ningunas, porque me las habían quitado y metídolas en una casa a secar con la capa y sombrero, pidiome, como digo, las armas, al cual respondí, todo sucio, que, si no eran ofensivas contra las narices, que yo no tenía otras. Quiero confesar a V. Md. que, cuando me empezaron a tirar los tronchos, nabos, etc., que, como yo llevaba plumas en el sombrero, entendiendo que me habían tenido por mi madre y que la tiraban, como habían hecho otras veces, como necio y muchacho, empecé a decir: –«Hermanas, aunque llevo plumas, no soy Aldonza de San Pedro, mi madre», como si ellas no lo echaran de ver por el talle y rostro.[39] El miedo me disculpó la ignorancia, y el sucederme la desgracia tan de repente.

[33] *garrofales* y *frisones* son dos adjetivos, muy del gusto de Quevedo, que encarecen el tamaño del objeto al que se refieren. *Garrofal* o *garrafal* se aplica a un cierto tipo de guindas de buen tamaño; deriva, en último término, de *garrofa* (algarroba). *Frisón*, por su parte, se refiere a una raza de caballos procedente de Frisia (Holanda), conocida por la espectacular alzada de sus ejemplares.

[34] Juego de palabras basado en la homofonía, y, dada la época, también en la falta de una diferenciación gráfica estricta, entre las voces *nabal*, de *nabo*, y *naval*, de *nave*.

[35] Irónica disculpa por lo que se supone una expresión poco decorosa.

[36] 'letrina', pero también «plasta grande de suciedad o excremento echada en el suelo en la calle» (*Autoridades*). El escatológico va a ser uno de los núcleos semánticos del libro.

[37] Juego de palabras, puesto que *necesaria*, como sustantivo, significa 'letrina'.

[38] *por gala*: 'como adorno'.

[39] La supuesta confusión de Pablos se debe a la costumbre de emplumar a las brujas: «cuando se las sacaba a la vergüenza, se las ponía una caperuza llena de plumas de gallo, y desnudándo-

Pero, volviendo al alguacil, quísome llevar a la cárcel, y no me llevó porque no hallaba por dónde asirme: tal me había puesto del lodo. Unos se fueron por una parte y otros por otra, y yo me vine a mi casa desde la plaza, martirizando cuantas narices topaba en el camino. Entré en ella, conté a mis padres el suceso, y corriéronse tanto de verme de la manera que venía, que me quisieron maltratar. Yo echaba la culpa a las dos leguas de rocín esprimido que me dieron.[40] Procuraba satisfacerlos, y, viendo que no bastaba, salime de su casa y fuime a ver a mi amigo don Diego, al cual hallé en la suya descalabrado, y a sus padres resueltos por ello de no inviarle más a la escuela. Allí tuve nuevas de cómo mi rocín, viéndose en aprieto, se esforzó a tirar dos coces, y, de puro flaco, se le desgajaron las dos piernas, y se quedó sembrado para otro año en el lodo, bien cerca de espirar.

Viéndome, pues, con una fiesta revuelta, un pueblo escandalizado, los padres corridos, mi amigo descalabrado y el caballo muerto, determineme de no volver más a la escuela ni a casa de mis padres, sino de quedarme a servir a don Diego u, por mejor decir, en su compañía, y esto con gran gusto de los suyos, por el que daba mi amistad al niño. Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela, porque, aunque no sabía bien escribir, para mi intento de ser caballero lo que se requería era escribir mal,[41] y que así, desde luego,[42] renunciaba la escuela por no darles gasto, y su casa para ahorrarlos de pesadumbre. Avisé de dónde y cómo quedaba, y que hasta que me diesen licencia no los vería.

las las espaldas y untándoselas de miel, se las montaba en un borrico, se las paseaba así por las calles, yendo el verdugo echándolas a puñados plumas de aves de las que llevaba su criado en una espuerta, de suerte que las llenaba de ellas» (Castellanos).

[40] Una *legua* equivale a algo más de cinco kilómetros y medio. A pesar de haberse referido reiteradamente al equino con el nombre de *caballo*, ahora Pablos lo llama *rocín*, apelativo más acorde con el reticente «como caballo» utilizado en primera instancia: «Rocín es el potro que, o por tener edad o estar maltratado o no ser de buena raza, no llegó a merecer el nombre de caballo» (Covarrubias).

[41] No parece, en efecto, que Pablos vaya desencaminado. El desdén de la nobleza, o de cierta nobleza, hacia las letras venía de antiguo; de ahí que la impericia en la escritura y la lectura de los caballeros fuese censurada frecuentemente en los siglos XVI y XVII, y también objeto de sátira y burla.

[42] 'desde ese mismo momento'.

CAPÍTULO TERCERO

De cómo fue a un pupilaje por criado de don Diego Coronel

Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje,[1] lo uno por apartarle de su regalo y lo otro por ahorrar de cuidado. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra,[2] que tenía por oficio el criar hijos de caballeros, y invió allá el suyo, y a mí para que le acompañase y sirviese.

