

*Le roman picaresque*

*La vida de Larazillo de Tormes*  
Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*  
*llamado don Pablos*

ouvrage coordonné par Raphaël Carrasco

**CAPES / Agrégation  
ESPAGNOL**

## *Le roman picaresque*

*La vida de Lazarillo de Tormes*  
Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*  
*llamado don Pablos*

ouvrage coordonné par Rafael Carrasco

**Christian Andrès**

Professeur à l'université de Picardie  
Jules Verne (Amiens)

**Ignacio Arellano**

Catedrático de Literatura Española  
en la Universidad de Navarra

**Antonio Azaustre Galiana**

Profesor Titular de Literatura española  
en la Universidad de Santiago  
de Compostela

**Rafael Carrasco**

Professeur d'espagnol à l'Université  
Paul Valéry de Montpellier

**Rosa Navarro Durán**

Catedrática de Literatura Española  
de la Universidad de Barcelona

**Caroline Pascal**

Maître de conférences à l'université  
de Paris-Sorbonne

**Felipe B. Pedraza Jiménez**

Catedrático de Literatura Española  
en la Universidad de Castilla-La Mancha

**Milagros Rodríguez Cáceres**

Profesora titular de literatura española  
en la Universidad de Castilla-La Mancha

**Victoriano Ronçero López**

Professeur à l'université de l'État  
de New York à Stony Brook

**Ricardo Saez**

Professeur à l'université Rennes II

**Miguel Á. Teijeiro Fuentes**

Profesor Titular de Literatura Española  
de la Universidad de Extremadura



## Sommaire

	Avant-propos .....	5
Christian ANDRÈS	L'évolution du genre depuis le <i>Lazarillo</i> jusqu'au <i>Buscón</i> .....	7
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ	La picaresca y los géneros literarios de la Edad de Oro .....	29
Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES	La picaresca: perfiles de un complejo proceso literario.....	47
Rosa NAVARRO DURÁN	Contexto histórico e ideológico de <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i> .....	59
Ricardo SAEZ	Introduction au Prologue du <i>Lazarillo</i> de <i>Tormès</i> (1554). Essai de lecture .....	77
Caroline PASCAL	Le <i>Lazarillo</i> entre rires et larmes. Les procédés formels de l'ironie picaresque .....	103
Ignacio ARELLANO	Varios problemas del <i>Buscón</i> El texto y el sentido.....	117
Miguel Á. TEIJEIRO FUENTES	El <i>Buscón</i> de Quevedo en la órbita de la novela picaresca.....	135
Antonio AZAUSTRE GALIANA	La prosa burlesca de Quevedo y el <i>Buscón</i> .....	163
Victoriano RONCERO LÓPEZ	El <i>Buscón</i> y su mensaje socio-político.....	183
Victoriano RONCERO LÓPEZ	El humor y la risa de Quevedo en el <i>Buscón</i> .....	203
Rafael CARRASCO	Pobreza, beneficencia y picarismo (el debate sobre los pobres) .....	219
	Biographies .....	251

ISBN 978-2-7298-3000-7

© Ellipses Édition Marketing SA, 2006  
32, rue Bague 75740 Paris cedex 15

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5.2° et 3°a), d'une part, que les , et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, (Art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

[www.editions-ellipses.fr](http://www.editions-ellipses.fr)

## Varios problemas del *Buscón* El texto y el sentido<sup>1</sup>

Ignacio ARELLANO

### I. Algunas cuestiones debatidas: los textos y las fechas

El *Buscón* plantea una serie de problemas de diversa entidad desde el mismo título, la fecha o el texto. Conocido abreviadamente como *El Buscón*, los distintos testimonios que han transmitido la obra llevan notables variaciones en el título. El manuscrito llamado S, por ejemplo, conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander), y del que ha partido Alfonso Rey para hacer la más reciente edición de la novela (2005), la rotula *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos*; en las varias ediciones a partir de la príncipe de 1626 se puede leer *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*; o *Historia del tacaño...*

La cuestión de la fecha está relacionada con la valoración de la obra como trabajo juvenil o como texto de madurez. Los argumentos sobre la "frescura" o la "profundidad" del texto que algunos estudiosos aducen son muy poco de fiar. La existencia de varias posibles redacciones complican la posible datación. La mayoría de los críticos se inclinan en ver en este libro una obra de juventud de su autor, quien la redactaría probablemente en Valladolid, y que sería conocida en copias manuscritas mucho antes de su publicación. En cuanto a la transmisión, la crítica actual concede gran valor a la redacción representada en el llamado manuscrito B (que perteneció al bibliotecario don José Bueno), conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid<sup>2</sup>, que ha servido de base a las ediciones modernas de Cros, Jauralde, García Valdés, Cabo, Arellano... El *Buscón* que se publica por vez primera (Zaragoza, Vergés, a costa de Roberto Duport, 1626) al parecer sin el consentimiento de Quevedo, muestra algunas diferencias de importancia respecto de los manuscritos. Proliferan después ediciones del *Buscón*: una segunda en Zaragoza, 1626 (en realidad impresa en Sevilla con datos falseados), y otras sucesivas en Barcelona, Valencia, Zaragoza, Rouen, Pamplona, Lisboa...etc. La primera versión impresa fue la base de la clásica edición de Lázaro Carreter, que ha servido de pauta a otras muchas posteriores (Lázaro incluyó también a pie de página la versión de B).

