Enmiendas ideológicas al *Buscón*

Pablo Jauralde Pou
Universidad Autónoma de Madrid

Faltan datos inequívocos que nos proporcionen la fecha de redacción del *Buscón*; la obra se publicó por primera vez en 1626. A ese año se llegó después de una trasmisión manuscrita anterior. Casi nadie ha defendido una redacción tan tardía[1]. El modo de trasmisión de las obras de Quevedo venía siendo a través de copias manuscritas; solo en esa fecha, y por circunstancias que veremos, Quevedo publica y deja que le publiquen varias de sus obras[2].

Tampoco existe noticia exacta de que el *Buscón* se haya trasmitido a través de copias antes de su publicación; en lo que se me alcanza es por esos mismos años –1626– cuando Tomás Tamayo de Vargas, un erudito de la época, amigo en ciertos tiempos de Quevedo, incluye la obra en la primera redacción de su *Junta de Libros*[3]. Pero no incurrimos en ningún tipo de arbitrariedad al pensar que se redactó mucho antes,

---

[1] La bibliografía esencial, que no quiero repetir una vez más, se encontrará en mi edición (Madrid, Castalia, 1990) y en la de Fernando Cabo Aseguinolaza (Barcelona, Crítica, 1993). El texto más depurado y correcto creo que es el de mi última edición (Madrid, Alianza Editorial, 1998). Hacia la defensa de «una segunda redacción» muy tardía se encamina, actualmente, Alfonso Rey; véase por ejemplo su último trabajito, «Más sobre la fecha del *Buscón*», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, Málaga, Universidad, 1997, pp. 151-64.

[2] No me queda más remedio que reenviar a mi monografía *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, para la ampliación de todos estos datos.

[3] Me refiero a la obra que se encuentra manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, ya que otras copias –como la de la Biblioteca Universitaria de Oviedo– de la *Junta de Libros* son posteriores. Quevedo conoció a Tamayo hacia 1608, y mantuvo contactos muy interesantes con el joven humanista, que residía en Toledo. Hacía 1630 mostró hacia quien ya era Cronista Real y prestigioso «intelectual» cierto desapego.

pues eso es lo que ocurrió con la mayor parte de su obra, incluyendo los *Sueños, La hora de todos* y hasta las poesías; y en todos esos casos que he citado –por simples– sí que existieron documentos que retrotraían su redacción a veinte o treinta años antes de su publicación; por cierto, la mayoría de las veces –y si se exceptúa el suceder evidentemente distinto de las poesías– sin que el autor retocara demasiado las versiones primeras[4].

Pudo, por tanto, el *Buscón* haberse redactado mucho antes. La lectura de cualquiera de los textos que se nos han conservado sugiere una redacción en torno a 1604. Esa fecha presta coherencia a los datos internos de la obra, minuciosamente analizados por críticos y editores: alusiones al famoso secretario de Felipe II, Antonio Pérez; bromas sobre el sitio militar de Ostende; comentario sobre el éxito dramático de dos dramaturgos, Alonso Remón y Lope de Vega, o sobre poetas como Espinel y Padilla; referencia a la muerte de un conocido delincuente... La verdad es que, puestos a desmenuzar alusiones históricas, se hubiera podido continuar hasta agotar la serie: comparación con *Roberto el Diablo*, mención de *Ocaña* como un lugar elegido al azar, escenarios estudiantiles como la venta de Viveros y Alcalá, lugares del viejo Madrid que tienen sus propios datos históricos, etc. Si estas alusiones se van a utilizar para fechar la redacción de la obra es porque se supone que ese ejercicio literario se realizó de una sola tacada, es decir, que el tiempo de escritura fue razonablemente corto. La crítica literaria tiene esas pequeñas miserias: ¡es tan fácil desmontar cualquier hipótesis! Basta dilatar un poquito la redacción, comenzada cuando la Corte estaba en Madrid, incluso antes o a poco de morir Felipe II (1598), para explicarse unos cuantos rasgos. Luego detenemos su redacción echando mano de cualquiera de los datos biográficos –por cierto, nunca utilizados por la crítica–, incluyendo algunos muy contundentes, como son los de enfermedad muy grave, muerte de la madre (1600; el 22 de enero de 1601 está Quevedo en Madrid, cuando se abre el testamento de la madre), muerte de la hermana menor (fallece en Madrid el 16 de abril de 1605), etc. para dejar la redacción aletargada, de modo que se continúe solo cuando el estudiante Francisco de Quevedo se asiente en algún pupilaje de Valladolid, después de haber padecido los de Ocaña y Alcalá. Le dejamos terminar la obrita tras haber leído la segunda parte del *Guzmán* y de haberse acribillado a versos con Góngora; pero también después de haber

[4] La primera impresión de una obra de Quevedo es la del *Epítome... a la vida... Tomás de Villanueva* (1620), obrita de circunstancias que le encomendaron los agustinos recoletos; pero luego, hasta 1626 no se vuelve a publicar nada. Ese año aparecen en las prensas aragonesas ediciones de los *Sueños*, *Política de Dios*, el *Buscón*... Quevedo publicará en años inmediatos ediciones de algunas de sus obras.

puesto en orden la enojosa documentación notarial que heredó de la familia.

Es posible realizar cualquier reconstrucción de este tipo, con resultados distintos según los datos que se pongan en juego.