Entramos, primero domingo después de Cuaresma, en poder de la hambre viva,[3] porque tal laceria no admite encarecimiento.[4] Él era un clérigo cerbatana,[5] largo sólo en el talle;[6] una cabeza pequeña; los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes;[7] la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico,[8] entre Roma y Francia,[9] porque se le ha-

[1] El *pupilaje* consistía en poner al estudiante bajo la tutela de un bachiller o licenciado que también hacía las veces de administrador y huésped del joven.

[2] Dado que el licenciado Cabra actúa en lo fundamental como maestro de gramática se le ha conocido tradicionalmente como *dómine*, aunque no se le llame así en el *Buscón*. Se ha notado la frecuente utilización de nombres de animales para denominar a varios de los personajes de la obra, según unos como marca de ascendencia judía, según otros, y no necesariamente en forma contradictoria con lo anterior, como recurso humorístico.

[3] *en poder del hambre viva*: «conceptuoso juego de palabras, basado, por una parte, en una alusión burlesca al dómine Cabra como encarnación viviente del hambre personificada, y por otra en el hecho de que allí donde no es posible matar el hambre, por no haber nada que comer, se está evidentemente en poder del hambre viva» (Vilanova).

[4] *laceria*: 'miseria, penalidad'.

[5] *cerbatana*: 'pieza de artillería de poco calibre; especie de culebrina' y, de forma translaticia, 'todo lo que es hueco, estrecho y largo'. De otro lado, obsérvese el característico procedimiento quevediano de utilizar un sustantivo para adjetivar a otro.

[6] *largo*: 'alto', pero también 'dadivoso'. De ahí el chiste dilógico.

[7] *cuévanos*: 'cestos de mimbre, de gran tamaño y de anchura decreciente, que se emplean, sobre todo, en la vendimia'. Por otra parte, la lobreguez de las tiendas era tópica.

[8] Porque a las momias les falta característicamente la nariz.

El apodo *de cuerpo de santo, comido el pico* falta en *X*.□

[9] «Tenía la nariz aplastada (*roma*) y desfigurada como si hubiese padeci-

bía comido de unas búas de resfriado,[10] 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;[11] 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 manojo de sarmientos cada una; mirado de medio abajo, parecía tenedor u compás, con dos piernas largas y flacas;[12] su andar, muy espacioso:[13] si se descomponía algo, le sonaban los güesos como tablillas de San Lázaro;[14] la habla, ética;[15] la barba, grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese: cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa;[16] era de cosa que fue paño, con los fondos en caspa.[17] La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entreazul.[18] Llevábala sin ceñidor;

do la sífilis o el mal francés (*Francia*)» (Castro). Aunque –observa Rey Hazas– «a renglón seguido, dice que no debió ser por esta enfermedad (*vicio*), ya que cuesta dinero, sino por un resfriado (o *romadizo*, de ahí el juego *Roma–Francia*)».

[10] *búas*: 'bubas'.

[11] El destierro era, junto a los azotes y las galeras, una de las penas reservadas a los vagabundos, según recogen distintas disposiciones legales desde principios del siglo XVI.

[12] Los tenedores de la época tenían dos púas.

[13] 'reposado'.

[14] 'tres tablillas, unidas por un cordel, de cuyo sonido, al ser agitadas, se valen los leprosos para pedir limosna y advertir de su presencia'.

[15] *ética*: 'cierto tipo de calentura'. Uno de sus síntomas es el tener «la habla delgada» (*Menor daño*).

[16] *bonete*: 'birrete eclesiástico', y también, por su semejanza, 'fortificación exterior en las plazas o castillos con forma de cola de golondrina'. De ahí el juego de palabras con *guarniciones*: 'adorno o gala', pero asimismo 'dotación de soldados para la defensa de una fortificación'; *ratonado*: 'roído por los ratones'; *gateras*: 'orificios en puertas o paredes para que puedan entrar y salir los gatos', y por extensión 'rotos o agujeros en las prendas de vestir' (véase la nota 11 de III, 1).

[17] *fondos en*: «parece tomado del lenguaje de la fabricación de paños, donde es el campo sobre el que se tejen, o bordan, o pintan las labores en las telas» (Arellano).

[18] La concepción del color de la so-

no traía cuello ni puños.[19] Parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el bonetón, teatino lanudo.[20] Cada zapato podía ser tumba de un filisteo.[21] ¿Pues su aposento? Aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria.[22]

A poder déste, pues, vine y en su poder estuve con don Diego, y la noche que llegamos nos señaló nuestro aposento y nos hizo una plática corta, que aun por no gastar tiempo no duró más.[23] Díjonos lo que habíamos de hacer. Estuvimos ocupados en esto hasta la hora de comer. Fuimos allá. Comían los amos primero, y servíamos los criados.[24]

El refitorio era un aposento como medio celemín.[25] Sentábanse a una mesa hasta cinco caballeros. Yo miré lo primero por los gatos y, como no los vi, pregunté que cómo no los había a un criado antiguo, el cual, de flaco, estaba ya con la marca del pupilaje. Comenzó a enternecerse y dijo:

–¿Cómo gatos? ¿Pues quién os ha dicho a vos que los gatos son amigos de ayunos y penitencias? En lo gordo se os echa de

tana del dómine como una ilusión parece sustentarse irónicamente en la tradición aristotélica.

