

«LES LEÍAN UNOS Y OTROS COMEDIAS...»:
'LUJÁN DE SAYAVEDRA' Y QUEVEDO
ANTE LA FIGURA DEL MAL DRAMATURGO

«They read one another comedies...»:
'Luján de Sayavedra' and Quevedo
before the character of the failed playwright

HÉCTOR BRIOSO SANTOS

Universidad de Alcalá

h.brioso@uah.es

RESUMEN: En los primeros años del xvii, el autor parapetado tras el nombre de Mateo Luján de Sayavedra y, poco después, Francisco de Quevedo pergeñaron sendas caricaturas de dos malos dramaturgos en sus respectivas novelas, la continuación apócrifa de Guzmán de Alfarache y el Buscón. En estas páginas doy razón de la compleja y elaborada imitación quevediana del motivo original del apócrifo guzmaniano de 1602.

PALABRAS CLAVE: novela barroca, Mateo Luján de Sayavedra, *Guzmán de Alfarache* apócrifo, Quevedo, *Buscón*, sátira, caricatura, mal dramaturgo.

ABSTRACT: In the beginning of the 17th century, the unknown author hidden behind the name of Mateo Luján de Sayavedra, and, shortly after, Francisco de Quevedo, penned in their respective novels, the sequel of Guzmán de Alfarache and Buscón, two caricatures of two failed playwrights. In this article I deal with the issue of Quevedo's complex imitation of the apocryphal of 1602.

KEYWORDS: baroque novel, Mateo Luján de Sayavedra, *Guzmán de Alfarache* apocryphal, Quevedo, *Buscón*, satire, failed playwright.

Poeta, no regales tu libro, destrúyelo tú mismo.

[Sentencia atribuida al profesor Eduardo Torres
por Augusto Monterroso en *Lo demás es silencio*.]

SI la figura satírica del mal dramaturgo del Siglo de Oro¹ había nacido modernamente, hasta donde sabemos, en 1602, en un pasaje de la citada *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* firmada por el misterioso imitador de Alemán que se presentó como «Matheo Luxán de Sayavedra natural vezino de Seuilla» (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1602),² sus imitaciones no tardarían en surgir en manos de Quevedo, en especial en *La vida del Buscón* (escrita hacia 1604, 1608 o 1610, según distintos críticos, y publicada en 1626)³ y sin duda sobre el escritorio del Cervantes del *Quijote*, de las *Novelas ejemplares*, del *Persiles* y de *El retablo de las maravillas*, obra, esta última, donde comparece el Licenciado Gomecillos, poeta y dramaturgo aficionado.⁴

Sobre la presunción de que Quevedo y Cervantes se inspiraron en las páginas del apócrifo valenciano y en la segunda parte legítima de Mateo Alemán de 1604, caben ya pocas dudas. Los dos últimos y el autor del *Buscón* situaron parte

¹ Véanse los estudios, ya clásicos, de Sobejano (1973) y Herrero García (1977), además de Brioso (2015, 2016, 2018 y 2019). Para la autoconciencia del escritor en el Siglo de Oro, contamos con los importantes estudios de Strosetzki (1997), Sánchez Jiménez (2006), Ruiz Pérez (2009) y García Reidy (2013), entre otros.

² No he podido establecer, por el momento, los hipotéticos modelos que pudo seguir ‘Luján’ para crear su caricatura pionera. Como es lógico, tampoco puedo debatir aquí problemas generales como el de la autoría del falso *Guzmán* —últimamente asociada al impresor valenciano Juan Felipe Mey, según Laguna Fernández (2012)— o los muchos plagios lujanianos que encontramos dentro de esa novela. Por ese motivo, de forma convencional y para no meterme en más dibujos, atribuiré nominalmente el entretenido *engendro* de 1602 a ‘Luján’, aunque, en lo que sigue, para no cansar al amable lector, lo mencionaré sin las comillas que oportunamente le puso en su día Micó en su edición del *Guzmán* legítimo (Alemán, 1987: 44, n. 36).

³ Comp., entre otros, Lázaro Carreter, que situó la primera redacción en 1603-1604 y la segunda en 1609-1614 (1968: 9-10); Jauralde, que señaló que esa novela estaría terminada en septiembre de 1604 (1990: 17-18; 1999: 131); Cabo, que retrasó en su edición la fecha a 1606-1613 (Quevedo, 1993b, pp. 1-15); Navarro Durán (2006) y Tobar Quintanar, que argumenta convincentemente una data a partir de 1608 (2011-2012). Por su parte, Cavillac (2010: 220) sugiere que Quevedo pudo leer la 2.ª parte de Alemán de 1604, recuerda que el segundo *Guzmán* estaba impreso en diciembre y hace cálculas sobre esas fechas.

⁴ Véase Brioso (2015, 2016, 2018 y 2019).

de su acción picaresca en Alcalá de Henares, el Val y la universidad. Bastará como muestra un pasaje sin duda leído, saboreado y aprovechado por esos imitadores de la fórmula del apócrifo:

[Luján]

Pero como yo me era ayo, y el ayo y discípulo eran de unas mismas costumbres, no había quien corrigiese, y dejábame ir a rienda suelta tras el gusto, y entonces le tenía en libertades, vicios y preciarne de perdido; y no había capigorrón en Alcalá que me llevase ventaja en correr de noche pasteles, castañas, frutos y todo cuanto había; en hacer burlas y engaños a tenderos, especieros y confiteros. También me hice de la valentona y de los que por su gusto salen de noche a buscar y acuchillar al Corregidor; allí me enseñaron a florear los naipes de mil maneras; y, porque era de ordinario el juego de la carteta, el juntar encuentros y azares, saber alzar por donde conocía que venía el azar, y otras mil tretas, con que pelaba algunos novatos, aunque yo de nada me aprovechaba; que lo que aquí adquiría gastaba en meriendas a Nuestra Señora del Val y viajes a Madrid con algunas hembras y otros mancebitos de tan buenas costumbres como yo; venta de Viveros y juego largo, que's camino aquel donde se gastan hartos reales de padres que los sudan para enviar a hijos que no los lloran (I, 6; 325-327).

[Alemán]

¡Oh madre Alcalá!, ¿qué diré de ti, que satisfaga, o cómo para no agraviarte callaré, que no puedo? Por maravilla conocí estudiante notoriamente distraído, de tal manera que por el vicio, ya sea de jugar o cualquiera otro, dejase su fin principal en lo que tenía obligación, porque lo teníamos por infamia. ¡Oh dulce vida la de los estudiantes! ¡Aquel hacer de obispillos, aquel dar trato a los novatos, meterlos en rueda, sacarlos nevados, darles garrote a las arcas, sacarles la patente o no dejarles libro seguro ni manteo sobre los hombros! ¡Aquel sobornar votos, aquel solicitarlos y adquirirlos, aquella certinidad en los de la patria, el empeñar de prendas en cuanto tarda el recuero, unas en pastelerías, otras en la tienda, los Escotos en el buñolero, los Aristóteles en la taberna, desencuadernado todo, la cota entre los colchones, la espada debajo de la cama, la rodela en la cocina, el broquel con el tapadero de la tinaja! ¿En qué confitería no teníamos prenda y taja, cuando el crédito faltaba? (*Segunda parte*, III, 4; 423-424).

Porque, en efecto, estos párrafos y otros que podrían citarse igualmente nos permiten rastrear un hilo que llegará hasta el *Buscón*, quien regresará a ese mismo pueblo pasando de nuevo por «la siempre maldita venta de Viveros» (I, 4, p. 78);

o una conexión indudable entre esos y otros libros por medio de las tretas del juego y los hurtos, muy semejantes en el mismo *Buscón* (I, 6), por no hablar del corregidor (1993: 99) y de otros elementos más o menos mostrencos.⁵

Pero dejemos al margen por ahora a Alemán y centrémonos en su primer imitador y plagiarlo, que ya se había interesado algo por la creación literaria en su episodio alcaláino, donde describía a un amo del protagonista, mal estudiante, poeta y galán de monjas, que «hacía sus versos con pies de banquetta, aunque no quería entender que era perverso poeta y sus versos perversos; todo era alabanzas del género femenino, con que se alababa a sí mismo, pues tenía más dél que del varonil» (II, 6; pp. 334-335). Aunque, como es evidente, se limita a esbozar ahí de forma muy sumaria motivos que después aprovechará Quevedo en su *Buscón*.