A mi modo de ver las conclusiones no se van a ir muy lejos del final de los años vallisoletanos para terminar una obrita que pudo haberle tentado desde que leyó la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) y observó la invasión editorial del *Lazarillo*. Y a mi modo de ver resultan más importantes –aunque menos exactas en términos documentales– aquellas hipótesis que se extraen del análisis de rasgos mayores: la distinta calidad de la prosa satírica de Quevedo; su habitual reacción ante novedades históricas y literarias; su respuesta literaria a la eclosión «literaria» de aquellos cinco primeros años del siglo XVII...

No voy a intentar convencer a nadie de algo que resulta más evidente que aquellos datos históricos manejados al azar de una creación ficticia: la prosa satírica de Quevedo progresa con el tiempo por un camino retórico que culmina en el *Infierno enmendado* (*ca.* 1627) y *La hora de todos* (*ca.* 1632-1635), obras que se hallan a años luz de la bella, sí, pero tersa y sencilla figuración del *Buscón*. El argumento resulta tan diáfano para el lector asiduo del escritor madrileño, que no nos podemos imaginar a un Quevedo maduro ejerciendo la austeridad figurativa, la simpleza sintáctica, el relato hilvanado y el chiste palabrero en una obra satírica; ni siquiera como voluntad de estilo. Desde los años finales de aquella década –1630– Quevedo esgrime la pluma, cuando es para reír, desde la violencia paródica, desde la dificultad, en las fronteras mismas de las posibilidades expresivas, con contundencia retórica desencajada. Y parece que esto no es una actitud, sino una característica, es decir, un resultado de su tormenta biográfica y de su confusión ideológica.

Por otro lado –encaramos otro ingrediente fundamental–, *Escarramán* y su monipodio de jaques y coimas no son cosa de la década posterior (1612 en adelante), como se suele decir. Esta vez sí que, con documentos en la mano[5], descubrimos que el voceado de culpas desde un yo desvergonzado y jocoso corría en manuscritos de por lo menos 1604 en adelante. Es decir, las fechas de popularización del género picaresco. Es normal. El hecho abunda en un argumento ideológico de grueso calibre: los malabarismos literarios con ese «yo», con el que se juega a crear perspectivas –picaresca– o a crear distancias –romances

[5] Remito al catálogo de *Manuscritos con poesía en castellano de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Nacional* (Madrid, Arco Libros, 1998, 5 vols.), que publica el Seminario Edad de Oro. Las apariciones de Escarramán son inequívocas, ya, en manuscritos de 1604.

de Góngora, creaciones cervantinas– habían entrado en el taller de los escritores y estaban remozando géneros, obras, temas, etc. de modo espectacular. La moda del *Guzmán*, de las jácaras y de una variedad de romances que habían ido entreverando las *Flores de poetas...*, por lo menos desde la tercera de Moncayo (1593), enseñaba a crear un yo ficticio, el jaque, el pícaro, que cantaba sus «hazañas», en disarmonía con el pastor, el moro o el desterrado.

Quevedo no adopta, sin embargo, el yo lírico de los mejores romances artísticos, que convertían en escena los efluvios líricos; tampoco atenúa las truculencias de los más extravagantes para recrear un mundo más sereno, como estaba haciendo Cervantes; Quevedo se va de bruces hacia ese yo desencajado, truculento, que le permite la creación satírica abierta a las posibilidades de la escena grotesca y de la creación sostenida de mundos ínfimos. Es más, es él uno de los escritores que mejor creó desde esa perspectiva, hasta el punto de reorientar modalidades y configurar géneros. El género que remodela es el que había definido Mateo Alemán y al que estaban contribuyendo otras muchas plumas. Nuestro autor lo vacía de digresiones morales y lo reconvierte en una obra satírica enjuta y tersa, en pura creación literaria. Se pueden discutir y admirar todo tipo de sutilezas críticas sobre este matrimonio *Guzmán-Buscón*; pero se realizó. Las dos obras se reflejaron, al crearse primero y en la conciencia de los lectores inmediatamente.

La originalidad de Quevedo frente al *Lazarillo* y el *Guzmán* consistió, en buena medida, en una actitud más ideológica que formal, es decir, que se descubre por debajo de las líneas gruesas del género: en el juego interactivo entre protagonista y mundo exterior, Quevedo resuelve deteriorar la consistencia humana del héroe, Pablos. Cómo y por qué lo hace no va a ser motivo de estas líneas.

Por otro lado, a mí me parece, precisamente, que por razones formales Quevedo ejerció su acto literario más hacia la novela; en otras palabras, que significó un paso adelante en la formación de los géneros narrativos con respecto al *Guzmán*. Ese último rasgo, por cierto, sí que es peculiarísimo en el mundo literario quevedesco: no solo «cierra» y termina la obra, sino que la traba internamente y consigue no inmiscuirse demasiado en sus azares. Para un «glosador» no es poco. Tal actitud nos debe llevar a alguno de los extremos de su obra literaria: o muy al comienzo o muy al margen. Con lo que vengo exponiendo, claro, yo creo que muy al comienzo.

No quisiera continuar con una argumentación que se hace cada vez más espesa, sobre todo si proyectamos sobre el mundo literario de comienzos del siglo XVII logros de la ficción actual –como con bonito des-

parpajo se ha hecho a veces, olvidando el tamaño de la noción de sujeto y confundiendo obras artísticas con objetos naturales[6].

Aunque nos convenzcamos de que la fecha de redacción, por tanto, nos lleva a esos años (1600-1604), el problema no queda resuelto, porque de la misma manera que hemos dilatado su proceso creador –vamos, hemos señalado esa posibilidad–, ¿por qué no iba a retocar el autor la obrita después? Eso depende de dos cosas: primero, de que la obra nos haya llegado con variantes textuales que permitan esta opción; segundo, de que dichas variantes sean del autor.