A diferencia de la postura de Lázaro, que consideró la existencia de dos versiones, una primitiva (manuscrito B) y otra retocada (resto de manuscritos y primera edición) ambas realizadas por Quevedo, Jauralde

1. Adapto en esta introducción práctica a algunos problemas del *Buscón* mi estudio preliminar en la edición de Madrid, Austral, y mi trabajo Arellano, 2005. Las referencias al texto se hacen por mi edición.
2. Hay otros manuscritos del *Buscón*: el llamado C (procedente de la catedral de Córdoba) y el ya citado S que se encuentra en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander.

sostiene la existencia de una sola redacción del *Buscón* (la del manuscrito B), de la que los manuscritos C y S serían simplemente copias deturpadas en la transmisión textual. Alfonso Rey defiende la autoría quevediana de las modificaciones principales de los distintos manuscritos (otra parte de ellas serían responsabilidad de los copistas). Para Rey, las cuatro versiones (la impresa y tres manuscritas) corresponderían a estados variantes, en los que Quevedo pudo intervenir en mayor o menor medida, mejorando unas lecturas, precisando otras, y dejando, en fin, puntos intactos. La más antigua sería la de S y la más tardía la de B.

Controvertida es también la datación de la obra, que ofrece abundantes dificultades. Único dato seguro que se coloca entre 1603 y 1626 (fechas de la muerte de Alonso Álvarez de Soria, que se menciona en la novela, y de la publicación de la príncipe en Zaragoza). Salas Barbadillo, en *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, de 1620, reproduce muchos motivos y expresiones del *Buscón*, así que, como advierte Ynduráin, la novela de Quevedo habrá de ser anterior al 28 de septiembre de 1619 (fecha del privilegio de la obra de Salas). Las referencias históricas internas (sitio de Ostende, de julio de 1601 a septiembre de 1604, burlas a Pacheco de Narváez, referencias a diversos poetas...) no son demasiado precisas ni definitivas. La cronología interna de las vicisitudes de Pablos es poco coherente: si las referencias del principio remiten a 1603, el final de la novela debería ocurrir bastantes años más tarde (Pablos ha pasado de niño a hombre), pero esa misma cronología interna coloca las escenas finales otra vez hacia 1603, fecha de la muerte del jaque Alonso Álvarez de Soria, lo que implica una suspensión del proceso temporal durante la acción del relato. En cuanto a los temas y motivos literarios, influencias, alusiones literarias, etc. tampoco pueden servir de referencias precisas. Por la frecuencia de detalles que remiten a los años de 1603-1604 (muerte de Alonso Álvarez de Soria, sitio inacabado de Ostende, influencias de la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* de Martí, publicado en 1602...) estas parecen ser las fechas más probables de la redacción de la novela. Basado en otros detalles (referencias a los moriscos, coincidencias léxicas y de motivos con otras obras de Quevedo...) Díaz Migoyo precisa trabajos anteriores<sup>1</sup> y se inclina por una datación entre 1608-1609 para la primera redacción y la de 1629 para la revisión final, que sería la representada por el manuscrito Bueno.

## II. La construcción del *Buscón*. El diseño del relato

El *Buscón* es un relato de la peripecia vital del pícaro don Pablos de Segovia, desde su infancia a la proyectada fuga a Indias con que termina la obra. Entre estos dos momentos, solo hay un fracaso constante en su búsqueda de estabilidad económica y social, y un continuo desenmascaramiento de sus fingimientos nobiliarios.

Hijo de ladrón y hechicera, desde niño Pablos solo conoce la humillación: el hambre y las penalidades en el pupilaje del dómine

1. Ver Díaz Migoyo, 2003.

Cabra, y las burlas en la Universidad de Alcalá dominan el libro I, en el que Pablos aprende también a navegar en el mundo inmisericorde que le rodea. El núcleo del Libro II es la reunión con su tío verdugo, que le guarda la herencia paterna. A la vuelta de su estancia en Segovia, topa con el hidalgo chirle don Toribio, que lo introduce en la vida buscona de la corte. El libro III y último se centra en las peripecias de Pablos como falso noble en diversas facetas; está a punto de casarse con una damisela pero es al fin desenmascarado por su antiguo amo don Diego. Arrojado definitivamente del universo de la nobleza que intentaba escalar fraudulentamente, se hace cómico (oficio infame de pésima consideración social) y se amanceba con la Grajal para terminar este tramo de su vida con el asesinato de unos corchetes en un grupo de rufianes, y el proyecto de huir a las Indias para intentar un cambio de vida que se anuncia improbable.

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

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

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

Esta disposición simétrica que Spitzer observaba tanto en los motivos temáticos como en la estilística de la frase, la extiende Rey Hazas al conjunto de toda la novela, pero, a diferencia de Taléns, la interpreta como un modo de subrayar precisamente la fragmentación artificiosa e incoherente del relato. Para Rey Hazas el esquema predominante en el *Buscón* es el de sarta mecánica reiterada, aunque muestra una innegable atracción por los esquemas binarios y triádicos dentro de esa general dispersión y gratuidad estructural del conjunto, con frecuencia de simetrías y paralelismos.