El pasaje *metateatral* del *pseudo-Guzmán* que nos interesa más aquí viene anunciado por un giro de la acción novelesca, desde el capítulo séptimo del libro III, hacia asuntos *metaliterarios*. Forma parte de un extenso episodio de la novela, narrado entre los capítulos 7 y 11 del libro tercero, en total unas casi cien páginas de la edición moderna. En esa vasta sección, el protagonista duda primero sobre si hacerse fraile, finalmente desestima ese propósito y tropieza, a continuación, con un nuevo amo poseedor de una gran biblioteca:

Díjome que, pues era aficionado a lección de humanidad, en su casa tendría lo que podía desear, porque tenía muchos libros della. Y en verdad que valía su librería más de tres mil ducados: había en ella libros curiosísimos de todas maneras: de polecía, gobierno, moralidad, devoción, poesía y otros profanos (p. 514).

Una aparatosa colección que da pie a una llamativa y tópica condena de los libros dañinos:

Di en esto[s] como cedacico nuevo, que me perdía por leer libros de disparates y profanos; que es ordinario y cosa experimentada echar mano el hombre de los libros que hacen a su inclinación. Y como los libros de vanidades distraen tanto y hacen tan al gusto de los que son distraídos, fácilmente se abrazan con ellos y de su elección; y así me iba como por un almíbar, bebiendo espíritus de inquietud y mayor distracción (id.).⁶

⁵ Comp. Lázaro Carreter (1993, pp. XIV-XVII).

⁶ Los llamados *libros de vanidades* solían ser los de caballerías en los sermones y corpus legislativos del siglo XVI.

Aunque Luján no es precisamente un modelo de narrador coherente, queda clara su asociación de esas lecturas nocivas y *disparatadas* con su *distracción* o descarrío moral, hasta el punto de que esos libros le hicieron, según afirma, más mella que sus mismas experiencias pasadas como pícaro: «El daño que me causaron, aun en los pocos días que los llevé entre manos, te dirá lo que queda de mi vida, que sin duda perdí más en estos pocos días que en toda la habituación perversa de la vida pasada [...]». A continuación, aclara por qué sus lecturas eran tan peligrosas:

Son los libros malos como mujercillas perdidas: pregonan hermosura fingida estando de secreto llenas de mil enfermedades; hacen ostentación de vana apariencia con que saltean en poblado, y aun dentro de casa a medio día, y más a los de poca edad [...] (pp. 514-515).

Al margen, es graciosa la doble imagen de los libros profanos como mujerzuelas y bandidos. Pero no debemos reparar tanto en el estilo ampuloso de Luján, seguramente prestado de los corpus legales y sermones, como en la llamativa contradicción con su propia novela *neoguzmaniana*, aunque quizás ésta no necesita demasiado comentario, puesto que, como el falsario que es, y quizás precisamente por serlo, se puede permitir casi todo en su irregular mediocridad.

El mismo Alemán, responsable último del desaguado, ya había condenado las novelas y comedias en su propia novela, que parece haber funcionado como triaca contra el veneno de una picaresca o de una narrativa sin sustancia moral.⁷ La naciente industria teatral aparecía precisamente en la segunda entrega de *Guzmán de Alfarache* (pp. 53-54), donde Alemán hablaba de actores a los que seguramente había visto actuar o incluso conocía en persona. Pero el teatro no está integrado en la obra, pues es novela cerrada y solipsista, ensimismada, y no proyectada hacia lo público o lo espectacular.⁸ Su proyección social se plantea e irradia desde el personaje único que es el pícaro protagonista. En cualquier caso, el «Prólogo al lector» del más mundano *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* ofreció por esos años (1605) una combinación parecida de recargado e hipócrita sermón contra la ficción licenciosa —las «comedias y libros profanos tan inútiles como lascivos» (p. 175)— y de alambicada justificación de la *Justina* en razón del escarmiento de su protagonista y de una consulta que López de Úbeda aduce que

⁷ Comp. la introducción de Rico a su edición clásica de esa novela (1983, pp. 17-18).

⁸ Márquez Villanueva habló oportunamente del «universo constreñido» y de la «rígida estrechez» de *Guzmán de Alfarache* (1995, pp. 253 y 289).

hizo a unos imaginarios «hombres espirituales», que autorizaron su libro como antídoto moral (p. 183).

Aun así, sorprende que la ficción, en especial la del inconsistente Luján, contenga una condena de sí misma. Intuimos, de todos modos, que él, ya fuera un plagiario caradura, un mero librero oportunista, un impresor tramposo o un envidioso plumífero, distinguía la condena humanística y contrarreformista de los libros de entretenimiento respecto de su propia novela, en sí misma un mero (y mediano) entretenimiento sin más, aunque con ciertas ínfulas, con plumas pres-tadas. Acaso pensaba acogerse en ese punto —y lanzo sin más la conjetura, por el momento— al mucho más rigorista moralismo alemán, ofreciendo un complejo pasatiempo moral o una entretenida y enjundiosa *atalaya de la vida humana*,⁹ sin reparar en que su obra no resultaba ni de lejos tan convincente como la novela del sevillano en ese terreno tan difícil. Notemos que el osado experimento de la *atalaya*, contestado por López de Úbeda, acaso terminaría por empujar a Alemán a un exilio por derroteros mexicanos, al menos según la sugerencia de Márquez Villanueva,¹⁰ mientras el falsario quedaría simplemente olvidado después de una decena de ediciones, casi todas piratas, entre 1602 y 1604.¹¹

Tampoco es el momento de establecer de qué fuente o fuentes exactas sacó Luján su hipócrita condena de los libros de entretenimiento, si es que lo hizo. En el fondo, pudo fusilarla de cualquier parte o madurarla a partir de muchos textos y sermones a la vez, especialmente si comerciaba con libros, como alguna vez se ha insinuado. El hecho es que, por ejemplo, al final de ese mismo capítulo y ya metido en la harina dramática del debate entre comedia y tragedia, Sayavedra plagiará descaradamente al Pinciano.¹²

En todo caso, algo más abajo, retomando nuestro hilo *metaliterario*, Guzmancillo seguirá leyendo —y, por lo tanto, *pecando*— como un picarillo pedante, hasta que, según declara, «con el gusto de los versos y el de ver recitales en las farsas, a que era muy aficionado, me puse en la cabeza de ser representante» (p. 519).

⁹ Hablo figuradamente, dado que la *Atalaya* es justamente el subtítulo alemán de la *Segunda parte* legítima de 1604, que Luján, en cuanto plagiario de Alemán, no alcanzaría a leer antes de publicar su propia continuación, como es lógico. Para el contraste entre ambos escritores, véanse las muy razonables aclaraciones de Micó en la introducción a su edición de la obra de Alemán (I, pp. 44-45).

¹⁰ Véase Márquez (1995, cap. VII, esp. pp. 248-249).

¹¹ A tenor del panorama descrito por Mañero en su introducción a esa obra (pp. 49-50).

¹² Véanse las notas 437, 440 y 443, en las pp. 524-525 de la edición que sigo. Sobre las digresiones plagiadas de esa novela, véase también la edición de Mañero, con abundante bibliografía (pp. 18-25).

Observamos aquí, de paso, cómo el personaje transita fácilmente de la poesía a las secas a la poesía dramática, según hemos teorizado al principio de estas páginas. No menos importante es el genuino alumbramiento del tipo del pícaro-actor, muy lógico en 1602, pero también muy clarividente, puesto que ni siquiera la comedia nueva era todavía un fenómeno establecido entonces y el mismo Lope no publicará *El peregrino en su patria*, con su lista de comedias, hasta dos años después. Este dato, que parece casual y pasajero, viene a demostrar tres cosas: el conocimiento del mundo teatral por Luján, la cercanía que ese misterioso autor tiene respecto a ese ambiente y su sagacidad literaria, mayor de lo que se ha supuesto hasta ahora.