El *Buscón* se nos ha trasmitido en tres manuscritos y un puñado de ediciones que permiten pensar en redacciones añadidas, en enmiendas importantes. El estudio de esas enmiendas constituye un capítulo apasionante de la crítica textual. De hecho, uno de nuestros mayores filólogos dedicó un estudio ejemplar al establecimiento del texto con criterios «neolachmanianos», concluyendo dos cosas que nos interesan: el *Buscón* gozó de una doble redacción; la segunda, el texto fundamental, que él edita, se nos ha trasmitido en los manuscritos llamados C y S[7]. Durante unos treinta años ese fue el *Buscón* que se leyó. Desde hace diez años se lee otro *Buscón* distinto, el que procede del manuscrito llamado B. A esa conclusión llegué por vía «ecdótica», al tiempo que Edmond Cros, que se dio cuenta de las bondades del texto desechado por Lázaro, editaba también B, como segunda redacción[8]. Desde entonces todos los editores serios han preferido B; pero no se han apeado de la idea de que es una segunda redacción. Pero entonces, ¿qué pasa con los rigurosos y científicos estudios ecdóticos? Pueden concluir en resultados diametralmente distintos. De hecho, el argumento ecdótico de más peso no se ha vuelto a discutir nunca: CS copian, mal, un texto que era B o semejante a B, como prueban una veintena de lecturas que, en conjunto, son determinantes. Mientras no se desmonte esa evidencia,

---

[6] Así en Gonzalo Díaz Migoyo, *Estructura de la novela. Anatomía del «Buscón»*, Madrid, Fundamentos, 1978; y para una visión contraria Domingo Ynduráin, «El Quevedo del *Buscón*», *BBMP*, 52, 1986, pp. 77-136. Se trata de dos modelos críticos opuestos, pero que coinciden en un planteamiento erróneo muy frecuente cuando se analiza el *Buscón*.

[7] Me estoy refiriendo, claro está, a la edición de Fernando Lázaro, Salamanca, Universidad, 1965.

[8] En una edición correcta e interesante, desde el punto de vista textual, que apareció en Madrid, Taurus, 1988. Lamentablemente, no pude tenerla en cuenta al publicar la mía, ya en prensa entonces. Claro que las pautas de mi edición se habían publicado con anterioridad en varios artículos, como el de la *Revista de Filología Románica*, 5, 1987-1988, pp. 101-11, titulado «¿Redactó Quevedo dos veces el *Buscón*?», o el de *Dicenda*, 7, 1988, pp. 83-103, «El texto del *Buscón*, de Quevedo»; etc. Véase abajo, nota siguiente.

mal se podrá interpretar B como segunda redacción de CS. Y, de la misma manera, no se podrá tener a CS como una segunda redacción de B[9].

Por lo tanto, aunque el texto establecido por Lázaro ha caído en el favor de los editores, no ha pasado lo mismo con la teoría de la doble redacción, porque el argumento ecdótico, en este segundo caso, parece convencer a críticos y editores: los testimonios difieren en amplios pasajes. De hecho, la última edición seria de la obra, la de Fernando Cabo, argumenta adecuadamente a favor de la doble redacción, por la dificultad de imaginar una difusión que diera cuenta de la unanimidad de CS y E (la *princeps*) frente a B. El argumento es especioso, pues no fueron solo tres quienes leyeron el *Buscón* manuscrito; ni centenares quienes lo «enmendaron». Basta con que un cuerpo o conjunto de enmiendas se constituyera en «rama» para que las concordancias en tres testimonios (CS y E, en este caso) sean posibles. De hecho, existe una tercera «rama», la de la edición fraudulenta de Sevilla; solo que en este caso la investigación –la sagacidad de Jaime Moll– ha permitido desechar sus variantes como nueva redacción de la obra. Esa posibilidad, por tanto, de testimonios finales coincidentes es normal en un proceso de trasmisión, sobre todo cuando media tiempo entre la redacción y la fijación –impreso, por ejemplo– del texto. Los opúsculos festivos de Quevedo se presentan enracimados, en familias, y que yo sepa no se ha planteado que el autor los redactara varias veces. Las dificultades se van más a aceptar como de autor las enmiendas que una rama de los testimonios nos ha trasmitido. Evidentemente se han perdido todas las demás y se han borrado las huellas de cómo se produjeron tales variantes.

Es evidente que Quevedo retocaba sus obras, algunas de sus obras. Pero es mucho más evidente que *no retocaba* muchas de sus obras. Se pulían cuidadosamente sobre todo los versos –algunos versos–, las obras enviadas al monarca o a algún personaje de campanillas, las que iban a tomar partido público en algún asunto serio, etc. Se pulían para mejorarlas o para paliar inconvenientes de todo tipo, particularmente para sortear problemas con la censura, con la real, o con la social. Pero yo no creo que puliera cuidadosamente los «papeles» que difundía para escarnio, regocijo, entretenimiento, etc. de sus amigos y enemigos. He planteado mil veces, y lo voy a hacer ahora con exquisita simpleza, que si aplicáramos el escalpelo neolachmaniano a obritas como *Gracias y desgracias del ojo del culo*, *Memorial pidiendo plaza*

[9] Véase mi artículo «Errores de copia en los manuscritos de *El Buscón*», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey*, London, Westfield College, 1992, pp. 119-26. No he visto que se replantearan esos «errores», como argumento general, en las ediciones más modernas.

en una Academia, etc., el resultado sería demoledor: el autor se pasó largos periodos de su vida redactando, retocando, componiendo aquellos juguetes, cuya extensa *recensio* y *collatio* comprometería veinte años de estudios filológicos de varias universidades competentes. Habrá de hablarse, pues, con ponderación de crítica textual; y habrán de aplicarse esos parámetros ecdóticos a obras que, razonablemente, sí hubieron podido disfrutar de una atención posterior por parte de Quevedo. En otras palabras, habrá de componerse un potingue nuevo con elementos históricos e ideológicos que permitan digerir los dislates ecdóticos.