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

Por otra parte, este rasgo constructivo que señalamos en el *Buscón* — inconexión, dispersión, será común a toda la obra de Quevedo. No volvió a escribir otra novela ni intentó cualquier otro tipo de narración

ordenada; su talento, esencialmente antidramático, parece incapaz de trazar. El *Buscón* es solo un paso dado, por inducción de los Guzmanes, que lleva de la *Vida de Corte*, álbum de figuras estáticas, a los *Sueños*, torbellino de apariciones y desapariciones, sombras traídas o abandonadas sin más ley que la ocurrencia. Incluso en los escritos doctrinales, su gusto le guía a lo que no exige trabazón (Lázaro, 1974, p. 139-40)

Sea como fuere, la creencia en un diseño preciso y simétrico constituye una de las posturas críticas, a la que se enfrenta la de otra serie de estudiosos (Raimundo Lida, Lázaro Carreter, Francisco Rico...) que ven en la inconexión y la disgregación de la materia narrativa el principio constructivo de la obra.

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

La sucesión del relato obedece a un orden lineal, como es habitual en el género picaresco, y los episodios principales responden igualmente al esquema conocido: genealogía e infancia, formación y educación, una etapa —breve en este caso— al servicio de un amo, viajes que permiten al pícaro entrar en contacto con otras figuras de la sociedad o la literatura coetánea, pintura grotesca del ambiente de la corte en que se mueven las andanzas de Pablos, castigos parciales y fracaso final. Apunta Rosa Navarro:

*Quevedo organiza, por tanto, su relato. Pueden verse las huellas de los modelos que tenía. Sigue el discurso de la vida del pícaro sin elementos externos, trazando una trayectoria lineal, de Segovia a Sevilla, como lo cuenta Lázaro, pero no le da la forma que este, con un propósito inicial que se alcanza en el último capítulo y que justifica la organización del relato como carta de relación y la presencia de un narrador vinculado al último de los personajes con que se encuentra el pícaro. Quevedo toma el molde y lo vacía de ese contenido; hace de él un ejercicio magistral de ingenio, de ironía<sup>1</sup>.*

La imitación inicial del modelo picaresco creado en el *Lazarillo* impone la fórmula autobiográfica y la ficción epistolar en el *Buscón*, que según las versiones es un caballero o una señora (en la del manuscrito Bueno: "Yo, Señora, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo..."). Pablos no habla, pues, directamente al lector, sino a un destinatario ficcional intermedio al que evoca con muletillas frecuentes ("mire vuesa merced"):

1. Navarro, 2003, p. 127.

no obstante, como apunta Rico con razón, "ese Señor [o señora] de Pablos no forma parte de la novela a título ninguno, es un mero nombre. Quevedo lo encontró en su libro y no se ocupó de darle sentido (cuerpo o siquiera sombra). De tal forma, el destinatario, antes dato fundamental de la autobiografía, quedó reducido a una vana redundancia". Si no es del todo una "vana redundancia" tampoco puede decirse con verdad que ese destinatario intratextual sea demasiado necesario, y desde luego no siempre se tiene en cuenta: en ocasiones se dirige al "pío lector" (ver Libro III, final del capítulo 9: "Lo que la monja hizo de sentimiento, más por lo que la llevaba que por mí, considérela el pío lector"), muletilla típica del narrador profesional que ha olvidado ya a la "señora" destinataria.

Semejante afuncionalidad se puede percibir en cuanto a la técnica autobiográfica, tomada del modelo lazarrillesco, pero mantenida en el *Buscón* con mucho menos rigor y con frecuentes quiebras del decoro perspectivista. En numerosas ocasiones la perspectiva que asume el narrador no es tanto la del pícaro Pablos, como la de un observador situado por encima de los sucesos, poseedor de una mentalidad aristocrática que denuncia al mismo pícaro y a su mundo: un narrador, en suma, cuya mirada sería más la del propio Quevedo que la de Pablos de Segovia. El yo autobiográfico ni justifica su relato ni mantiene la coherencia al punto de vista. Como ha escrito Ynduráin en su introducción a la obra:

*La dispersión de la perspectiva única del yo autobiográfico explica que el autor superponga su óptica sobre la del pícaro-narrador, forzándole a actuar de manera contradictoria, en ocasiones incluso inexplicablemente autorridiculizadora. A veces Pablos se convierte en objeto de su propia burla, en sujeto y objeto simultáneos de esperpentización, es decir, se pone a sí mismo como ejemplo del chiste de Quevedo, demostrando en ello de forma patente la instromisión directa del autor en la perspectiva del personaje narrador<sup>1</sup>.*

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

Esta "desatención" a la estructura narrativa subraya en cambio la importancia de otros aspectos de la composición de la novela: los retratos de los personajes y el estilo, aspectos llamativos que han llevado a muchos estudiosos a ver en el *Buscón* un ejercicio eminentemente verbal, un despliegue estético del ingenioso arsenal de la caricatura y juegos conceptistas que Gracián codificara magistralmente en su *Agudeza y Arte de Ingenio*, y en los que don Francisco de Quevedo alcanzó una inigualable maestría.

1. Introducción a la ed. cit., 34.

### III. El retablo de las figuras y el universo del engaño

La galería de los personajes del *Buscón* pertenece al retablo de las figuras' ridículas que pueblan el resto de su producción satírica y burlesca, y que protagonizan también entremeses, comedias de disparates y otros ámbitos de la literatura aurisecular.