[19] *ceñidor*: 'cinto o cordón para la cintura, frecuente en muchos hábitos religiosos'. El desaliño indumentario de Cabra, en especial la falta de ceñidor, pudiera ser indicio de lujuria, o, más probablemente, de hipocresía.

[20] *teatino*: 'religioso perteneciente a la orden fundada por san Cayetano de Thiene y Juan Pedro Caraffa', solían ser los encargados de acompañar a los condenados a muerte en sus últimos momentos. *lanudo*: 'de lanas', como ciertos animales.

[21] «Cuando queremos encarecer la estatura grande de un hombre, decimos que es un filisteo» (Covarrubias). Quizá por identificar a ese pueblo con Goliath.

[22] Dignidades imaginarias, o meras formas de intensificación por los prefijos, según el modelo de *protonotario* o *archidiácono*. Adviértase, por otra parte, su carácter recapitulatorio y conclusivo del retrato recién expuesto, según lo exigido por la tradición escolar.

[23] El juego de palabras con *gastar* es común. Se ha observado, por otra parte, que parece haber una dificultad cronológica en este pasaje, ya que tras decir Pablos que llegaron de noche, la acción parece enlazar directamente con la comida del día posterior.

[24] Tal era la costumbre.

[25] *refitorio*: 'refectorio, comedor'; *celemín*: 'medida de capacidad equivalente a la doceava parte de una fanega, esto es, 4,62 litros, y el cajón usado para tomarla'. Se implica, pues, la angostura, y quizá la forma, del comedor de Cabra.

ver que sois nuevo. ¿Qué tiene esto de refitorio de jerónimos para que se críen aquí?[26]

Yo, con esto, me comencé a afligir, y más me susté cuando advertí que todos los que vivían en el pupilaje de antes estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón.[27] Sentose el licenciado Cabra y echó la bendición. Comieron una comida eterna, sin principio ni fin.[28] Trujeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro, que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente.[29] Noté con la ansia que los macilentos dedos se echaban a nado tras un garbanzo güérfano y solo que estaba en el suelo.[30] Decía Cabra a cada sorbo:

–Cierto que no hay tal cosa como la olla,[31] digan lo que dijeren; todo lo demás es vicio y gula.

Y, sacando la lengua, la paseaba por los bigotes, lamiéndoselos, con que dejaba la barba pavonada de caldo.[32] Acabando de decirlo, echose su escudilla a pechos, diciendo:

–Todo esto es salud y otro tanto ingenio.

«¡Mal ingenio te acabe!», decía yo entre mí,[33] cuando vi un mozo medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne en las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo. Venía un nabo aventurero a vueltas de la carne, apenas;[34] y dijo el maestro en viéndole:

[26] Las costumbres relajadas de los jerónimos, en lo que toca al comer y al beber, eran tópicas.

Esta pregunta maliciosa se omite en la otra versión de la obra.□

[27] *susté*: 'asusté'; *lezna*: 'punzón muy agudo utilizado por los zapateros'; *afeitar*: 'ponerse afeites'; *diaquilón*: 'ungüento medicinal', cuya pertinencia en este pasaje tiene que ver, probablemente, con su color blanco. Quiere decirse que los pupilos se hallaban extremadamente delgados y pálidos.

[28] No tanto porque la comida fuese casi inexistente como porque no tenía ni entrante, o ante *–principio–*, ni postre *–fin–*, a pesar de que los pupileros estaban obligados a incluirlos en el menú.

[29] *Narciso*: 'joven mitológico que despreciaba el amor, mas que, al ir a beber en una fuente y contemplar su propio rostro, se enamoró de sí mismo e, indiferente ya al resto del mundo, se dejó morir'.

[30] *suelo*: 'fondo de la escudilla'. Las anécdotas y chistes que aquí se incluyen son tradicionales.

[31] *olla*: 'guisado en el que la carne es elemento fundamental'. Nótese que esa 'olla' es el transparente líquido que antes Pablos llamaba 'caldo'.

[32] *pavonada*: 'de color azul oscuro', como el de la cola del pavón o pavo real.

[33] 'decía para mí'.

[34] *a vueltas de la carne*: 'en medio de la carne'; *apenas*, porque casi no la había. El *nabo* es manjar que menudea en los pupilajes.

ardid, mejor aligerar la bolsa de sus compañeros de partida. Por último, el banquete grotesco al que asiste en la residencia de su tío el verdugo supone un claro antecedente del singular simposio en que comparte mantel con los desuellacaras sevillanos.