Para confirmar la afición de Sayavedra a las tablas, nuestro picarillo continuará entonces su nueva carrera de actor aficionado en una compañía importante, la agrupación histórica de Heredia,¹³ enamorará a una actriz y la seguirá hasta Valencia, donde sucederá la escena que nos interesa. Porque, hacia el final de ese largo pasaje y como para rematarlo, Luján retratará a un escritorzuelo pretencioso que ofrece su fallida comedia, titulada *El cautivo engañoso*, a esa compañía, con los resultados desastrosos y caricaturescos que aquí nos interesan.

Las comedias de cautivos habían estado de moda unos años antes, hacia 1580-1600,¹⁴ y quizás ese mal dramaturgo pretendía actualizarlas con el nuevo matiz, un tanto picaresco, del cautiverio fingido, presente también, por ejemplo, en el *Persiles y Sigismunda* de 1617 (III, cap. x). En sí mismo, se trata de unos plausibles título y asunto teatrales, aunque mal planteados por el desgraciado comediógrafo *to be*. En cualquier caso, éste presume torpemente, además, de que su pieza lleva «una jornada pastoril a la morisca, que es una maravilla» y constituye una auténtica «invención nueva» (pp. 551-552). Pero los actores presentes objetan entonces, con razón, que las tópicas vestimentas de moros y pastores son incompatibles entre sí, un detalle técnico y metaliterario que, sin duda, no escaparía a la atención de lectores tan perspicaces como Quevedo o Cervantes, acostumbrados a transitar entre géneros y subgéneros con la soltura de los genios, una habilidad que quizás los acercó entre sí como creadores en esos comienzos de siglo, a pesar de

¹³ De las dos compañías con *autores* de apellido Heredia, entiendo que cabe suponer que se trataba de la de Alonso, que regentó una de unas veinte personas hacia 1600, según el DICAT.

¹⁴ Comp. Urzáiz (I, p. 69), con varios títulos sin fecha y anónimos, aunque no sean demasiados. Tampoco parece que Luján pretenda aludir a *El Argel fingido y renegado de amor* o *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega, ambas de 1599. La primera presenta a un amante que se viste de moro para secuestrar a su amada, aunque por su fecha cierra aproximadamente la moda morisco-argelina a la que alude Luján.

las diferencias de edad, de temperamento y de ideología.¹⁵ Entiendo que los dos repararían en ese gracioso disparate para pergeñar después sus propias caricaturas de dramaturgos fallidos, según veremos más abajo.

Ese cruce inopinado de pastores y moros supone un verdadero cortocircuito entre especies novelescas y teatrales distintas, un salto en el vacío entre las convenciones literarias del XVI que los presentes no pueden ni comprender ni aceptar. Un repaso del catálogo de Urzáiz nos convence de que el improbable híbrido de la “jornada pastoril a la morisca”, era, en realidad, imposible, por más que los acertados experimentos cervantinos con los subgéneros narrativos, en son de burla y crítica *metanovelesca*, del primer *Quijote* y *El coloquio de los perros* estuvieran ya en ciernes y aunque los ensayos quevedianos con temas, personajes, *figuras* y géneros se avizoraran en el horizonte literario, de una forma tan clara en el *Buscón* de hacia 1610, que su influencia se intuye claramente en el mismo Cervantes de las *Novelas ejemplares*. El teatro, a diferencia de la novela, no ofrecía el mismo amplio terreno de pruebas, en el que casi cualquier cosa era posible, como demuestran narraciones tan *sui generis* como las citadas, como *La hora de todos* o como *El siglo pitagórico*, entre otros ejemplos parecidos. Y de ahí quizás que los primeros y últimos espectadores de *El cautivo engañoso* reaccionen tan mal.

Sea como fuere, nos sorprende otra vez la incisiva crítica de Luján, habitualmente un narrador tan superficial y oportunista que recicla y fusila sin vacilar de otras fuentes bastantes sermones de su personaje. Tal vez esa crítica era sincera e iba enderezada contra un teatro naciente plagado de ocurrencias y tocado ya por el pseudo-historicismo comercial lopesco, que Luján pudo haber experimentado efectivamente, como espectador y como aficionado, en Valencia, en esos años en torno a 1600. Lope de Vega vivió en la ciudad del Turia en 1588 y en 1599, durante las bodas regias de Felipe III, en las que, como sabemos, apareció vestido como Botarga y no es de extrañar que Sayavedra acudiese a estrenos del *Fénix de los Ingenios*. La idea de que estuviese interesado en cuestiones teatrales y, por lo tanto, dispuesto a sopesarlas y debatirlas se confirma cuando en III, 7 hace a su protagonista comentar brevemente su mala opinión sobre un estreno dramático (pp. 520–521). Y no olvidemos que ese pícaro, a modo de entrenamiento, ha vivido justo antes el episodio de verdadera manía lectora ya comentado.

En este punto no deja de ser curioso el contraste entre el verdadero *Guzmán*

¹⁵ Véase Pérez Cuenca, que supone que pudieron conocerse y tratarse desde 1604 y quizás con más seguridad, a partir de 1606 (2006, en particular pp. 190 y 192; aporta bibliografía sobre esa relación en p. 209, n. 1).

de *Alfarache* y el falso, y entre el protagonista del primero y la Pícara Justina de la novela homónima de Francisco López de Úbeda: mientras la criatura alemaniana no tenía especiales aficiones literarias o no las comenta, su remedo valenciano vive una temporada imbuido de literatura profana y de comedias, y hasta llega a ser actor; y por los mismos años, la extravagante pícara leonesa se presenta como «algo de poeturria» (p. 445), no deja de historiar su «abolengo festivo» (p. 336), menciona a su abuelo barbero, flautista, guitarrista y alquilador de *atrezzo* y relata su muerte casual mientras hacía justamente un papel de entremés (p. 341).¹⁶ Más tarde cuenta cómo la compañía de Granado representa un auto, una comedia de santos y un *entremés viejo* (p. 586), alude a un actor (p. 958) y relata cómo los estudiantes de Mansilla hacen una pieza carnavalesca de repente (p. 965).

Pero volvamos a nuestra escena de la novela de Luján. Los *teatros* presentes, que ya conocían al poetastro de otros lances parecidos, lo animan burlonamente a leer a prueba ante la compañía su desastrada comedia, según se hacía entonces:

Sacó su envoltorio el triste poeta, que no debiera, y empezó con unos versos que no les debió de sacar de botica de sedas, según les hubo tan mal medidos, y con todo, a cada redondilla levantaba los ojos y miraba a todos los oyentes, como si fuera un concepto milagroso; todos estábamos perdidos de risa, y no había orden de disimulalla, hasta que él lo echó de ver, y muy corrido, dijo: —«Yo creo que vuestas mercedes tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno» (p. 551).¹⁷

Ya he glosado en otras partes esa mirada de reojo del poeta a su auditorio y ese homenaje, algo paradójico, al *Fénix de los Ingenios*, un dramaturgo notorio en la Valencia de fines del xvi. Tampoco olvidemos que Lope era el comediógrafo mejor considerado por las compañías teatrales y quien, poco después, publicaría, con cierta prepotencia, la lista de piezas hasta entonces estrenadas por él en *El peregrino en su patria*.¹⁸

El aguafuerte continúa unas páginas después en el segundo *Guzmán* apócrifo:

Entróse por ella como por viña vindimiada, porque la sabía de coro; pero teníamos a un dedo de reventar de risa. Uno de los caballeros hijos de vecino [...] disparó en una risa que no la pudo contener; y como no era menester brindarnos, salimos todos al paraje, que nuestro poeta se había hecho

¹⁶Véase, para todas estas cuestiones teatrales en la *Justina*, Sánchez-Castañer (1941).

¹⁷ La frase “botica de sedas” no aparece recogida en el *CORDE*.

¹⁸Véanse Giuliani (2004) y Fernández Rodríguez (2014).

un matachín. Envolvió sus papeles y metiólos en las calzas, haciendo grande queja de la burla, y diciendo que no sabíamos qué eran farsas y versos. Colóse la escalera abajo y dejónos qué reír para todo el año (pp. 553-554).