Spitzer, Asensio, Rico, Egido y otros han puesto de relieve las tradiciones sobre las que se construye este tipo de retratos (satíricos latinos, Erasmo, Arcimboldo, Teofastro...): todos ellos, en sus versiones del *Buscón*, participan de la simulación y el engaño. Toda la sociedad está dominada por el fraude, como aprende Pablos muy temprano por boca de su padre. Todos los personajes que conoce en sus peripecias comparten la misma condición, sin excepciones: "falsos soldados, falsos clérigos, falsos poetas, pobres falsos. Falsos parientes, falsas doncellas, monjas falsas... Es, otra vez, el contraste entre ser y parecer que obsesiona a Quevedo", como escribe Ynduráin<sup>2</sup>.

### IV. El curriculum vitae de Pablos, una carrera de imposturas

Pablos, como es usual en el género picaresco, hace corresponder sus hechos con su genealogía. Algunos críticos han visto dos etapas en una supuesta evolución del pícaro: en la primera, hasta llegar a Alcalá, mostraría buenas inclinaciones y propósitos, y sus afirmaciones sobre los altos pensamientos, aspiraciones a caballero, etc. (muy reiteradas en la novela) responderían a un verdadero deseo de virtud. Las burlas de Alcalá enseñarían a Pablo a "ser bellaco con los bellacos". Pero tal interpretación es muy poco verosímil: Pablos no ha de llegar a Alcalá para vivir en un entorno de bellacos, ni su actuación previa está regida por la virtud: en la escuela se muestra adulator e interesado y no se trata más que con los compañeros que considera de superior calidad, y no porque pertenezca a ellos, sino como mecanismo de medro. Desde pequeño, en efecto, Pablos tiene pensamientos de caballero, pero esta obsesión ha de interpretarse como un intento de impostura, según confirma el proceso de su vida. Explota enseguida sus habilidades ordenándolas al robo y a la estafa. Se hace pasar por caballero cuando va a Segovia para recoger la herencia paterna, pero es desenmascarado al saludarlo su tío verdugo. En la corte, al abrigo del anonimato que proporciona la gran urbe, toma el disfraz de caballero, mudando de nombre y haciéndose llamar don Álvaro de Córdoba, o don Ramiro de Guzmán o don Felipe Tristán... Finge ser dueño de casas, coches y caballos, signos externos de la riqueza y de la nobleza. Naturalmente es siempre desenmascarado.

1. Esta noción de *figura* es fundamental en el mundo de la literatura satírica y burlesca del Siglo de Oro. Ser *figura* supone una deformación física o moral que provoca la risa y el desprecio: en *Vida de Corte* Quevedo distingue figuras artificiales (viejos teñidos, lindos...) y naturales (cojos, corcovados, calvos...). Todos los personajes del *Buscón* se definen sobre modelos de figuras y figurones.
2. Ynduráin, 1986, p. 128.

En el más importante de sus proyectos, el de la boda con la Ana prima de don Diego, prepara cuidadosamente el ardid, basado en la "ostentación, a título de rico", comprando el "aderezo de casar", que consta de calza de obra, vestido al uso y cuello grande, lo que complementa con lacayos falsos, y falsos papeles que ostenta por la ropilla desabrochada... Todo un recital de simulaciones.

Pero el *Buscón* Pablos no está solo en esta tarea del fraude.

La sociedad del pícaro: de los padres a los amos y a los cómplices

El primer contacto con sus semejantes lo tiene Pablos en el ámbito familiar: el padre es ladrón, y en el arte del robo introduce a un hermanillo; la madre es hechicera y falsificadora de virgos y de apariencias:

*Reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas, empuñaba piernas con pantorrillas postizas [...] hacía cabelleras, poblaba quijadas con dientes; en fin vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos...*

No se dejará de advertir el tema de la falsa apariencia y la simulación general.

Al salir de casa y asomarse al mundo exterior cae Pablos en la maldita venta de Viveros, donde son objeto de una burla bien elaborada sobre la marcha por unos estafadores. Me interesa subrayar la rapidez con la que todos los que están en la venta, aún sin conocimiento previo, se suman espontáneamente a la estafa y asedian a los inexpertos Diego y Pablos como si la estafa fuera la condición natural de la sociedad humana. En Alcalá, tras las novatadas que sufre Pablos, pronto comienza su actividad de "despensero Judas", de acuerdo con el ama. La novela ofrece una detallada descripción de sus mentiras, hipocresías, hurtos y engaños, demorándose con delectación en las bellaquerías de ambos, que ponen en escena con toda habilidad.

Pablos avanza hacia la corte, atraído por el centro de la nobleza y la riqueza, en busca de cumplir sus altos pensamientos, después de cobrar en Segovia su herencia. En el camino se va adensando el retablo de las figuras, y conforme se aproxima a la corte la variedad y complejidad de los engaños se amplía, hasta el mismo núcleo de la Babilonia madrileña (sede de la cofradía de caballeros falsos), de donde se trasladará, ya en el tramo final, a la segunda Babilonia de la España del XVII, Sevilla, después de pasar por Toledo.