Quizá, y menciono sólo ejemplos, sean demasiados descuidos para un libro tan breve. Que constituyen un exponente de la dependencia que Pablos tiene de su pasado, o de su incapacidad para superarlo, es la hipótesis de Morris. Pero no son, si bien nos fijamos, mera repetición estas reincidencias. Cros [1980*a*:25] ha recordado, por ejemplo, la diferencia de la actitud del protagonista en los dos banquetes grotescos. En el primero, es mero espectador distanciado, aun avergonzado, de las borracherías de los demás comensales; en cambio, se convierte en el segundo en uno más de los participantes y, tan borracho como cualquiera, se une a la «montería de corchetes» hasta dar en asesino.

En los otros dos casos, en calidad de coplero y tahúr disimulado, pasa asimismo de testigo o víctima a agente, y no sin ventaja frente a sus iniciadores.[29] En cierto modo, cabe hablar incluso de sobrepujamiento de éstos. Así, si don Toribio se lamentaba de la dificultad de mantener con honra su blasonada hidalguía, pues «sin pan y sin carne, no se sustenta buena sangre» (II, 5); Pablos, todavía más práctico, evoca las visitas que hacía al alcaide de la cárcel madrileña, eso sí, «conservando la sangre a pura carne y pan que le comía» (III, 5).

Cierto que ni siempre que hay una reiteración se encuentra una razón que la justifique, ni son éstos tampoco los únicos casos en que podría intuirse un proceso en el relato protagonizado por Pablos.[30] Un proceso que es más adecuado referir con el término *trayectoria* que con el de *evolución*: esta última palabra parece implicar un desarrollo psicológico del pícaro; la primera, por el contrario, sugiere la idea de una serie de fases por las que se con-

[29] Peter N. Dunn [1950:384-385], relacionando algunas de las situaciones semejantes, especula acerca del proceso de «disgregación moral» por el que pasaría Pablos tras las palizas posteriores a su reencuentro con don Diego.

[30] Se ha barajado con alguna frecuencia la suposición de que el desarrollo narrativo de la obra se ajusta a la distribución en tres libros de algunos de sus testimonios. Como ejemplo: J. Talens [1975:50], E. Cros [1980*a*:65], M. M. González [1994], M. G. Profeti [1996:21-24], L. López Grigera [2004] o L. Schwartz [2010:24]. Rico [1984:236], en cambio, la atribuye a un mimetismo superficial de lo que ocurre en los *Guzmanes*.

duce al protagonista, sin exigirles un necesario fundamento en la interioridad de éste. Aun cuando, insinuaba Spitzer (en Sobejano 1978:158), tal trayectoria conduzca sólo a confirmar la condición de buscón que, a priori, define ya al vástago de Clemente y Aldonza. Y nada impide pensar tampoco que, según propone Philippe Berger [1974:22-23], la acción en su conjunto remita a un desarrollo burlesco y a un personaje ridículo, a un fantoche cuyas pretensiones carecen de justificación psicológica interna.

Claro que concebir así la acción de la obra impide entender ésta al modo de una autobiografía –ficticia– al uso. Esto es, surgida de dentro a fuera, como resultado de una voz con un fundamento en una evolución vital anterior, que es –debe ser, si adoptamos un tono preceptista– precisamente el objeto de la narración. Resulta evidente, así lo indica la insistencia de la crítica, el conflicto que se produce entre el tono y talante de la voz narrativa y lo que conocemos, a través de esa misma voz, de la vida y condición del ingenioso pícaro.

Divergen las opiniones en torno a la manera última en que el conflicto mencionado se resuelve, pero no cabe duda de que la de la voz narrativa, y la visión implicada, es una de las cuestiones centrales de la crítica moderna sobre el *Buscón*. Hay, además, un punto en que gran parte de los que se han ocupado de estos asuntos coinciden: al contrario de lo que ocurre normalmente en relación con el *Guzmán* o el *Lazarillo*, se resalta por lo general el distanciamiento respecto de Pablos por parte del autor. Un distanciamiento que puede entenderse, como vamos a ver inmediatamente, de forma discrepante.

No faltan excepciones, a pesar de todo. Piensa Anthony Zahareas [1978, 1984] que la ideología y visión del mundo del narrador es en esencia la misma de Quevedo. Pablos, de oportunista presuntuoso, habría llegado a aceptar la ideología conservadora en lo social basada en el neoestoicismo para narrar, desde ella, su vida como una serie de equivocaciones. Mas, ¿puede conciliarse con un narrador neoestoico el irrefrenable ingenio, con lo que tiene de burlesco –no ya satírico–, que tan hondo cala en el discurso narrativo? El conflicto sigue, me temo, vigente.

Para Francisco Rico [1970:120 y ss] es incluso incompatible con los presupuestos de la autobiografía. El *Buscón* se habría acogido a una forma consagrada por sus predecesores, sin preocupar-

se de hallarle una justificación pertinente al caso. ¿Por qué cuenta Pablos? Ésta como otras preguntas surgidas necesariamente de la situación básica de la obra, un pícaro que pretende narrarse, no tienen respuesta posible en ella. Incluso subyace en todo el intento una inverosimilitud insoslayable, aparte de los varios quiebros en la lógica del punto de vista: ¿cómo puede ser que alguien tan *vergonzoso* como Pablos, obsesionado por «negar la sangre», cuente lo que cuenta, y encima con tal ensañamiento? Todo delata, en último extremo, a «la voz de su amo»: el ingenio de Quevedo, que se sobrepone y anula al inconsistente narrador.