Todo el pasaje *neo-guzmaniano* que hemos releído se sale bastante de la tónica del resto del libro, pero apunta ya a un clima de efervescencia barroca, de parodia, reflexión y autoconciencia *metaliteraria* que cundirá por esos años de comienzos de siglo y que arrastrará, también, al menos, entre los prosistas, a Cervantes, a Quevedo, a Agustín de Rojas Villandrando y al autor de *La pícaro Justina*. Otra cosa es que Luján fuera del todo consciente de las posibilidades de su barroco hallazgo, pues su libro, aunque no carezca de cierta gracia y fluidez, produce una sensación general de taracea o *collage* armado por acumulación de plagios y ocurrencias, y no sentimos que la reflexión sobre la creación literaria le interese en especial, entrañablemente. Sin duda por ello, el verdadero aprovechamiento de esas posibilidades quedará en manos de sus imitadores.

En efecto, pocos años después, Quevedo amplificará hábilmente el sabroso episodio del mal poeta, como siguiendo el *dictum* de Lázaro Carreter: «Quevedo es, en su prosa, fundamentalmente un glosador». Y según aclaró el ilustre filólogo aragonés: «Sólo escribió una obra narrativa, y la crítica no ha cesado de señalar cuánto debe su inventiva en ella al *Lazarillo* y a los *Guzmanes*, bien por sometimiento, bien por reacción» (1982, pp. 11-12). Aunque lo esencial es que ese mismo crítico observó también, sobre el *Buscón*, que «la influencia argumental que considero más transparente en nuestro libro es la del falso *Guzmán* de Sayavedra. Actúa en puntos centrales de la narración» (1993, p. xvi); y ofrece a renglón seguido una elocuentísima ristra de ejemplos, citas y cotejos (1993: xvi-xvii).

En lo que nos interesa, don Francisco convertirá el episodio del *pseudo-Guzmán* en un verdadero abanico de motivos satíricos y paródicos. Ya había rozado el asunto en la *Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales*¹⁹ y en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, una pieza anterior a 1605,²⁰ pero esas alusiones, aunque interesantes y cercanas a la *figura* que nos importa aquí, parecen algo anteriores al tratamiento del asunto en el *Buscón*.

Primeramente Pablos conocerá, cerca de Madrid, en los capítulos 2 y 3 del

¹⁹ Datada por los especialistas en su etapa de juventud: entre 1600 y 1603 por García Valdés (*Prosa festiva*, p. 54) y, según Jauralde, entre 1600 y 1608 (1981, p. 33), e incluso durante sus estudios en la Universidad de Alcalá, antes de 1600 (1999, p. 113, n. 54, y pp. 116-117).

²⁰ Comp. Jauralde (1983, p. 281) y la edición de Azaustre (2003, pp. 5-6).

libro segundo, al ya mencionado «clérigo muy viejo en una mula» (1993, p. 114), un irascible pedante sin nombre, enemistado con la Universidad y orgulloso de sus borrones, que permite a Quevedo desarrollar un notable repertorio de chistes y parodias poéticas. Así, el sacristán recita ante Pablos unas ridículas coplas a un folclórico *San Corpus Christe*, le amenaza con «un pedacito de un librillo que tengo hecho a las once mil vírgenes, adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica» —a bulto, más de cuatro millones de versos (!), cuando Lope escribió alrededor de millón y medio y Cervantes unos 40.000—, y saca a relucir un desaforado comedión «que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén» —las más prolijas piezas del XVI tenían cinco—, compuesto en sólo dos días y cuyo descomunal borrador ocupa «hasta cinco manos de papel», es decir, 125 pliegos, casi el doble que una novela extensa de aquel tiempo (1993, p. 115).²¹ Por lo demás, esa disparatada pieza tiene un asunto *animalista* que la vuelve irrepresentable:

El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió:

—Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y, si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa.

—¿Cómo se podrá representar —le dije yo—, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?

—Esa es la dificultad; que, a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas (pp. 115-116).

Y menciono este punto porque Cervantes también aprovechará a su sabor el factor animal en *El coloquio de los perros*, según veremos más abajo.

En el capítulo tercero Pablos le leerá a ese mismo clérigo una *premática* paródica contra los poetas «güeros, chirles y hebenes», en la que se tolera que existan esos personajillos para surtir a los *farsantes*, los *clérigos* y los *sacristanes*, con tal de «que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas», trucos todos facilones del teatro contemporáneo (1993, p. 122). El tal clérigo se siente aludido de inmediato y se defiende aduciendo ingenuamente que ha compartido un aposento con Liñán de Riaza, almorzado varias veces con Espinel, estado cerca de Lope, visto mil veces a

²¹ Véanse los cálculos de Cabo en su nota 115.25.

Ercilla y «comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió fraile, y que hoy día los traía, y malos» (1993: 123). Escatología aparte, diré que ese *sacristanejo* acaba de incurrir en uno de los primeros casos conocidos de grosero fetichismo literario.

En cierto modo, esa escena y esa *premática* convierten al pícaro Pablos —aquí quizás, en parte, un *alter ego* de su creador— en espectador o en crítico dramático. *In crescendo*, más avanzada la novela, se trasmutará incluso en actor y escritor teatral bisoño, encarnando parte de nuestra caricatura. A la altura del capítulo 9 del libro III, Quevedo reescribirá el episodio *lujaniano* del *pícaro-actor*, convirtiéndolo en una secuencia más compleja de *pícaro-actor-poeta dramático* y, a la postre, en galán de monjas, un ingrediente que también estaba en Luján (1993: 329-330).

Veamos el sabroso texto, enriquecido con numerosos chistes, matices graciosos y toques de ácida crítica. Pablos empieza por toparse casualmente con una compañía y se encapricha de una actriz, esposa del *autor*; se hace contratar por éste e inicia así su carrera como representante. Quevedo introduce, de paso, una curiosa descripción de la selección y la formación chapucera de los actores de la época, que, en el fondo, para él, no debían ser mucho más que pícaros oportunistas (1993: 209). El *autor* lo ficha por dos años tras oírle recitar «un pedazo de la comedia de san Alejo» del repertorio infantil de entonces (1993: 209).²² El delicioso pasaje concluye con un cursillo acelerado de actuación, que Pablos supera con facilidad:

Diéronme que estudiar tres o cuatro loas y papeles de barba, que los acomodaba bien con mi voz. Yo puse cuidado en todo y eché la primera loa en el lugar. Era de una nave, de lo que son todas, que venía destrozada y sin provisión; decía lo de «este es el puerto», llamaba a la gente «senado», pedía perdón de las faltas y silencio, y entréme. Hubo un vítor de rezado, y, al fin, parecí bien en el teatro (1993, p. 210).

Como en toda esta sección *metaliteraria* del libro, Quevedo no escatima las críticas a los tópicos teatrales, como las manidas loas, en trance de desaparecer, y sus archisabidos asuntos. De hecho, muchos de estos elementos coinciden con los desgranados por Agustín de Rojas, gran compositor de tales piezas, en su *Viaje entretenido* de 1603.

La carrera del impostor y arribista Pablillos como poeta dramático empieza, así, con buen pie, hasta el punto de que ya «hablaba de entender de la comedia,

²² Véase la nota de Cabo (209.9).

murmuraba de los famosos, reprehendía los gestos a Pinedo [...], pedíanme el parecer en el adorno de los teatros y trazar las apariencias [...]» (pp. 211-212), lo que permite a Quevedo endosar a Pablos el papel de perito en comedias y, por tanto, juez de las piezas para el futuro repertorio de su compañía: «si alguno venía a leer comedia, yo era el que la oía» (p. 212); un papel que había tenido su importancia en el pasaje comentado de Luján, pero que Quevedo desecha, junto con la lectura dramatizada, para concentrarse en el fracaso sobre las tablas de los borrones teatrales perpetrados por los actores aficionados.

La doble caricatura que más nos interesa empieza por un actor de la compañía metido a ignorante dramaturgo sin talento:

Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos (1993: 210).

No hace falta insistir en el marcado contraste entre la sabiduría técnica y artística que exige el buen teatro y la cruda ignorancia de muchos advenedizos, aunque es curiosa la pulla contra los muchos empresarios que escribían para las tablas a ratos perdidos, al estilo de Andrés de Claramonte y otros. Más relevante parece el detalle de la *farsa de moros y cristianos*, que recuerda a la trasnochada *El cautivo engañoso*, invocada por Luján de Sayavedra.