En su viaje a Segovia topa con una serie de personajes que ejemplifican diversas categorías de falsificaciones, unos de manera más inconsciente (seres enloquecidos como el arbitrista, el diestro científico o el clérigo poetaastro), y otros con hipocresía (el soldado, el ermitaño fullero o el ginovés). Ya en Segovia, los retratos de tramposos continúan: en la degradada sociedad del tío verdugo se comentan los engaños en los castigos de justicia, o se presentan con lujo de detalles las trazas del animero "desalmado", disfrazado con su ropa morada, y ladrón de las limosnas que recoge para las ánimas.

Pero la aglomeración más densa de figuras se sitúa en la corte, verdadero centro de la confusión donde se disimulan los malos y escon-

den los buenos, y donde hay los extremos de todas las cosas. Y en efecto, el extremo de la industria parásita y embustera se coloca en la cofradía de los caballeros güeros y chanflones ("falsos, como la moneda falsa o chanflona"), que representa un muestrario completo de gentes especializadas en la gorronería, la falsificación de las apariencias y la estafa. Todas estas páginas pueden considerarse una colección de técnicas simuladoras y ardides de la vida buscona: responden estrictamente a la presentación que hacía el prologuista del libro, pues todos son "modos nacidos del ocio para vivir a la droga". Aquí se hallarán las maneras de aparentar grandes banquetes sin haber comido, tretas para huir de acreedores, o para cobrar cartas falsas, extraordinarios modos de mantener las apariencias con disfraces grotescos:

*Es de ver cómo quitamos cuchilladas de atrás para poblar lo de adelante; y solemos traer la trasera tan pacífica, por falta de cuchilladas que se queda en las puras bayetas. Sábelo sola la capa y guardámonos de días de aire y de subir por escaleras claras, andamos las piernas muy juntas y hacemos las reverencias con solos los tobillos, porque, si se abren las rodillas, se verá el ventanaje...*

Véanse, en fin, las ordenanzas del colegio *Buscón* y recuérdese que la piedra angular de su conducta es la mentira: "¿Qué diré del mentir? Jamás se halla verdad en nuestra boca".

En esta galería de personajes, Don Diego Coronel parecía ser el único positivo, noble, perteneciente a la clase de los hidalgos<sup>1</sup>. Alguna inquietud causaba en lectores no excesivamente ingenuos, la actitud egoísta, interesada y cruel de este don Diego, que junta meriendas con Pablos en la escuela, se aprovecha de sus artimañas picariles en la universidad y lo hunde al final con muy violentas palabras. Y este hidalgo Coronel, que no dejaba de ser ambiguo, ha recibido desde los importantes trabajos de Johnson y Redondo<sup>2</sup> una nueva valoración que obliga a replantearse el esquema de los personajes de la novela. Existía una conocida familia de Coroneles conversos en Segovia en los tiempos de Quevedo. Si el apellido Coronel estaba connotado inequívocamente para el lector del XVII, don Diego vendría a ser un representante más (y más peligroso) de los ascendidos ilícitamente a la nobleza; más peligroso porque su mistificación está teniendo éxito, a diferencia de la del pobre Pablos, que solo consigue el ridículo. Pero aun fuera de esta condición de converso don Diego no muestra ninguna virtud, y está sometido a la misma mirada negativa que los demás. En la vida adulta, el entorno de Diego cuando vuelve a encontrar a Pablos, es muy sospechoso: unas primas (quizá no de sangre limpia) interesadas en una boda por dinero con el *Buscón* Pablos, al que quieren engañar, y un par de amigos de hábito a los pechos

1. Así piensa, entre otros, Egido, 1978, p. 181, quien señala que don Diego es el único que se salva del trato guiñolesco, por ser el verdadero noble... Vaíllo, en busca de la referencia contrastiva (ed. del *Buscón*, p. XXXIV-XXXV) cree en la nobleza de los dos caballeros de hábito y cadena amigos de don Diego... La verdad es que, como apunta Ynduráin, 1986, p. 126 no hay polo positivo de contraste: todos son igualmente pícaros y embusteros.

2. Johnson, 1974; Redondo, 1974.

y cadena de diamantes que sin embargo practican las fullerías con naipes trucados, aunque con menos habilidad que Pablos. De manera que es difícil aceptar, como quiere por ejemplo Vaíllo, que estos dos caballeros sí sean nobles auténticos. Más bien parecen de aquellos de los que se quejaban las Cortes de Castilla, indicando que "hay muchos que andan en hábito de caballeros y de hombres de bien y no tienen otro oficio sino jugar e hurtar e andarse con mujeres enamoradas", que es exactamente lo que vemos hacer a estos dos en la novela.

## V. Galería de hipócritas

Muchas formas de engaño vistas se integran en el tema mayor de la hipocresía, favorito de Quevedo, omnipresente en *Los sueños*, *La hora de todos*, la poesía satírica y otras obras, pero algunas de las figuras están concebidas estrictamente sobre el modelo de hipócrita en el marco general de los valores religiosos y morales. El ama de Alcalá se describe según este diseño, rico en signos externos exagerados (rosario de grandes cuentas, cruces, gestos grotescos de devoción...):

*Traía un rosario al cuello siempre, tan grande que era más barato llevar un haz de leña a cuestras. Del colgaban muchos manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones que hacían ruido de sonajas. Bendecía las ollas y al espumar hacía cruces con el cucharón...*

Y del mismo vicio adolece la madre Labruscas de la cofradía estafona, que "traía, encima de muy buena camisa, jubón, ropa, sayo y manteo, un saco de sayal roto de un amigo ermitaño". Un ermitaño sin duda semejante al que topa Pablos camino de Cercedilla, otro acabado ejemplo de hipocresía "con una barba tan larga que hacía lodos con ella, macilento y vestido de paño pardo", rezando el rosario "en una carga de leña hecha bolas" y que resulta ser consumado fullero a pesar de sus suspiros y sentencias morales ("No hay tal como hacer buenas obras, decía el santero, y pujaba un suspiro por remate"). No acaban ahí los casos. Añádase el ensalmador y tahúr don Cosme y el animero Polanco: don Cosme es quizá el retratado con más abundancia de detalles:

No ha nacido tal artífice en el mentir; tanto que, aun por descuido no decía verdad. Hablaba del Niño Jesús, entraba en las casas con Deo gracias, decía lo del "Espíritu Santo sea con todos"... Traía todo ajuar de hipócrita: un rosario con unas cuentas frisonas; al descuido hacía que se le viese por debajo de la capa un trozo de disciplina salpicada con sangre de las narices; hacía creer, concomiéndose, que los piojos eran silicios y que el hambre canina eran ayunos voluntarios. Contaba tentaciones; en nombrando al demonio decía "Dios nos libre y nos guarde"; besaba la tierra al entrar en la iglesia; llamábase indigno; no levantaba los ojos a las mujeres, pero las faldas sí...

Humanidad condenada, como la que pulula en los aposentos infernales de *Los sueños*, los personajes del *Buscón* se despliegan en una galería de

1. Petición de las Cortes de Valladolid en 1528, cit. por Maravall, 1986, p. 502.



retratos grotescos condenados por la pluma agudísima de un ingenio inmisericorde con sus lacras.

## VI. La pirotecnia del estilo: el ingenio desbordado

Como en el resto de su obra el conceptismo define el estilo quevediano, y más precisamente, en el caso del *Buscón*, el conceptismo burlesco, extendido en una gran floración de juegos mentales y verbales. Las caricaturas de Cabra o de la Guía, las descripciones grotescas del banquete o la fiesta del rey de gallos se construyen a base de las técnicas conceptistas de la agudeza.

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

Muchas metáforas o comparaciones implican alusiones burlescas o satíricas, y la captación de su sentido requiere a menudo el conocimiento de los registros germanescos o vulgares del "bajo estilo" que caracteriza el código estilístico del género: así comprende el lector que el "pintor de suela" (I, 1) es el verdugo que va golpeando con el látigo de cuero (la suela) las espaldas del reo y pintándolas de rojo (por los cardenales y ronchas que levanta en ellas); los virgos los compara con los soles (I, 1), poniendo el acento, no en las connotaciones positivas que la palabra sol tiene en numerosos textos del Siglo de Oro, sino en lo efímero de la carrera del astro, que al igual que estos virgos dura solamente un día. Cosificación grotesca hay también en la metáfora del "reedificar doncellas" (I, 1) que se aplica a la madre de Pablos, alcahueta y celestina capaz de reconstruir los virgos perdidos, como el albañil reconstruye una pared agrietada... y en otras muchas. No faltan las series metafóricas que integran alusiones, juegos de palabras y otros recursos: véase la aplicada en el mismo libro I, capítulo 1 a la madre de Pablos:

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

Muchas de estas imágenes y juegos inciden en campos sensoriales asociados a los sentidos "inferiores": campos de lo escatológico y maloliente, pertenecientes al universo de las formas carnales que Cros ha

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

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

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

Las alusiones pueden complicarse: la nariz de Cabra está entre Roma y Francia (I, 3): chata y comida por las llagas bubosas (roma) que todo receptor del XVII en el contexto de una caricatura tendería a interpretar como resultado de la sífilis ("mal francés", y de ahí la mención de Francia): el narrador, no obstante, corrige burlescamente esa posible interpretación, negando la enfermedad venérea y atribuyendo las bubas a resfriado: el mal francés, producto de la relación con prostitutas, cuesta dinero y Cabra no podía nunca contraerlo por ese medio.

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

## VII. Los discursos del engaño

Ya advierte Raimundo Lida que el *Buscón* se narra sobre una falsilla de lenguaje engañoso y Cros<sup>1</sup> apunta la yuxtaposición de dos discursos, uno el de la mistificación y otro el de la denuncia: "se nos presenta el lenguaje como un discurso que engaña o que desengaña". Esta duplicidad se ejemplifica claramente en la antroponimia, que incluye nombres parlantes que expresan la infamia o degradación de los personajes, y nombres ocultadores que quieren proyectar sobre sus usurpadores una nobleza que, a pesar de todo, no tardará en declararse falsa.

Pablos, Aldonza de San Pedro, Diego de San Juan, Andrés de San Cristóbal (o Aldonza Saturno de Rebollo, Octavio Rebollo Codillo, Lépidio Ziuraconte en la edición de 1626 de Pedro Vergés); don Navaja, don Ventosa, don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán, licenciado Vigilia, Cabra, Julián Merluza, Alonso Ramplón, el Mellado, Romo, Garroso, Lobrezno, Flechilla, licenciado Brandalagas, Magazo, don Peluche, madre Labruscas...son nombres que revelan la condición de sus poseedores a través de juegos alusivos diversos.

Otra clase de impostura del lenguaje se manifiesta en las burlas a registros o códigos lingüísticos y literarios: no es casual la gran cantidad de este tipo de sátiras que contiene el *Buscón*. Me limitaré a enumerarlas sin entrar en comentarios específicos: burla del lenguaje discreto en la referencia a los juegos conceptistas con unas tapadas sobre terciopelo, pelo, apelo y pospelo; de las jergas de valentones y mendigos, con sus peculiaridades fonéticas y formulismos; de los distintos tipos de poesía vulgar (romances de ciego, pastoriles, moriscos...) y poetas güeros y hebenes (capítulo tercero del libro segundo); de los malos poetas de comedias; del abuso de refranes y sentencias viejas (la Paloma "siempre hablaba por refranes", en la tradición de Celestina); de las fórmulas tópicas en las cartas de amor...

Pero las denuncias de la falsedad del lenguaje obedecen en los casos más interesantes a técnicas conceptistas insertas en el campo de las agudezas de disonancia (en términos de Gracián), como sucede con las dilogías y alusiones integradas en fórmulas cuya primera parte engañadora viene a ser negada por la segunda reveladora: es el esquema de "Dicen que era de muy buena cepa" ("de buena estirpe, de buena familia"), sentido anulado por la conclusión "y según él bebía es cosa para creer" donde cepa se interpreta como "vid", denunciando burlescamente la vaciedad del primer sentido apuntado. El mismo caso es el del famoso chiste de los cardenales (en la edición de Zaragoza, 1626) que acompañan al azotado padre de Pablos en su paseo vergonzoso: "salió de la cárcel con tanta honra que le acompañaron docientos cardenales"... "sino que a ninguno llamaban 'señoría'", y mil ejemplos más que se pueden acopiar en cada página de la novela.

Variante de esta categoría puede considerarse la descripción o relatos paródicos que presentan situaciones infamantes como hechos heroicos o

1. Lida, 1981, p. 279; Cros, 1980, p. 41.

nobles: el padre del *Buscón* sale a la vergüenza en un asno, lo que se describe en términos engañosos aparentemente positivos: "iba a la brida, en bestia segura y de buen paso, con mesura y buen día"; la muerte del mismo personaje la cuenta paródicamente el verdugo subrayando que el reo se ha enfrentado a ella "con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo"...

En todos los casos el contexto revela el verdadero sentido de estos discursos que intentan enmascarar la realidad, operándose así en el mismo texto el engaño y su denuncia.

Algo más sobre el sentido general: ideología y estética.

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

Quizá el primero de los planteamientos de conjunto sobre la novela fuera el estudio clásico de Spitzer "Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*", que lo contempla como obra de arte estilística orientada a producir en el lector admiración y placer estético, despojado de efectos didácticos o morales. En la concepción de Spitzer, sin embargo, el estilo refleja la personalidad del escritor, y el *Buscón* expresa de esa forma la visión del mundo quevediana, una visión marcada por el desengaño y la percepción de lo ilusorio que se desenmascara por medio del estilo. Obra, pues, para Spitzer, de intención eminentemente estética, pero muestra también de una cosmovisión típicamente barroca en la que la seriedad ideológica se afirma sobre la vertiente formal.

Frente a esta valoración principalmente estética surgirán interpretaciones morales y religiosas. Para Parker, que se enfrenta a un análisis psicológico del protagonista, la novela (en la que ve una estructura coherente) mostraría el proceso mediante el cual un niño se convierte en un pícaro a través de su deshonor familiar, sus complejos y frustraciones. La influencia de Parker en el ámbito de la crítica anglosajona provoca secuelas en otras interpretaciones distintas a la suya pero coincidentes en la visión de un libro cargado de contenidos morales y simbólicos orientados a un didactismo contrarreformista: May, en varios artículos abunda en contenidos alegóricos según los cuales, por ejemplo, la burla de Alcalá vendría a ser un paralelo de la Pasión de Cristo, en la que Pablos, al rechazar el sufrimiento se convierte en contrafigura pecadora del Salvador. Etc.

La interpretación de Lázaro representa el polo opuesto de la moralizante de Parker, e insiste en que el *Buscón* es obra de ingenio juvenil, que renuncia a cualquier dimensión de crítica seria para ceñirse a la prodigiosa invención verbal.

En la crítica más reciente han surgido otras interpretaciones desde presupuestos teóricos psicoanalíticos o antropológicos, sociológicos, de genética textual, etc. Sin aportar interpretaciones globales realmente nuevas o distintas, han venido, en cambio, a revelar importantes aspectos

del *Buscón* poco atendidos en la crítica anterior: por ejemplo, y por citar una de las más interesantes aportaciones, la presencia de elementos carnavalescos, que ha sido analizada con agudeza por Edmond Cros. El folklore de carnaval aparece, en efecto, con intensidad en la novela: elementos escatológicos, matanza del cerdo, y sobre todo la fiesta de gallos situada explícitamente en Carnestolendas, y en la que Pablos, rey de gallos, sufre su primera caída del caballo (escena simbólica para denunciar la falta de nobleza de alguien y que se reitera constantemente en las burlas quevedianas contra los falsos caballeros).

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

El problema de la movilidad social y la resistencia de los estratos dominantes está, sin duda, en el *Buscón*. Carlos Vaíllo recuerda a este propósito que una obra de burlas puede ser trasunto de la realidad, y en este sentido, es cierto que la cuestión del ascenso social ilegítimo aparece obsesivamente a lo largo de la obra en prosa y verso de Quevedo.