No existe ni un solo testimonio ni directo ni indirecto de que Quevedo retocara mínimamente el *Buscón*. La deducción procede, exclusivamente, de los diferentes textos que nos han llegado. Por otro lado, la publicación de alguno de estos papeles barrió de copias la historia textual. Dicho nuevamente sin adornos: no conozco manuscritos de *La Culta Latiniparla* y nada comparable a una trasmisión manuscrita acompaña al *Cuento de Cuentos*. En estos casos, el impreso editado anuló la trasmisión manuscrita[10].

Tenemos un caso modélico para lo que pudo haber ocurrido con el *Buscón*. Así es, antes de redactar el *Buscón* –o por los mismos años, hacia 1603– nuestro autor ya ha escrito y difundido el primer *Sueño*, al que seguirán muy pronto varios más. Los *Sueños* se editan fraudulentamente, al mismo tiempo que la novelita picaresca, en 1626, unos veinte años más tarde; y hasta el propio autor se siente obligado a retocar alusiones religiosas para una edición autorizada que se publicará en 1631 (*Juguetes de la Niñez*). Pues bien: no existe «doble redacción» de los *Sueños*. Quevedo no se ocupó demasiado de que aquellas obras juveniles –de tanto o mayor éxito que el *Buscón*– recibieran una «segunda redacción», aun cuando se tuvo que considerar el peligro que significaba su circulación y su impresión. ¿Y sí lo hizo con el *Buscón*, de cuya autoría se escondía cuantas veces salía a relucir? ¿Lo hizo con el *Buscón*, de cuya autoría se olvidó o descuidó cuando en 1644, sintiéndose morir, preparaba y anunciaba una edición de «Todas las obras»[11]? ¡Comportamiento bien extraño el que le presta la Filología!

Aun así, forzando los datos reales, podríamos ejercer de abogados del diablo: el autor celó cuidadosamente a su tiempo la confesión de autoría del *Buscón*, lo mismo que hizo con parte de su poesía amorosa y

---

[10] Aunque, en ambos casos, los impresos muestran textos distintos, ya antes de 1631.

[11] Cfr. mi artículo «Las ediciones póstumas de Quevedo», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987, pp. 211-31.

moral, lo mismo que hizo, desde 1630, con obras satíricas como *La hora de todos y la fortuna con seso*[12]. Y al tiempo que negaba su nombre a la evidencia –todo el mundo sabía que él lo había escrito–, seguía retocando la obra secretamente. Esta última hipótesis, que es el fundamento histórico y biográfico de quienes defienden la doble redacción, chirría cuando se intenta explicar no desde el texto único del *Buscón* –es decir, las variantes–, sino desde la actitud del autor con respecto a su obra, en general, y de su obra satírica o festiva, en particular. Apresurémonos a decir que el *Buscón* difiere considerablemente de *La hora de todos...* (entre 1631-1635), la última y más genial de las creaciones satíricas, de riquísimo contenido político, escrita en los años difíciles del autor en la Corte. Incluso –no lo puedo demostrar– puede que sea la obra que en 1643 Chumacero manda retirar de entre sus papeles, y que llevaba el título de *Teatro de la Historia*.

EL GÉNERO PICARESCO

Indudablemente Quevedo acababa de leer o estaba leyendo el *Guzmán de Alfarache*, conocía reediciones del *Lazarillo*[13], y quizá hasta sabía que en el taller de varios colegas –entre los cuales, Cervantes– se estaba trabajando con un material narrativo provocador, sarcástico, que llamaremos «picaresca». Alguno de los elementos definidores de aquella materia estaba de moda: el voceado desde una primera persona de las travesuras o los pasos de un individuo de ínfima condición social, que se debate en un medio hostil para sobrevivir y medrar. La fascinación por el mundo de los excluidos, o por aquellos que estrenaban libertad para el hambre y la miseria; la preocupación por la mendicidad y los límites de la caridad; la riada humana que convergía en las grandes ciudades, etc. eran rasgos que aseguraban el éxito de estos lienzos narrativos, porque eran de una creciente actualidad, sobre todo desde que a raíz de la muerte de Felipe II la monarquía hispánica se había dado un respiro histórico y había permitido un gozoso estallido hacia todos los horizontes. Riqueza, boato, lujo, ostentación, juegos y fiestas, e inmediatamente corrupción y frivolidad, señalaban inequívocamente la llegada de nuevos tiempos, que se quiebran en 1609.

Se mire como se mire, ese es el caldo de cultivo del género picaresco. Las fechas lo cantan con una claridad pasmosa. Y Quevedo era

---

[12] Para estas cuestiones véase «La poesía de Quevedo y su imagen política», en Aurora Egido (ed.), *Política y Literatura*, Zaragoza, Cazar, 1988, pp. 41-63.

[13] Véase Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro...*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 197-211.

un cortesano recalcitrante, educado en palacio y con los jesuitas, al arrimo de poderosos funcionarios de la máquina del poder: leer sus obras es zambullirse en su tiempo y en sus circunstancias. Y entre esas circunstancias, la actualidad de los relatos picarescos que, de pluma de Mateo Alemán, al amor del viejo y expurgado *Lazarillo*, se leían con avidez y trasmitían una compleja, rica, divertida e inquietante sensación al lector.

De modo que el *Buscón* será una «novela picaresca» y que a ella le concierne toda la discusión sobre el «género». Los aspectos formales son, sin duda, los que mejor se perciben, tanto en su realización como en su difuminación: autobiografía de un personaje de ínfima condición social; itinerario a través de la servidumbre o dependencia; espacio y tiempo reales, con marcada preferencia por la ciudad; costumbrismo en escenas, tipos y hablas; humor que juega entre la ironía y la deformación grotesca. De entre todos ellos Quevedo dispone, como es natural, de unos u otros de modo dispar, por ejemplo, la relación amo-criado, que sirve como base de la sarta de episodios, se difumina en el caso del *Buscón*; el carácter urbano se intensifica; el grado de humor alcanza con frecuencia lo grotesco; la relación con el protagonista no parece ser de complicidad, etc. En ese juego de proporciones entra en diálogo con las otras muestras del género, particularmente con el *Guzmán de Alfarache*, y termina por producir una narración singular, cuya función y valor ideológico será también distinto. Quizá lo que mejor apreciamos en ese escorzo creador de Quevedo es la degradación del protagonista, al que no se le deja resquicio alguno para redimirse social o humanamente; es decir –y desde el punto de vista del autor–, el gesto de Quevedo hacia Mateo Alemán: tus pícaros no nos sirven como modelos de nada; tu narración es un buen molde para la risa.

El lector percibe de todos modos la tensión sobre un mismo género y en un mismo espacio histórico. Sobre la conjunción de estos relatos y al margen de estas profundas diferencias se creará, enseguida, un género, el de la picaresca, cuyas marcas esenciales pueden recuperarse teóricamente como formando parte de la estructura de la obra.

ESTRUCTURA

Muchos de los elementos del género, en efecto, se perciben o derivan de su forma narrativa: autobiografía, que narra un proceso –el conjunto de episodios– que se articula como «itinerario» humano, cuyo fin puede ser el objeto de la narración y cuyo proceso puede funcionar de modo ejemplar –para bien o para mal–. La necesidad de describir escenas, tipos y espacios en los que se mueve el protagonista, como determinantes de su origen, situación y trayectoria.

Para trabar el conjunto Quevedo ha echado mano de los ingredientes que configuran el relato extenso, prescindiendo del típico «marco», cuya función realiza el relato autobiográfico, es decir, un elemento de la perspectiva. La puesta en discurso se ha servido por tanto de personajes, tiempo, espacio, acción, temas y motivos, intriga, estilo... No siempre se van a encontrar con la pureza que exigiríamos a un narrador contemporáneo, desde luego, pero, en su conjunto, representan un auténtico avance en el proceso de configuración de la «novela», incluso un avance notorio que complementa –ya que no se opone– a los que había conseguido Mateo Alemán.

Ya se ha dicho –y es notable– que existe un juego de motivos, escenas, personajes, intriga, etc. que imbrican unas partes de la narración con otras. No parece que sea producto del azar el rebobinado de motivos como los de la vergüenza pública, el fraile que engaña con el juego de naipes, el sacristán que compone coplas para ciegos, las cenas y borracheras... Quevedo ha conseguido crear «una» narración por el correcto uso de rasgos novelescos, ha conseguido que prevalezca el sentido de «unidad» frente al relato episódico.

Para el montaje de todo el relato el autor se ha servido generosamente, como es previsible, de estructuras, modos, ingredientes, etc. de la tradición literaria, que se engastan en el *Buscón*. Así lo había hecho Mateo Alemán; así lo estaba haciendo Cervantes con el primer *Quijote*; y así se percibía en el sabio consonar de elementos narrativos folklóricos y clásicos que habían ensamblado el *Lazarillo*. La tendencia a la acumulación y variedad de elementos, una especie de «manierismo» literario, venía de y llevaba a las misceláneas, jardines de variadas flores, obras para todos, colecciones de curiosidades, poemas que enristran imágenes hasta el verso final. Fue una moda que engendró la divulgación del humanismo y que enredó las posibilidades de la novela. De ella no se libró ni Cervantes. Quevedo acarreó al *Buscón* obritas propias y modas ajenas, como la *Premática contra los poetas güeros*; las variedades de cartas burlescas –a las que tan aficionado era–; el desfile de «figuras», con el que llenó todo el libro segundo del *Buscón*; los avisos de «Corte» (II, 6); las escenas de jaques y delincuentes, con las que se escribían jácaras y se montaban entremeses, entre ellas las escenas de cárcel; el motivo de los amantes de monjas; etc. Introducir en la narración todos estos ingredientes lastraba la posible originalidad de la *inventio*, pero desplegaba un espacio para el ejercicio de la «agudeza» y del «ingenio», dos de las habilidades del autor, sobre las que habremos de volver una y otra vez[14].

---

[14] Recuérdese el clásico estudio de Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

El conjunto recibió, así pues, una organización, la del relato picaresco, por la que se supera la sarta episódica y se alcanza la categoría de novela.

Ese modo de operar, a base de materiales ajenos, era el normal en la literatura de la época, más preocupada por la imitación que por la originalidad; y era, desde luego, el preferido por Quevedo, que recreaba, glosaba, parafraseaba... textos ajenos y, por tanto, alcanzaba pocas veces la imaginación novelesca; pero que se deleitaba con prestar su ingenio al retorcimiento expresivo. Aun así, y en este sentido, el *Buscón* es una obra marginal en el polígrafo, que jamás intentó un lienzo narrativo de esta amplitud; sino que se volvió hacia la sátira de tipos, escenas y modelos. No es difícil deducir de tal actitud la preferencia ideológica por lo ya creado, conocido, establecido y asumido; la reluctancia de una mentalidad conservadora a cualquier sensación de cambio.