Los resultados son muy parecidos, pues Pablos comenta enseguida: «hízose la comedia el primer día y no la entendió nadie»; añade que en la segunda función menudearon ya las hortalizas (p. 210), explica que «al fin tuvimos nuestro merecido» (1993: 211) y razona el desastre: la pieza «traía un rey de Normandía sin propósito, en hábito de ermitaño y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas» (1993: 211), en apresurada síntesis crítica de una pésima comedia pseudo-histórica, con el habitual expediente del exótico rey disfrazado, el lacayo (¡aquí, doble!), las atropelladas bodas en cadena y lo que podríamos llamar la producción en masa («y allá vas»). El mal *actor-escritor* confiesa entonces «que, jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que, de un paso tomado de uno y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre de remiendo y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido» (1993: 211); aunque el verdadero trasfondo es el fracaso lógico de una empresa tan sumamente dudosa por su venalidad e inmoralidad:

Confesóme que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales les ponía aquellos riesgos. Lo otro, que, como andaban por esos lugares, les leían unos y otros comedias: «Tomámoslas para verlas, llevámonoslas y, con añadir una necesidad y quitar una cosa bien dicha, decimos que es nuestra». Y declaróme cómo no había habido farsante jamás que supiese hacer una copla de otra manera (211).

No debemos echar en saco roto los pintorescos detalles desgranados por el compañero de Pablos, sin duda extraídos de la experiencia, sobre ese trapicheo con fragmentos de comedias ajenas, al que no cabe aquí llamar piadosamente ni reescritura, ni refundición, ni reelaboración artística, sino hurto literario menor.²³ El cofre o maleta de los autógrafos teatrales que atesoraban los empresarios y las mismas obras memorizadas por los actores eran una fuente inagotable de recursos: «se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil». *Fácil* porque «como andaban por esos lugares, les leían unos y otros comedias» y, en consecuencia, «tomámoslas para verlas, llevámonoslas...», frases que indican que las gentes de teatro incluso podían esquivar a los molestos escritores, ahorrarse el gasto y la lectura dramatizada de sus piezas y plagiar éstas directamente para producir otras nuevas por su cuenta. El mismo Quevedo también nos exime de asistir a esa lectura, que sustituye ventajosamente por un estreno fallido y por la crítica de su *actor-espectador-pícaro* Pablos. Y la escenificación, en cierto modo, supera a la mera recitación, a la vez que se disfraza mínimamente la imitación quevediana de la escenita de Luján, algo, que, en cualquier caso, a don Francisco sin duda le importaba muy poco.

Por otra parte, la situación de general latrocinio teatral era tan grave, que el propio poeta ratero confiesa que no hay gente de teatro capaz de componer una sola copla por sí mismos. Su confesión de plano recuerda, más bien, a las protestas de Lope contra el plagio o al recurso corriente a los *memoriones* o a la descarada reescritura.²⁴ Ninguna de estas quejas asomaba siquiera en Luján de Sayavedra, que más bien pecaba, como sabemos, de saqueador de párrafos ajenos.

Según razona Quevedo, el fracaso concreto de ese comedión mostrenco radica

²³ Véase Pérez Cuenca, que coteja y comenta citas sobre el plagio de Quevedo y Cervantes (2006, pp. 194-195).

²⁴ Algo de esto sale a relucir —sobre los versos de amor— en su famoso soneto 1.º de las *Rimas* de 1609, «Versos de amor, conceptos esparcidos (...)» (n.º 38, p. 117). Véase especialmente los recomendables trabajos de Perromat (2010) y Tropé (2015).

en tres puntos: la codicia, la ignorancia y el hurto. De hecho, en todo el largo pasaje *metaliterario* del *Buscón*, insiste a menudo en esos defectos para caracterizar negativamente a todos los poetas de mala mano. Y brilla, sobre todo, la cuestión económica, una tentación que arrastró a tantos aficionados a componer poesía popular y teatro, éste último casi siempre con poca fortuna, puesto que no era tan fácil escribir y dado que, además, para entonces, el *negocio* —así lo describen nuestros personajes— empezaba a estar monopolizado por Lope de Vega y unos cuantos especialistas más, mencionados u homenajeados en este mismo pasaje por el propio Pablos (pp. 210-212). Si repasamos por un momento la porción *metaliteraria* de la novela, observaremos que el ya mentado sacristán madrileño de II, 2 recibía ocho reales de señal de cada ciego por unas oraciones y coplas y calculaba que «más me han de valer de trescientos reales los ciegos» (p. 117); no menos revelador es que Pablos reflexione ante esa estampa, como si fuera Quevedo mismo: «¡Oh, vida miserable! Pues ninguna lo es más que la de los locos que ganan de comer con los que lo son» (id.). Y lo propio sucede con la «necesidad de arrimo» del mismo Pablos al hacerse actor y con «el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales» por el actor de la cita de arriba. Pero el asunto tiene más envidia porque se trata de achacar a todos estos malos aprendices una venalidad propia de los menestrales y que corrompe de raíz su supuesto arte, convirtiéndolo en un mero oficio y, por lo tanto, llevándolos derechos a la inmoralidad y al fracaso, según la cerrada teoría social de Quevedo.

En fin, pese al escarmiento, el oportunista Pablos, como buen pícaro, no dejará de tomar ejemplo del plagiaro Luján, improvisando su propia carrera teatral, aunque Quevedo volverá a añadir muchos detalles de su cosecha, como la lectura juvenil de Garcilaso, por entonces comunísima: «No me pareció mal la traza, y yo confieso que me incliné a ella por hallarme con algún natural a la poesía; y más, que tenía yo conocimiento con algunos poetas y había leído a Garcilaso; y así, determiné de dar en el arte» (p. 211). La rapidez con que don Francisco hila ahí los chistes oculta sus interesantes asociaciones del actor con el buscavidas y del plagio literario con el picarismo puro y duro. De hecho, el gran satírico parece pasar tan sumariamente sobre los motivos, que desaprovecha algunas posibilidades cómicas, mientras sugiere otras, como la del Garcilaso banalizado en manos tan pecadoras como las de Pablos,²⁵ y sin duda ya vuelto a lo divino, rehecho y

²⁵ Recordemos que Tomas Rodaja, el Licenciado Vidriera, al partir como soldado a Italia, «los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de nuestra señora* y un Garcilaso sin comentario» (*Novelas ejemplares*, p. 270). Véanse el comentario moderno al pasaje (n. 270.30) y las explicaciones de

contrahecho hasta por el mismo Quevedo, en plena deconstrucción barroca de los gastados tópicos renacentistas.²⁶

En todo caso, quizás por haber asistido al fiasco del compañero actor, Pablos tendrá más éxito con un entremés y una floja comedia sacra:

Porque no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba con chirimías, había sus ánimas de purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces, con su 'bu, bu', al salir, y 'ri, ri', al entrar; cáiale muy en gracia el nombre de Satán en las coplas y el tratar luego de si cayó del cielo y tal. En fin, mi comedia se hizo, y pareció muy bien (p. 212).

La clave de este gracioso pasaje parece ser su picardía, su descarado oportunismo y un manejo experto de los tópicos al uso, onomatopeyas incluidas. El pícaro ha sabido escoger un asunto *de santos*, mágico, espectacular y musical, a la altura de los espectadores más sencillos, a los que halaga con *coplas* sonoras y eficaces. Al margen, unos años después, un personaje de *El sagaz Estacio* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (compuesta antes de 1613, pero publicada en 1620) definirá muy agudamente las comedias de santos: «Todo lo que ves es ficción y carantoña para el vulgacho, como de comedia a lo divino, que van todos a ver a la nube, aunque lo escrito no tenga más misterio que casando los consonantes descasar las razones» (p. 508).²⁷

En suma, el Quevedo joven del *Buscón* aprovechó a su sabor el motivo del poetastro y lo distribuyó en tres pasajes de su novela, encarnado en otros tantos tipos: el clérigo letraherido y necio, el pésimo actor-dramaturgo y el interesante hallazgo del oportunista pícaro-actor-escritor Pablos, frente al más elemental pícaro-actor observador de Luján. El gran satírico repartió los rasgos del mal poeta dramático entre todos ellos, a lo largo de tres capítulos, en una verdadera unidad temática *metaliteraria* y *metateatral*. Ese desglose y la profusión de tipos, chistes, parodias, anécdotas y otras herramientas satíricas meramente ensartadas y justificadas únicamente por la mirada y los oídos de Pablos de Segovia —que presuntamente las observa, escucha y recoge en su relato, aunque en realidad su

Ruiz Pérez, que considera que esta bipolar selección de sus libros por Rodaja «dice bien poco de su juicio literario» (2006, p. 44). Garcilaso estaba ya tan banalizado, que Lope lo invocará como un felino *Gatilaso* en el soneto-dedicatoria de su *Gatomaquia* (p. 70).