Roncero<sup>1</sup> ha examinado con rigor y abundancia de detalles estos problemas de la ideología en el *Buscón*, ligados a la defensa de la casta dominante, agredida por los pícaros.

Hay, pues, muchas cosas en la novela. El problema de la interpretación unívoca del *Buscón* me parece de difícil solución: en realidad el *Buscón*, como la mayoría de las obras literarias, admite un asedio múltiple. Defender una dimensión única será siempre discutible: para quien desee estudiar, por ejemplo, las relaciones sociales que se traslucen en el *Buscón*, serán perceptibles, sin duda, en un primer plano, los ataques a los fraudes del linaje y de la clase, la crudeza y crueldad que definen los enfrentamientos de amos y criados, o de los cristianos nuevos y viejos (o cristianos nuevos disimulados), la corrupción del sistema de la justicia, la denuncia de las falsas apariencias, del poder del dinero, etc. Para quien se acerque a la obra como lector de literatura (de primordial dimensión estética) sin duda brillará en primer lugar la portentosa exhibición verbal como obra de arte del lenguaje.

1. Roncero, 2003.

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

Es lugar común en la bibliografía sobre el *Buscón*, plantearse su pertenencia al género de la novela picaresca. Casi todos los editores suelen ocuparse del tema en sus estudios preliminares: Vaíllo, por ejemplo, ofrece un capitulillo "*La vida del Buscón*, novela picaresca"; Ynduráin, "*El Buscón* como novela picaresca"; Teijeiro "*El Buscón* de Quevedo a través de sus constituyentes: ¿novela picaresca?"; Rey Hazas, "*Quevedo y la novela picaresca*", etc.

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

Ya se han comentado algunas de las diferencias que particularizan al *Buscón* respecto de sus modelos. Siguiendo las clasificaciones de Rico, el *Buscón* podría situarse en la segunda etapa de evolución del género, que abarcaría desde 1605 hasta 1620 aproximadamente, y que se caracteriza por relatos con elementos tomados de la novela picaresca, pero cuyo conjunto resultante es más bien el de novelas de pícaros que el de novelas propiamente picarescas.

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

## Bibliografía

Ediciones del *Buscón*:

- Ed. de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad, 1965.  
 Ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.  
 Ed. de C. Vaillo, Barcelona, Bruguera, 1980.  
 Ed. de A. Rey Hazas, Madrid, SGEL, 1982.  
 Ed. de E. Cros, Madrid, Taurus, 1988.  
 Ed. de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990.  
 Ed. de M. Á. Teijeiro, Barcelona, PPU, 1990.  
 Ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Editorial Bruño, 1991.  
 Ed. Cabo, Barcelona, Crítica, 1993.  
 Ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997.  
 Ed. V. Roncero, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.  
 Ed. A. Rey, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2005.

## Estudios

- ARELLANO I., "El *Buscón*, manual de engaños y simulaciones", en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 359-72.  
 ASENSIO E., *Itinerario de entremés*, Madrid, Gredos, 1965.  
 CHEVALIER M., "Pour une définition du *Buscón*", *Bulletin Hispanique*, 89, 1987, p. 119-30.  
 CROS E., "Le *Buscón* de Quevedo. Interpretation", *Letras de Deusto*, 10, 1980, 57-68.  
 —, *L'Aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, Université P. Valéry, 1975.  
 DÍAZ MIGOYO G., "Las fechas del *Buscón*", en *Estudios sobre el Buscón*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, p. 19-36.  
 —, *Estructura de la novela. Anatomía del Buscón*, Madrid, Fundamentos, 1978.  
 EGIDO A., "Retablo carnavalesco del *Buscón* don Pablos", *Hispanic Review*, 46, 1978, p. 173-97.  
 JAURALDE P., "El texto de El *Buscón* de Quevedo", *Dicenda*, 7, 1987-90, 83-103.  
 —, "El texto perdido de El *Buscón*", en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, 293-300.  
 JOHNSON C. B., "El *Buscón*: Don Pablos, Don Diego y Don Francisco", *Hispanófila*, 17, 1974, p. 1-26.  
 LÁZARO CARRETER F., "Originalidad del *Buscón*", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 77-98.  
 —, "Para una revisión del concepto novela picaresca", en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, 193-229.  
 —, "Quevedo: la invención por la palabra", en *Academia literaria renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, 1982, p. 9-25.  
 LIDA R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.  
 MARAVALL J. A., *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.

- NAVARRO R., "La composición del *Buscón*", en *Estudios sobre el Buscón*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, p. 99-132.  
 PARKER A. A., "The Psychology of the Pícaro in El *Buscón*", *Modern Language Review*, 42, 1947, p. 58-69.  
 —, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971.  
 REDONDO A., "Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1974, p. 62-80.  
 REY A., "El texto del *Buscón*", en *Estudios sobre el Buscón*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, p. 37-64.  
 RICO F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.  
 RONCERO V., "La ideología del *Buscón*", en *Estudios sobre el Buscón*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, p. 173-90.  
 SPITZER L., "Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*", en *Francisco de Quevedo*, ed. de G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, p. 123-84.  
 TALENS J., "La vida del *Buscón*, novela política", en *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975.  
 YNDURÁIN D., "El Quevedo del *Buscón*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 62, 1986, p. 77-136.