Bien es cierto que ante este juicio se alzaron pronto varias voces empeñadas en defender la consistencia precisa de la perspectiva y el discurso de Pablos y, por tanto, del artefacto autobiográfico diseñado por Quevedo. James Iffland [1979] trata, por ejemplo, de mostrar que, si el *Buscón* es una obra de ingenio, el ingenio es propio de Pablos y no del autor de los *Sueños*, ya que la agudeza chistosa del protagonista puede entenderse, en clave freudiana, como una reacción compensatoria de Pablos ante sus circunstancias. Sin duda es hilar demasiado fino. Julia Epstein [1983], en cambio, elige una vía algo más sugerente al mostrar el proceso que conduciría al virtuosismo lingüístico del buscón, el cual le permitiría construir, al final, la «ficción» de sí mismo que presenta como autobiografía.

Son, en todo caso, apuntes parciales en comparación con la pretensión por parte de Gonzalo Díaz-Migoyo [1978, 1979] de presentar el texto como construcción autosuficiente, capaz de justificar por sí mismo los distintos resortes de la autobiografía de Pablos. Su hipótesis nos habla, en lo esencial, de un pícaro infame que hace de su actividad como narrador un último episodio de su picardía: cuenta su vida, esto es, con un propósito falaz. «Pablos –asegura Díaz-Migoyo [1978:91]– tiene interés en ocultar la verdad de su situación presente, quiero decir, su vergüenza actual, y cree conseguirlo a base de confesar la vergüenza de su pasado». Es una réplica a Rico: no hay contradicción entre el anterior deseo de honra y la actividad narrativa, puesto que ésta es encubridora de una ambición que persiste. El lector tendría la clave del engaño, una vez más, en la última sentencia de la obra: Pablos es un pícaro no arrepentido, y ése es el rasero por el que hay que medir su labor como autobiógrafo. El ingenio estilístico sería, por demás, un nuevo exponente de la capacidad de engaño

del personaje, ahora narrador, y resultado de un largo y explícito proceso de aprendizaje (Díaz-Migoyo 1978:103-130).

Ninguna coincidencia, pues, con Zahareas, salvo el intento de justificar la consistencia última de la voz narradora y el personaje narrado. Lo mismo trata de hacer Ángel Loureiro [1987], aunque con matizaciones dignas de relieve. Como Díaz-Migoyo, considera que no ha experimentado el narrador ninguna conversión moral con respecto a los años narrados. Pero sí se ha modificado en algún aspecto su carácter. El Pablos que cuenta su vida es fundamentalmente irónico y desvergonzado, lo cual se entiende como el resultado lógico del proceso que se nos ha ido relatando en la obra: «el actor progresivamente cínico –corrobora Loureiro [1987:238]– desemboca naturalmente en el narrador irónico». Y ello es así –y en esto discrepa tanto de Rico como de Díaz-Migoyo– porque en un determinado momento del relato el protagonista torna su vergüenza, de naturaleza fundamentalmente social, en cinismo, al tiempo en que se agudiza su marginalidad: el momento clave es el de su desenmascaramiento por parte de don Diego y la frustración de sus pretensiones nupciales, lo que lo lleva a convertirse sucesivamente en actor, galán de monjas y, por fin, proxeneta y asesino.

Difícil es decidir con qué carta quedarnos: ¿la del narrador estoico y conservador, la del falaz vergonzoso, la del sinvergüenza amoral o, llanamente, la de la marioneta que se limita a dar cauce a la voz de su amo? El *Buscón* es, ya lo hemos repetido, un libro que se resiste a las reducciones, de modo que quizá se necesite llevar las cosas a un terreno diferente. Recordemos, sólo como apunte, que la voz de Pablos no es la única que se oye en la obra; hablan, y mucho, otros personajes –los padres del buscón, su tío, el arbitrista, el sacristán, la Paloma, Matorral...– y la expresión de todos ellos tiene unas características comunes que quizá ayuden a entender mejor lo peculiar de la voz autobiográfica. Ya se ha hablado aquí de «discurso directo aberrante», con la implicación de una voz construida desde fuera y marcada desde una valoración tanto literaria como ideológica precisa.

Pero es probable que, dada la singularidad del *Buscón*, ello no sea suficiente. Varios críticos han dado en reconocer recientemente la contradictoriedad última de la obra al inscribir en su seno tendencias antagónicas. Edwin Williamson, en un sugerente trabajo, advertía de la presencia de la voz del autor como

un elemento que se inmiscuye, a través del chiste ingenioso y del juego verbal, en el discurso de los personajes y en el del mismo narrador tachándolos ideológicamente y alicortando su alcance crítico, pero sin dejar de notar por ello la fuerza de la ilusión autobiográfica, capaz de impedir por sí misma el dominio absoluto de la perspectiva autorial. Es el reconocimiento de una dualidad interna en el *Buscón* cifrada en el antagonismo entre el autor y el protagonista.

Para William Clamurro [1980], el diagnóstico es algo distinto: reconoce el conflicto entre narrador y autor, mas los vincula a dos tradiciones literarias, la novelística (Clamurro habla de *fictional genre* y *representational fiction*) y la satírica, enfrentadas en un conflicto no resuelto. Y, por último, Paul Julian Smith [1987:105] se acoge a una perspectiva similar en líneas generales al detectar la *hidden contradiction* del texto en la pugna entre una cierta práctica social, que podemos identificar posiblemente con la rigidez estamental de Quevedo, y una práctica literaria, ejemplarizada por el problema de la voz y del estilo, que no puede ya servir de vehículo transparente de aquélla.

De este cúmulo de cuestiones, quizá podamos extraer alguna conclusión provisional. Muchas son las perspectivas y los intentos de explicar el *Buscón*. Cierta perplejidad es, incluso, el resultado de aproximaciones tan contradictorias. Sin embargo, paulatinamente se va aceptando la extraordinaria riqueza literaria de un texto en el que parece plausible suponer la concurrencia de componentes reacios a una explicación unívoca. Las preguntas que el texto provoca no son, de modo necesario, las mismas que las que responde, ni tampoco las formas de coherencia que se le imponen o cuya ausencia se le reprocha son las que hacen de él una obra tan singular.

4. HISTORIA DEL TEXTO

La fortuna textual del *Buscón* ha sido, cuando menos, azarosa. Aunque la obra se publicó repetidas veces durante la vida de Quevedo, ninguna de esas ediciones contó con su respaldo expreso, aunque tampoco denunció nunca la labor de los editores, como sí hizo en otros casos. Ocurre, además, que conocemos diversos testimonios manuscritos, los cuales, frente a lo que po-

que ahora, como novedad, se le aplica –«enflautadora de miembros»–, y que es el resultado de un meticuloso proceso de decantación estilística por parte de Quevedo, remite de un modo muy nítido a obras tardías de su producción satírica, como algún romance posterior a 1629, el *Discurso de todos los diablos* o *La hora de todos*. La metáfora naipesca «chilindrón legítimo» (III, 4), en lo que alcanzo, aparece sólo en el *Discurso de todos los diablos* y en la famosa carta sobre el viaje de Andalucía (1624), además, claro, de en el manuscrito Bueno.

Y hay más. La nariz de Cabra es, en *B*, «de cuerpo de santo, comido el pico»; y la misma imagen encontramos en un romance posterior a 1615. La forma «panzas al trote», con que se moteja a los estudiantes de mantellina de I, 4, resurge en varios textos quevedescos, pero ninguno está fechado con anterioridad a 1615. Uno de ellos es el siguiente pasaje del *Sueño de la muerte*, el último de la serie, datado hacia 1622: «¡Oh estómago aventurero! ¡Oh gaznate de rapiña! ¡Oh panza al trote! ¡Oh susto de los banquetes! ¡Oh mosca de los platos! ¡Oh sacabocados de los señores! ¡Oh tarasca de los convites y cáncer de las ollas! ¡Oh sabañón de las cenas! ¡Oh sarna de los almuerzos! ¡Oh sarpullido del mediodía!» (*Obras*, I, 213). Pues bien, no será «panza al trote» la única incorporación. También la imagen «cáncer de las ollas» se empleará exclusivamente en *B* de modo amplificativo al aumentar la serie de motes con que don Toribio describe a los caballeros chanflones (II, 6). Por otro lado, los retratos de vieja de III, 1 y III, 8, muy retocados en *B*, se muestran, con respecto a *X*, muy innovadores en su técnica y parecen remitir, de nuevo, a textos, por lo pronto, de la segunda década del siglo. No se trata, en fin, de agotar la posible casuística, pero considero que los ejemplos mencionados son suficientemente elocuentes.

Se dirá que ninguna de las observaciones anteriores se basta por sí misma como argumento en favor de la posterioridad de *B*. El conjunto, sin embargo, parece concluyente. Importa más la coincidencia de los indicios en la misma dirección y el hecho de que sin duda resulta mucho más arduo explicar los demás testimonios como revisiones de *B*, entendiéndolo como exponente de una supuesta primera redacción, que lo contrario, esto es, el manuscrito Bueno como testimonio de una revisión del texto realizada por Quevedo en un momento indefinido, pero sin duda tardío y desde luego posterior a los restantes tes-

timonios. Tal revisión no habría sido sistemática; hemos destacado ya el proceder desigual, que se centra sobre todo en los primeros y últimos capítulos. Hay que destacar, con todo, que no faltan ciertas líneas de coherencia: relaciones entre variantes diferentes, supresión de alusiones excesivamente concretas o de carácter irreverente, sobre todo mariano, intervención amplificatoria en los retratos de personajes, énfasis en la dimensión satírica del texto...