²⁶ Véanse Keeble (1969) y Maldonado Araque (2010), entre otros.

²⁷ Y el mismo novelista, claro discípulo de Cervantes, comentará satíricamente y con bastante gracia el recurso fácil a las chirimías en el teatro en su *Don Diego de noche* (pp. 163-164).

inventor las está reciclando de otras fuentes—, nos hablan de un creador curioso, que, con todas sus puntas y collares de humor, agudeza y sátira, está vivamente interesado en el asunto. La insistencia quevediana no deja lugar a dudas: el asunto le importa en sus muchas facetas, pero el abanico de los elementos y su chapucero despliegue a lo largo de esos capítulos, con algún pretexto tan traído por los pelos como el que suscita la lectura de la *Premática contra los poetas güeros, chirles y hebenes* por Pabillos al ridículo sacristán-poeta (pp. 117-118), apuntan a una escritura rápida y a una escasa planificación de la obra entera y del largo pasaje aquí analizado. No es de extrañar que Lázaro Carreter y Rico criticasen, según veremos enseguida, la factura de la novela y su apego superficial y pragmático al modelo de Luján, mucho menos sólido que el *Guzmán* alemán. Y tampoco hace falta recordar que al novelista bisoño que entonces era don Francisco debían hastiarle hasta cierto punto la angustia y la *verdad* contrarreformista del sevillano, y que tuvo que encontrar mucho más cómodas las hechuras del falsario levantino, que podía seguir como una receta más sencilla e inocua por estar vacía de seriedad y profundidad moral, o incluso humana.

En cualquier caso, da la sensación de que Quevedo tenía en sus cuadernos juveniles un repertorio de chistes y gracias y que, al armar su relato —que a veces parece simplemente hilvanado a toda velocidad por una mano algo inexperta en las lides novelescas— se apresuró a irlos encolando aquí y allá como verdaderos pegotes, aunque resulten incisivos y graciosos. Logró un tanto importante con el pícaro-actor o galán de monjas, pero resulta menos eficaz en lo que hace al sacristán polígrafo, que encarna demasiados retazos satíricos y paródicos y produce un efecto de chafarrinón excesivo, con tintas demasiado cargadas y un peso abrumador en la endeble narración, que se sale de madre y se ralentiza. En cambio, el paso del testigo creativo del compañero actor a Pablos parece algo más lógico, como lo parece a medias su *jubilación* teatral y creativa como galán de monjas, después de que se disuelva la compañía y una vez que una de las novicias haya visto actuar a Pablos. Muy distinto es que ese protagonista se olvide después de sus aficiones literarias durante el resto de la obra, si exceptuamos la curiosa alusión al desdichado poeta histórico Alonso Álvarez de Soria en la taberna sevillana, ya cerca del final (III, 9, p. 225). Es lógico que un pícaro *picotee* y sea inconstante, valga el juego de palabras, pero lo es menos que no vuelva a leer, componer o hablar de literatura en todo el resto del libro. Un novelista profesional como Castillo Solórzano, cuando pergeñe a un pícaro-poeta como el protagonista de las *Aventuras del bachiller Triapaza* (1637), sabrá pintarlo más convincentemente

como un aficionado a las letras fiel a sí mismo desde el comienzo de la novela.²⁸ Otro aspecto curioso del *Buscón* es que Quevedo prefirió mostrar a dramaturgos fracasados, pero capaces de estrenar sus desastrosas piezas, por ser del oficio. La excepción es el citado sacristán irascible de II, 2, que fracasa en una justa en Alcalá de Henares y apenas ofrece sus villancicos a sus feligreses y difunde sus coplas de encargo por medio de una pandilla de ciegos sacacuartos.

A pesar de su habitual método acumulativo y procediendo como por sedimentación, el satírico madrileño casi agotó el filón y terminó por profundizar bastante en la caricatura del mal autor, desdoblándola y enriqueciéndola con matices de actualidad, siempre con la mira de desprestigiar ciertas modas recientes, como la literatura *a lo divino*, las coplas de cordel, el romance nuevo, los dramas de cautivos y los barruntos primerizos de la comedia nueva, con sus implicaciones gremiales y económicas, señalando en especial la inmoralidad e ignorancia de los cómicos y la precariedad económica de las compañías. No en vano, Jauralde ha hablado en general de su «desprecio absoluto por los circuitos de la literatura escrita, que entonces comenzaba a masificarse; y su proceder sobre las formas triunfantes o consagradas de la expresión literaria, que reconvertía grotescamente» (1999, p. 132). A la luz de esas penetrantes palabras, resulta del todo lógico que acumulase tantos brochazos contra esa literatura impresa y teatral de masas, aplebeyada —y, por lo tanto, *democrática* a sus ojos— comercial y facilona, cuyos defectos eran susceptibles de una hilarante caricatura desde otro género bajo, como era la picaresca. Por supuesto, el ataque quevediano más sostenido, a lo largo de toda la novela, con un particular ensañamiento hacia Pablos y su familia, va enderezado a las nuevas narraciones de pícaros, aunque, curiosamente, no son demasiado claros los dardos contra la serie de *Guzmán de Alfarache*, esto es, los dos originales de Alemán y la falsa continuación lujaniana que le sirve a Quevedo de evidente inspiración. Otra cosa es decidir si su aparente inquina contra la llamada *estirpe de Caín* picaresca es un desafío en serio o un puro juego de emulación y esgrima literaria en manos de un veinteañero deseoso de exhibir su ingenio.

²⁸ Ya en el capítulo I, Trapaza es descrito como un muchacho ingenioso que despunta por igual en los versos y en los juegos de azar, desde sus años con los jesuitas, con habilidad para la poesía latina y romance (p. 67), que no sólo ejercitará en diversas composiciones intercaladas a lo largo de la novela, sino que, además, motivará episodios picaresco-literarios en Salamanca y Sevilla, importantes en la trama de la obra (capítulos V y XII). En general, en sus obras son apreciables sus acercamientos a la *metaliteratura*, con piezas teatrales, algún pícaro letraherido, caricaturas de poetas cultos y debates literarios embebidos en sus novelas.

Rico anotó hace tres décadas un duro dictamen sobre el *Buscón*:

Los dos últimos capítulos, incluso por su posición, son un atropellado calco de los *Guzmanes*. El uno (III, 9), donde Pablos se vuelve 'representante, poeta y galán de monjas', sigue pertinazmente avatares y situaciones de la continuación de 'Mateo Luján de Sayavedra' (II, 6, y, sobre todo, III, 7-9) [...]» (1984, p. 235);

«La factura de esos dos capítulos es diáfamanamente apresurada: apenas hay en ellos vestigios de la elaboración cuidadosa y conscientísima que distingue el arte más singularmente quevedesco»; «no subsiste sino una copia atolondrada e inorgánica (...), la sumisión mínimamente creadora a un género triunfante, y por poco más que el deseo de seguir la moda» (1984: 236).

No le falta razón a ese crítico, pero, en el tema que nos concierne, vale añadir que Quevedo, incluso cuando imitó servilmente y recicló materiales ajenos, fue mucho más allá que Alemán y que Luján, tuvo más gracejo que éste y, sobre todo, insistió mucho más en el asunto, desplegando una considerable variedad de elementos cómicos, géneros y subgéneros y tipos de escritores ridículos. Porque una cosa es la vertiente temática del problema y otra su plan constructivo: en la primera, Quevedo se muestra hábil e ingenioso en su sostenida *amplificatio* del tipo naciente del mal escritor, a partir del modelo lujaniano; en el segundo, saltan a la vista la chapuza acumulativa y el apresurado *collage*, emprendidos por quien desea lucirse antes por su humor y su agudeza que por su habilidad como narrador y constructor de argumentos y personajes. Además, esa amalgama y ese *collage* afectan igualmente a los dos largos pasajes que hemos repasado: el del irritable sacristán-poeta y el remedo de la *premática* contra los malos poetas y el de la compañía teatral y el *curriculum* de Pablos como actor-dramaturgo.