RITMO NARRATIVO

Acabamos de señalar, por tanto, la acomodación del *Buscón* a una narración, con aceptación de todos los ingredientes formales. Debemos apresurarnos a añadir, sin embargo, que lo que presta sabor especial a ese conjunto narrativo es la peculiar importancia que se concede a cada uno de los elementos para presentar el tema y desarrollar la intriga. Es decir, el ritmo o estilo de la narración[15]. Así, frente a la rapidez narradora de muchos momentos –panoramas, saltos, silencios...– llama la atención la complacencia con que el narrador va buscando ciertos núcleos narrativos, los que indudablemente dan el sabor a la obra, aunque el conjunto quede descompensado. La rapidez de los enlaces novelescos puede provocar cierta desazón en quien espera encontrar una novela bien concebida, trabada; pero influye positivamente en el entretenimiento del lector, cuyo aplauso se busca descaradamente, haciéndole llegar sin dilación a los momentos de mayor interés, en los que el ingenio quevedesco juega todas sus bazas. ¿Cuáles son estos momentos? Hay una serie de temas y motivos en los que se incurre con complacencia; en primer lugar, es inevitable observar cómo se detiene en lugares comunes de la literatura festiva, fundamentalmente desarrollados a través de escenas y tipos: el hidalgo, el galán de monjas, el arbitrista, la cárcel, la vieja celestina... Esos lugares tradicionales se engastan mejor o peor en el devenir del relato, antes de modo poco organizado, y en ellos no le cabe más remedio al autor que emu-

---

[15] He analizado más detalladamente todo ello en «El ritmo narrativo del *Buscón*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, en prensa.

lar la tradición, cosa que solo se puede conseguir mediante el ingenio[16]. Muchos de estos tópicos venían reforzados por su tratamiento literario y por su actualidad, como es evidente en el caso del tema de la mendicidad, la delincuencia, el hambre, el hidalgo, etc. Su actualidad es lo que los convierte en elementos efectivos e interesantes, a pesar de su desgaste tradicional, claro está. La presencia de la tradición literaria es menos fuerte, aunque no falte, en otros lugares también generosamente tratados: la proliferación de comidas y banquetes, la insistencia en el tema del hambre, la presentación exageradamente grotesca de castigos y escenas públicas que provocan vergüenza. El conjunto de motivos de la tradición literaria que anclan en la actualidad de la época es lo que confiere a la obra su sabor costumbrista: se está describiendo, aunque sea parcialmente y desde cierta perspectiva, lo que es habitual en aquella sociedad desencajada y confusa de la España urbana finisecular.

Ahora bien, lo que presta mayor originalidad al relato son precisamente los matices de todo ese panorama: la presentación de toda esa tópica como un mundo hostil, podrido y engañoso; la importancia que cobra el tema de la «vergüenza» pública; la insistencia en los orígenes ignominiosos del protagonista; la infinita curiosidad de la época por esa fauna humana que se describe y contempla por lo que tiene de grotesco; la reducción de las descripciones a rasgos de percepción, al mundo de los sentidos, gestos, palabras, actitudes, rasgos físicos... que no trascienden nunca al mundo «interior»; el desdén por un desarrollo dramático complejo y razonado, que se relega para engolosinarnos con tipos, escenas y costumbres; el inmenso espacio que la novela abre continuamente para el ingenio y el chiste.

Si desde estos datos de la narración queremos saltar al autor, con todo tipo de prevenciones, y prestar al joven Quevedo una ideología que armonice con lo que la novela presenta, no nos quedará más remedio que retratarlo como un joven procaz de pluma prodigiosa, capaz de provocar la carcajada, pero a través de una mirada amarga, parcial, aparentemente incapacitado para el amor y la pasión, que contempla un mundo hostil y falso, pero rico y atractivo por el hormigueo humano. Estas consideraciones nos llevan a la interpretación crítica de la obra.

---

[16] Al estudiar «Un aspecto esencial de la prosa barroca (la palabra hablada en el *Buscón*)», en el volumen III, 2 del *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* (Madrid, Castalia, 1992, pp. 101-12), ya señalábamos cómo la habilidad narrativa de Quevedo se ejerce no en el desarrollo de elementos novelescos como el tema, la intriga, los personajes, etc., sino que se concentra en tipos y escenas, fundamentalmente.

INTERPRETACIÓN CRÍTICA

El *Buscón* es el resultado de un acto literario en un universo literario. Tal perogrullada nos viene de perlas para insistir en que su interpretación crítica no será nunca inequívoca, como la expresión monda y lironda de una idea; antes bien, la reducción de la obra a «una» interpretación ejercerá tal violencia sobre el lector, que por fuerza acabará sintiéndose incómodo, porque el *Buscón* es, además, una obra literaria compleja.

Como obra artística aceptará múltiples lecturas e interpretaciones –no todas, desde luego–, y producirá con mayor frecuencia aquellas que deriven de sus datos históricos y de la perspectiva inquisidora del crítico. Pues bien, durante las últimas décadas el *Buscón* se convirtió en un lugar de encuentro –y confrontación– de distintas «perspectivas» críticas. Estilólogos y formalistas se fijaron en su deslumbrante ingenio verbal y se negaron a ver en ese rasgo otra cosa que no fuera «pirotecnia verbal». Se trata de una postura crítica reduccionista y empobrecedora, que tiene su explicación no en la calidad verbal del *Buscón* sino en la propia poquedad ideológica de la crítica formal, que, probablemente por razones históricas, no supo o no quiso ir más allá de consideraciones formales –de estilo– de la obra[17].

El mismo agobio histórico proyectaron sobre el *Buscón* críticos anglosajones, empecinados en utilizar las obras artísticas como pañuelo para sus propias lágrimas o como lugares en donde fijar sistemas morales cuando acababan de padecer (desde finales de los años treinta) el derrumbamiento de todos.

Formalismo y moralina son dos viejas etiquetas críticas que, sobre todo referidas al *Buscón*, hace falta interpretar como dos estelas históricas que la obrita de Quevedo dejó a su paso por el siglo que se nos acaba. No merece la pena, por tanto, volver a discutirlas.

Secuelas del formalismo se pueden considerar aquellas interpretaciones que vertieron sobre la obra el exquisito caudal de la narratología, sobre todo cuando lo hicieron sin sopesar la violencia histórica que se cometía al proyectar sobre un sujeto creador de comienzos del siglo XVII resortes técnicos descubiertos y conscientemente asumidos mucho más tarde, sobre todo durante las primeras décadas del siglo XX. Y al aventurar ingenuamente que así se hacía progresar la ciencia de la literatura.

---

[17] Por cierto que a costa de reducir la tarea mucho más ambiciosa de un pionero, Leo Spitzer. Ese recorrido crítico –bibliográfico– se rehace en mi edición de Castalia citada arriba; y encuentra discusión ponderada en la de Cabo Aseguinolaza (Barcelona, Crítica, 1993).

Los nuevos acercamientos al *Buscón* han progresado precisamente por el abandono de estas posturas reduccionistas, a mi modo de ver refinando la mirada «arqueológica» sobre la obra y el autor, sobre todo al carearla con las semejantes, y al integrarla en una tradición cultural y literaria adecuada. Pero también se han beneficiado al fomentar su lectura desde una perspectiva más abierta en la que la distancia histórica entre creación y lector ponga en juego matrices culturales más amplias: los juegos de inversión de valores; las técnicas de degradación grotesca; la capacidad para deducir sistemas de valores de objetos artísticos; la posibilidad de ver en el hecho literario sistemas estéticos indefinidos o contradichos; el reflejo estético en el lector, sin correlación objetivable en términos racionales; etc.

Núcleos sustanciales de significado se han buscado en la postura biográfica del autor, Quevedo, casi siempre para subrayar cómo se alineaba con la ideología de las clases privilegiadas, para escarnecer los vanos intentos de un pobre pícaro que intenta hacerse un hueco en la sociedad cortesana. Pero Quevedo no perteneció a la aristocracia cortesana; como he querido subrayar con cierta frecuencia, era el heredero varón de un clan de «funcionarios medios» de palacio, educado para escalar altos puestos en la máquina del gobierno; eso sí, con la carrera equivocada: mejor hubiera medrado con su licenciatura en Derecho canónico o en ambos Derechos; aquellos especialistas en lidiar con los latines de la Santa Sede engrasaban la compleja máquina burocrática de los Austrias. El final de esa carrera era el de acceder a alguno de los cargos que tales funcionarios compartían con la más alta nobleza de sangre, en consejos, audiencias, palacio, jerarquías eclesiásticas, etc. Un hábito (1617), un señorío (1621) y una secretaría real (1632) es todo lo que pudo obtener Quevedo; pero por ahora, cuando escribe el *Buscón*, sus ambiciones cortesanas se mirarían en la suerte de quienes llegaron mucho más lejos. Si consideramos el ascenso de alguno de sus colegas y amigos en el círculo del Duque de Lerma, como el de Juan de Chumacero –de su misma edad y condición–, notaremos la diferencia: de su misma edad, perteneciente a familia de caballeros extremeña, licenciado en Derecho, catedrático de Derecho canónico en Salamanca (1606), oidor de la Chancillería de Granada (1614), fiscal del Consejo de Órdenes (1621), consejero del Real de Castilla (1626), embajador especial en Roma (1633), presidente del Consejo Real (1643) –desde donde se encarga de favorecer la libertad de Quevedo, por cierto– y titulado (conde) al cesar en sus servicios (1648). Es un itinerario harto frecuente.

Si se quiere leer la obrita como un gesto biográfico del estudiante de Teología en Valladolid, bufón de Corte e intelectual en ciernes, se podrá explicar su evidente desprecio por la plebe y las clases mer-

cantiles de la ciudad; pero también su ambigüedad cuando pasea por la novela a nobles y caballeros, en torno a la figura de don Diego. Las expectativas de Quevedo, todavía, eran muchas. Desde esa misma perspectiva le veremos arremeter contra «letrados»; pero desde 1620 (en el *Sueño de la Muerte* y, muy luego, en un famoso pasaje de *La hora de todos*), cuando ya tuvo claro que no iba a poder ascender como ellos y que su apuesta de intervención directa en política, al lado del Duque de Osuna, había terminado en fracaso... y en un proceso que llevaba, como fiscal del Consejo de Órdenes, su antiguo colega, Juan Chumacero.

Otro núcleo de significados se ha encontrado en el tratamiento del tema converso, toda vez que el apellido del noble que mayor papel juega en la obra –Diego Coronel– lo era de una familia segoviana de casta no limpia. Las cosas vuelven a ser más complejas. En realidad, resonaría mucho más, en Valladolid, el apellido Coronel como perteneciente al rector y catedrático de prima de la Universidad, al que de este modo se le recordaba su ascendencia impura. Puestos a buscar indicios, a mí siempre me ha parecido muchísimo más llamativo el apellido Cabra, con el que se recrea a uno de los personajes más conocidos de la obra: era un apellido que arrastraban los Villanueva de Aragón, de ascendencia conversa, y que, por tanto, apuntaba a su protector y curador, el protonotario de Aragón, Agustín de Villanueva. Por cierto, de haber tenido ocasión de «retocar» la obra, ¿no hubiera suprimido Quevedo esta alusión injuriosísima hacia el cada vez más poderoso Jerónimo de Villanueva, que terminará por ser el tercer hombre de la monarquía en la década de los treinta? Quevedo declarará en su proceso final –el de las monjas de San Plácido–, en 1644, a la salida de su cárcel de San Marcos. Habida cuenta de que con los Villanueva se educó –llegó hasta a apadrinar el bautizo de uno de los hermanos–, el trallazo de Quevedo parece un gesto de inconformidad o advertencia del huérfano huraño contra sus parientes todopoderosos.

Es indudable que nuestro autor excitaba su pasión señalando las fronteras de la monarquía católica y que periodos hubo de su vida en los que fue el encargado de vocear exclusiones y anatemas. Pero lo hizo así, precisamente, con la energía y la crueldad del convencimiento; en algunos casos espoleado por el dinero de los genoveses (hacia 1627) o por el contubernio de los grandes, que le escuchaban embobados. Lo hizo directamente, con el tono de la exhortación, el arrebato del discurso o el empaque del sermón; y lo hizo bastante más tarde, por circunstancias históricas muy concretas. Todo lo demás –alusiones al tocino, chistes sobre ancestros, cruces de San Benito, etc.–, que es lo que aparece en el *Buscón*, se encuentra por igual en el magma de la época, sin mayor trascendencia. Parece temerario extraer del juego

de alusiones y chistes, o prestar a Quevedo una finísima ironía que permita interpretar todo aquel bagaje como objetivo final de la narración. Fuera de determinados niveles del lenguaje político, no solía Quevedo difuminar, y no digamos esconder, sus objetivos.

Si pasamos a la consideración de la obra como una «postura literaria» de largo alcance, el gesto creador de Quevedo nos resulta familiar: muestra la capacidad para reconocer, apreciar, imitar y destruir las novedades literarias que se producían. Lo había hecho con letrillas y romances finiseculares; lo hará con los entremeses, con las epístolas, con las premáticas o leyes, con la poesía culterana... En cierto modo es lo que hace con la picaresca, fundamentalmente con el *Guzmán de Alfarache*. ¿De dónde procede esa inteligencia destructora? Para una persona educada en los supuestos en que lo hizo Quevedo, el organicismo, la novedad de los tiempos representaba una auténtica tortura, un replanteamiento desde supuestos artísticos de todo lo que de manera aparentemente tan sólida un españolito de finales del siglo XVI había asumido. La reacción del sofista es previa a la reacción del intelectual: se reduce a risa y escarnio el peligro, por cualquier procedimiento ingenioso; no se alcanza a discutir o valorar el rasgo diferencial. El resultado es la obra grotesca labrada por el ingenio, y el avance del vacío interior, que alcanza límites «metafísicos» en Quevedo, abocado, contra la historia y la ciencia, a no plantearse lo que un candidato a «humanista» tendría que haber resuelto racionalmente, a destruir cualquier planteamiento que afectara a su propio sistema de valores. Ese desconcierto ideológico del humanismo tardío –el del siglo XVII español– está detrás de la aparatosidad verbal de Quevedo[18] y probablemente de su desasosiego como escritor. Hacia ese polo atrae constantemente al lector de sus obras satíricas, invitándole a una risa amarga y destructora que coloque fuera de órbita personajes, escenas, diálogos, ideas. No es fácil reducir esa perspectiva a la de un español imbuido de mitos y creencias históricas típicos de aquella formación social: el escritor va mucho más allá, penetra mucho más allá y degrada también aspectos de su propia mitología: el cielo y el infierno, la honra y la hidalguía, la vida y la muerte... Desenfreno ideológico que le reconcilia con lectores posteriores, que no hubieran soportado una inquina monolítica e interesada; pero que pueden comprender el gesto irracional de hartazgo.

---

[18] Así lo he intentado exponer en «Una aventura intelectual de Quevedo», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: Escritura y Política*, Málaga, Universidad, 1997, pp. 45-58; y en la plenaria «Aventuras intelectuales de Quevedo» del XII Congreso Internacional de Hispanistas (Birmingham, 1996; actas en prensa).

Otras muchas razones que suelen esgrimirse como centrales en el *Buscón* acaban, en realidad, por reducirse a las anteriores, o –mejor dicho– deberían reducirse a las anteriores: Quevedo maneja extraordinariamente la lengua y convierte todo lo que toca en ingenio lingüístico; sí, pero ¿por qué hace esto? ¿En función o en detrimento de qué otros valores se opera esta reducción verbal? ¿Por qué quiere el autor ofrecer ese espesor verbal y estilístico cuando trata de personajes, temas, actitudes?... ¿Qué le lleva a encerrar en gorgoritos retóricos toda su creación? ¿Por qué se busca empecinadamente el lado grotesco de la narración? ¿Por qué se desea ostentar ingenio?

Y así sucesivamente. Porque –nunca se encarecerá suficientemente en el caso del *Buscón*– una obra literaria no «dice», sino que crea; es al lector y al crítico a quienes aquella criatura artística «dice» algo, sea obra de burlas o sea obra de veras.