Habría que preguntarse también sobre el porqué del cambio de género del narratario y sobre las circunstancias de un manuscrito tan peculiar como el Bueno. ¿Fue la revisión de Quevedo proyectada exclusivamente para la ocasión de esta copia? Es probable que fuese así. Aureliano Fernández-Guerra pensó en un regalo destinado al duque de Medinasidonia en 1624. Desgraciadamente no explicó la razón de su conjetura. Juan Antonio Yeves [2003:81] considera también que el manuscrito «fue concebido como un ejemplar de regalo para un lector por el momento desconocido». Y añade: «tal vez una dama». Seguramente en razón de ese «señora» que tan llamativamente distingue *B* de los demás testimonios. Ya Alfonso Rey [1991:7], espoleado por una mención al caso de Pablo Jauralde [1990:73n], había sugerido alguna posible relación con unas palabras de Quevedo –«A mi señora la duquesa beso la mano, y que ya tengo un librillo y otras cosillas que enviar para que su excelencia se ría...»– incluidas en una carta al duque de Medinaceli con fecha del 21 de diciembre de 1630, aunque bien puede ser que se estuviese refiriendo a otro texto (Tobar 2010:335n). Pero también aquí el *Buscón* calla.

5. ESTA EDICIÓN

El texto que edito es el del manuscrito Bueno. La convicción de que se trata de la redacción última de la obra justifica sólo en parte la decisión. Ésta viene también del viejo escrúpulo que me lleva a optar por el más seguro y coherente de los testimonios que nos han llegado. De hecho, en poquísimas ocasiones, que siempre indico, ha sido necesario enmendar el texto a la luz de los demás testimonios. Modernizo la ortografía, aunque respetando las peculiaridades fonéticas del texto. La puntuación es de

mi entera responsabilidad. Una transcripción excelente del manuscrito puede encontrarse en la siempre imprescindible edición de Fernando Lázaro Carreter. Con respecto a las ediciones de 1993 y 2001, la actual supone una revisión en profundidad tanto de algunas de las consideraciones contenidas en este estudio como de la anotación en sus distintos niveles, que valora las innovaciones aportadas por los estudiosos en los últimos años.

APARATO CRÍTICO[1]

Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden, a la página y a la línea correspondientes.

B Manuscrito de la Fundación Lázaro Galdiano. Perteneció a don Juan José Bueno.
C Manuscrito que perteneció a las bibliotecas de la Catedral de Córdoba, de don Eugenio Asensio y de don Antonio Rodríguez Moñino. Hoy se encuentra entre los fondos de la Real Academia Española.
E Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Pedro Verges, Zaragoza, 1626 (primera edición de la obra).
S Manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander.
X Arquetipo reconstruido por Fernando Lázaro, del que se hacen descender *C, E* y *S*.

3.3 el Buscón *B* y de dónde *add. X*

3.4 señora *B* señor *X* [Quizá una de las variantes más llamativas. El cambio de género que afecta al destinatario del relato de Pablos se mantiene constante a lo largo de todo él, lo cual nos evitará señalarlo en cada caso.

3.12 aun viéndola con canas y rota *B om. X*

[1] No se ofrece una relación exhaustiva de todas las variantes, sino de las que afectan al texto editado respecto al arquetipo *X*, postulado por F. Lázaro, o al manuscrito Bueno, del que el texto editado se aparta en ocasiones muy contadas. Debe tenerse en cuenta que Lázaro incluía en su edición varias lecturas privativas de *B* por considerar que todos los testimonios vinculados a *X* contenían errores en los pasajes correspondientes. Lo discute A. Rey [1999:18 y ss., y 2007]. Al margen de que se acepte o no la plausibilidad de un arquetipo, se considera que el manuscrito *B* tiene un carácter singular también desde el punto de vista ecdótico, que hace relevante el conocimiento detenido de aquellos puntos en los que se aparta de las lecturas elegidas en su momento por Lázaro. Las variantes de los restantes testimonios –fundamentalmente, *S*, *C* y *E*– pueden encontrarse en la mencionada edición crítica de Lázaro. Interesa consultar, además, la edición más reciente de Pablo Jauralde [2007], que incluye una descripción actualizada de los principales testimonios y un aparato crítico con comentarios ilustrativos de sus presupuestos editoriales, así como en especial la edición conjunta de los cuatro testimonios realizada por Alfonso Rey [2007]. Por otra parte, debe indicarse que se ha optado por señalar sólo la primera aparición de variantes que no suponen alteraciones profundas del texto, pero que pueden resultar significativas en la medida en que tienden a repetirse en cada una de las versiones distinguidas por Lázaro Carreter (*u/o*; *trujeron / trajeron*; *güeso / hueso*; etc.).

—, «El *Buscón* de Quevedo en la órbita de la novela picaresca», en *Le roman picaresque*: *La vida de Lazarillo de Tormes; Francisco de Quevedo, La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. Raphaël Carrasco, Ellipses, París, 2006, pp. 203-217.

Tesoro: Samuel Gili Gaya, *Tesoro lexicográfico (1492-1726)*, CSIC, Madrid, 1963.

Teuber, Bernhard, *Sprache-Körper-Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Max Niemeyer, Tubinga, 1989.

Torres Nebrera, Gregorio, «De la microestructura a la macroestructura. Análisis de un capítulo del *Buscón*», en *Quevedo en su centenario*, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1980, pp. 137-149.

Torres Villarroel, Diego de, *Obras*, Viuda de Ibarra, Madrid, 1794-1799.

Trapaza: Alonso de Castillo Solórzano, *Las aventuras del bachiller Trapaza*, en Á. Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1964².

Tobar Quintanar, María José, «La última revisión quevediana del *Buscón*: la edición príncipe (Zaragoza 1626)», *La Perinola*, 14 (2010), pp. 321-364.

Urí Martín, Manuel, «Crisis y arbitrismo: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro», *La Perinola*, II (1998), pp. 263-300.

Vaíllo, Carlos, ed., F. de Quevedo, *El Buscón*, Ediciones B, Barcelona, 1988; revisión actualizada de la edición de Bruguera, Barcelona, 1980.

—, «*El Buscón*, la novela picaresca y la sátira: nueva aproximación», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, pp. 261-279.

Valenzuela Rodríguez, Jesús Jorge, «La "Carta dedicatoria" del *Buscón*», *La Perinola*, 14 (2010), pp. 365-374.

Valladares Reguero, Aurelio, «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», *Epos*, XVII (2001), pp. 165-194.

—, «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Felipe B. Pedraza y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 185-214.

Vázquez, Luis, ed., A. Remón, *Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco*, Revista «Estudios», Madrid, 1985.

Vela Bueno, José Carlos, «Historia y distorsión formal en el *Buscón*», *Dicenda*, XIV (1996), pp. 297-312.

Vélez-Sainz, Julio, «¿Amputación o ungimiento?: Soluciones a la con-

taminación religiosa en el *Buscón* y el *Quijote* (1615)», *Modern Language Notes*, 122 (2007), pp. 233-250.

—, «Alternancias de carnaval y cuaresma en el *Buscón* de Quevedo: Bajtin como puente entre el hispanismo estadounidense y el español», *La Perinola*, 14 (2010), pp. 33-53.

Vera, Catherine, «La comida y el hambre en *El Buscón*», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, 1977, pp. 147-149.

Viaje de Turquía, ed. F. García Salinero, Cátedra, Madrid, 1980.

Viaje entretenido: Agustín Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. J.P. Ressot, Castalia, Madrid, 1972.

Viaje: Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edición y comentario de Miguel Herrero García, CSIC, Madrid, 1983.

Vida del pícaro, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 295-330.

Vida de Quevedo: Pablo Antonio de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, 1663; edición facsímil, Ara Iovis, Aranjuez, 1988.

Vilanova, Antonio, «Fuentes clásicas y erasmianas del episodio del Dómine Cabra», *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 355-388.

—, «Quevedo y Erasmo en el *Buscón*», en *Quevedo in Perspective*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Newark, 1982, pp. 139-179. Incluido en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000). Volumen II: prosa*, eds. Victoriano Roncero y J. Enrique Duarte, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 251-288.

—, «Lázaro de Tormes, pregonero y biógrafo de sí mismo», *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, I, Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1986, pp. 417-461.

Vila Selma, José, «Humanismo en el *Buscón*: Notas para su estudio», *Mediteráneo*, IV (1946), pp. 161-171.

Vilar, Jean, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Revista de Occidente, Madrid, 1973.

Villanueva, Darío, «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, 1985, pp. 343-367.

Virtud militante: Francisco de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia*, ed. Alfonso Rey Álvarez, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1985.

Visita: Francisco de Quevedo, *Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu*, ed. Josette Riandière La Roche, *Criticón*, XXV (1984), pp. 19-113.

Vocabulario de Cervantes: Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, RAE, Madrid, 1962.

Vocabulario de Lope: Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia de la Lengua, 1971, 3 vols.

Williamson, Edwin, «The Conflict between Author and Protagonist in Quevedo's *Buscón*», *Journal of Hispanic Philology*, II (1977), pp. 45-60.

Yeves Andrés, Juan Antonio, «El manuscrito *Bueno* del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón*, ed. Alfonso Rey, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 79-98.

Ynduráin, Domingo, ed., Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Cátedra, Madrid, 1980.

—, «Reflexiones sobre *El Buscón*», *Ínsula*, 409 (1980), p. 3.

—, «El Quevedo del *Buscón*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII (1986), pp. 77-136. Incluido en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000). Volumen II: prosa*, eds. Victoriano Roncero y J. Enrique Duarte, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 289-335.

Ynduráin, Francisco, «Refranes y "frases hechas" en la estimativa literaria del siglo XVII», *Archivo de Filología Aragonesa*, VII (1955), pp. 103-130.

Zahareas, Anthony N., «Quevedo's *Buscón*: Structure and Ideology», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. A. Carreira, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 1055-1089.

—, «The Historical Function of Art and Morality in Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 432-443.

Zalamea: Pedro Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*, ed. J.Mª Díez Borque, Castalia, Madrid, 1976.