Ya se ha comentado su calco del esquema del *Guzmán* falso como prueba máxima de su despreocupación como novelista, según Rico. Pese a todo, su única novela —si dejamos al margen narraciones tan *sui generis* como los *Sueños* y *La hora de todos*— no deja de serlo y suele convencer a la mayoría de sus lectores, siempre que no se le exijan una articulación y una coherencia que no podía tener quien se dejaba arrastrar casi siempre por el afán de acumular gracias, de hacer reír, de parodiar géneros, de elaborar panoramas satíricos y de zaherir a ciertos tipos y grupos sociales.

También se copió a sí mismo, repasando y reescribiendo en el *Buscón* su *Vida de la Corte* y su *Premática del Desengaño*, pero imprimió a esos motivos consabidos un aire nuevo. En realidad, era un maestro del reciclaje de lo propio y lo ajeno,

y en el fondo, también un experto en esa peculiar urdimbre de narración, sátira, chistes y agudezas que llega a su cumbre provisional justamente en el *Buscón*. No andaba errado el citado Lázaro Carreter cuando proclamó que esa novela era una mera sarta de agudezas donde «falta todo esfuerzo de construcción» (1993, p. xxii), pero quizás convendría rescatar la relativa eficacia del relato, que siempre se deja leer, entretiene y deslumbra por sus hallazgos cómicos. Los problemas son dos para el crítico moderno: la articulación novelesca y la originalidad, y ambos fueron resueltos por el gran satírico en su *Buscón* de un modo suficientemente convincente para sus fines, aunque sacrificando a menudo la coherencia y la humanidad del protagonista y de los demás personajes, como también observara el mismo Lázaro Carreter hace unas décadas.²⁹ Aunque el *Buscón* puede parecer hoy un guiñol desvitalizado, sigue funcionando como una atractiva autobiografía picaresca, por más que se trate de la aventura de la mera exterioridad y, a ratos, de un puro pretexto para un catálogo algo inconexo de chistes y *figuras* burlescos. Vale decir: una sarta de aventuras que sirve de armazón sobre el que acumular las gracias que ese novelista coleccionaba desde muy joven, pero también un relato que sigue resultando lo bastante robusto para que un lector común lo siga con interés.

Quizás quien resultó menos seducido por la novela fue el mismo Quevedo, pues no repitió el envite novelesco: la narración de Pablos ofrece bastante más trabazón argumental que *Los sueños* o *La hora de todos*, y resulta curioso que escritor tan notable no reparara en los beneficios constructivos de un relato de personaje único y más o menos orgánico.³⁰ Sin duda, la combinación de moralismo y humor satírico expulsó de su escritorio el esquema novelesco. Salta a la vista que, en lo sucesivo, siempre preferiría las estructuras más episódicas, incluso aunque estuvieran ensartadas de forma temática —el hilo onírico de los *Sueños*—, hilvanadas por una voz o un personaje testigo en sus otras ficciones alegórico-satíricas o armadas de un modo tan funcional y *cinematográfico* como,

²⁹ Véase especialmente su síntesis de 1993 (pp. xx-xxiv).

³⁰ Pérez Cuenca comenta esa tendencia quevediana con citas de la *Perinola*. En una de ellas don Francisco aconsejaba a Pérez de Montalbán que «deje las novelas para Cervantes; y las comedias a Lope [...]» (Pérez Cuenca, 2006, pp. 192-193); en otra observaba que las novelas «no tienen pies ni cabeza» y critica sus «impropiedades» y sus «dislates», etc. (2006: 192). En consecuencia, Pérez Cuenca concluye que «si algo no despertó su interés fue la novela, ya que en el catálogo de obras conocidas de Quevedo no figura ninguna, a excepción del *Buscón* (?)» (p. 192). En todo el pasaje, Quevedo considera a Cervantes el representante digno de la narrativa, frente a un desencaminado Pérez de Montalbán.

por ejemplo, la portentosa y *fanta-científica* *Hora*. O, acaso, su desapego hacia el pícaro Pablos hizo inviable otro relato personal y su mismo desdén por las vidas picarescas y su mensaje social, que se transparenta en *El Buscón*, lo alejaron de semejante tentación, ya para entonces muy trivializada por bastantes de sus colegas novelistas desde *La hija de Celestina* (1612). Frente a las puras burlas y *estafas* de los Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, los Tirso de Molina, Lozano, Pérez de Montalbán, Camerino, Zayas y Carvajal y Saavedra, entre muchísimos otros, el moralista Quevedo se decidiría por un teatro o desfile de tipos defectuosos, de pecados, vicios y fracasos sociales, entrevisto alegóricamente por un protagonista semi-autobiográfico, un tanto pasivo y sin definir.

Entonces pasamos, por así decirlo, de la *temporalidad* del *Buscón* a la *espacialidad* del cuadro alegórico-satírico, donde el sermón se cuele de tapadillo detrás del desfile de caricaturas. La nueva forma resultaba mucho más dúctil y apta para los fines cómico-aleccionadores de Quevedo desde comienzos de siglo³¹ y volvía un tanto prescindible la hechura novelesca, que exigía una cierta dedicación constructiva —amén de psicológica, en la primerísima especie picaresca— y un interés narrativo abandonados ya por don Francisco. Esa evolución, naturalmente, no excluiría el extraordinario y modernísimo caleidoscopio de *La hora*, pero sí la novela como tal, aunque, curiosamente, andando el tiempo, la evolución de ese género en el siglo xx haya terminado por darle la razón, con novelas del tipo de *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos (1925), *La colmena*, de Camilo J. Cela (1951) y, en especial, *Mein Jahrhundert*, de Günther Grass (1999), curiosamente todas ellas menos audaces en lo formal que el experimento quevediano, al menos a mi modo de ver.

Otra cosa, no muy distinta, es afirmar que si en el *Buscón* estaban ya las semi-llas de una narrativa acumulativa, algo inorgánica y bastante desvitalizada, éstas fructificarían en sus obras de madurez, la mayoría más esencialmente episódicas, desarticuladas y deshumanizadas. Precisamente, Jauralde definió el *Buscón* como «un relato satírico de carácter costumbrista» (1999: 132): satírico-costumbrista y con frecuentes y largas descripciones, sí, pero relato, *ergo* ágil. En cierto modo, esa afirmación equivale a intuir en la forma de esa novela el germen de los grandes cuadros satíricos de Quevedo, aunque ajustando las proporciones de los ingredientes. Si Lázaro Carreter comentó, varias veces y en parecidos términos, que

³¹ Lázaro Carreter fechó ese cambio en una data tardía, pues señala que todavía en 1608 sus advertencias morales son «tibias y de fórmula» (1993, p. xxi). Para Jauralde (1999, p. 134) y Pérez Cuenca (2006, p. 192) el tempranísimo *Sueño del juicio final* puede fecharse a finales de 1604.

la narración de Pablos era «mero juego de ingenio, basado en el ejercicio incesante del concepto, sobre todo del que se produce a través de la palabra» (1982, p. 9),³² sólo cabe pensar que las creaciones quevedianas posteriores ahondarían más en esa brecha. El mismo Lázaro así lo corroboró: «Quevedo concibe siempre fragmentariamente, trabaja fragmentos, y sus obras se logran por el ensartado de piezas» (1982: 12). Sin embargo, a mi juicio, lo que importa es el resultado final, tal y como lo perciben, no el crítico, sino los lectores, menos atentos a las fuentes de la taracea quevedesca y mejor predispuestos ante el arte inimitable del gran satírico que los mismos especialistas.

Volviendo a nuestro asunto, sólo añadiré una nota más sobre esta perenne vena *metaliteraria* en Quevedo: casi una década después de la aparición del *Buscón* impreso y más de veinte años después de la presumible fecha de redacción de esa novela, *La hora de todos* todavía traerá una viñeta contra un vate oscuro y enigmático, titulada precisamente «Poeta culto» y enderezada contra los llamados culteranos o gongoristas, sus eternos adversarios (ix).³³ No olvidemos que una faceta constante de su obra es la crítica literaria por medio de muy diversos mecanismos: *prematías*, *escritores-testaferro*, actores ficticios, un libelo como *La Perinola*, algunos cuadros de sus *Sueños*, numerosas parodias y sátiras poéticas anticulteranas, etc.

A modo de conclusión, he pretendido completar en estas páginas mi particular censo de retratos áureos de dramaturgos fracasados y pasto de la caricatura *metaliteraria*. Las escenas reseñadas contienen los mismos elementos, aproximadamente: el ambiente teatral en el que vive y trabaja el protagonista, la aparición ante su compañía de un aspirante a dramaturgo pertrechado con sus hilarantes comedias, ya sea en forma de lista o catálogo, ya sea poniendo en la picota satírica o paródica a una o varias de ellas. A ruego de los presentes, ese aficionado lee una de esas piezas, con un título extravagante o absurdo, los comediantes u oyentes se burlan, el personaje se siente humillado y abandona la escena protestando o incluso comparándose con Lope de Vega.

Es evidente que Quevedo ajustó cuentas en su *Buscón* con la novela picaresca y con la literatura popular del momento, encarnada por el teatro de los corrales y por la poesía callejera. En lo que hace a Pablos, nuestro novelista entrevera su

³² También 1993, pp. xxiii-xxiv.

³³ Me atengo a la probable fecha de composición de *La hora* (1633-1635) esgrimida por Jean Bourg *et alii* en su edición de esa obra, y no, lógicamente, a la de las ediciones póstumas de 1650 (véanse Bourg *et alii*, 1980: 10 y 156-158; 1987: 119).

fina crítica poética y teatral con las mañas picarescas del protagonista y construye un personaje híbrido entre la picardía y la *metaliteratura*, que después aprovechará un Castillo Solórzano en su *Bachiller Trapaza*, por ejemplo. Los dos largos pasajes *metapoéticos* y *metateatrales* del *Buscón* desvelan una complicada reelaboración de la viñeta de Luján de Sayavedra, enriquecida con diversas críticas literarias y con un homenaje a amigos escritores y algún desquite personal.

Quevedo se manifiesta como un especialista en un tipo de caricatura particularmente deshumanizada y cosificadora. Las dos innovaciones del *Buscón* serán, a saber: la atomización de la sencilla caricatura original de Luján en bastantes escritores fallidos y varias situaciones *metaliterarias* diseminadas a lo largo de dos largas secciones separadas (II, 2-3 y III, 9), y la transformación del dramaturgo a prueba lujaniano en una galería de tipos equivalentes, pero complementarios entre sí, y que, en su complejidad, apuran bastante el asunto de la creación literaria fallida, encarnada o no por Pablos: el *sacristán-poeta popular-dramaturgo*, el *pícaro-actor*, el compañero *actor-comediógrafo*, el *pícaro-crítico teatral*, el *pícaro-actor-dramaturgo* y el *pícaro-poeta-galán de monjas*.

Por esos años, Cervantes transitará por una senda algo distinta y más humana del tema, mientras la caricatura quevediana será imitada por Salas Barbadillo, el mentado Castillo Solórzano, Luis Vélez de Guevara, Bernardo de Quirós, Agustín Moreto y Pedro Calderón de la Barca, entre otros. Todos estos autores, sin excepción, preferirán el distanciamiento deshumanizador de Quevedo a la empatía cervantina, pero esa es otra historia...

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo (1987): *Guzmán de Alfarache*, ed. José M.^a Micó, Madrid, Cátedra.
- Brioso Santos, Héctor (2015): «‘Atrevíme a una comedia’: el tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa», en Flavia Gherardi y Manuel Ángelas Candelas Colodrón (coords.), *La transmisión de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 153-174.
- (2016): «Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*», en Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis, (eds.), *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Olmedo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 11-32.
- (2018): «“Los poetas de farsantes”: Quevedo, Mateo Luján de Sayavedra y la caricatura del mal dramaturgo a comienzos del xvii», en Fernando Plata Parga (coord.), *Figuras, figurillas y figurones quevedianos*, monográfico de *La Perinola*, 22, pp. 39-64.
- (2019): «“Véote y no te conozco...”: el escritor dramático y su (auto)crítica en el Siglo de Oro», en Miguel Zugasti y Joseba Cuñado (eds.), *Actas del seminario Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, Toulouse, Colección Meridiennes, Presses Universitaires du Midi, pp. 73-92.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1986): *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joset, Madrid, Cátedra.
- Cavillac, Michel (2010): *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Cervantes, Miguel de (2001): *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López y estud. prel. Javier Blasco, Barcelona, Crítica.
- (1995): *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, CEC.
- (2002): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2014): «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia aurea*, 8, pp. 277-314.
- García Reidy, Alejandro (2013): *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Fráncfort del Meno, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert.
- Giuliani, Luigi (2004): «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en Xavier Tubau, coord., *Lope en 1604*, Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona / Prolope / Milenio / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 123-136.
- Herrero García, Miguel (1977): «De la profesión a la inadaptación (La sátira social contra los poetas)», en *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castilla, pp. 231-258.
- Jauralde Pou, Pablo (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- (1983): «Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión», en AA.VV., *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 275-284.
- (ed.) (1981): *Obras festivas de Francisco de Quevedo*, Madrid, Castalia.

- (ed.) (1990): Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Madrid, Castalia, 1990.
- Keeble, Thotmas W. (1969): «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios clásicos*, 13, pp. 83-96.
- Laguna Fernández, Juan Ignacio (2012): *La Philosophía moral en el Guzmán apócrifo: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, Ciudad Real, Almad.
- Lázaro Carreter, Fernando (1982): «Quevedo: la invención por la palabra», en Víctor García de la Concha (ed.), *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 9-24.
- (1993): «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, pp. VII-XXIV.
- (ed.) (1968): Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Barcelona, Juventud.
- López de Úbeda, Francisco (2012): *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra.
- Maldonado Araque, Francisco Javier (2010): «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el mito y su lógica productiva», *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 21, pp. 215-226.
- Márquez Villanueva, Francisco (1995): *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC.
- Navarro Durán, Rosa (2006): «Más datos sobre la fecha de la escritura del *Buscón*», *La perinola*, 10, pp. 195-208.
- Pérez Cuenca, Isabel, (2006): «Cervantes y Quevedo», en AA. VV., *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, pp. 187-211.
- Perromat Augustin, Kevin (2010): *El plagio en las literaturas hispánicas: historia, teoría y práctica*, tesis doctoral, París, Universidad de París-Sorbonne.
- Quevedo, Francisco de (1980): *L'heure de tous, et la fortune raisonnable. La hora de todos y la fortuna con seso*, introd., trad. y notas de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, París, Aubier.
- (1987): *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra.
- (2003): *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, ed. Antonio Azaustre Galiana, ed., en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, vol. 1, t. 1, pp. 3-18.
- (1993a): *Prosa festiva completa*, ed. Celsa C. García Valdés, ed., Madrid, Cátedra.
- (1993b): *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica.
- Rico, Francisco (1984): «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro*, 3, pp. 227-240.
- (ed.) (1983 [1966]): Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Planeta.
- Ruiz Pérez, Pedro (2006): *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, CEC.
- (2009): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética, de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Salas Barbadillo, Alonso de (2013): *Don Diego de noche*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- Sánchez-Castañer, Francisco (1941): «Alusiones teatrales en *La pícaro Justina*», *Revista de Filología Española*, 25, pp. 225-244.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pinto por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.
- Sobejano, Gonzalo (1973): «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, 41, pp. 313-330.
- Strosetzki, Christoph (1997): *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger.

- Tobar Quintanar, María José (2011-2012): «El *Buscón*: una obra juvenil de Quevedo», *Archivum*, LXI-LXII, pp. 445-474.
- Tropé, Hélène (2015): «Los paratextos de la parte XIII de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega*, XXI, pp. 153-172.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE.
- Vega Carpio, Félix Lope de (1983): *La gatomaquía*, ed. Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia.
- (1998): *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica.