



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

**Lingue e letterature europee,  
americane e postcoloniali**

Tesi di Laurea

**«Sin pan y sin carne no se  
sustenta buena sangre»:**

**la comida en *El Buscón*  
de Quevedo**

**Relatore**

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

**Correlatore**

Ch. Prof. Enric Bou

**Laureanda**

Vittoria Bernardi

Matricola 869480

**Anno Accademico**

2021 / 2022

*A Nicole,  
Ti voglio tanto bene*



## INDEX

Introducción	5
1. Aperitivo: la novela picaresca y Quevedo	7
1.1. <i>El Buscón</i> y la novela picaresca	7
1.1.1. La receta básica: elementos constitutivos del género	11
1.1.2. Panorama crítico	18
1.2. <i>El Buscón</i> : ¿qué tipo de novela es?	24
1.2.1. Una novela problemática	25
1.2.2. Posibilidades de lectura	26
1.3. De qué hablamos cuando hablamos de comer: <i>Food studies</i>	39
2. Plato principal: la cocina en <i>El Buscón</i>	49
2.1. «Amigos de ayunos y penitencias»: el hambre	50
2.2. «No he comido en mi vida mejor carne tinta»: los alimentos	55
2.3. «Coman, que me huelgo de verlos comer»: los banquetes	71
2.4. «Su <i>requiem aeternam</i> »: el canibalismo	75
3. Postre: gastronomía y sociedad	79
3.1. «Lo sucio no os lo dijo por lo puerco»: función costumbrista e identitaria	79
3.2. «Blanco llaman al sano de malicia y bueno como el pan»: función jerárquica y social	86
4. «Y fueme peor»: conclusiones	91
Agradecimientos	95
Bibliografía	97



## INTRODUCCIÓN

Biología y cultura: estas son las dos facetas de los seres humanos. Si por un lado la nutrición proporciona la energía y los nutrientes necesarios para el sustento físico, por el otro, la comida esconde en sí misma una carga simbólica muy rica y gustosa: entre otros, puede demostrar la religión profesada, representar la condición social de un individuo o exhibir las costumbres de un lugar. En este sentido, se revela la doble relación que se establece entre comida y cultura. ¿No es curioso que preguntas como qué cocinar, dónde pueden encontrarse unos precisos ingredientes o cómo ha de prepararse un particular plato siempre han formado parte de los pensamientos diarios del ser humano? Desde este ángulo, es evidente que comida y sociedad se abrazan, dando muestra, otra vez, de esa sabrosa relación que instauran.

Por supuesto, la comida entra en la literatura palpablemente a través de la representación de las recetas, de los ingredientes o de los banquetes. Sin embargo, su presencia se manifiesta también más sutilmente en el momento en el que se describen las normas sociales, los rituales y las modalidades de preparación o la valencia simbólica que la connotan. Y en la picaresca, tanto la comida como su ausencia, se abren camino hasta que se convierten en ser las co-protagonistas del relato.

En efecto, además de darnos la energía necesaria para sustentarnos, en los alimentos que se emplean en una determinada ocasión pueden esconderse numerosas significaciones, a veces visibles, a veces veladas: a partir del prestigio social que tiene una persona, pasando por la pertenencia (declarada o secreta) a una religión, llegando a las fronteras sociales que se pueden crear. Desde esta perspectiva, los relatos picarescos proporcionan un excelente ejemplo de género literario donde es posible percibir la perfecta unión de comida y cultura: puesto que uno de los ingredientes básicos de la picaresca es la representación de la realidad (Rico, 1989: 17), en todas las novelas de los pícaros se aprecian abundantes referencias a la materia culinaria, ya que representa una necesidad fisiológica de cada ser vivo.

Así que, el estudio de la cocina española de los siglos XVI y XVII se hace imprescindible para lograr comprender integralmente tanto las novelas picarescas como las peculiaridades que definen la sociedad barroca: de tal forma, para lograr descifrar la totalidad de los dobles sentidos, de los juegos de palabras, de las creencias o de los comportamientos

típicos de esa época, es necesario analizar las conexiones que se establecen entre comida e ideologías, es decir, entre ingredientes y pensamiento.

Entre todos los textos que crean el *corpus* del género picaresco, la presente investigación se centrará en el estudio de *El Buscón* de Quevedo. Sin embargo, cabe recordar que esta novela sigue dando problemas (más o menos objetivos) a los críticos: entre otros, baste pensar en la dificultad en datar la obra, o en la misma estructuración del relato, para unos ordenada y perfectamente coherente, para otros demasiado artificiosa y contradictoria. A pesar de ello, es indudable que se trata de una obra con un extremo valor estilístico y con una importante dosis de elaboración lingüística. Además, en *El Buscón* Quevedo se sirve de la comida para pintar la sociedad barroca y, consecuentemente, para denunciar la hipocresía, la falsedad, los vicios, la corrupción de una serie de individuos (entre otros, los clérigos y los hidalgos) que constituían una gran parte de la población del siglo XVII y que vivían de apariencias e imposturas.

Utilizando la comida como punto de partida, el propósito de este trabajo es el de demostrar que *El Buscón* de Quevedo se configura como un relato picaresco, perfectamente ordenado y coherente en su constitución, de hecho que la configuración estructural se logra gracias a un cuidado uso de la comida como material literario. Para lograr este objetivo, el menú de esta tesis se compone de tres platos: un aperitivo de bienvenida, donde se estudiará el género de la picaresca y se tratará de colocar *El Buscón* en su contexto literario, junto con los elementos básicos para poderse meter de lleno en el mundo de los *food studies*; seguidamente, el plato principal, el más... jugoso y succulento, se orientará hacia el estudio de la gastronomía en *El Buscón*, analizando en detalle el hambre, la simbología de los alimentos y la función que desempeñan los banquetes, hasta llegar al análisis de la antropofagia; por último, el postre se compone del estudio de la función costumbrista e identitaria, junto a la jerárquica y social de la comida, siempre en relación con *El Buscón*.

Por tanto, las dos preguntas de hipótesis que se han planteado para demostrar la pertenencia de *El Buscón* al género de la picaresca han sido: ¿qué papel juega la gastronomía en *El Buscón*? y, seguidamente, ¿la comida puede constituir el elemento que demuestra tanto la coherencia como la ordenación estructural de un relato? Partiendo de estas dos demandas, se ha analizado la obra de Quevedo, siempre dialogando atentamente con los *food studies*, con el propósito de demostrar la importancia y el valor de la comida en *El Buscón*.

## 1.

### APERITIVO: LA NOVELA PICARESCA Y QUEVEDO

Antes de empezar la comida, es necesario proporcionar unas nociones fundamentales para que sea posible comprender, de principio a fin, el menú que se ofrece: en concreto, en este primer capítulo se responderá a las preguntas básicas que el lector de *El Buscón* debe tener muy claras cuando, por primera vez, se enfrenta con la obra. De hecho, se encuadrará qué es y cómo y cuándo nació el género picaresco; seguidamente, se presentarán las características fundamentales de la novela picaresca, las cuales resultan ser necesarias para lograr designar lo que es un relato picaresco y para entender las razones del éxito que tuvo en toda Europa; con ello, se tratará de encuadrar *El Buscón* (verdadero protagonista del trabajo) en el contexto de la literatura picaresca, basándose en un atento diálogo con el panorama crítico; y, finalmente, se pasará a la presentación teórica de los *food studies* como perspectiva seleccionada para el análisis de *El Buscón*.

#### 1.1. LA NOVELA PICARESCA: UN GÉNERO NUEVO

El género de la novela picaresca debe su denominación al personaje que protagoniza su escena: el pícaro<sup>1</sup>. Sin el pícaro no se podría hablar de novela picaresca. Aunque la etimología del término se ignore (Rico, 1989: 107-108), lo que confirma ampliamente la crítica es el intento con el que los autores del Siglo de Oro solían emplear el vocablo: de hecho, después de la concienciación por parte de los lectores y de los mismos autores de las novelas del nacimiento de un género literario inédito, con una serie de normas que constituyen el esquema habitual de estas novelas, se ha forjado y afirmado en el habla diaria la voz «pícaro»<sup>2</sup>. Efectivamente, se puede afirmar que en los diccionarios el vocablo frecuentemente denotaba a un muchacho de baja condición social, cuya máxima aspiración en la vida era medrar a través de su ingenio y su astucia: en el *Diccionario de Autoridades*, con la

---

<sup>1</sup> En este trabajo, el sustantivo «novela» se emplea como sinónimo de «relato». Para más información sobre el tema ver Rey (1987: 112).

<sup>2</sup> Precedentemente, esos autores han sido consumidores del género, por tanto, consumidores de novelas picarescas.



voz «pícaro» se define a un chico «bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza», así como «dañoso y malicioso [...] astúto, taimado, y que con arte y dissimulación logra lo que desea» y también «chistoso, alegre, placentero y decidor». Como puede verse, los adjetivos registrados para definir a la persona apuntaban a designar principalmente su carácter o su condición social y no su oficio. En cambio, hoy en día, en el *DRAE* la definición que se encuentra es: «personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI». Por tanto, a partir de la toma de conciencia de la existencia de un nuevo género, en cuyo portavoz residían unos rasgos comunes perceptibles también en otros protagonistas de relatos similares, el término asumió una nueva connotación. Así que, ya en el siglo XXI, además del significado que se le asociaba en el Siglo de Oro, el vocablo «pícaro» señala también una serie de características propias de la gran mayoría de las novelas picarescas españolas. En palabras de Rico (1989: 117) se puede afirmar que «el *personaje* del pícaro es un carácter (picaresco a ratos, a ratos tal vez no) y el esquema de una vida: esquema que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una afortunada elaboración novelesca».

Más allá de eso, cabe destacar que, si la voz «pícaro» ya circulaba a partir del siglo XVI, es solamente después del éxito que tuvo el *Guzmán de Alfarache*, novela publicada en dos partes en 1599 y 1604, que el término se hizo verdaderamente habitual (Meyer-Minnemann, 2008: 23): es decir, es a partir de la consolidación de una serie de rasgos con unos denominadores comunes que se afirmó el género picaresco. A este respecto, como ha destacado Guillén, (1996: 223-224), el *Lazarillo de Tormes* empezó a circular de manera masiva solamente a partir de los finales del siglo XVI, y no inmediatamente después de su publicación (es decir, en 1554). Este fenómeno podría parecer algo raro si se considera el extraordinario suceso que obtuvo la obra en las décadas inmediatamente sucesivas. Sin embargo, el erudito nota que al ser un relato que trataba de forma completamente novedosa unas temáticas particulares, la recepción por parte del público y por los mismos escritores no podría haber sido sino parcial y, tal vez, problemática. En consecuencia, el relato no tuvo un impacto inmediato precisamente por qué, como es habitual de todas las grandes novedades, no había sido entendido y aceptado de inmediato y, consecuentemente, interiorizado por los lectores contemporáneos a su publicación.

Ahora bien, cabe subrayar el hecho de que la noción de la existencia de una «fórmula picaresca» es un concepto destacado por la primera vez por el personaje del *Quijote*, Ginés de Pasamonte: cuando el galeote habla del género picaresco, refiriéndose tanto al *Lazarillo de*

*Tormes* como a todos los otros relatos que retoman las características típicas de la picaresca, es evidente que Ginés de Pasamonte (personaje ficticio) y el autor del libro (o sea, Cide Hamete Benengeli, asimismo ficticio) están conscientes de la clase literaria que forman los cuentos percibidos como picarescos. Por este motivo, el pícaro en cuestión afirma que «[...] mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren» (I, 22): desde esta perceptiva, resulta claro que ya en 1605 (año en el que se publicó la primera parte del *Don Quijote*), entre el público esmerado había la plena concienciación de la existencia de la clase literaria de la picaresca. Precisamente, es el personaje de Ginés de Pasamonte el que crea esa etiqueta: se puede afirmar que, al referirse al género recién surgido, el personaje elabora el concepto *a posteriori*. Al mismo tiempo, es también el que lo convierte en una concepción *a priori* cuando lo utiliza para crear su obra literaria. En este sentido, resulta posible declarar que el mismo Cervantes se aprovechó de la moda literaria de ese momento para remitirse de manera irónica a Mateo Alemán. En virtud de eso, también la relación entre Ginés de Pasamonte y Guzmán de Alfarache se hace manifiesta, ya que los dos escriben sus memorias *a posteriori*, cuando los personajes se condenan a galeras (Guillén, 1996: 227-228). De esta manera, a través del análisis del pasaje cervantino, se puede dilucidar la concepción que tenía el mismo Cervantes de la picaresca: 1. por supuesto, que estas novelas relatan las vidas de unos pícaros; 2. que se trata de una narración abierta, puesto que el protagonista sigue viviendo en el momento en el que cuenta su historia; y 3. que había una percepción compartida de que el *Lazarillo* fuera el portavoz del género. Para aclarar aún más este concepto, las palabras de Sieber (1977: 11) resultan ser iluminadoras: de tal forma, el erudito afirma que:

the picaresque novel as a genre emerges, as Cervantes clearly perceived, out of the confluence of the *Lazarillo* and of the auto- biography of a criminal. It is only through the association with the Guzman, then, that the *Lazarillo* can be called a picaresque novel. ' But it must also be remembered that the *Lazarillo* which was 'rediscovered' in late sixteenth-century Spain is not the novel we read today. Viewing it as a 'precursor', 'prototype', or as the first picaresque novel is a reading demanded by literary history, which seeks to link it through a cluster of "picaresque conventions" to a larger tradition.

Sin embargo, a pesar de la percepción de los escritores del siglo XVI acerca de la existencia de este nuevo género, sería correcto afirmar que las novelas picarescas empezaron a ser sinceramente reconocidas como pertenecientes a una clase literaria únicamente a partir

de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, cuando los académicos empezaron a notar en las obras analizadas una categoría homogénea, con una serie de características similares, a pesar de la especificidad y del carácter marcadamente idiosincrático de cada una de ellas.

Por este motivo, a partir de la percepción por parte del público de la existencia real de una nueva clase literaria, en la cual se podían apreciar unos rasgos similares entre los relatos que formaban parte, el género de la picaresca expandió sus dominios en todos los territorios europeos. Además, otra causa que puede explicar la difusión masiva de la picaresca la se puede encontrar en el hecho de que en ese mismo período se empezó a percibir la real historicidad de la literatura: de ahí que el concepto de «novela» se consolidara cada vez más: de tal manera, se puede decir que la de «lo picaresco» es una noción que se desarrolla y se difunde *a posteriori*: es decir, se trata de un concepto que representa una construcción crítica, cuyo objetivo primario consiste en facilitar el análisis de unos textos formalmente heterogéneos, a los cuales se les asocian unas marcas de semejanza de base común (Cabo Aseguinolaza, 1992: 10-12).

Volviendo a la recepción de la picaresca en Europa, Sieber (1977: 44-46): advierte que, a partir del siglo XVII, hasta llegar al siglo XX, el género se difundió tanto en Alemania, como en Francia e Inglaterra, influyendo así en el desarrollo de la literatura de los otros países. La propagación del fenómeno picaresco se debe sobre todo a las traducciones de los mayores relatos españoles del siglo XVI: tal es el caso de las transposiciones en alemán del *Guzmán* por Albertinus quien, además de la versión germana, redactó una segunda parte de la novela con el propósito de lograr completar la primera. De esta manera, el traductor inició la picaresca en el área alemana. Análogamente, en Francia se tradujeron tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán*: de ahí que los relatos picarescos empezaran a ser reconocidos también en esa región y que los autores del siglo XVII fueran afectados por esta moda literaria. El caso más celebre es el de *Les aventures de Gil Blas de Santillane* de René Lesage. Esta novela fue publicada en 1715 y relata las empresas de Gil Blas, retomando las peripecias españolas. Por último, el crítico advierte que también en Inglaterra se produjeron numerosas traducciones muy fieles a los originales españoles. Incluso, Sieber afirma que en el área inglés se redactaron abundantes relatos de pícaros, los cuales retomaban las características tanto del *Lazarillo* como de *Guzmán* para caracterizar a los *rogues* ingleses. Esto es el caso de *The life and adventures*

of *Joseph Andrews*, novela escrita por Fielding y publicada en 1742<sup>2</sup>. Asimismo, Miller señala que en Alemania, Francia e Inglaterra hay una serie de «*classic examples*» de novelas picarescas (1967: 4): en efecto, el crítico estudia cinco relatos escritos en las diferentes regiones para demostrar la difusión de este género en área paneuropea<sup>3</sup>.

Del mismo modo, resulta interesante marcar el hecho de que la literatura picaresca se represente como una corriente que, desde su génesis, ha sobrevivido hasta el siglo XXI, y que, gracias a su dinamismo, se ha transformado, adaptándose así a los lectores y a la época contemporáneas sin perder su esencia más profunda: unos ejemplos son *La familia de Pascual Duarte* de Cela (1942), donde el protagonista de la historia representa a un campesino analfabeto y marginado socialmente, el cual decide utilizar su inteligencia (así como una buena dosis de violencia) para enfrentar los numerosos obstáculos de la vida y, en Estados Unidos, Mark Twain, el cual representa un ejemplo de autor picaresco moderno: de hecho, en los protagonistas de *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876-1878) y *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) pueden apreciarse los rasgos típicos de los pícaros españoles, entre otras, la astucia y la inquietud; además, presentan un lenguaje coloquial y sencillo, a su vez característico del *genre picaresque*.

Como se ha notado, aquí se han enumerado algunos de los rasgos típicos de las novelas picarescas, todavía la crítica ha individuado otras numerosas peculiaridades. Así, ¿cuáles son estas características que acomunan la mayoría de las novelas picarescas? Esta temática será el enfoque del siguiente capítulo.

### 1.1.1. LOS INGREDIENTES PRINCIPALES: ELEMENTOS BÁSICOS DE LA PICARESCA

Aclaradas estas primeras cuestiones formales acerca de la etimología de «pícaro», de cómo evolucionó la percepción del vocablo y de la difusión mundial del género, con el objetivo de llegar a una definición de «novela picaresca» suficientemente adecuada, resulta necesario individuar los ingredientes principales que, por un lado definen el protagonista de

---

<sup>2</sup> No obstante, se debe notar que el género picaresco inglés es muy diferente del español: el pícaro británico, nacido en una sociedad que no lo discriminaba en función de su nacimiento en un ambiente hostil y pobre, siempre pone el énfasis en el ámbito mercantil, al contrario de la picaresca española. Para ulterior información, ver Sieber (1977: 50-58).

<sup>3</sup> De Alemania: *Simplicissimus*; de Francia: *Gil Blas*; de Inglaterra: *The infortunate Traveller*, *Moll Flanders* y *Roderick Random*. Para mayor información, ver Miller (1967: 4-5).

las historias, es decir, el pícaro, y por el otro, la misma clase literaria. Sáez (2019: 148), utilizando como marco de referencia al trabajo de Lázaro Carreter (1970), ofrece un listado que reúne las características básicas que cada pícaro debe tener para que pueda ser considerado tal. Especificadamente, a partir del informe inicial acerca de la genealogía humilde y modesta de su familia y pasando después por los recuerdos de su juventud, los dos críticos notan que los protagonistas de las aventuras picarescas se configuran por ser unos mozos de extracción social modestas, los cuales relatan sus propias autobiografías sirviéndose de la narración en primera persona. Además, todos estos niños despiertan cruelmente de la vida y se caracterizan por ser unos vagabundos que trotan de un amo a otro en busca del medro social. El objetivo de las narraciones picarescas es el de denunciar una serie de vicios y malas costumbres típicos de las sociedades renacentistas y barrocas; por añadidura, Sáez (2019: 152), tomando el trabajo de Sobejano (1975: 671) como punto de partida para su obra, asevera que «la novela picaresca es una autobiografía *à rebours* que funciona en dos tiempos, como una suerte de justificación retrospectiva»: en otras palabras, el presente (tiempo de la escritura del relato) y el del pasado (período de los recuerdos que el pícaro está relatando) se entrecruzan, creando así una de las peculiaridades de este género literario.

Por añadidura, el relato picaresco se diferencia de las otras novelas en boga en ese momento por el hecho de que utilice frecuentemente tanto la sátira (claro está, para manifestar la corrupción y todos los defectos típicos de los seres humanos) como numerosas tipologías de lenguajes (por ejemplo, el del hampa española, el de los frailes, el de los soldados, etc.), creando así la que Cabo Aseguinolaza (1992: 79 y 80-82) llama «voz polifónica del narrador», una técnica narrativa que tiene como objetivo el de representar las varias perceptivas que se representan en la obra. A través del uso de diferentes registros lingüísticos, así como de la interpolación de distintos puntos de vista, la voz polifónica del narrador permite al lector tener acceso a múltiples perspectivas, consintiéndole una mejor comprensión de los pensamientos de los personajes y una representación total de la sociedad del Siglo de Oro.

De cualquier modo, pese a los numerosos intentos críticos que han tratado de reconocer los rasgos definitorios del género, no hay un acuerdo unánime entre los hispanistas y la discusión sigue abierta. Solo hay algunos compromisos básicos que Rico (1989) resume en tres puntos. Así que, cada novela picaresca:

1. Es una autobiografía ficcional narrada como una sucesión de peripecias
2. Se configura como explicación de un estado final de deshonor.
3. Tiene como protagonista un pícaro que está al servicio de varios amos.

También Cabo Aseguinolaza (1992: 48) considera fundamental el elemento autobiográfico, de manera que afirma que todas «las obras picarescas son o quizá sea mejor decir, contienen, relatos autobiográficos». Sin embargo, el estudioso opina que es necesario suavizar la importancia que se le puede ofrecer a una afirmación como la precedente: debido a esto, Cabo Aseguinolaza proporciona aclarar cuál es su visión acerca del argumento (46). Por eso, el crítico sigue el análisis de la novela picaresca tomando como ejemplo a Lázaro: al relatar su propia vida utilizando la forma epistolar, donde uno de los dos interlocutores es implícito y con una cierta importancia social, el protagonista del cuento anónimo reporta precisamente «la situación en que esta situación se inscribe (63). Sin embargo, los lectores deben recordarse que pueden acceder a sus memorias solamente a través de sus mismas referencias (65).

Así que, hasta el momento, se puede afirmar que la novela picaresca no es «la relación autobiográfica de un pícaro [...], sino la ficción de esa relación autobiográfica» (112). Empero, ¿cómo se solía narrar esta autobiografía? Los tres relatos considerados por la mayoría de los críticos iniciadores del género picaresco (el *Lazarillo*, el *Guzmán* y *El Buscón*), se configuran precisamente como ficciones epistolares. El destinatario de la carta solía ser implícito y de un rango social mucho más elevado con respecto a la situación social del protagonista: por esta razón, se lograba explicar el motivo de la redacción de la carta: concretamente, la superioridad de «vuestra merced» impulsaba a que el pícaro le contara su vida (63), de manera que aclarara su estado social y justificara su situación actual. Además, la epístola resultaba ser el compromiso perfecto para que se proporcionaran tanto la historicidad como el realismo requerido para que la historia pudiera parecer el verdadero relato autobiográfico de un joven (Rico, 1989: 17). Además, como destaca Díaz Migoyo (1978: 154), el formato de la epístola pública hacía posible que se cumpliera la «auto-infamación del narrador».

La opinión de los críticos es clara: para poder definirse como «relato picaresco», la novela en cuestión debe necesariamente constituirse como una autobiografía. Así las cosas, el elemento fundamental de toda autobiografía es la ecuación autor = narrador = protagonista (Lejeune, 1975, en Meyer-Minnemann, 2008). En este sentido, lo que se marca

es el hecho de que el narrador del relato picaresco tiene que coincidir con el personaje principal, el cual se identifica asimismo con el autor de la historia. Efectivamente, cualquier relato autobiográfico suele ser tomado como si fuera auténtico, aún más si aparece también el nombre real del autor (Cabo Aseguinolaza, 1992: 58). Por ende, para que la ecuación se pueda considerar perfecta, antes de comenzar la lectura el lector tiene que aceptar un pacto: concretamente, debe confiarse plenamente en el autor y en lo que leerá. Debido a esto, el autor se compromete a narrar la verdad de las peripecias, como si estuvieran ocurriendo en el tiempo de la escritura —aunque estas sean relatadas desde su presente actual, el cual no coincide con el presente del narrador y del protagonista—. De esta manera, es obvio que el narrador del presente corresponde con el narrador del pasado y que el lector es consciente de esta doble relación.

Sin embargo, si los primeros términos de la ecuación son indispensables para lograr crear una autobiografía, el narrador —identificado con el autor— puede asumir dos posiciones diferentes frente al protagonista. Precisamente, puede estar moralmente a favor de las elecciones que hace, o puede manifestar su desacuerdo con las decisiones tomadas. De hecho, tal vez, el narrador juzgue los acontecimientos narrados, precisamente por la razón de que está informando al lector acerca de algunos acontecimientos ocurridos durante su juventud (un tiempo pasado), pero desde su presente, es decir, desde el momento concreto de la escritura. Así las cosas, puede que su visión cambie, que con la madurez adquirida durante su vida evalúe su pasado, dando muestra en el relato de su perceptiva corriente.

En cambio, en una autobiografía ficcional la relación es diferente: concretamente, puede resumirse con la fórmula: autor  $\neq$  narrador = personaje. Puesto que el narrador de los relatos picarescos es un personaje ficticio, el autor (real) no puede coincidir. En otras palabras, el autor puede corresponderse con el narrador autodiegético, pero estructuralmente no se da la identificación entre autor y narrador (Meyer-Minnemann, 2008: 29-32). Por lo tanto, se puede afirmar que la diferencia esencial entre la autobiografía y la autobiografía ficcional (o literaria) reside precisamente en la relación entre autor y narrador: de ahí que en los relatos picarescos autor y narrador sean dos identidades bien distintas y con una serie de características propias. En caso de que el lector no acepte el pacto de lectura, ocurre que se reconozca al narrador con el autor, puesto que este último solía firmar su obra con el nombre real: así que la asociación del pícaro con el autor justificaba la perspectiva del protagonista en tanto narrador (Rico, 1989: 10-11).

En cierto sentido, se puede afirmar que se trata de una cuestión de verosimilitud, donde el narrador hace ver a los lectores la perceptiva del mundo que él mismo ve mediante el uso del relato autobiográfico (Lázaro Carreter, 1970: 37). A través de los ojos del pícaro y, por tanto, del yo narrativo, el autor presenta el mundo real para hacer una crítica a la sociedad del Siglo de Oro (Rico, 1989: 124); además, gracias al empleo de la primera persona singular, logra crear esa historicidad necesaria para reforzar la ilusión realista típica de los relatos picarescos. Dicho con otras palabras, ya que se trata de un asunto de verosimilitud, el pícaro impone su propio punto de vista: de esta manera, la autobiografía se convierte a ser la condición indispensable para que sea posible alcanzar el propósito de la carta: en el caso de Lázaro, demostrar cómo ha logrado estar «en la cumbre de toda buena fortuna» y, en el caso de *El Buscón*, justificar la condición final del protagonista de hombre no honrado y fracasado (135)<sup>4</sup>.

Otro rasgo fundamental es la estructura de «sucesión de peripecias» (Lázaro Carreter, 1972: 199 en Cabo Aseguinolaza, 1992: 37). En efecto, los relatos picarescos se distinguen por seguir un esquema fijo y habitual: se empieza ofreciendo la genealogía del protagonista, después se marca el distanciamiento del hogar y de la familia y la consecuente estancia en una escuela o pupilaje donde se educa y se forma. Luego, el pícaro pasa un breve periodo con uno (o más) amo(s), con los cuales padece hambre y sufre los malos tratos y, al final, una vez que se llega al tiempo presente (o sea, el momento de la escritura de la carta), se demuestra su condición de hombre deshonorado y se justifica su posición social (Arellano, 2007: 23-24). De tal forma, se puede afirmar que con el término «relato picaresco» se hace referencia a una creación literaria, la cual se caracteriza por narrar unos eventos ocurridos durante las experiencias vitales de unos personajes. De cualquier modo, estos acontecimientos no constituyen una mera yuxtaposición de recuerdos casuales o simplemente ordenados cronológicamente: es más, es evidente que estas memorias siguen un determinado esquema y que evolucionan en el tiempo, hasta que se revele el motivo de la escritura de la obra, exteriorizando así el propósito final del autor (Meyer-Minnemann, 2008: 27).

Así que se llega al último punto del listado: las novelas picarescas se caracterizan por tener un pícaro que en un momento de su vida se encuentra al servicio de uno (o más) amo(s). Cañedo (2007: 350), al notar los rasgos comunes de todos los relatos picarescos, marca la condición del protagonista de ser «mozo de amos» y describe esta fase de la vida del pícaro

---

<sup>4</sup> Las citaciones del *Lazarillo de Tormes* se refieren a la edición crítica de Rico (2019).



como la representación de la sucesión de «las etapas en que el pícaro sirve como criado». De hecho, tanto Lázaro, como Guzmán y Pablos viven al menos un período al servicio de un dueño (baste mencionar al servicio de Pablos al dómine Cabra y a los numerosos amos descritos por Lázaro). Durante la instancia, los tres «despiertan brutalmente a la vida» (Sáez, 2009: 143) sufriendo malos tratos tanto corporales como verbales de los amos, así como las humillaciones o los gestos negativos que les reservan. Como resultado del tratamiento violento que reciben, para sobrevivir están obligados a utilizar el ingenio y la astucia.

Agregado a lo anterior, el *fil rouge* que conecta todas las novelas picarescas se encuentra en el uso de la inteligencia y de la sagacidad, dos características fundamentales para que el pícaro pueda mejorar su condición socioeconómica. A este respecto, baste mencionar el *Lazarillo* y los numerosos episodios que provocan las risas durante la estancia del protagonista al servicio del ciego: por ejemplo, gracias a su astucia e ingenio el chico logra beber el vino perforando el fondo de la jarra (31-32), consigue comer más que su amo tomándose tres a tres las uvas en vez de dos a dos (pp. 36-37), come una longaniza sustituyéndola por un nabo (38-40), etc. En palabras de Arellano (2007: 44), el ingenio «[...] se agudiza en diversa medida por el aprendizaje a través (generalmente) de episodios violentos que despiertan la astucia maliciosa del personaje, enfrentado a un ambiente hostil en el que la generosidad o la misericordia brillan por su ausencia». De hecho, todos los episodios del *Lazarillo* mencionados se distinguen por la consecuente enseñanza que le da el maestro al pícaro: en concreto, cuando el mozo estafa a su amo, este le muestra las «buenas maneras» humillándolo públicamente (41-43) o maltratándolo físicamente (23). De este modo, el pícaro agudiza su ingenio, pensando en las posibles maneras para embustir otra vez al amo, con el objetivo de poder mejorar su condición socioeconómica: es una pescadilla que se muerde la cola, un círculo vicioso que aumenta cada vez más la picardía del protagonista.

De igual modo, es el mismo Pablos de Segovia que dice «vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos» (I, 6, 46)<sup>5</sup>. En este sentido, Pablos empieza a utilizar su ingenio para fingir una enfermedad (I, 3, 28-29 y III, 4, 105-106) y afirma que «todas estas trazas de hurtar y modos extraordinarios conocí» (II, 5, 89). Más adelante, se convierte en estafador cuando sale de la cárcel y se va a una posada donde intenta conquistar a una joven (III, 2, 96-97), etc.

---

<sup>5</sup> Las citaciones de *El Buscón* se refieren a la edición crítica de F. Cabo Aseguinolaza, (2011).

Trazadas estas primeras líneas, se puede afirmar que un relato picaresco se caracteriza por ser una autobiografía ficcional que se configura como explicación del estado final de deshonor del protagonista. Formalmente, se trata del resumen de la vida de un hombre, el cual narra los acontecimientos que les han ocurrido durante toda su existencia: por eso, empieza el cuento a partir de su genealogía y su infancia, llegando, al final, al tiempo presente, o sea, al tiempo de la misma escritura del relato. El propósito del autor es hacer una denuncia a la sociedad de la época, retratando, a través del pícaro, la corrupción y la hipocresía de las instituciones públicas españolas. Del mismo modo, los escritores buscaban demostrar realísticamente las condiciones pésimas en las que vivían algunas personas, así como mostrar las costumbres y las dificultades de todas las clases más humildes y marginadas de la sociedad; para conseguir su objetivo, el autor crea una «simulación engañosa de un texto real» (Rico, 1989: 165). Además, el pícaro se distingue por ser un muchacho listo que utiliza su ingenio y su agudeza mental para lograr subir la escala social y alcanzar aquella honra tan acodiciada. Durante el curso de su vida, el chico está al servicio de varios dueños: cada uno de los hombres contribuirán a despertarlo de la vida, a través de los padecimientos tanto físicos (malos tratos, hambre y violencia física) como morales (insultos y humillaciones), así como enseñarle las normas de buena conducta.

Con todo esto, resulta esencial volver a la pregunta planteada en el precedente capítulo para añadir alguna información. En concreto, ¿por qué la picaresca ha sido tan exitosa? ¿A qué se debe la difusión del género en Europa (entre otras, Francia, Inglaterra y Alemania)? La gran novedad del género reside en el hecho de que, por la primera vez, se explore la cotidianidad utilizando un relato ficcional. De este modo, el cuento se utiliza como si representara un documento social, donde hasta las clases más humildes pueden aparecer y también protagonizar las escenas<sup>6</sup>. Este evento innovador se debe al cambio de la concepción de la obra literaria: en concreto, la *Rota Virgilio* dejó de ser el modelo por excelencia para la concepción de las historias, así que resultaba posible tratar de un sujeto humilde valiéndose de un estilo elevado; del mismo modo, era aceptable describir a un individuo ilustre utilizando un lenguaje sencillo. Al contrario de las líricas, donde los personajes y los lugares se idealizaban con el objetivo de elevarlos y embellecerlos, los relatos picarescos constituían el espejo de la sociedad española: de hecho, los autores describían todas las capas de la pirámide social del siglo XVI (ladrones, jugadores, clérigos, alcahuetas, hidalgos, nobles, etc.) logrando,

---

<sup>6</sup> Ver Rico, (1989: 128-166).

de este modo, dar muestra de las condiciones de penuria en las que vivían la mayoría de las personas, los malos tratos que sufrían los niños, el hambre que afectaba las familias, los abusos, los atropellos y las amenazas con las que solían crecer los pícaros. Por esta razón, la dignidad de la obra literaria ya no se determinaba por el decoro del protagonista (como solía ocurrir durante la Edad Media), sino que era posible representar la entera sociedad: cualquier estrato social podía constituir la materia literaria.

Hasta ahora se han destacado los rasgos que definen tanto los pícaros como las novelas que protagonizan; sin embargo, el panorama crítico que ha estudiado la literatura picaresca se divide entre tres macro orientaciones, en función del pensamiento de cada especialista. Por tanto, a continuación, se ofrecerán las distinciones proporcionadas por Cabo Aseguinolaza (1992) con respecto a las diferentes líneas críticas, agrupando en cada conjunto individuado por el estudioso las mayores aportaciones acerca del tema.

### **1.1.2. PANORAMA CRÍTICO**

Para clasificar el panorama crítico que estudia las novelas picarescas, Cabo Aseguinolaza (1992) distingue entre tres orientaciones, las cuales reúnen las ideologías de los mayores estudiosos del género: 1) la crítica formalista, 2) la referencialista o 3) la comparatista, dependiendo del acento y del enfoque que les quieren ofrecer a sus aportaciones, así como de la perspectiva desde la cual analizan los cuentos.

De esta manera, las tres tendencias críticas difieren una de la otra por qué:

1. La formalista se caracteriza por estudiar estrictamente el género picaresco y las obras literarias.
2. La referencialista se focaliza en el análisis de las peculiaridades contextuales, como, por ejemplo, el estudio socioeconómico del período o la investigación con respecto al autor y a la percepción que tiene él mismo de la sociedad.
3. La comparatista, cuyo objetivo es observar la difusión del género picaresco, tanto espacial como temporalmente, puesto que se considera un fenómeno paneuropeo.

Ahora bien, el objetivo del grupo que adopta una visión formalista es el de explicar las características de las novelas valiéndose del propio contenido presente en la obra literaria.

En otras palabras, estos estudiosos se focalizan en la misma morfología y en la estructura del relato, es decir, en la estructura y forma de narración, más que en su contenido o significado.

El precursor de los estudios formalistas es Guillén, que sitúa el surgimiento del género picaresco en 1599, año en el que aparece por primera vez el *Guzmán de Alfarache*; además, subraya los roles centrales tanto del *Lazarillo* como del mismo *Guzmán* en la difusión de todo el género. En la misma línea, el crítico sostiene que el género picaresco constituye una forma estilística y narrativa específica, y que, por tanto, su estudio debe orientarse hacia la forma en que se cuenta la historia. De igual manera, el erudito analiza las técnicas literarias utilizadas por los escritores de los romances picarescos, es decir, el lenguaje, el estilo y la misma estructura narrativa, siendo estos todos elementos que contribuyen en la creación y en la definición de la literatura picaresca. A modo de prueba de la fundamental importancia que tuvieron las aportaciones de Guillén para el estudio del género, baste pensar en las dos corrientes críticas que resultarán decisivas en la posterior recepción de la picaresca, las cuales surgen, precisamente, a partir de las contribuciones del erudito. En concreto, Fernando Lázaro Carreter, con *Para una revisión del concepto 'novela picaresca'* (1970) y Francisco Rico, con *La novela picaresca y el punto de vista* (1989) constituyeran los dos precursores que plasmarán el panorama de los formalistas y constituirán, además, las dos obras imprescindibles para el conocimiento del género literario.

Lázaro Carreter (1970: 29) el cual, en su estudio, ofrece una primera definición del género picaresco, afirmando que:

[...] resulta necesario, para comprender qué fue la «novela picaresca», no concebirla como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética.

En sus estudios, Carreter analiza la manera en que los escritores picarescos elaboraron sus creaciones, destacando algunos elementos que caracterizan al género, como la narrativa, los personajes y el estilo narrativo. Además, el crítico se enfoca en la importancia de la perspectiva del narrador tanto en la narración de la historia como en la construcción del protagonista del cuento, marcando cómo estos dos elementos contribuyen en la definición de la estética del género. Asimismo, el erudito subraya el hecho de que la novela picaresca no nació en el momento en el que aparecieron el *Lazarillo* o el *Guzmán*, sino cuando

Mateo Alemán, por primera vez, insertó en su obra los rasgos que *él* percibía como definitorios del género (por supuesto, estos elementos novedosos fueron creados por el autor anónimo). Aunque las dos novelas tengan evidentes diferencias formales, resulta asimismo patente que ambas poseen una serie de características que las acomunan: son éstas la forma autobiográfica, el servicio de los protagonistas a distintos amos, la crítica que hacen a la sociedad y la motivación de la redacción de la carta, es decir, la justificación del estado final de deshonor (207).

Otra posición es la ofrecida por Francisco Rico, el cual reconoce en la perceptiva creada por el autor anónimo (y luego desarrollada por Mateo Alemán) el rasgo caracterizador del género picaresco, de ahí que lo eleve en canon literario. De hecho, Rico (1989: 10) nota que en las dos novelas fundadoras «el mínimo común denominador de la técnica narrativa consiste también en someter todos los ingredientes del relato a un punto de vista singular». Por este motivo, el pícaro se convierte en escritor: precisamente, para justificar su papel en cuanto narrador. En los dos relatos, la modalidad autobiográfica servía para explicar la realidad en función de un punto de vista; en cambio, en los relatos epígonos (sobre todo en *El Buscón*), Rico marca el hecho de que el punto de vista único y la autobiografía hubieran quedado como meras convenciones formales, casi inútiles al fin de la narración (124-125). Como resultado, a partir de la perceptiva y del punto de vista, se evaluarán todas las demás narraciones, de manera que llegará a afirmar que *El Buscón* representa «una pésima novela picaresca» (129) porque, a su entender, Quevedo no logró comprender el intento de sus hermanos mayores *Lazarillo* y *Guzmán*: relatar el pasado, partiendo de la niñez, para justificar sus condiciones actuales (136).

Sin embargo, Dunn (1982: 96) piensa que Mateo Alemán no imitó al anónimo «in order to follow him along the same path, but in order to challenge him, or to overreach him, or to subvert him, or in some other way to cancel, deny or disdain him»: en efecto, el estudioso nota que los dos relatos se diferencian tanto en el motivo de la escritura como en la misma representación de la sociedad (97). En este sentido, afirma que «the desire to establish a common formal model or typology encourages the comparative study of similar characteristics from which may be derived the paradigms for a system. It then becomes difficult to read an individual text except in a way which confirms its relation to the model» (99). De hecho, si los modelos individuados por Lázaro Carreter y Rico se convirtieran en normativos, llevarían intrínsecamente en sus definiciones una evaluación (Dunn N., 1982: 102): en este caso resultaría negativa, puesto que los dos iniciadores del género resultan ser

inalcanzables en cuanto a su perfección formal. Y es precisamente por este motivo que el crítico llega a afirmar que:

the acceptance of generic models for the picaresque novel because models become normative, carry implicit notions of value, and constrain us to consider what the work means before we have gone far enough in asking what it says.

La segunda línea que Cabo Aseguinolaza (1992) destaca es la que denomina referencialista: el propósito de los críticos que siguen esta orientación es pintar un retrato de la sociedad del Siglo de Oro utilizando principalmente los datos deducibles del texto, dicho con otras palabras, estos estudios conciben los relatos picarescos como si fueran una manifestación de la sociedad y de la cultura de la época en la que fueron escritos. De ahí que algunos catedráticos definan el género picaresco como realista, dando al término la connotación de ‘espejo que refleja la vida real’ y perciban el cuento como documento social. De esta manera, el adjetivo «realista» se convierte en la clave definitoria de todo el género, ya que los personajes y las tramas de las novelas picarescas serían representaciones fieles de la vida y de las costumbres típicas de la España de los siglos XVI y XVII. Por tanto, esta interpretación pone el énfasis en el entorno histórico y social de la literatura, viendo en la picaresca un género social y no solo un objeto de diversión. Sin embargo, algunos críticos niegan el carácter exclusivamente realista de la literatura de los pícaros: por ejemplo, Azorín (1961: 35, en Cabo Aseguinolaza, 1992: 22) destaca el hecho de que en el tratado tercero del *Lazarillo de Tormes* el escudero no tiene nada en su casa: ni muebles, ni comida, ni bebida (solamente el agua que coge el mismo Lázaro en el río). La novela no resultaría ser verosímil (en el sentido de «realista», «documento social»), puesto que no sería posible vivir unos meses en estas condiciones.

Otro caso que merece la atención es el de Bataillon (en Cabo Aseguinolaza, 1992: 24-25): el erudito deja al lado el hambre como supuesto tema central de los relatos picarescos y considera como asunto básico de las obras la honra. Siguiendo las ideas de la corriente referencialista, resulta evidente que la cuestión ético-social es el rasgo definitorio del género, la característica que permite evaluar la novela y desde el cual resulta oportuno examinarla.

También Parker (1975) da una grande contribución al estudio de las novelas picarescas: concretamente, a su juicio, el término ‘picaresca’ sería «demasiado impreciso, a menos que no le demos un significado temático y no solo estructural» (16). En tal sentido,

lo estructural sería un aspecto casi fútil a fin del análisis del género. Además, en su estudio, Parker se enfoca en la importancia del género picaresco en la literatura española posterior, así como la influencia que ejerció en otras literaturas europeas.

Por el contrario, Molho (1985) proporciona otra perspectiva, esta vez basada en los análisis del contexto socioeconómico del Siglo de Oro, desde el cual logra definir quién es un pícaro. El crítico opina que el género picaresco nació a partir de la necesidad de ofrecer unas respuestas a los cambios socio-políticos de la Península del siglo XVI, y afirma que en las primeras novelas picarescas se reflejan estas transformaciones en las temáticas tratadas. Sin embargo, Cabo Aseguinolaza (1992: 30) advierte que esta percepción puede constituir un riesgo para calificar el género, puesto que reduciría la entera serie picaresca a los muy pocos numerosos relatos picarescos que han servido para formar el esquema común.

Para concluir el listado de los estudiosos referencialistas, cabe mencionar a Maravall y a su *La literatura picaresca desde la historia social* (1986), donde explica su opinión sobre las posibles razones que llevaron a los escritores a crear la figura literaria del pícaro. Una potencial justificación la encuentra en el hecho de que, puesto que la sociedad española necesitara un cambio de las costumbres —sociales, en este caso—, el género picaresco constituyó el marco gracias al cual fuera posible mostrar en vasta escala las problemáticas que afectaban todas las capas de la sociedad (772), así que resultara posible concienciar a todos los lectores. De hecho, él mismo crítico afirma que: «cuando se incorpora el género picaresco aparece en conexión con las circunstancias históricas a las que este responde. La formación de la novela picaresca es un producto histórico-social» (772).

Como se puede notar, a partir de las diferentes aportaciones de los eruditos aquí mencionados, se deduce que la orientación referencialista, aunque tenga una cierta coherencia interna en las definiciones que ha proporcionado, demuestra la concreta posibilidad de lograr estudiar los relatos picarescos bajo numerosas perceptivas y desde diferentes puntos de vistas: desde la asociación de la novela con los romances realistas (o no) hasta el análisis de las condiciones socio-económicas de los siglos XV y XVI, estos especialistas han contribuido a expandir los horizontes críticos, ampliando las aportaciones y demostrando la posibilidad de estudiar un relato desde ángulos inéditos, nunca examinados.

La última orientación que engloba a los críticos de las novelas picarescas es la denominada comparatista: como indica el mismo nombre, esta línea pone el énfasis de sus estudios en las relaciones que pueden establecerse entre los productos de la picaresca peninsular y los de los demás estados, con el propósito de identificar las características y los

elementos comunes presentes en la mayoría de las obras picarescas. Por tanto, los eruditos comparatistas hacen hincapié en las conexiones intertextuales identificables en los relatos picarescos, pero no limitándose geográfica y temporalmente a la España del Siglo de Oro, sino superando las fronteras peninsulares. Por ejemplo, un estudio emblemático es el de Saldaña (1926: 133, en Cabo Aseguinolaza, 1992: 41), el cual distingue entre una «novela picaresca» propiamente dicha y «lo picaresco», definiendo el primero como el género que apareció por primera vez en la España del siglo XV, mientras el segundo como las evoluciones de los relatos que ocurrieron a partir del siglo XVI, englobando en este adjetivo también las novelas de caballería. Por su parte, Del Monte (1971: 58 en Cabo Aseguinolaza, 1992: 41) distingue entre género y gusto picarescos: si el primero es distinguible solamente en algunos relatos, el segundo se puede apreciar en numerosas novelas «que pertenecen a las más variadas índoles».

Otra investigación exitosa ha sido la de Guillén, el cual distingue entre género picaresco, picaresca (en sentido estricto), picaresca (en sentido más amplio) y mito picaresco. De hecho, dentro del propiamente llamado «género picaresco» habría un grupo de novelas que harían parte de «lo picaresco» puesto que seguirían «the original Spanish pattern» (1971: 71): estas se individuaban solamente en el *Lazarillo de Tormes* y en el *Guzmán de Alfarache*. Después habría otro conjunto de novelas que se reducen a serlos solo en un sentido más amplio —*La hija de Celestina* y *Bachiller Trapaza*— y, finalmente, el mito picaresco, o sea, la situación que surge a partir de las novelas mismas. Sin embargo, no están claras la colocación ni de *El Buscón* ni de la *Pícara Justina*, aunque sean consideradas pertenecientes al género picaresco (71-106).

En resumidas cuentas, es evidente que hay una cierta uniformidad en torno a las críticas, a pesar de la vasta proliferación y a la pluralidad de las intervenciones que han surgido: de hecho, estudiar el género picaresco desde otras perceptivas no puede que no aumentar el conocimiento de este, sensibilizando a los lectores sobre la multitud de temáticas diferentes que pueden ser analizadas para entender el género.

Como se ha intentado demostrar, no es fácil delinear una definición de «relato picaresco» que acuerde a todo el mundo y que sea, en consecuencia, unívoca: en efecto, según la escuela que mejor refleja las ideologías de un lector, es posible encontrar una pluralidad de designaciones de lo que representa verdaderamente este género. Debido a la dificultad de enmarcar los límites de las novelas picarescas y de sus rasgos definitorios, resulta ser representativa la idea expresada por Rey (1987: 107):



[...] la figura literaria del pícaro nunca se acomodó a un molde definido. Conoció especificaciones diversas, en lo caracterológico (mujer, bufón, virtuoso, escarmentado) y en lo funcional (escritor, narrador, conversador, mero personaje). Además, los relatos con pícaro (empleasen o no tal calificación del personaje) podían abarcar diversos temas y proyectarse, como así sucedió, en distintas direcciones ideológicas. Lo picaresco era una materia susceptible de ser conformada de los modos más diversos.

Así que, debido al gran número de facetas que los relatos picarescos pueden tener, de las características de los personajes, de cómo se conforma la tríada autor-narrador-protagonista, de los asuntos tratados, de las críticas que se quieren lanzar, es evidente que resulta algo complejo (casi imposible, se atrevería decir) formular un postulado<sup>7</sup> que pueda ser considerado válido en cualquiera circunstancia.

Efectivamente, *El Buscón*, novela en la que se centrará el presente trabajo, constituye un caso muy particular: debido a los factores encima anunciados y a la pluralidad de las corrientes críticas que han surgido, resulta complejo situar a *El Buscón* dentro de la macro clase de la picaresca. Por ese motivo, a partir de un breve *excursus* sobre la cuestión de la datación de *El Buscón*, a continuación, se ofrecerán las interpretaciones acerca del relato que han sido expuesta por los mayores críticos literarios.

## 1.2. EL BUSCÓN: ¿QUÉ TIPO DE NOVELA ES?

Cuando los hispanistas han empezado a estudiar *El Buscón*, inmediatamente se han enfrentado con unos aprietos: por un lado, el de su génesis y su consecuente datación y, por el otro, el de su colocación dentro del vasto panorama literario de la picaresca. Precisamente, tratar de colocar el relato en una determinada época histórica es de fundamental importancia, ya que, de esta manera, también se puede contribuir a la resolución de otras cuestiones, sean estas de carácter más general (por ejemplo, la manera en la que Quevedo solía trabajar o las circunstancias históricas en las que vivía y que se reflejan en su obra), sean estas de interés más particular y filológicos (tal es el caso del estudio de los documentos que han llegado hasta hoy, para que se pueda determinar cuál texto es más fiel al original). Lo que es cierto

---

<sup>7</sup> *DRAE*, s.v. postulado: «proposición cuya verdad se admite in pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos».

es que el autor de la obra no la reivindicó nunca como propia: de esta manera *El Buscón* fue incluido entre esas creaciones que habían de considerarse escritas por una pluma ajena. Por tanto, este capítulo se enfocará en el análisis estructural de *El Buscón* para, sucesivamente, presentar el panorama crítico que ha estudiado la obra.

### 1.2.1. UNA NOVELA PROBLEMÁTICA

Sin lugar a duda, como ha afirmado la crítica, la edición *princeps* resulta ser la de 1626; sin embargo, se coincide en datar *El Buscón* un par de décadas antes de ese año, a causa de las referencias históricas que el mismo cuento refiere. La cuestión acerca de la fecha de redacción del relato empieza con Fernández-Guerra, crítico que estima su composición hacia 1608 (en Díaz Migoyo, 2013: 20). De la misma manera, en su edición de la obra, Castro asegura que la fecha de redacción tuvo que ser hacia 1608; no obstante, en la sucesiva edición del 1927 afirma que, para crear *El Buscón*, Quevedo tenía que haber escrito antes «libros y más libros» (1965: 12-13), ya que, en su opinión, el cuento demostraría una madurez tanto estilística como personal tales que se inclina a fechar el relato hacia 1920, cuando el autor regresó definitivamente de Italia (en Díaz Migoyo, 2013: 20). Saltando a 1961, Lázaro Carreter, utilizando las dos fechas ciertas presentes en el cuento (o sea, el fin de sitio de Ostende en 1604 y la muerte del *Tuerto* en 1603-1604), declara que «no vacilamos en remitir a ellas [las dos fechas] la época de redacción de *El Buscón*» (14). Además, el crítico supone otra data, esta vez anterior al período delimitado poco antes: en concreto, utilizando como basis los datos objetivos del influjo que ejerció el falso *Guzmán* en *El Buscón*, se atrevió a colocar su composición en 1602, es decir, el año en el que se publicó también el *Guzmán* (14). Por otra parte, Parker (1967: 103), en el estudio que hace acerca de los pícaros, comparando el cuento aquí analizado con los otros del mismo autor, declara que se puede datar a *El Buscón* no mucho antes de 1620. Al contrario, Ynduráin (1980: 69-70) duda de la hipótesis ofrecida por Castro en 1927 y cree que la fecha de composición de *El Buscón* debiera ser alrededor de 1603-1604. En cambio, Rico (1984: 235), señala que, a su entender, *El Buscón* constituiría meramente un calco del segundo *Guzmán*, lo cual llevaba la datación final del cuento de Quevedo en 1605 es decir, un año después de la publicación del relato de Alemán. Por su parte, Cabo Aseguinolaza (2011: 169) ofrece otra interpretación: de hecho, el erudito considera importante observar a *El Buscón* en función de la producción quevediana de inicio

siglo, puesto que se pueden apreciar en esas obras unos rasgos muy similares. De esta manera, concluye fechando al cuento entre el 1606 y el 1613.

Por añadidura, cabe subrayar que en la edición príncipe (es decir, la del 1626), la dedicatoria escrita por Roberto Duport define *El Buscón* como «émulo de Guzmán de Alfarache (y aun no sé diga mejor)» (en Ynduráin, 1980: 91). De esta manera, se puede concluir que, inmediatamente después de la publicación del romance de Alemán, autores, lectores y editores reconocían en el panorama literario la moda de la picaresca; es más, eran plenamente conscientes de los rasgos que debían caracterizar a los protagonistas de los relatos para que estos libros pudieran ser considerados verdaderos romances picarescos (Garrido Ardila, 2015: 14). De tal forma, gracias a la publicación del *Guzmán de Alfarache* (el cual, por primera vez, reconoció e incorporó las novedades creadas por el autor anónimo en su relato), tanto en España como, en un segundo momento, en numerosos territorios europeos, el género picaresco proliferó. Claramente, debido a los diferentes contextos culturales en los que estas novelas se reprodujeron, resultan ser inevitables las apariciones de pequeñas alteraciones de esos rasgos que definían el primero género picaresco nacido en España durante el Siglo de Oro (de ahí la opinión de Guillén acerca de la necesidad de usar las etiquetas para que puedan distinguirse entre los diversos productos literarios)<sup>8</sup>.

En resumidas cuentas, sean como sean las opiniones acerca de la datación de la obra en cuestión, a partir de los minuciosos análisis que han efectuado los mayores hispanistas se puede concluir que la historia ha sido escrita entre 1601 hasta hacia 1604-1605; del mismo modo, es cierto que *El Buscón* tiene al menos dos redacciones<sup>9</sup>. Ahora bien, destacadas las opiniones acerca de la datación del romance en cuestión, cabe mencionar a los numerosos estudios que los hispanistas han efectuado con respecto *El Buscón*. Por tanto, en el siguiente capítulo se proporcionará una panorámica de las numerosas perceptivas desde las cuales resulta posible estudiar la novela.

### 1.2.2. POSIBILIDADES DE LECTURA

Clarificados los asuntos acerca de la fecha de redacción de *El Buscón*, es evidentemente que en función de la interpretación que se le puede dar al relato, cambia

---

<sup>8</sup> Ver pag. 15 del presente trabajo.

<sup>9</sup> Para mayor información, ver Ynduráin (1980: 65-81).

también el sentido final que es posible atribuir al mismo. De esta manera, se pueden distinguir entre tres (más una) corrientes que intentan explicar la ubicación de la obra dentro del género: 1) una línea que defiende la plena adhesión de *El Buscón* a la picaresca (Parker, May E., Morris, Dunn N., Díaz Migoyo, Cros, Arellano, Cabo Aseguinolaza y Schwartz); 2) otra, que define el cuento como puro intento estético, es decir, una obra con un inmenso valor estilístico, pero careciente de las características necesarias para que pueda ser considerado una obra picaresca verdaderamente complida (Spitzer, Lázaro Carreter, Rico y Pou); 3) la escuela que lo define como obra sin una particular coherencia interna (Rey Hazas e Ynduráin) y, para terminar, 4) una limitada línea que enfoca su atención en el personaje de Don Diego Coronel, cambiando, de esta manera, la perspectiva desde la que se estudia y se percibe el relato (Johnson y Redondo). Esta última línea interpretativa ha contribuido en focalizar la atención hacia uno de los mayores problemas de la sociedad del Siglo de Oro: el del asedio a la clase noble por parte de los cristianos nuevos (conocidos como «conversos»). Esta nueva perspectiva de lectura parece ser un poco ajena, si se compara con los enfoques ofrecidos por los demás críticos, en tanto que analiza el relato a partir de un personaje que no representa el protagonista de la historia. No obstante, así haciendo, el punto de vista que se asume es totalmente diferente: si los eruditos previos ponían sus atenciones en el personaje principal para tratar de explicar el sentido último de la novela, así como para estudiar el mismo género picaresco, ahora los estudiosos se centran en el análisis de un personaje que juega otro papel en el cuento, señalando el constante enfrentamiento entre bien (encarnado por don Diego Coronel) y mal (representado por el protagonista, Pablos). De esta manera, se amplían las posibilidades de lecturas de *El Buscón* y se favorece el desarrollo de un análisis inédito.

Agregado a lo interior, los tres puntos que han sido particularmente discutido en los estudios de la mayoría de los críticos, con el fin de aclarar la pertenencia (o menos) de *El Buscón* al género picaresco, han sido:

1. El narrador y el punto de vista.
2. El destinatario y el motivo de la redacción de la carta.
3. El final («anómalo» para unos, coherente con la novela para otros).

Así las cosas, resulta claro que la conclusión depende en gran medida de la postura que asume el erudito frente al relato, de la concepción del mismo género picaresco que uno

tiene, así como de la adhesión a una corriente ideológica con respecto a otra y de los rasgos de la obra en cuestión que se quieren valorar (o desacreditar).

Con estas premisas, el capítulo avanzará resumiendo las principales aportaciones relacionadas con el libro estudiado, tratando de ofrecer una panorámica global de los numerosos estudios acerca de *El Buscón*.

La primera línea crítica que se estudiará será aquella que encuadra *El Buscón* dentro de las obras picarescas, que percibe el relato coherente tanto en la caracterización de los personajes como en su misma trama y que, además, ve en el género literario el punto de partida. De hecho, Parker (1947) ofrece un estudio psicológico del protagonista, describiendo las supuestas causas que han llevado a la transformación del niño en pícaro. Para conseguir su propósito, busca el sentido último de la obra, encontrando en esta una marcada componente moral: en particular, subraya el hecho de que «the picaro is a victim of circumstances, never an agent controlling his own life; being essentially negative in character, he avoids or dodges the problems of living and does not solve them» (58). De esta manera, Parker reconoce en la deshonra paterna las razones de los complejos y de la desilusión que caracteriza a Pablos: patente es, en este sentido, la influencia del ambiente que le rodea y el impacto de la sociedad en la conformación de su carácter. Parker clasifica *El Buscón* en la categoría de los relatos trágicos, cuyo objetivo es mostrar el proceso gracias al que el protagonista logra pasar de ser tímido y servil a hombre resuelto y atrevido. Además, el erudito opina que el cuento tiene una estructura ordenada y coherente con los demás relatos que definen al género: de hecho, afirma que «Pablos, in common with most pícaros, has highly disreputable parents, and upon his attitude to them the whole development of his character depends» (61). En efecto, tanto en *El Buscón* como en el *Lazarillo*, el contexto familiar se caracteriza por ser un ambiente tóxico, que provoca la vergüenza y el deshonor percibido por los dos protagonistas (para citar solamente un ejemplo, baste pensar en los oficios de los padres de Pablos y los del mismo Lazarillo, ambos relatados hasta los mínimos particulares, para que el lector pueda entender las futuras decisiones de los dos protagonistas y las motivaciones que los han llevado hasta los estados finales en los que se encuentran. Efectivamente, como ya se ha destacado, para relatar la vida del pícaro todos los escritores solían empezar por la genealogía familiar y la infancia del niño para demostrar la influencia decisiva que jugaron tanto el ambiente doméstico como el contexto social y el lugar de origen de los niños). En realidad, Parker (1947: 60) considera que Quevedo está siguiendo el modelo general de los relatos picarescos, precisamente porque la novela picaresca es «by reason of

its social emphasis, potentially capable of offering an analysis of character in relation to environment [...]». En este sentido, el personaje del pícaro constituye el vehículo más adecuado para demostrar las transformaciones psicológicas de un chico y para conseguir:

an analysis in which the individual person is the «main thing», but in which the social environment exercises a profound influence. This relation of character to environment can be presented in a superficial form, penetrating no deeper than the self-evident, or it can be presented more subtly in the form of a psychological analysis of deep-seated motives (60).

De esta manera, no resulta extraño que el crítico estudie la obra desde la perspectiva psicológica para lograr demostrar el objetivo final de Quevedo: concretamente, proporcionar una obra con un marcado carácter moral, donde el mismo Pablos estaría en condición de entender la enseñanza que *El Buscón* transmite. Por tanto, el carácter del pícaro estaría determinado por el entorno social en el que se encuentra, del mismo modo que sus decisiones o sus opiniones acerca de la sociedad.

Siguiendo esta línea, May (1950) traza una valoración aún más moral, alegórica y simbólicamente rica: de hecho, se enfoca en la esfera ética y social del relato, notando la división entre el mal (encarnado por Pablos, cristiano convertido y figura negativa por sus comportamientos) y el bien (representado por don Diego Coronel, amigo del protagonista, de familia socialmente elevada, el cual se distingue por su espíritu moral y su ánimo humano). Bajo esta perspectiva y al utilizar la dicotomía bueno-malo o realidad-ilusión, proporciona un estudio acerca del carácter espiritual de *El Buscón*, definiendo deontológico el propósito del relato.

A su vez, Morris (1965), defiende la cohesión interna y la unidad estructural del relato: de hecho, destaca que la historia narrada constituye una reiteración de eventos «designed to block Pablo's exit from family of which he is so ashamed» (en Jauralde Pou, 1990: 42). De este modo, nota una sucesión de desventuras encadenadas una a la otra, cuyo hilo invisible que les conecte es precisamente el recuerdo de ese pasado humillante y vergonzoso en el presente (y futuro) de Pablos.

Dunn (1982), en sus dos estudios acerca de *El Buscón*, subraya que la moralidad se encontraría dentro de la misma novela y en su estructura, mientras que no se presentaría en los comportamientos del protagonista: así presentadas las cosas, el estudioso opina que el relato pertenece al género picaresco en cuanto el intento de Quevedo no era el de emular tal

cual el *Lazarillo* o el *Guzmán*, sino inspirarse en los dos relatos para crear su obra maestra, con sus propias características definitorias. De hecho, sostiene que se trata de un proceso distinto:

[...] writer B imitates writer A, not in order to follow him along the same path, but in order to challenge him, or to overreach him, or to subvert him, or in some other way to cancel; deny or disdain him. Do those features wherein A's and B's works are identical conjointly constitute the basis for a genre? Is not then identity the ground upon which differences are inscribed, and are not the differences rather than the identity the bearers of meaning? (96)

En consecuencia, se puede afirmar que los cuatros críticos, en el momento en el que individualizan la coherencia psicológica y subrayan la cohesión interna del relato, percibida patente e irrefutable (puesto que el propósito de Quevedo era ofrecer una moraleja), defienden la teoría de que la misma novela sigue un diseño congruente con la acción de Pablos y que, por este motivo, pertenece al género picaresco. Además, Dunn (1982: 96) destaca que un escritor emula a otro escritor con la intención de desafiarlo, de superarlo, y que las características que acomunan las dos obras no deben considerarse como fundamento sobre el cual valorar si ésta pertenece o no al género, sino que son estas mismas peculiaridades las que llevan intrínsecamente el significado profundo de la novela, ya que demuestran la plena adhesión al género y la capacidad de manejo de la materia literaria.

Por el contrario, Díaz Migoyo (1978) caracteriza a Pablos como pícaro y piensa que la escritura del relato constituye otra picardía suya; por este motivo, considera que «la narración de Pablos es el último engaño en la cadena de engaños en que ha consistido su vida» (101). Además, en su estudio examina *El Buscón* partiendo del *leitmotiv* que define todas las obras picarescas: en concreto, nota el sentimiento de vergüenza, el deseo de no convertirse en criminal, las repetidas caídas y los fracasos que, a pesar de su voluntad, lo llevarán a recorrer los pasos de sus padres, el objetivo del protagonista de subir socialmente para lograr ser considerado a la altura de los nobles. El erudito añade también que la obra puede ser considerada perteneciente al género de la picaresca en cuanto que Quevedo «*a priori*, se propuso escribir dentro de esa tradición literaria» (150). Efectivamente, según el crítico, solamente por el hecho de que el autor haya tratado de crear una obra picaresca, encuadrando su creación dentro del género y dotándola de las características típicas de las otras novelas, puede considerarse como portavoz del género. Para justificar su posición, el erudito subraya también la sencillez estilística de la trama de *El Buscón*, la cual viene de la coherencia de los

episodios relatados, y ya que resultan ser absolutamente secuenciales y ordenados, constituyen una narración con una apreciable cohesión interna (44).

De la misma idea resulta ser Cros (1980), el cual elabora un estudio acerca de la temática carnavalesca presente en *El Buscón*. El erudito afirma que el intento de la historia no es el de radicarse en un tiempo narrativo lineal: de hecho, nota que la construcción de la novela se basa en un calendario bien pensado, el cual se desarrolla cíclicamente, utilizando al carnaval como cuadro general de la historia (25-26). Del mismo modo, en su introducción a la obra define *El Buscón* una novela picaresca (2015: 25): Su estudio resulta particularmente interesante porque analiza la obra desde el punto de vista temporal, es decir, trata de demostrar la cohesión interna del relato utilizando las indicaciones cronológicas que el mismo Quevedo menciona. De ahí que afirme que «cuando se analiza el texto de Quevedo a nivel de su programación morfogénica su coherencia es impresionante» (35).

Por otra parte, en su introducción a la obra, Arellano (2007: 264) declara que «parece evidente que ese [el género picaresco] es el modelo de partida». Del mismo modo que Díaz Migoyo, nota que el cuento sigue el hilo conductor de los otros relatos picarescos (genealogía, infancia, estudios, estancia con un amo, fracaso final, etc.), por tanto, considera incuestionable el diálogo directo entre las obras pertenecientes al género (23-24), ya que Quevedo retoma las características habitualmente utilizadas por los considerados piedras angulares del género: la narración en primera persona, la configuración del relato como carta, el destinatario del mensaje nombrado «vuestra merced», la descripción del mundo de la hampa, etc. (44). Sin embargo, marca también las diferencias con respecto a los otros representantes del género que le sirvieron de modelo: en este sentido, el estudioso se refiere a la función del destinatario de la carta y del mismo caso narrado (43). Por tanto, señala que «esto ha provocado que a veces se le niegue a *El Buscón* la condición de relato picaresco» (264): de todos modos, opina que la novela trata verdaderamente de la historia de las aventuras de un pícaro.

Por su parte, Cabo Aseguinolaza (2009: 229), nota que, independientemente de la connotación que se le reserve al concepto de «género picaresco», *El Buscón* se puede considerar como «epígono por excelencia» o también «archipícaro» de la serie, formando, de esta manera, la triada que hizo nacer la concepción de la existencia de un género picaresco: en concreto, *Lazarillo - Guzmán - El Buscón*. En tales circunstancias, subraya el hecho de que, aunque resulte evidente que Quevedo se hubiera inspirado directamente en los relatos del anónimo y de Alemán, también es indudable que toma inspiración de otras formas literarias,



sean estas contemporáneas a su escritura o pertenecientes a la tradición medieval<sup>10</sup>. Sin embargo, Cabo Aseguinolaza (2011) entiende la novela como relato picaresco: en concreto, el rasgo más significativo que lo define es su configuración como autobiografía ficticia, donde un chico deshonorado y de baja condición social decide contar su historia. Desde este ángulo, son evidentes los ecos del *Lazarillo* y del *Guzmán* en *El Buscón*: en concreto, pueden notarse la inspiración tanto en los episodios esbozados o en los personajes descritos, así como en la misma organización del texto (infancia, servicio a un amo, formación, etc.) (134).

Por fin, Schwartz (2010: 26), afirma que «*El Buscón* pertenece, sin duda, al corpus de la picaresca, que no es ideológica ni estilísticamente homogéneo». En este sentido, advierte que aquellos críticos que definen el relato como no perteneciente al género picaresco, dirigen sus miradas solamente hacia la estructura del relato (supuestamente defectuosa) o en el análisis de la misma creación de los personajes y del lenguaje utilizado. A su entender, para desmentir estas opiniones, bastaría analizar el cuento utilizando «métodos historicistas, ya que resultan de la aplicación anacrónica de un modelo de ficción que no es pertinente para descodificar un texto barroco» (24). En otras palabras, cree que las evaluaciones negativas con las cuales la crítica ha caracterizado a *El Buscón* se deben a la incorrecta perspectiva desde la cual se lo ha estudiado: solamente cambiando la lupa y llevando las gafas históricas se podrá apreciar la obra maestra de Quevedo.

La segunda corriente que trata de encuadrar *El Buscón* es la que percibe el cuento como mero ejercicio estético: una obra de marcado ingenio juvenil y elevado estilo conceptista, por supuesto, pero careciente de una estructura verdaderamente coherente.

Probablemente la definición más exitosa con respecto a *El Buscón* es obra de Rico (1989), que la que lo caracteriza como libro genial, pero «pésima novela picaresca» (129). De hecho, estudia uno de los rasgos definitorios del género: la autobiografía y el consecuente punto de vista. Rico se pregunta por la posible razón que ha movido a Pablos a relatar su vida; además, se cuestiona si es posible identificar a la «Vuestra Merced» quevediana con una persona real, pero, desafortunadamente, «no hay medio para averiguarlo» (131); igualmente opina que el destinatario de la carta constituiría solamente un nombre, carente de cualquiera significación (132-133). Asimismo, el crítico piensa que *El Buscón* no puede ser considerado una autobiografía: sería inverosímil que un pícaro viera el mundo del mismo modo que

---

<sup>10</sup> Para mayor información, ver Cabo Aseguinolaza (2011).

Pablos, así como sería extremadamente improbable que el protagonista pudiera contar acontecimientos que de ninguna manera podría saber (138). De hecho, Rico considera que la historia relatada en *El Buscón* no puede pertenecer a Pablos: en otras palabras, a través de la boca del pícaro, Quevedo (autor real) estaría exponiendo su ideología mascarándola por la visión de Pablos (narrador ficticio) (182).

También Jauralde Pou (1990) define *El Buscón* como obra puramente estética (19) y considera que Quevedo no escribió una traza previa, es decir, que no redactó un borrado, puesto que, si lo hubiera hecho, «se [habría] realizado al escribir la segunda parte [...]» (21). Su crítica continua: el lenguaje que utiliza Quevedo en *El Buscón* no se debería exclusivamente a su ingenio y a su capacidad de describir una cualquiera cosa a través de juegos de palabras y acertijos, sino que sería mérito de la misma lengua española, la cual durante los siglos de oro había alcanzado tan «plenitud y riqueza extraordinarias» (23).

De manera similar, se expone Spitzer (1922, en Arellano 2007: 37), el primer crítico que estudia *El Buscón* con un enfoque marcadamente estilístico: más en detalle, declara que el relato constituye puramente un goce estilístico dirigido a provocar placer estético al lector. Además, nota que en el estilo de escritura está incorporada también la visión del mundo que tiene el escritor: es decir, la percepción de la sociedad del mismo Quevedo. Spitzer afirma que *El Buscón* no produce ninguna sensación moral o didáctica a cause de su final abierto. De esta manera, el azar de los episodios no permitiría dotar a la obra de un propósito ético o didáctico. Así las cosas, se puede afirmar que, a través del estudio de *El Buscón* Spitzer trata de comprender a Quevedo y su personalidad: de ahí la opinión que en el mismo relato sea patente la visión escéptica típica de la sociedad barroca, caracterizada por la desilusión y el cinismo.

Lázaro Carreter (en Cabo Aseguinolaza, 2011: 141) sigue la misma línea teórica de Spitzer, desarrollándola aún más: concretamente, el erudito afirma que *El Buscón* es el fruto de un joven escritor, cuyo propósito es mostrar su ingenio lingüístico y su agudeza verbal, pecando así en darle una significación moral o psicológica a la obra. En consecuencia, los objetivos de Quevedo al publicar su relato serían por un lado artístico, es decir, fundado en el manejo del lenguaje, y, por el otro, de diversión, provocando las risas de los lectores (en Cabo Aseguinolaza, 2011: 141).

Finalmente, se llega a la línea que estudia tanto narrativa como narratológicamente el relato: dicho de otra manera, estos análisis se centran en definir *El Buscón* como un relato sin coherencia interna, sea esto una obra perteneciente al género picaresco o no.

Rey Hazas (1982) critica el relato por su dispersión artificiosa y la consecuente incoherencia interna. De este modo, no existiría un esquema genérico, aunque sean evidentes unas estructuras binarias y triádicas. La elección del género picaresco estaría justificada, por tanto, por las numerosas posibilidades que ofrece a la hora de tratar ciertas temáticas (hambre, movilidad social, malos tratos, etc.). En conclusión, *El Buscón* constituye una historia incoherente, sin embargo, a pesar de esto, se puede considerar una «excelente novela picaresca» (en Arellano, 2009: 22-23, 43).

Similarmente, Ynduráin (1980), en su introducción a la obra, afirma que si bien Quevedo ofrece una novela que se basa en el género picaresco, sus rasgos definitorios no la respetarían plenamente. De hecho, en su creación Quevedo preservaría la forma general de los relatos picarescos, pero suprimiría la tarea que poseen esos elementos en la totalidad de su esquema básico. Efectivamente, la mayor incongruencia que encuentra en *El Buscón* es la que se refiere a la configuración de relato autobiográfico: en efecto, aunque esta peculiaridad se preserve,

[...] la forma autobiográfica, propia de la novela picaresca, se mantiene, pero las causas que la motivan y la función que cumple son muy otras que las de sus modelos, queda reducida, en definitiva, a una narración en primera persona gramatical (20-21).

Para justificar su tesis, Ynduráin advierte que Pablos, aunque desempeñe el papel de protagonista de la obra, frecuentemente se encuentra fuera de la acción: en este sentido, parece que Pablos quiere meramente contar lo que ve y lo que percibe, sin vivir en primera persona las experiencias que relata. De este modo, el objetivo de Quevedo sería utilizar al pícaro como marioneta para poder manipularlo de acuerdo con su voluntad y hacer un reproche acerca de los comportamientos practicados (o no) por Pablos (44) los cuales, por ende, se identificaban con la conducta moralmente incorrecta de la entera sociedad barroca (puesto que el protagonista encarna los vicios de los individuos del Siglo de Oro).

Con todo, como ya se ha mencionado antes, existe toda una línea crítica que estudia *El Buscón* enfocando su atención no a Pablos, sino en su amigo de infancia don Diego Coronel. De tal forma, Johnson (1974) trata de entender la motivación por la cual Quevedo decide resaltar las maquinaciones del personaje en el capítulo 20, durante la merienda con doña Ana (8). El intento de Johnson es precisamente el de demostrar la importancia que tiene don Diego en la construcción de la obra; además, después de un análisis muy detallado

de algunos episodios con los dos amigos como protagonistas, llega a definir a don Diego «tan pícaro como Pablos» (9).

De opinión similar a la de Johnson resulta ser Redondo (1977), el cual analiza el personaje y estudia la genealogía del apellido «Coronel». De este modo, se pregunta el motivo por el cuál Quevedo haya elegido un apellido que señalaba la impureza de sangre, siendo este de familia conversa (703). Además, examina los episodios en los cuales don Diego aparece como co-protagonista de Pablos para destacar una entre las muchas obsesiones de la sociedad española renacentista: el estatuto de limpieza de sangre (708). En las conclusiones, Johnson da su opinión acerca de *El Buscón*, creyendo que el relato representa una obra paródica dirigida a los cortesanos, los cuales tenían la capacidad para descifrar los mensajes del autor escondidos bajo su ingenio lingüístico y agudeza verbal (710).

Como se ha demostrado, las corrientes de pensamiento acerca de la temática son numerosas y los estudiosos que han intentado mostrar la pertenencia (o no) de *El Buscón* al género picaresco aún más. En consecuencia, es importante subrayar el hecho de que el análisis de una obra pueda partir del análisis de cualquiera característica suya, sea esta interna o externa a la historia. Por lo tanto, se puede afirmar que *El Buscón* constituye un ejemplo de novela que ha sido catalogada de múltiples maneras, a partir de los numerosos ángulos desde los que los eruditos han querido estudiar la obra: en particular, hay unos eruditos que consideran la novela como perteneciente al género picaresco, puesto que notan los numerosos ecos que *El Buscón* tiene tanto del *Lazarillo* como del *Guzmán*. En cambio, otra línea defiende la hipótesis de que la obra de Quevedo no representaría un relato picaresco, puesto que carecería de una estructura interna sólida. A este respecto, algunos eruditos llegan a la conclusión de que *El Buscón* constituiría un trabajo «transicional», de manera que lo definen como una obra que se colocaría entre dos fuegos: por una parte, el de la picaresca tradicional (surgida cuando Alemán retomó algunas de las características del *Lazarillo* y las incorporó en su novela) y, por la otra, el de las novelas realistas, las cuales surgieron a lo largo del siglo XVII. En efecto, esta última línea basa su hipótesis en el hecho de que las descripciones de los personajes del relato y el progreso de la misma trama serían demasiado desarrolladas con respecto a los de los dos hermanos mayores, *Lazarillo* y *Guzmán*. Del mismo modo, tanto las técnicas narrativas de Quevedo como el uso de numerosos cultismos contribuirían en render este relato un híbrido literario. Por último, se han mencionado dos estudios que analizan la obra focalizándose en el análisis de don Diego Coronel, compañero de aventuras de Pablos: los dos muestran la dicotomía mal-bien, es decir, Pablos vs Diego.

De hecho, estos análisis se centran en demostrar linaje converso de don Diego Coronel y tratan de individuar las razones que habían llevado al escritor a elegir a don Coronel como amigo del protagonista. De esta manera, es evidente que el estudio filológico, el narrativo y el narratológico acaban intersecándose: de hecho, cada uno de los análisis ofrecidos tienen muy en cuenta estos tres aspectos, con el propósito de dar muestra del punto de vista con el que se enfrentan los críticos en el estudio de la obra.

Ahora bien, es evidente que conforme al punto de partida que se decide tomar, el punto de llegada será completamente diferente: será obligación del estudioso guiar los interesados en la materia hasta el destino, sin forzar el sentido final del cuento o, peor, analizándolo bajo una perceptiva cronológicamente errada, es decir, como si no fuera escrito en el siglo XVII.

En este contexto, en el presente trabajo se define que Pablos representa un pícaro, de la misma manera que sus hermanos Lázaro y Guzmán. Sin ninguna duda hay diferencias patentes con respecto a los otros relatos picarescos: a partir del punto de vista lingüístico (baste pensar en el lenguaje utilizado por Pablos, quizás a veces demasiado «conceptista», reflejo evidente del escritor). Y también la cita final de la obra puede dejar alguna perplejidad: concretamente, «Y fueme peor, como Vuestra Merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres» (III, 10, 186) parece no tener sentido ni en la obra, ni en el mismo género picaresco. ¿Por qué Pablos informa a los lectores de su traslado? Si como ha inferido Rico (1989: 86), Lazarillo narra las principales peripecias que han ocurrido durante su vida con el propósito de lograr aclarar el famoso caso final y Guzmán expone su posición en tanto escritor-narrador para justificar el motivo de su conversión final, es evidente que el objetivo de Pablos es bastante similar: motivar las razones por las cuales se cumple el fracaso de su intento inicial, es decir, su deseo de hacerse representante de la nobleza. ¿No es el mismo Pablos que declara «[...] que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito» (I, 2, 18)? De la misma manera que la novela del anónimo y la de Alemán, *El Buscón* se conforma como narración de un preciso segmento de vida<sup>11</sup>. Volviendo a la pregunta inicial, cabe aclarar otra cosa: en el imaginario colectivo, el

---

<sup>11</sup> Hay que recordar que la historia de *El Buscón* no es la historia de la vida de Pablos. Si así fuera, el protagonista terminaría su narración informando los lectores de su muerte puesto que, como bien ha explicado Ginés de Pasamonte cuando le preguntan si había terminado el libro que narra su vida, «¿Cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta

continente americano se percibía como tierra de las tentaciones y de la corrupción, tanto en el plano moral como en el económico. Era el lugar donde los españoles buscaban enriquecerse y, por consecuencia, tierra que hacía olvidar de la mesura y de la caridad, en otras palabras, de los dos valores fundamentales de la religión católica (Rocero López, 2009: 614-615). De esta manera, Pablos comunica que continuó también en la Nueva Tierra con sus hábitos picarescos: así que la cita final ofrece una evidente moraleja: no es suficiente trasladarse para ser un hombre mejor. Si uno sigue con su forma de vida habitual, el resultado será lo mismo: una existencia mísera, que se basa en el engaño y en la constante búsqueda de la felicidad a expensa de los demás. Como ha notado Lázaro Carreter (1970: 36), la historia del pícaro se configura como «[...] justificación o explicación de su estado», en este caso, de deshonor. Quevedo está siguiendo los tópicos propios del género recién nacido: en concreto, crea una obra que nunca se había visto antes: moderna, extremadamente personalizada, que revela la habilidad del escritor en el manejo del material picaresco y su consecuente adhesión a la corriente literaria. Debido a todo esto, se cree que el intento de Quevedo ha sido precisamente el de proporcionar un tipo de historia inédita, sin precedentes: de hecho, a través de la agudeza verbal, de los conceptos designados y del ingenio utilizado para describir los personajes (ejemplar a este respecto es la magnífica descripción del dómine Cabra (I, 3, 27-28), verdadera muestra del talento de Quevedo) o de las mismas situaciones, el escritor trató de superar sus predecesores, llevando magistralmente la narración más allá de los confines genéricos preestablecidos.

Asimismo, se podría afirmar que Pablos se representa como calco de Quevedo: percibe el mundo de la misma manera que el escritor, ve la sociedad a través de sus ojos. No obstante, puesto que el relato adopta el esquema típico de las novelas picarescas — tanto estructural como formalmente—, se opina que *El Buscón* se configura como relato perteneciente al género a partir de su misma génesis. De hecho, la peculiaridad que lo caracteriza radica en las formas de pintar las situaciones, en el lenguaje empleado, en la manera de concebir la sociedad. En este sentido, la gran novedad aportada por el escritor ha sido la capacidad de ofrecer otro punto de vista: esta innovación le ha permitido

---

última vez me han echado en galeras» (*Quijote*, I-XXII). Por tanto, si el punto de partida se sitúa lógicamente en el nacimiento del protagonista, el punto de llegada nunca podrá ser definido, a menos que el narrador no decida informarnos de la muerte del protagonista. De esta manera, el relato picaresco siempre se configurará como un *work in progress*.

sobreponerse a los dos pioneros del género, demostrando asimismo su plena conciencia creadora. Efectivamente, si el escritor no hubiera sabido manejar el material que configura el género, plasmar los rasgos básicos de la picaresca y moldearlos sin quitarle su significado profundo, no podría introducir las peculiaridades que renden *El Buscón* un relato picaresco, aunque *sui generis*. Y, como ha evidenciado la crítica, el objetivo de Quevedo era el de utilizar el género de la novela picaresca para analizar la sociedad española y, en consecuencia, ridiculizar a todos esos nuevos católicos que anhelaban hacerse miembros de la aristocracia pretendiendo ser cristianos viejos. Además, a través del uso de la primera persona narrativa y asumiendo el punto de vista del mismo protagonista, el autor ponía en la voz del pícaro sus pensamientos y sus ideologías políticas, para que el lector pudiera percibir la corrupción del sistema político hispano. Y a través de la percepción de esa cotidianidad, relatada así satírica y humorísticamente para subrayar aún más la corrupción y la hipocresía de la sociedad barroca, también los lectores, es decir, la parte del pueblo que de primera mano sufría los malos tratos de estos (tal vez, «supuestos») nobles, lograba comprender las ineficiencias del sistema político del Siglo de Oro. De ahí que la corriente literaria individuada por el autor como mejor expediente para alcanzar el propósito de criticar las malas costumbres de la sociedad española fuera precisamente en el género picaresco. Además, es importante marcar otra vez que el género de la picaresca se había puesto de moda en esos mismos años, así que el autor aprovechó también del momento histórico de gran efervescencia literaria para componer su novela.

Así pues, en *El Buscón* Quevedo representa la cotidianidad que él mismo veía y percibía, utilizando un amplio abanico de imágenes y descripciones históricas. Por supuesto, esta cotidianidad se relaciona también con todas esas pequeñas acciones que solían desempeñar los seres humanos de ese momento: sean estas la estancia al servicio de un amo, el vagabundeo, las oraciones o el hecho de comer. En ese sentido, el tema de la comida (de la misma manera que su ausencia) parece ser incisivo en el estudio de *El Buscón* para lograr comprenderlo de 360 grados. Por lo que sigue, el próximo capítulo se centrará en el encuadramiento de los *food studies*, es decir, de la línea de investigación que basa su enfoque en la comida.

### 1.3. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE COMER: *FOOD STUDIES*

Desde siempre, la comida ha representado uno de los pensamientos fijos de los seres humano: qué comer, cómo conseguir a unos determinados alimentos, qué puede decir de nosotros una cierta elección alimenticia, son solamente algunas preguntas acerca del tema. De igual manera, si se piensa en una receta, se comprende que la misma, además de transmitir las informaciones necesarias para que sea posible replicar un plato en un segundo momento, también tiene encerrada en sí una multitud de significaciones y símbolos, los cuales contribuyen en la creación de la imagen de una sociedad. Análogamente, a través de la comida se pueden transmitir tradiciones culturales y hábitos. A este respecto, Montanari (2006: 123) afirma que «ways of eating revealed the personality and character of an individual»: en ese sentido, es claro que la comida se configura como un lenguaje a través del que resulta posible describir una determina escena o una particular situación, también en la literatura. Y Quevedo está muy consciente del poder de la gastronomía cuando se trata de tipificar a un personaje o hacer una denuncia social. En cierta medida, si por un lado la comida representa un signo de pertenencia social (siendo esta, por ejemplo, símbolo de riqueza y marca de prosperidad económica), por el otro, puede configurarse como el reflejo de la pertinencia a una fe religiosa, ya que en las diferentes doctrinas se pueden apreciar una serie de obligaciones y prohibiciones alimenticias. De igual forma, la gastronomía ha desempeñado la función de medio a través del que era posible representar el poderío económico y el estatus social de un individuo o de una entera familia: de hecho, a través de los banquetes, se podían demostrar las posibilidades financieras que se tenían al servir una serie interminable de platos o presentado unos alimentos inusuales y “exóticos”. Incluso, se puede afirmar que la comida ha funcionado como auténtico código lingüístico, con una gramática y unas normas propias: en ese sentido, a través de la preparación y presentación de un ingrediente, un plato tiene la capacidad de expresar información sobre la cultura y las tradiciones de un grupo social. Asimismo, la comida pueda ser utilizada como medio gracias al que se puedan expresar unas emociones: particularmente, afecto y amistad, pero también desprecio y rabia. Incluso, la comida representa una forma de lenguaje universal, ya que en todas las culturas hay una correlación entre individuo y alimento. Por ejemplo, a través de un plato se pueden contar unas memorias pasadas, así como recrear unos recuerdos específicos: en este sentido, la comida, además de desempeñar la mera función energética para nuestros cuerpos, está estrechamente vinculada con la esfera personal y subjetiva de cada individuo. Debido a todo esto, es manifiesto que el rol desempeñado por la gastronomía en la literatura (y en particular,



en la picaresca) es de suma relevancia. De ahí que su estudio deba ser tenido en consideración al analizar la literatura de los pícaros.

Sin embargo, junto a la presencia de la comida, también su ausencia protagoniza las obras picarescas: en efecto, como ya se ha destacado, el hambre representa el motor de las acciones del pícaro. Puesto que el joven vive del vagabundeo y no tiene ni oficio ni dinero, el mozo tiene que desarrollar su ingenio para asegurarse la sobrevivencia. De esta forma, a través del estudio de la comida (y de su falta), del análisis de las relaciones presentes entre los alimentos y las pirámides sociales, así como de la misma experiencia gastronómica de la sociedad barroca, a partir de las descripciones de los alimentos que se mencionan en una novela es posible entender mucho acerca de las relaciones interpersonales, de las dinámicas históricas o de las jerarquías instaladas en un país.

Agregado a lo anterior, en *El Buscón* el tema de la comida parece protagonizar la entera obra: por ejemplo, en numerosas ocasiones es evidente que la necesidad de comer mueve a Pablos a comportarse de un determinado modo. En la misma línea, la voluntad de hacerse pasar por un noble impulsa al protagonista y a otro hidalgo a fingir comer un pedazo de pan para demostrar una ficticia disponibilidad económica; es más, como se demostrará, la receta tradicional de una tarta rellena de carne de cerdo será sustituida por una más «innovadora», creando así una de las escenas más grotescas del entero relato. A decir verdad, en *El Buscón* Quevedo presenta numerosas escenas groseras con la finalidad de demostrar aún más las ínfimas condiciones vitales típicas de ese momento histórico: estas escenificaciones incluyen las descripciones físicas de Pablos y la representación de momentos violentos y feroces. Además, los mismos platos que el protagonista come, así como la manera en la que logra alimentarse, son muestra patente de esta narración satírica, tan característica del estilo *quevediano*.

Ahora bien, las perspectivas desde las cuales es posible analizar la comida son muy heterogéneas y variopintas: los nutricionistas y los dietistas analizarán los componentes nutricionales, los *chefs* estudiarán las posibles combinaciones a través de las cuales dos o más ingredientes resaltan sus sabores, los químicos contribuirán con el examen de los mecanismos que hacen posible la transformación de los alimentos de un estado de la materia a otro, mientras que los históricos utilizarán el mismo campo de estudio para aclarar el papel central de la comida en la conformación de una identidad, tanto personal como colectiva, de una determinada sociedad. De esta manera, a través de los *food studies*, los alimentos asumen otra connotación, otra perspectiva: la comida no se estudiará solamente a partir de su función

básica (es decir, proporcionar la dosis adecuada de proteínas, lípidos y carbohidratos para sustentarnos), sino que su nueva tarea será la comprobación de la potencial herramienta que posee cuando se trata de definir una comunidad o una clase social, así como demostrar el inmenso poder que tiene a la hora de definir el carácter de una nación (Mandrell, 2022: 265).

Ahora, la pregunta que surge espontáneamente es ¿qué puede comunicar un documento que menciona un específico ingrediente de una sociedad? Como ha destacado Bou (2022: 116), «examinando el qué, dónde, cómo, por qué de nuestra elección de alimentos y hábitos alimenticios, desarrollamos una mejor comprensión de nosotros mismos y de los demás». Desde este punto de vista, el estudio de la gastronomía se hace fundamental para comprender las complejas dinámicas sociales que invisten una comunidad: como ha señalado Nadeau (2009: 325) en su estudio, aclara:

la comida contribuye a la identidad de una cultura y la poesía, la literatura en general y los recetarios de cocina, sirven de verdaderas fuentes históricas que nos proporcionan una idea más amplia de las complejidades económicas, políticas y culturales que definen la sociedad de la incipiente España moderna.

En este sentido, los alimentos no realizarían solamente la función de carburantes para nuestros cuerpos, sino que representarían un instrumento de comunicación y de afirmación social y, del mismo modo, se puede decir que participan en la definición de una identidad, tanto individual como colectiva (Montanari, 2015: 14). Y en los relatos picarescos la gastronomía desempeña un papel central, puesto que es alrededor de la comida (o de su falta) que todas las acciones que toma el protagonista se configuran. Por este motivo, las perspectivas desde las cuales se puede estudiar la comida son prácticamente infinitas: entre otros, a través de la gastronomía de un país es posible analizar el rol que los alimentos tienen en el forjar ambientes significativamente sexistas, o también su papel en cuanto marcadora de diferencias sociales, sean estas religiosas o relativas a los géneros<sup>12</sup>. De hecho, a partir de la segunda mitad de la década de los años 60, numerosos eruditos se han centrado en el estudio de la comida y de su función social: el antropólogo Lévi-Strauss se enfocó en el análisis de la relación dicótoma entre *cuit - cru - pourri*, es decir, las tres diferentes maneras en las que un ingrediente puede ser ingerido. El estudioso opina que la misma acción de cocinar

---

<sup>12</sup> Para mayor información, ver Belasco (2008).

representa una parte del lenguaje humano, el cual contribuye a dar muestra de la estructura de la sociedad. De hecho, Lévi-Strauss (2004: 89) afirmó que: «le cui est une transformation culturelle du cru, tandis que le purri en est une transformation culturelle». De esta manera, el erudito elaboró la imagen de un triángulo, cuya cumbre estaba representada por el crudo, mientras que las dos bases se constituían por la comida cocida y la podrida. A partir de esta representación gráfica de los posibles pasajes de estado de los ingredientes, que empieza por lo más natural (crudo) y termina por los más cultural (cocido), el antropólogo destacó la doble relación consiguiente: lo elaborado *vs* lo no elaborado o, en otras palabras, la cultura *vs* la no-cultura (10). A partir de este *triangle culinaire*, Lévi-Strauss demostró la estrecha homología entre la *cuisine* y el lenguaje<sup>13</sup>. En efecto, unir, mezclar y transformar los alimentos le otorga a la comida un especial significado social y cultural (Graf y Mescolí, 2020: 466) puesto que la cocina presupone un uso compartido de los espacios. Por tanto, la comida crea un sentido de comunidad entre las personas presentes, las cuales conversan utilizando un preciso código lingüístico, compartido por todos los comensales, comiendo los mismos platos.

Por su parte, Marvin Harris (1998) ha puesto en relieve la relación entre hombre y alimento, notando que la elección que hace un individuo de un determinado ingrediente siempre está determinada, aunque de manera inconsciente, en relación con la consiguiente ventaja/desventaja en términos de costos. Lo que resulta es que los patrones alimentarios culturales favorecen los grupos sociales dominantes, definidos estos por la edad, el sexo y la clase social de pertenencia.

A partir de los dos pioneros, se han desarrollado numerosas líneas críticas: Maravall (1986) analizó la historia social española utilizando como punto de partida el género picaresco. El estudioso destaca en su monografía el papel central que la comida desempeña en los relatos picarescos: por ejemplo, Maravall analizó los diferentes tipos de hambre, distinguiendo entre un hambre biológico (condición fisiológica, propia del ser humano) y un hambre social, llegando a afirmar que: «el pícaro se siente hambriento de prestigio social y pretende alcanzar un status honorable; pero ello tiene una decisiva vertiente económica [...]». Lo que pretende es comer a voluntad y con seguridad un día tras otro» (77). De esta manera, se deduce que, a parecer del hispanista, para el pícaro el deseo constante de comer es un factor que caracteriza al personaje; además, esta sensación será la premisa a partir de la cual

---

<sup>13</sup> Para aclaraciones sobre el término *cuisine*, ver Belasco, (2008: 15-25).

tomará todas sus futuras decisiones (81). Por tanto, el hambre constituye el motor de las elecciones que hace y de los comportamientos considerados poco éticos que lo definen. Sin embargo, el propósito final del erudito es el de demostrar el continuo intento de ascendencia social perpetuado por los pícaros; por eso destaca el hecho de que el hambre representa solamente uno entre los numerosos aspectos que califican a una novela picaresca, afirmando finalmente que la ecuación relato picaresco = relato del hambre no puede ser correcta, puesto que la picaresca se constituye a partir de una pluralidad de factores (79)<sup>14</sup>.

Asimismo, Laborda Castellote (2015), en su tesis doctoral, demostró que las elecciones alimentarias que hacen los seres humanos están estrechamente relacionadas con las posibilidades sociales que los mismos tienen. Utilizando como base de su trabajo las obras cervantinas, notó que las preferencias alimenticias individuales dependen en gran medida del medioambiente, de la tecnología presente en el país y del desarrollo cultural de la sociedad en cuestión. Por tanto, empezando con el estudio de los hábitos gastronómicos de la sociedad del Siglo de Oro, desarrolló su trabajo a través del análisis de las diferentes dietas y normas que definen las mayores religiones presentes en Europa (en concreto, cristianísimo, judaísmo e islamismo); luego, siguió con el examen del saber médico-científico de la época para, al final, exponer las creencias populares sobre el tema de la alimentación y de la salud en la España renacentista.

Por su parte, Nadeau (2016), en su estudio mayor, a través de la investigación del *Quijote* examinó las costumbres alimentarias de los españoles del siglo XV para demostrar que, tanto ayer como hoy, los seres humanos se identifican en cuanto individuos o parte de una misma colectividad, a través de los platos que crean y que consuman (XI). La estudiosa ofreció una panorámica de las tradiciones católicas, subrayando, por ejemplo, la simbología de los banquetes, la influencia ejercitada por los musulmanes y los judíos en la creación de las nuevas costumbres que se instalan en la Península, el simbolismo que está detrás de algunos alimentos y la función de los ayunos cristianos. De hecho, sostiene que «daily food habits and [...] celebratory feasts were ways in which individuals could legitimize social standing or intimate the practices of those of higher social standings» (63).

---

<sup>14</sup> A pesar de que este estudio no se focaliza en el estudio del hambre y de la comida, se ha decidido mencionarlo también en la parte relativa a los *food studies* por que se cree que proporciona un excelente punto de partida para desarrollar el capítulo 2 de esta tesis.

Siguiendo la misma línea, Campbell (2017) analizó el rol de la comida y su función en la creación de la sociedad española moderna: de hecho, subrayó la simbología que poseen algunos alimentos, como el pan y el vino; además, analizó la relación entre cristianos y no-cristianos, es decir, entre autóctonos y «los otros». Con respecto a este tema, declara que: «food became one of the most visible signifiers of religious identity, to the extent that it became more a metaphor than a simile [...]» (76). Por tanto, la escritora opina que la gastronomía de un país puede funcionar como instrumento en grado de unir o diferenciar unos grupos sociales; del mismo modo puede operar en cuanto signo de pertenencia a una comunidad o menos. En efecto, las maneras en las que la comida se percibía en el imaginario cotidiano de los españoles del Siglo de Oro permitían revelar la asociación de unos alimentos con el presunto estatus social, religión o virtuosismo que identificaban a un individuo (2).

En el panorama crítico acerca de los *food studies*, cierto es que las numerosas investigaciones de Montanari han contribuido a demostrar la función de la comida en cuanto representación de una determinada cultura o sociedad. De hecho, el enfoque de las reflexiones del historiador radica en marcar la importante influencia que tuvo la religión cristiana a la hora de forjar la cultura europea. De hecho, Montanari (1993) notó las diferentes costumbres de las poblaciones germánicas si comparadas con las mediterráneas, destacando el papel fundamental que jugaron la iglesia católica y las tradiciones litúrgicas en el modificar las costumbres de las poblaciones procedentes de los «pre-cristianos». Siguiendo esta línea, en los demás estudios que publicó, el erudito se centró en ilustrar el rol de la comida en la creación de una cultura (2015: 125-137) o la función política que la misma ejerce (2020: III-IV). Sin embargo, el *fil rouge* que une sus análisis es el demostrar la influencia que ejerció el culto religioso en todo el continente: si bien en cada zona se desarrollaron diferentes prácticas y convenciones, Montanari (2020: 126) considera que la cultura alimenticia europea se base en las costumbres de la fe cristiana. De hecho, afirma que:

the diffusion of Christianity played its part in this osmotic process because it “promoted the image” of bread, wine and oil, symbols of the new faith; then the Church introduced the role of alternating between foods- the “fat” and the “lean”- according to the liturgical date or period.

Por otra parte, Belasco expresó su opinión con respecto a la importancia del estudio de la comida en *Food: The Keys Concepts* (2008), notando que dicha materia puede ser analizada

desde diferentes enfoques: por ejemplo, se puede examinarla a partir del sentimiento de comunidad que la cocina crea como de las diferenciales sociales que establece; asimismo, destacó el rol de la gastronomía en cuanto medio de comunicación (15-57). Prosiguió su estudio marcando el hecho de que, dependiendo del género del individuo, la comida puede funcionar tanto como forma de poderío, como de opresión y control (41-52), destacando su alta significación sexual; del mismo modo, analizó la industria alimentaria, marcando la relevancia que tienen, tanto económica como socialmente, las elecciones alimentarias que hacen los individuos. Belasco proporcionó un estudio que abraza diferentes aspectos de la comida: de hecho, marca su componente social, sexual, económica y política y explica todos los válidos motivos por los cuales es fundamental estudiar esta materia. De esta manera, demostró que «gastronomía» es un término verdaderamente polisémico, cuyo significado puede desenmascarse según el punto de vista que se decide adoptar.

De tal forma, se puede afirmar que el estudio de la comida resulta imprescindible cuando el objetivo de la investigación es el de demostrar las conexiones o las relaciones establecidas entre diferentes grupos sociales: baste pensar en los representantes de la nobleza y en los más pobres. El signo más visible de pertenencia a uno o al otro escalón social consistía precisamente en las elecciones de los ingredientes que uno hacía. De hecho, como ha notado Nadeau (2016: XI), «humans identify themselves both individually and collectively through the food they prepare and consume». Sin embargo, si los alimentos tenían la capacidad de manifestar una cierta imagen de un individuo, es asimismo verdadero que a través de la comida se podía transmitir el retrato de quien uno aspiraba a ser (Campbell, 2017: 101). Por ejemplo, cuando Pablos encargó preparar la famosa merienda que le servía para conquistar a las damas, anunció que: «estaba todo cumplidísimo; mucho que merendar, caliente y fiambre, frutas y dulces» (III, 7, 122). De esta manera, es evidente el intento del pícaro: engañar a las dos mujeres, haciéndoles creer que era un rico y agradable caballero madrileño. Pablos utiliza la comida para demostrar un estatus social que no le pertenece, y cuando la tía y la madre descubren el engaño, sorprendidas se preguntan: «cómo era posible que a un caballero tan principal se pareciese un pícaro tan bajo como aquél» (III, 7, 123).

Asimismo, la importancia social que un individuo del Siglo de Oro tenía se manifestaba de acuerdo con el sitio en la mesa donde se sentaba: efectivamente, durante los banquetes, más se subía la pirámide social, más al centro se sentaba la persona; viceversa, si se consideraba de bajo rango, su puesto se encontraba al lado de la mesa (Belasco, 2008: 19; Nadeau, 2016: 170).

En este contexto, en la presente tesis se pretende analizar *El Buscón* bajo la perspectiva de los *food studies* con el propósito de presentar un retrato de la sociedad del Siglo de Oro más detallado y exhaustivo; de hecho, como afirma Campbell (2017: 4), estudiar el rol de la gastronomía de la España de los siglos XVI y XVII ofrece «a better lens through which to view changes in social structure over time» y, como se ha tratado de demostrar en esta rápida panorámica del mundo de los estudios acerca de la comida, resulta clara la mutua relación entre alimentación y sociedad: en efecto, los alimentos que un determinado grupo social decide asumir revelan su puesto en la sociedad, así como su identidad religiosa, las ideologías políticas o las creencias médico-científicas que uno tiene.

En esta tesis se demostrará el papel fundamental que la comida (y también su ausencia) desempeña en la conformación de la historia de *El Buscón*. El hambre, la minuciosa elección de los alimentos, los banquetes así detalladamente representados... Todo está al servicio de Quevedo para que el autor logre en su intento de designar en su totalidad el pícaro. En este sentido, cabe destacar que la comida moldea las elecciones del protagonista: por ejemplo, a través de estas dos preguntas fundamentales:

1. ¿Por qué Pablos decide no comer el pastel que su tío le sirve?
2. ¿Por qué se hace ver con las migas de pan «por la barba y vestido» (III, 2, 97)?

se hace manifiesta la importancia que tienen los alimentos en *El Buscón*, puesto que contribuyen a designar la identidad y el carácter del protagonista. Pablos utiliza la comida para comunicar con sus interlocutores, se sirve de la representación de los alimentos para demostrar sus pensamientos y para meter de lleno a los lectores en el mundo clasista y superficial del Siglo de Oro. De hecho, en estas dos ocasiones, Pablos emplea el «lenguaje gastronómico» con el objetivo de ganar una posición de aprecio en la sociedad, así como para hacerse pasar por caballero honrado. Se ha utilizado el término «lenguaje» ya que la comida representa una forma de comunicación a todos los efectos: Montanari (2006: 99) opina que el conjunto de las costumbres y de los hábitos alimenticios típicos de una sociedad configuran la «gramática» de esa misma sociedad, la cual «informs the food system not as a simple compilation of products and foods, assembled in a more or less casual fashion, but rather as a structure, inside of which each component defines its meaning». En este sentido, la cocina representa un idioma, el cual funciona de intermediario entre las ideologías de una época y su concreta realización. De esta manera, cuando el profesor afirma que la mesa

representa el lugar por excelencia de la comunicación (2015: 102), no se puede que no estar de acuerdo con él.

Por lo que sigue, debido al rol fundamental que juega la comida en crear orden y coherencia interna en *El Buscón*, así como su evidente papel en el desarrollo caracterial del protagonista, en el siguiente capítulo se analizará la novela utilizando como base de partida los platos que Quevedo menciona en su texto.





## 2.

### PLATO PRINCIPAL: LA COCINA EN *EL BUSCÓN*

A partir de las primeras páginas de *El Buscón* resulta evidente el protagonismo que ejerce la comida —o su ausencia— en la conformación del relato, así como su labor fundamental en el desarrollo moral del protagonista. En efecto, los momentos cruciales de la vida de Pablos, sean los que contribuyen a su crecimiento personal o los que determinan un cambio irreversible en su existencia, siempre están marcados por la abundante (o escasa) presencia de los alimentos.

A través de los ingredientes que el autor menciona, se les pueden atribuir a la comida diferentes funciones: empezando por su valor comunicativo, hasta llegar a su clara significación en cuanto marcadora de jerarquías sociales, utilizando conscientemente a los diferentes alimentos, Quevedo logra representar su personal percepción de la sociedad de ese particular momento histórico. De esta manera, se hace manifiesto el objetivo final del autor al escribir la novela: con las armas de la sátira y del humor, criticar sutilmente todas las malas costumbres y los vicios perceptibles en las diferentes capas sociales barrocas y demostrar las pésimas condiciones en las que las personas debían vivir. Para ello, el presente capítulo se divide en cuatro puntos: 1) la presentación de un breve recorrido histórico acerca de la trágica situación de crisis múltiple de la España barroca y de las diferentes tipologías de hambre; seguidamente, se pasa al 2) análisis de la simbología de los alimentos, utilizando como punto de partida los ingredientes principales que componían las mesas del Siglo de Oro (el pan, el vino y la carne); 3) el examen de los banquetes descritos en *El Buscón* y la función de dicho momento de fiesta, subrayando su componente comunicativa (y de coherencia, como se verá); y, para concluir, 4) se analizará el aspecto más grotesco relacionado con el tema de la comida, es decir, el canibalismo.

## 2.1. «AMIGOS DE AYUNOS Y PENITENCIAS»: EL HAMBRE

*¿Cómo gatos? ¿Pues quién os ha dicho a  
vos que los gatos son amigos de ayunos y  
penitencias? (I, 3, 24).*

Los siglos XVI y XVII constituyen un período de gran declive económico para la España imperial: en efecto, una pluralidad de crisis golpeó a los territorios hispánicos<sup>1</sup>:

1. Una crisis de estado, debida a los numerosos frentes y gastos bélicos y a la continua construcción de enormes obras públicas, las cuales causaron una gran acumulación de deuda pública.
2. Una crisis económica, fomentada por la devaluación de la moneda (directa consecuencia de la acumulación de deuda) que produjo una elevada inflación monetaria
3. Una crisis agraria, causada por la insuficiente producción agrícola que imposibilitaba el sustento de toda la población, así como la distribución desigual de las tierras, que colaboró en la escasez de los alimentos.
4. Una crisis política, ya que los numerosos conflictos externos, las rebeliones y algún problema interno contribuyeron en debilitar aún más la economía estatal.
5. Una crisis demográfica que, a pesar del aumento de la población, las enfermedades, las escasas condiciones de higiene y las hambrunas causaron una alta tasa de mortalidad.

Todas estas dificultades afectaron pesantemente a la economía y al estado español: constituyeron el golpe de gracia, el que llevó a la monarquía a un rápido declive financiero y político. Debido a esta situación de crisis, a final del siglo España había perdido su posición en cuanto primera potencia mundial<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para mayor información, ver Parker (2013).

<sup>2</sup> Para mayor información sobre las numerosas crisis españolas, ver Ortiz (1992).

Es precisamente en este contexto histórico-social en el que un viento llamado «hambre» empezó soplar en los territorios españoles. Así que era en este entorno de extrema inestabilidad política que los hombres y las mujeres tenían que buscarse la vida para sobrevivir (Negrin de la Peña, 2012: 77). A este respecto, la España barroca se caracterizaba por ser una monarquía donde existía un fuerte desequilibrio social: por un lado, se iba consolidando un grupo minoritario, constituido por unos individuos ricos y poderosos; por el otro, había la gran mayoría del pueblo, constituida por pequeños trabajadores y pobres, que vivían en condiciones deplorables y penosas. Por estas razones, el Siglo de Oro español se caracterizaba por el constante enfrentamiento entre «the society of abundance y the society of hunger» (Montanari, 2006: 80-81), donde el objetivo primario de buena parte de la población era el de sobrevivir.

Ahora bien, si los relatos picarescos se caracterizan por narrar de manera realista y denunciar la situación de miseria, de inestabilidad y de crisis que afectaba a la sociedad de la época (cap. 1.1.1), es asimismo obvio que este género subrayará la escasez de pan, los abusos del alcohol, la mala alimentación y la dieta deficiente de todos esos aportes necesarios para el correcto funcionamiento del organismo que eran tan típicos de la sociedad española barroca. Y todos estos elementos se muestran en su crudeza en *El Buscón*.

Los protagonistas de los relatos picarescos se describen principalmente como personajes listos e ingeniosos (las dos características que les permiten sobrevivir). Efectivamente, a través de estas propiedades, los pícaros logran sobrevivir en una sociedad desigual y exclusiva. De ahí que los críticos afirmen que el hambre constituye el verdadero motor de cada acción que los pícaros hacen (Cañedo, 2007; Gonzáles, en Cabo Aseguinolaza, 2011: VII; Coppola, 2016). Desde luego, la hambruna puede llevar al pícaro a cometer actos desesperados para que pueda conseguir comida: tal es el caso de Pablos, que considera alimentarse con un gato cuando, durante el pupilaje con el dómine Cabra, no ve nada con que poder saciar su hambre. De hecho, el protagonista afirma: «miré lo primero por los gatos y, como no los vi, pregunté que cómo no los había a un criado antiguo, el cual, de flaco, estaba ya con la marca del pupilaje» (I, 3, 24). Sin embargo, tan avaro y mezquino era su amo que tampoco los animales lograban sobrevivir en su casa. Parece curioso destacar que, casi como una predicción de los eventos que sucederán a continuación, Pablos informa a los lectores de la escasa (o, mejor dicho, nula) presencia de comida en el pupilaje. Desde el mismo ingreso en el refitorio, el protagonista se da cuenta de que ahí pasará mucha hambre. Esta anticipación será confirmada cuando Pablos nota «que todos los que vivían en el pupilaje de

antes estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón» (I, 3, 24) o en el momento en que vio a «un mozo medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne en las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo» (I, 3, 25). Evidenciando los aspectos físicos de los estudiantes, Quevedo empieza a criticar las situaciones deshumanas que tenían que soportar estos chicos, al tiempo que condena la avaricia y la hipocresía del dómine Cabra, maestro y director del pupilaje.

El juicio hacia la falsedad de Cabra, así como la representación de la condición de miseria en la que se encontraba el protagonista, se subrayan aún más en el momento en que Pablos afirma que ahí se vivía «en poder del hambre viva» (I, 3, 23): puesto que el pupilaje constituía un lugar donde no era posible alimentarse, el pícaro se siente como si estuviera a merced de una carestía infinita. De igual forma, esta frase alude al mismo personaje del licenciado Cabra, ya que él personifica el hambre (Cabo Aseguinolaza, 2011: 558, n. 3).

De igual manera, la crítica hacia esos hombres avaros y supuestos pobres continúa cuando se describe la apariencia física de Cabra: sus piernas «largas y flacas» lo hacían parecer a un «tenedor u compás» (I, 3, 23). Burlescamente, Quevedo utiliza la imagen de un accesorio necesario para comer, precisamente para representar a un hombre que era el hambre en persona (Tarelli, 1998: 51-52): es más, si se analiza atentamente la descripción del «archipobre y protomisericia» (I, 3, 24), se nota que el lenguaje gastronómico se emplea abundantemente para dibujar su retrato. Especificadamente, se dice que el pico de su nariz faltaba «porque se le había comido de unas búas de resfriado»: Quevedo describe el licenciado Cabra utilizando numerosas metáforas e hipérboles que miran a degradar su persona tanto física como moralmente. Por esta razón, el autor se refiere a la nariz del maestro aludiendo a los topónimos «Roma y Francia» (I, 3, 23). «Roma», además de la ciudad, funciona también como adjetivo: en este caso, su significado ha de entenderse como «que carece de punta o filo»<sup>3</sup>. De ahí la consecuente relación con «Francia» y la sífilis, enfermedad conocida también con el nombre de «mal francés». Como es bien sabido, la sífilis es una enfermedad que se transmite sexualmente, básicamente con el trato de prostitutas. Ya que Cabra personifica la avaricia, y ciertamente no querría pagar a las mujeres para pasar tiempo con ellas, los bultos que tiene en su nariz se deben a unos cataros mal curados. Por supuesto, el intento de Quevedo era el de subrayar el aspecto feo, grotesco y asqueroso del maestro, el cual reflejaba la podredumbre que tenía dentro. Incluso, su barba se pinta como «descolorida[s] de miedo

---

<sup>3</sup> *DRAE*, s.v. *romo*.

de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérsela[s]» y «el gazzate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad» (I, 3, 23). Utilizando numerosas metáforas y juegos de palabras relacionados con la comida y la cocina, Quevedo se divierte con la semántica de las voces para subrayar aún más la avaricia, el egoísmo y la miseria del licenciado. Por otro lado, yuxtaponiendo sustantivos y verbos culinarios a la descripción de la situación de indigencia en la que vivían los estudiantes, el autor logra hacer reflexionar y concienciar al lector sobre la mezquindad y la hipocresía de algunas personas. Se trata de una paradoja: retrata con términos culinarios justamente lo que falta, es decir, la comida.

Como se ha podido notar, Cabra es tacaño tanto consigo mismo como con los demás. Por si fuera poco, reprende el vicio capital de la gula cuando afirma que «cierto que no hay tal cosa como la olla, digan lo que dijeren; todo lo demás es vicio», subrayando que la escasez de comida es representación de «salud y otro tanto ingenio» (I, 3, 25). Sin embargo, el maestro se huelga de ver a los chicos comer, por tanto, incita a los estudiantes a tragar sus platos («coman, que me huelgo de verlos comer», «coman, que mozos son y me huelgo de ver sus buenas ganas», «coman como hermanos, pues Dios les da con qué», I, 3, 25-26). De este modo, cuando hipócritamente condena el vicio de la gula, el licenciado Cabra comete también otro pecado capital: concretamente, el de la avaricia<sup>4</sup>.

En *El Buscón*, el hambre se manifiesta también durante la estancia de Pablos en Madrid: así que, cuando vio la olla, el pícaro se la comió «en dos bocados casi toda; sin malicia, pero con prisa tan fiera, que parecía que aun entre los dientes no la tenía bien segura» (III, 2, 98). De igual manera, a pesar de haberse dado cuenta de que tanto el licenciado Flechilla, como su hermana y su cuñado «bien debían notar los fieros tragos del caldo y el modo de agotar la escudilla, la persecución de los güesos y el destrozo de la carne» (II, 2, 98), el protagonista del relato se lanza hacia el trozo de carne que les ofrecen, sin importarse ni de las opiniones que pudieran tener los comensales de su actitud, ni de la imagen que daba de sí mismo (la cual, por supuesto, era el reflejo de su real conducta). Asimismo, cabe destacar el paralelismo existente entre la voracidad con la que el pícaro se nutre en esta escena y la misma avidez que caracteriza su caballo durante la procesión burlesca por las calles, donde Pablos fue nombrado como «rey de gallos» (I, 2, 20). De hecho, el protagonista afirma que

---

<sup>4</sup> Cuando san Tomás de Aquino comenta un pasaje del Evangelio de San Mateo, afirma que la hipocresía se relaciona con el pecado de la avaricia. Para mayor información, ver Tarelli (1998: 53).

cuando llegaron «cerca de las mesas de las verduras [...], agarró mi caballo un repollo a una, y ni fue visto ni oído cuando lo despachó a las tripas, a las cuales, como iba rodando por el gaznate, no llegó en mucho tiempo» (I, 2, 21).

A este respecto, como es bien sabido, el hambre constituye una necesidad primaria, un impulso animal que condiciona los comportamientos y define la esencia más profunda del hombre: en la escena precedente, el protagonista (igual que el animal) deja al lado tanto su capacidad de raciocinio como su autocontrol corporal, librando a su instinto más profundo, básico y bestial. Además, como destaca Vera (1977: 148), utiliza a menudo la asociación humanos y animales: este paralelismo se puede notar también cuando Pablos anhela un pastel. Por esta razón, el pícaro se queda «[...] como el perro perdiguero con el aliento de la caza, puestos en él los ojos» (III, 2, 97). Sin embargo, este paso subraya también la presencia de una buena voluntad por parte del protagonista, puesto que piensa en pagar el alimento (aunque no tenga suficiente dinero) (III, 2, 97). Así pues, Pablos demuestra un atisbo de principios morales al querer cumplir con su deber de saldar la cuenta por lo que consume; no obstante, son las acciones previas que realiza las que lo llevan a esta situación incómoda: aquí el escritor, utilizando excelentemente la sátira, humilla al protagonista. Su propósito es denunciar a los que fingían tener una condición económica más elevada con respecto a la real y, contemporáneamente, demuestra la verdadera situación financiera del protagonista, que simulaba tener altas disponibilidades económicas. Por tanto, si por un lado Quevedo quería denunciar a los que, a coste de aparentar, casi morían de hambre, por el otro es evidente que el autor decide utilizar a esta necesidad básica como medio para denunciar la desesperación, la frustración y la pobreza del estamento medio-bajo de la España barroca: en este sentido, Pablos podría asumir el rol de portavoz de esta lucha simbólica contra las desigualdades sociales. En efecto, los relatos picarescos muestran la cotidianidad española de los siglos XVI y XVII: de esta manera, se da espacio a la representación de la extrema pobreza, de las hambrunas y de los ayunos que constituían el pan cotidiano de muchas personas. Además, el tema del hambre resulta ser central en la narrativa picaresca ya que ayuda a relatar más eficazmente la miseria y la marginalización social: es más, ya que el pícaro combate diariamente para sobrevivir, la falta de comida subraya la incipiente disparidad económica entre los más facultosos y la capa más humilde. Asimismo, marcar el constante enfrentamiento entre las dos partes de población le sirve al autor como medio para construir la crítica sobre el sistema político español, el cual no intervenía para corregir la inequidad social y las disparidades monetarias.

Así que, estudiado desde este punto de vista *El Buscón*, se puede afirmar que el relato se configura como verdadero documento histórico y crítico, hacia el que resulta posible también analizar la dieta típica de los españoles barrocos. En este sentido, el siguiente capítulo examinará los diferentes alimentos que componían el régimen alimenticio de las capas más bajas de la población y se tratarán de individuar las relaciones simbólicas que están detrás la elección de cada uno.

## 2.2. «NO HE COMIDO EN MI VIDA MEJOR CARNE TINTA»: LOS ALIMENTOS

Sin lugar a dudas, el alimento que nunca podía faltar en las mesas de los españoles de la época era el pan: de hecho, la mayor parte de la ingesta calórica cotidiana se constituía por los nutrientes provenientes de los carbohidratos complejos (Negrín de la Peña, 2012: 89) y del vino (Montanari, 1993: 152, 2015: 22), es decir, las dos viandas consideradas en la base de la alimentación del ser humano barroco. En cambio, hoy en día este producto suele ser dado por descontado, aunque encierre en sí mismo un gran abanico de referencias culturales y simbólicas: a partir del papel que desempeña en cuanto signo de conocimiento y avance humano, hasta llegar a su clara marca religiosa y a su función de demarcación jerárquica (Montanari, 2015: 17, 133). Efectivamente, en literatura el pan es el símbolo de la buena nutrición y del sustentamiento y, en *El Buscón* viene utilizado para demostrar las continuas luchas de Pablos contra el hambre.

La función del pan en cuanto alimento esencial en la dieta barroca está bien documentada en el relato: efectivamente, tanto Quevedo como sus contemporáneos le asignaban al alimento el rol principal para la subsistencia diaria de cada individuo. Por ejemplo, cuando Pablos se encamina hacia Madrid y se encuentra al hidalgo don Toribio, este le indica cómo ha de comportarse un perfecto huésped en la corte, afirmando que «sin pan y carne, no se sustenta buena sangre, y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» (II, 3, 73). Aunque se pueda considerar un refrán típico de la zona madrileña, este pasaje demuestra tanto la función básica que jugaba en la alimentación como la alta valoración simbólica que se le confería al alimento: efectivamente, si un individuo ni siquiera tenía dinero para comprarse el pan, es decir, el producto central de la comida, el que hasta los más humildes tenían la posibilidad de comer, ¿cómo se podía considerar a una persona verdaderamente alguien, o, mejor dicho, digna de ser juzgado como modélica? Todo era una cuestión de dinero, de aparentar, de demostrar y



ostentar una situación socio-económica que resultara ser adecuada a la altura de la persona<sup>5</sup>. De hecho, entre los numerosos consejos que le proporciona el hidalgo a Pablos para que pueda aprovecharse de cada situación social (en este caso, de una comida gratuita), le recomienda:

si han empezado, decimos que sí; y, aunque parta muy bien el ave, pan o carne el que fuere, para tomar ocasión de engullir un bocado, decimos: -“Ahora deje Vuestra Merced, que le quiero servir de maestresala, que solía, Dios le tenga en el cielo (y nombramos un señor muerto, duque o conde), gustar más de verme partir que de comer”. Diciendo esto, tomamos el cuchillo y partimos bocaditos (II, 3, 75-76).

Nuevamente, se marca la importancia del pan (así como de los demás alimentos que don Toribio le menciona) en la subsistencia más básica y diaria del ser humano barroco: es más, en el presente diálogo, el hidalgo le enseña al protagonista una serie de fullerías para que logre comer, aunque sea solamente un pedacito de pan, a expensas de los demás. A través de este pasaje, Quevedo demuestra la condición económica de los «supuestos» nobles: condición tan inadecuada y penosa que ni siquiera podían alimentarse con un poco de pan.

En este contexto, el alimento funciona también como muestra de estatus social: de hecho, si por un lado había unas personas acaudaladas que tenían las capacidades económicas para poder disfrutar de sus comidas y de los banquetes que organizaban, es decir, que utilizaban la comida para proporcionarse de los nutrimentos necesarios útiles para sobrevivir, así como para reservar un momento del día a instalar nuevas relaciones sociales y momentos de convivialidad, por el otro, se presenta la situación de los hidalgos (cuyo representante es Pablos), los cuales luchaban cada día para buscar algo que comer, sin dar muestra de las dificultades económicas que los afligían. Por tanto, utilizando el pan como punto de partida, este pasaje pone de relieve la disparidad que existía entre los ricos y los pobres: utilizando este alimento, Quevedo critica a esa sociedad tan clasista y no paritaria, la cual forzaba a los ciudadanos cubrir las reales apariencias (Martín Rodríguez, 2020: 765).

Volviendo al pan, ayer como hoy, podía ser hecho con diferentes harinas: trigo, avena, cebada, centeno, así como con las nueces o las legumbres reducidas en polvo<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Vocabulario de Correas, «Pan y vino y carne, crian buena sangre» (1924: 381).

<sup>6</sup> Ver Montanari (1993) y Laborda Castellote (2015).

Claramente, el producto final que se obtenía del trigo era de un color más blanco y precioso que el procedente de los otros cereales, el cual se diferenciaba por tener un aspecto oscuro y una consistencia dura, debido a la baja calidad de los ingredientes utilizados y a la escasez de gluten (dos factores esenciales para el éxito de la fermentación del pan).

Además, cabe destacar que la jerarquía del color del pan se relacionaba directamente con la clasificación social: más alto se consideraba el rango del individuo, más marfileño era el pan; por el contrario, más humilde se juzgaba la capa social, más oscura era la miga (Montanari, 1993: 103). A este respecto, en el último capítulo de *El Buscón*, a través del juego de palabras «blanco llaman al sano de malicia y bueno como el pan, y negro al que deja en blanco sus diligencias» (III, 10, 144), el narrador le atribuye al hombre sincero y franco el adjetivo de «blanco», mientras que al considerado engañoso y embustero, el de «negro». Aunque haya numerosas interpretaciones de este paso, entre las cuales la de Chaves, que afirma que «Cuando uno es principiante y yerra lo llaman *blanco*, que es lo mismo que decirle nescio; y al que dice bien, le llaman *negro*, que es lo mismo que hábil» (Chaves, Cristobal de, *Relación de la cárcel de Sevilla*, Gallardo, Ensayo, I) en Ynduráin, 1980: 302), se puede percibir también una posible exégesis gastronómica. Desde esta perspectiva, se puede inferir que la relación dicotómica entre bien-mal siguiera la jerarquía creada a partir de la percepción de las tonalidades de colores (de la misma manera que sucedía con el pan). Para comprender mejor el concepto, baste pensar en una gradilla escalera: los peldaños iniciales se distinguen por ser oscuros y opacos (del mismo modo que los individuos considerados malignos, que se encuentran en la base de la pirámide social); subiendo, los más altos tienen tonos cada vez más claros y luminosos, hasta llegar al blanco purísimo, color que representa el bien absoluto. Consecuentemente, transportando esta imagen (puramente con propósito demostrativo) al contexto peninsular del Siglo de Oro, al ápice de la pirámide social estaba el blanco (en este caso, el elemento considerado positivo), mientras que, como contrapartida, el componente desfavorable, es decir, el moreno. De esta manera, es significativa la asociación tanto cromática como simbólica entre «blanco» y «bueno como el pan» que Quevedo crea: en concreto, utilizando la clasificación de los diferentes colores del bollo, reivindica las características positivas del sujeto «blanco», asociándolo al pan *blanco*. Y, por supuesto, el pan de trigo (naturalmente níveo y puro, reservado a los nobles) resultaba ser más rico, más sabroso al paladar. Utilizando el binomio formado por la yuxtaposición de la expresión «bueno como el pan» y del adjetivo «blanco», Quevedo eleva al hombre *blanco* a un estado superior con respecto al de los demás: dicho de otra manera, se les conceden las virtudes de

la dulzura y de la friabilidad (tan típicos del pan blanco) al que se consideraba en la cima de la jerarquía social: a través del alimento más bueno y precioso por antonomasia logra evaluar el carácter positivo de la persona. De tal forma, «bien» y «pan» (no cualquier tipo de pan, sino solamente el de trigo) iban de la mano. Es más: a través del estudio del lance, se puede llegar a la conclusión que 1) el escritor tenía pleno conocimiento de las numerosas asociaciones y de la simbología que había detrás del pan, dando muestra tanto de su gran sabiduría y erudición, como de la concreta y real diferenciación social que se existía en el país, y 2) su intención consistía en subrayar la relación que se podía establecer entre el alimento y el individuo, asociando a un preciso color una serie de características que parecían definir a determinadas personas.

El rol del pan en cuanto marcador del estatus social de un individuo se puede apreciar también en otro pasaje: en concreto, cuando Pablos explica que don Toribio «sacó unas migajas de pan que traía para el efeto siempre en una cajuela y derramóselas por la barba y vestido, de suerte que parecía haber comido» (III, 2, 97), es evidente que —con un eco lazarillesco— las migas funcionan meramente como ostentación de un supuesto bienestar monetario y no como alimento con el que sustentarse: de hecho, tanto la acción del comer como la del dar muestra de una supuesta comida bien aprovechada constituían un claro símbolo de prosperidad económica y buena salud. Sin embargo, Pablos no había satisfecho su necesidad fisiológica, y aunque su debilidad fuera bien encubierta gracias a su forma de actuar («ya yo iba tosiendo y escarbando [...] limpiándome los bigotes, arrebozado y la capa sobre el hombro izquierdo, jugando con el decenario, que lo era porque no tenía más de diez cuentas», (III, 2, 9), informa a los lectores que el propósito de su aparentar se debía al hecho de que quisiera «disimular mi flaqueza»: actuando así, «todos los que me vían me juzgaban por comido, y, si fuera de piojos, no erraran» (III, 2, 97). En este sentido, es indudable que el alimento funciona puramente como símbolo de exhibición de una precisa condición social (si bien ficticia): puesto que, obviamente, el protagonista no podía sustentarse solamente con unas migajas de pan, aquí la intención del autor es subrayar hasta donde podían llegar los hidalgos para fingir ser los hombres honrados y ricos que simulaban ser. Por lo que sigue, en este paso se puede apreciar aún más el claro intento con el que Quevedo escribió su *Buscón*: criticar, siempre de manera sutil, a la sociedad española, marcando la superficialidad, la frivolidad y la falsedad de todos los que «parecían, pero no eran». De esta manera, la hipótesis planteada anteriormente (cap. 1.1.1) se corrobora: el intento del pícaro es precisamente el de mostrar el mundo real en el que vivía para analizarlo y juzgarlo, con el propósito de sacar a

la luz las terribles condiciones que regían la España del Siglo de Oro, subrayando esos aspectos tan negativos y peculiares (entre otros, el engaño, la falsedad y la corrupción) de la sociedad hispánica barroca.

De igual forma, el narrador juzga las plagas sociales también en el momento en el que narra lo que ocurre una vez que Pablos sale de la cárcel: en concreto, el episodio describe lo que pasa una vez que el protagonista, para conquistar a la moza de la posada donde quiere pasar la noche, piensa en contarle unas historietas que él mismo había precedentemente estudiado *ad hoc* para entretener a sus posibles interlocutores; para colmo, finge ser nigromante y mago, logrando, de esta manera, en su propósito de engañar a la mujer. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, concluye diciendo:

como no estaba tan bien vestido como era razón -aunque ya me había mejorado algo de ropa por medio del alcaide, a quien visitaba siempre, conservando la sangre a pura carne y pan que le comía-, no hacían de mí el caso que era razón. Di, para acreditarme de rico que lo disimulaba, en enviar a mi casa amigos a buscarme cuando no estaba en ella (III, 5, 113).

Arellano (2007: 187), en su edición de la obra, nota que «conservando la sangre a pura carne y pan que le comía» puede funcionar como dilogía. De hecho, su significado habría de entenderse como «‘conserva el parentesco, y sigue ofreciéndose a probar la limpieza de sangre de la familia’ pero literalmente ‘se alimenta gorreando’». De esta manera, gracias al ambivalente juego de palabras (típico de la escritura de Quevedo, como ya se ha podido demostrar) formado por el binomio pan y carne, el escritor se refiere al acto de Pablos de alimentarse en esa posada, aunque su finalidad es la de referirse al estatuto de limpieza de la sangre de la señora, puesto que ella misma pretende ser cristiana vieja<sup>7</sup>. De esta forma, el alimento funciona tanto como muestra de la mala actitud del pícaro (ya que come a costa ajena), como símbolo de la religión practicada por la mujer<sup>8</sup>. En relación con el aspecto

---

<sup>7</sup> Para más información, ver Arellano (2007: 187, n. 188)

<sup>8</sup> Conviene recordar que, en la España del Siglo de Oro convivían un abanico muy amplio de religiones (cristianismo, judaísmo e islamismo son las principales). Por esta razón, en un país que históricamente había sido considerablemente religioso y donde la doctrina por excelencia era considerada la católica, el dar muestra del linaje puro y no «converso» de la familia era el principal objetivo de los individuos. Por tanto, la comida podía funcionar como símbolo de pertenencia a una determinada forma de culto. Para más información, ver Laborda Castellote (2015).

religioso, resulta oportuno recordar que el pan representaba el propio cuerpo de Cristo, por tanto, era muestra por excelencia del cristianísimo.

Junto a lo anterior, cabe subrayar el hecho de que el pan, producto no disponible en la naturaleza y creado a partir del ingenio del hombre, fuera el principal símbolo de la eucaristía y de la cultura cristiana, constituyendo el signo primario de su propia identidad (Montanari, 2015: 32-33). De hecho, Montanari (1993: 24) nota que el cristianismo, nacido en el área mediterránea, tomó como signos alimentarios y herramientas rituales justamente a aquellos productos que ya constituían la base de la alimentación de esa cultura. No obstante, el consumo de pan se hizo más preponderante con el ascenso del islam: puesto que los musulmanes comían los cereales de otra forma, para poderse diferenciar de los demás, los cristianos ostentaban el consumo que hacían del alimento, consumiendo pan y derivados en grandes cantidades (Campbell, 2007: 15). De manera similar, si para la tradición cristiana este alimento representaba simbólicamente la generosidad de Cristo y su cuerpo, los judíos excluían del ámbito religioso el alimento, a menos que fuera *matzah* (es decir, sin levadura), ya que, en cierta medida, podía ser considerado un alimento «corrupto» (Montanari, 1993: 24)<sup>9</sup>. De tal forma, es evidente la función que tiene el pan en cuanto medio que contribuye a crear una comunidad, que marca las jerarquías (en este caso, religiosas) y muestra de pertenencia a un determinado grupo social, donde los denominadores comunes son precisamente los valores morales y los principios éticos. Y tal es el caso de la escena en la que el compañero de Pablos, aunque fuera borracho, blasfemamente levanta un pan con las manos, acompañando el gesto con estas palabras: «por esta, que es la cara de Dios, y por aquella luz que salió por la boca del ángel, que si vucedes quieren, que esta noche hemos de dar al corchete que siguió al pobre Tuerto» (III, 10, 145). Este fragmento evidencia la asociación entre «pan» y «cuerpo de Cristo»: sin embargo, es claro también el tono sarcástico y profano de esta afirmación, ya que, en realidad, se hace hincapié en la materialidad del alimento en vez de resaltar la función simbólico-religiosa del sacramento conectado (Rothe, 1982: 198, en Iffland). De hecho, en la tradición cristiana, el pan y, análogamente, el vino, tenían un valor sacro, puesto que desde la Última Cena los dos alimentos (ingredientes

---

<sup>9</sup> Se lee en *Éxodo*, 13, 6-8: «Siete días comerás pan sin leudar, y el séptimo día será fiesta para Jehová. Por los siete días se comerán los panes sin levadura, y no se verá contigo nada leudado, ni levadura, en todo tu territorio. Y lo contarás en aquel día a tu hijo, diciendo: “Se hace esto con motivo de lo que Jehová hizo conmigo cuando me sacó de Egipto”».

cotidianos, típicos de las mesas peninsulares) se habían convertido en los símbolos por excelencia de la función ritual. Además, el pan se asociaba con la comunión entre todos los creyentes: así pues, al comer el cuerpo de Cristo, la comunidad cristiana se unía en el espíritu de Jesús. Incluso, en el momento de la comunión, también se puede percibir el carácter antropófago de la eucaristía, puesto que el pan representa el cuerpo de Cristo: como es bien sabido, Quevedo le reserva al tema del canibalismo y de la antropofagia numerosas menciones, que se analizarán más adelante (cap. 2.4).

Otro ejemplo de referencia que Quevedo hace de la Última Cena es cuando don Alonso Ramplón, tío del protagonista, borracho («un ojo medio acostado y el otro nadando en mosto»), afirma que «por este pan de Dios que crío a su imagen y semejanza, que no he comido en mi vida mejor carne tinta» (II, 4, 78). En los dos momentos, el valor sacro y altamente simbólico tanto del pan como del vino viene, una vez más, profanado y violado: en efecto, se relaciona el pan comido por los embusteros con la imagen de la cara de Cristo, con lo que a un buscavida se le asocia la figura divina del Señor. Quevedo bromea, crea un oxímoron que enriquece lo paradójico del momento y la absurdidad de la escena: al nombrar a Dios blasfemamente con el solo propósito de hacer una banal afirmación, resulta claro que el verdugo no está respetando al segundo mandamiento. De hecho, el fin del escritor es el de donar un efecto cómico al relato, utilizando la sátira y la moral católica para llevar al lector a reflexionar sobre la hipocresía humana, así como criticar las malas costumbres típicas de todos los delincuentes: entre otros, el de hacerse dominar por el alcohol, convirtiéndose en sus esclavos (Éxodo 20: 7.)

De esta manera, es evidente que el pan tiene dos valores principales: por un lado, funciona como referencia sacrílega al momento divino para lograr burlarse de la religión católica; por el otro, formaba parte esencial de toda comida de la época. Y esta tradición venía directamente de la cultura romana, la cual percibía el alimento como el fruto del intelecto humano, puesto que no era posible encontrar el producto en la naturaleza y se necesitaba trabajar para crearlo (Montanari, 2015: 17 y Campbell, 2017: 5).

El segundo alimento considerado símbolo de la identidad española es el vino. Claramente, la gran importancia que se le atribuía a la bebida alcohólica venía de la narración evangélica de la Última Cena, que le proporcionaba una función ritual central, bien definida y radicada en la tradición litúrgica (Montanari, 2015: 21). Sin embargo, además de representar la sangre de Cristo, el alto consumo de vino se debía a diferentes factores:

1. La misma necesidad fisiológica de beber: a este respecto, es curioso que se solía servir la bebida mezclándola con el agua para diluirla; además, es ampliamente demostrado que el vino se empleaba para desinfectar el agua, puesto que el riesgo de asumir sustancias nocivas o una bebida no potable era muy elevado debido a las escasas condiciones de higiene vigentes.
2. Por sus virtudes terapéuticas o mágicas (baste mencionar a la relevancia mundial que tuvo: desde los ritos egipcios, pasando por las divinidades relacionadas con el alimento del mundo griego, hasta llegar al área romana, donde los preceptos del filósofo y médico Galeno dominaron activamente todo el panorama europeo hasta la Edad Media);
3. Por su aporte calórico inmediato (utilizándolo, de esta manera, como verdadero alimento, el cual contribuía al alcance de la ingesta calórica diaria necesaria para sobrevivir);
4. Por su capacidad de crear momentos de agregación social y convivialidad, así como por su marcado aspecto lúdico (Montanari, 1993: 152).

De esta manera, similarmente al pan, también el vino funcionaba como alimento básico de la dieta barroca y como catalizador de intercambios sociales. De hecho, se bebía juntos para crear grupo, para aumentar la cohesión comunitaria, para remarcar la jerarquía social existente. Debido a todos estos motivos, el vino se convirtió en el elemento fundamental de las mesas españolas, dando forma, junto al pan y a la carne, a la tríada esencial de la alimentación del Siglo de Oro.

En *El Buscón*, el vino desempeña todas las funciones que se han destacado precedentemente: en efecto, es muestra del credo religioso, es el alimento que permite el cumplimiento de las necesidades calóricas de los individuos e, incluso, es signo de identidad y pertenencia a un grupo social. Es más, Quevedo lo utiliza burlescamente para criticar algunas costumbres que, si bien la mayoría del pueblo las consideraban negativas, seguían tipificando la sociedad barroca: por ejemplo, el autor juzga a los «maestros de esgrima» (II, 1, 59) y a los sacerdotes por el uso excesivo que solían hacer del alimento, subrayando así la moralidad degenerada del clero, ya que Pablos afirma que «en mi mocedad, siempre andaba por las iglesias, y no de puro buen cristiano» (I, 1, 17).

Del mismo modo, Quevedo emplea el vino para caracterizar a algunos personajes negativamente. Tal es el caso de la descripción que hace de su padre, donde declara que

«dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer» (I, 1, 15). En este contexto, tanto la fórmula «de buena cepa» como las opiniones acerca del padre, es decir, «según él bebía» tienen como campo semántico a la viña. Análogamente, a través del apelativo «madre Lambruscas» (III, 3, 103), Quevedo designa a una mujer de vida fácil y poco escrupulosa, ya que «comer y beber abre la puerta a la lujuria» (Nadales, 2004: 326). A este respecto, cabe recordar que en numerosos libros que componen la Biblia se asocia el consumo del vino al pecado de la lujuria: «el vino es escarnecedor, la bebida fuerte alborotadora, y cualquiera que con ellos se embriaga no es sabio» (Proverbios 20: 1), «y no os embriaguéis con vino, en lo cual hay disolución, sino sed llenos del Espíritu» (Efesios, 5: 18), «y bebió el vino y se embriagó, y se desnudó en medio de su tienda» (Génesis 9: 21), etc. Del mismo modo, Prisciliano (can. XXXVI) afirmó que «el vino es causa de toda lujuria y por ello hay que abstenerse de él, de modo que sólo debe permitirse en caso de enfermedad, y eso de manera módica»<sup>10</sup>. De tal forma, se infiere que Quevedo utiliza burlescamente la lengua castellana, los refranes comunes y las creencias tradicionales (Dumora, 2008: 3-4) con el fin de describir a sus personajes y para delinearlos con significados más profundos, detectables solamente a través de una lectura profunda del texto y de un conocimiento del contexto social barroco.

Quevedo utiliza el alimento también para crear juegos de palabras, como es evidente en el caso del par mínimo formado por los sustantivos cuera/cuero: «y tenía razón, porque la cara era una cuera, y él un cuero» (III,10, 144), a fin de dar muestra del vicio de Matorral de beber, puesto que el sustantivo «cuera» se refiere a una especie de colete, mientras que el cuero representaba el odre que continúa el vino, y, por extensión, el borrachero. Otro ejemplo de creaciones conceptistas que tienen el vino (o a elementos añejos) como protagonista es la descripción física que hace Quevedo del tío verdugo de Pablos: concretamente, cuando afirma que Alonso Ramplón tenía «el un ojo medio acostado y el otro nadando en el mosto» (II, 4, 78), se refiere a la gran cantidad de vino presente en su cuerpo, la cual sustituye la sangre, convirtiendo, de esta manera, el alcohol en el fluido que corre por las venas. Análogamente, «la fábrica de la sed» (II, 4, 81) alude al dinero necesario

---

<sup>10</sup> «Prisciliano fue el primer líder cristiano y el primer obispo que fue perseguido y ajusticiado por sus propios correligionarios, con el resultado de su condena a muerte y decapitación en Tréveris en el 385 por orden del emperador Magno Máximo. Tenido por santo y mártir por sus seguidores, imaginaban que sus doctrinas y su práctica de vida llevaban a un cristianismo más puro» (Tratados y Cánones, 1975: 2).



para comprar el vino. Burlescamente, Quevedo se refiere al dinero perteneciente a la Iglesia cuando menciona la «fábrica»: efectivamente, esta constituía el «fondo necesario que solía haber en las iglesias para repararlas y costear los gastos de cultivo divino» (*DRAE*). Quevedo crea otro juego de palabras, puesto que remite al dinero que se utilizaba para comprar la bebida. Además, aparecen dos casos de metonimias referidas al alcohólico: cuando se describe lo que consumió el corchete «tres de puro tinto» (II, 4, 78) y para exponer los estados físicos de los detenidos «y otros aloques de tinto y blanco» (III, 4, 104), donde el término «aloque» funciona como sinónimo de «clarete».

A este respecto, se considera interesante subrayar el hecho de que, antiguamente, el vino fuera más fuerte y con una graduación alcohólica mucho más importante que la del siglo XXI: por esta razón, los dueños de las posadas solían mezclarlo con el agua, justamente para atenuar sus efectos inhibitorios. Además, como nota Montanari (2015: 31),

il vino, a cui la scienza dietetica riconosce una natura «calda», si tempera con l'acqua (di natura «fredda») per fuggire l'ubriachezza; l'acqua si tempera col vino non solo per renderla più sicura sul piano igienico, ma anche per limitare i pericoli che, si ritiene, la sua frigidità potrebbe apportare alla digestione.

De ahí la explicación de las críticas que se les dirigía en la época a los taberneros, ya que se pensaba aguaran el vino para aumentar sus ingresos. Sin embargo, el corchete toma tres vasos puros y, viendo a la embriaguez de sus compañeros rufianes y sus pésimos estados psicofísicos, Pablos decide irse de ese lugar para encontrar «gente principal y caballeros» (II, 4, 80), es decir, los que no se dejaban aplastar del vino, sino que lo controlaban. En relación con eso, resulta interesante destacar el hecho de que las borracheras y el abuso de vino se asociaban principalmente a los marginados y a las capas más humildes de la sociedad. En efecto, Pablos marca esta conexión en el momento en el que afirma que quería irse de ese lugar. El mensaje que se vehicula es claro: el pueblo ilustre, al contrario del mundo hampesco, no pierde el control abandonándose o los impulsos. Es todo lo contrario: la nobleza es educada, tiene una moraleja bien radicada y sabe autocontrolarse. De esta forma, se puede ver que el protagonista sigue siendo firme en su decisión inicial de hacerse caballero, y tratará cumplir este deseo hasta que no encontrará a otros pícaros *tali e quali* a él. Por esto, a pesar de sus numerosos intentos, Pablos continuará fracasando, dando muestra de su falta de autocontrol y disciplina.

Junto a lo anterior, beber vino puro se consideraba símbolo de audacia y de fortaleza: así que Matorral le sugiere a Pablos que beba «esta media azumbre de vino puro, si no da vaharada, no parecerá valiente» (III, 10, 145). A este respecto, estudiando las culturas celtas y germánicas, Montanari (1997: 31) nota la relación existente entre cantidad de vino ingerido y supuesta fuerza tanto física como moral. Ingiriendo grandes cantidades de vino, el hombre exprimía su superioridad física sobre los demás, así que la imagen de guerrero, del caballero intrépido y audaz se reflejaba en el que podía tragar azumbres y azumbres de vino. Parece curioso destacar que la necesidad de destacar la fortaleza sobre los demás es un comportamiento típico del mundo salvaje y natural: sin embargo, si en el universo animal la ley del más fuerte constituye un asunto de primaria importancia, donde lo que está en juego es la vida o la muerte, es decir, la supervivencia o la desaparición de una especie, en *El Buscón* representa meramente el ansia de parecer más masculino y viril a los ojos de los otros para lograr integrarse en el grupo.

Quevedo utiliza satíricamente el vino cuando emplea su imagen religiosa en la descripción de un momento lúdico y de cohesión social. De hecho, en el último capítulo del libro, en el momento en que Pablos llega a Sevilla y se encuentra con su condiscípulo Matorral, junto a otros cuatro rufianes, todos víctimas de los efectos del vino, matan a dos agentes de la justicia. Antes de unirse a la «montería de corchetes» (III, 10, 146), los delincuentes precisan que «así como bebemos este vino, hemos de beberle la sangre a todo acechador» (III, 10, 145). Cabe aclarar que todo el paso constituye una reescritura irreverente de la Última Cena: si primero se levanta el pan como si fuera destinado a la celebración de la santa Eucaristía «tomando un pan con las dos manos y mirando a la luz: “Por ésta, que es la cara de Dios [...]”» (III, 10, 145), después los hombres tratan de replicar el gesto sagrado, paragonando la sangre del guardia con la de Cristo («así como bebemos este vino, hemos de beberle la sangre a todo acechador» (III, 10, 145). La intención de Quevedo es patente: relatar la escena, marcadamente grotesca y grosera, burlándose de las Sagradas Escrituras, con el propósito de provocar tanto las risas de los lectores como una profunda reflexión acerca de lo que puede ocurrir si se bebe en exceso: justamente, el hombre considerado civil, educado y honrado era el que podía dominar sus instintos, es decir, el que sabía mantenerse en equilibrio entre la diversión y la moderación (dos valores dicotómicos, cuya relación era considerada de fundamental importancia para poder preservar la armonía personal y social); por el contrario, si el individuo se veía sometido por el alcohol, a los ojos de los demás resultaba ser un vencido, un marginado social que no merecía la atención de los nobles o la

benevolencia de los cristianos. Esto es: se confirma la marginalidad del pícaro mediante su sumisión al vino.

Puesto que desde la cultura greco-romana la medida constituía el ideal que había que perseguir, también la literatura reflejaba esta virtud, que «contradistingueva i personaggi additati all'ammirazione collettiva» (Montanari, 1997: 30). Igualmente, se aconsejaba un alto consumo de vino a las personas que tenían una salud frágil (Campbell, 2007: 20)<sup>11</sup>. En el precedente pasaje, Quevedo contrapone al consumo «bueno» del vino, el percibido como modélico y ejemplar, el abuso que hacen los seis rufianes. De esta manera, pone de relieve la falta de escrúpulos de los embusteros, la vileza y la infamia que los caracterizan, al tiempo que subraya otra vez la incapacidad de Pablos de realizarse en cuanto hombre honrado y su continuo dejarse llevar por las situaciones, demostrando su carácter pasivo y su tendencia a la subordinación, así como la constante presencia del determinismo picaresco.

Otro ejemplo de episodio en el que se yuxtaponen el componente sagrado con el más «infernab» del vino es cuando, antes de llegar a Alcalá, Pablos y don Diego Coronel pasan la noche en la venta de Viveros. En lo que respecta a las ventas, cabe recordar que estos lugares tenían muy mala fama en la época (Esteban, 2007): eran puntos de encuentro sobre todo de rufianes y pícaros, donde los venteros solían ofrecer platos de pésima calidad, con trampas y engaños, etc.

Cuando a medianoche don Diego le pide al ventero que prepare la cena para él y su amigo, se les junta un grupo de personajes (otros dos bellacos, dos estudiantes, un cura, un mercader y unas prostitutas). Con esta compañía, comieron la cena juntos y, al final, don Diego, engañado por los pícaros, pagó la cuenta para todos: de esta manera, los dos personajes se encontraron sin nada; por si fuera poco, una vez que abandonaron la venta por la mañana, la compañía de los malvivientes se burló de ellos. En detalle, una de las bromas más crueles que les hicieron consistía en rellenar con lana y estopa una bota que un viejo ahí presente tenía en una alforja. Por supuesto, cuando el señor bebió, «comenzó a escupir y hacer gestos de asco y de dolor», hasta que se empezó «a ofrecer a Satanás» (I, 4, 37). De esta manera, otro muchacho hizo creer al pobre desafortunado que estaba endemoniado: por esta razón, el viejo le pidió «que le dejasen enjuagar la boca con un poco de vino» (I, 4, 37). Sin embargo, como es lógico, la bebida estaba tan adulterada con los materiales indicados que el

---

<sup>11</sup> Los egipcios, los griegos y los romanos utilizaban el vino como antiséptico para desinfectar las heridas. Además, se creía que tenía efectos positivos en la circulación.

viejo casi se ahogó, aumentando la ilusión del chiste. El valor altamente religioso-simbólico que tiene este episodio es muy claro: para tratar de realizar el exorcismo (aunque fuera solamente fingido), se decide tomar propiamente el vino, es decir, la bebida que representa la sangre de Cristo. En relación con esto, en algunas ramas del cristianismo se cree que el vino tiene unas propiedades sobrenaturales, las cuales podrían ser empleadas para expulsar al diablo. Por tanto, la persona poseída bebía el vino precedentemente consagrado para liberarse del demonio (Messana: 2003: 97). En esta escena, el alcohólico reproduce el antídoto al demonio, la cura para acabar con todos los sufrimientos. Los bellacos, continuando con su burla, alimentaron las falsas creencias del pobre de tener a Satanás en su alma: una vez que el viejo, junto a Pablos y a don Diego, entendió la burla que le estaban haciendo, los tres, humillados y ofendidos se dirigieron hacia Alcalá.

La simbología detrás de un alimento (y en este preciso contexto, del vino) viene de siglos y siglos de creencias, tradiciones y culturas, que se han sobrepuesto (creando nuevas usanzas) y transmitido; de esta manera, el rol de la comida en cuanto máxima expresión de una cultura se manifiesta *in toto* en el precedente pasaje, ya que da muestra de un ejemplo de creencia religiosa relacionada con un alimento que se ha sobrevivido a siglos y siglos de historia y se ha manifestado en el relato de Quevedo.

Otro ejemplo de aperitivo en el que Pablos participa es el relatado en el último capítulo del libro, donde los comensales presentes «empezaron, por bienvenido, a beber a mi [de Pablos] honra» (III, 10, 145). También en esa situación, todos los presentes estaban bajo los efectos del alcohol, tanto que «a dos veces, no hubo hombre que conociese al otro» (III, 10, 145). A través de la minuciosa descripción de la escena y evidenciando los comportamientos ridículos que tenían los personajes, Quevedo logra caracterizar a los pícaros, describiendo sus actitudes y sus pensamientos; asimismo, condena a los que se hacían vencer por los efectos del alcohol y, al mismo tiempo, lleva a reflexionar a los lectores sobre este tema.

En resumidas cuentas, Quevedo utiliza las diferentes facetas del vino para relatar más detalladamente la cotidianidad, los vicios y las creencias que el pueblo tenía. Incluso, tanto describiendo así minuciosamente las borracheras y las consecuentes locuras como representando los pensamientos y las ideas bárbaras que tal vez podían ocurrir cuando el alcohol (y no el raciocinio) guiaba a los personajes, Quevedo condena a quienes perdían la capacidad de juicio: de este modo, deshumaniza al sujeto y lo convierte en poco más que un animal.

El tercer constituyente de la escala jerárquica gastronómica es la carne: durante la Edad Media, si en las capas más altas de la sociedad comer carne simbolizaba tanto poder y riqueza como el medio necesario para fortalecerse físicamente, la acción contraria, es decir, la de tener una dieta que se basaba en la sola asunción de vegetales, se percibía como signo de flaqueza, al tiempo que constituía un billete de ida para la exclusión de la sociedad de los dominantes (Montanari, 1993: 23).

El relieve de la carne en España se debe también al hecho de que, a partir del siglo IV, la Iglesia obligó a todos los cristianos cumplir con unas normas alimenticias: por tanto, el calendario litúrgico iba verdaderamente de la mano con los platos que se consumían. A partir de ese momento, en los territorios cristianos se alternaban períodos de abstinencia y ayuno (principalmente de carne roja y dulces) a otros momentos de abundancia, en los que se permitía su consumo (Montanari, 2015: 37-56). Desde esta perspectiva, la comida funciona como catalizador de cohesión social y muestra de pertenencia religiosa. Es más: seguir una dieta común contribuía a fortalecer el espíritu de comunidad, puesto que lograba conectar una pluralidad de identidades bajo unos mismos preceptos dietéticos. Y en *El Buscón* aparecen diferentes escenas donde la comida está conectada con la religión: entre otras, cuando Pablos describe su ingreso en el pupilaje del dómine Cabra, subraya el hecho de que «entramos, primero domingo después de Cuaresma, en poder de el hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento» (I, 3, 23). En relación con esto, una de las festividades más importantes de la liturgia católica seguramente era la Pascua, es decir, el símbolo de la resurrección de Cristo. Sin embargo, a la Pascua se llegaba después de 40 días de abstinencia, en memoria del ayuno de Jesús en el desierto (*Marcos*, 1, 12-13, *Mateo*, 4, 1-11, *Lucas*, 4, 1-13) y el de Moisés en el monte Sinaí (*Éxodo*, 24: 18).

La observancia de las leyes dietéticas era un asunto común en toda España, tanto que ni siquiera se encontraban productos con carne en el interior en las tiendas de la capital: de hecho, cuando Pablos llega a Madrid y finge ser un tal don Álvaro de Córdoba para hacerse pasar por caballero, un «estudiantón» presente ahí describe a otro pobre hombre como «más triste que pastelería en Cuaresma» (III, 2, 100). Esto se debía al hecho de que la mayoría de los pasteles tenían un relleno de carne: siendo su consumo prohibido durante el periodo cuaresmal, en las pastelerías no se lograba encontrar estas golosinerías, vaciando así los escaparates de las tiendas. Montanari (1993: 84) explica a tendencia positiva que adquirieron estos alimentos afirmando que:

fra i caratteri distintivi della “nuova” cucina europea sono certamente da annoverare le torte [...] ripiene, estremamente varie nella composizione e indicate con una molteplicità di nomi (pastello, pastero, enpanada, crosta, altocreas, etc.), [che] sembrano conoscere uno straordinario successo: carne, pesce, formaggio, uova, verdura... tutto può entrarvi, a strati o a pezzetti, o amalgamato a modo di pasticcio, ricoperto da un involucro di pasta.

Por lo que sigue, es evidente que se podían ocultar fácilmente varios alimentos en el relleno de estas tartas, debido a su misma naturaleza en cuanto plato hecho con sobras de comida. Y en *El Buscón*, hay otro episodio asqueroso, esta vez sobre un pastel «caníbal»: utilizando un alimento en boga, Quevedo demuestra la concreta difusión de las tartas saladas en las mesas españolas, así como la mala fama que tenían (ver cap. 2.4).

De todas maneras, si por un lado era el calendario litúrgico católico el que definía el menú diario de los cristianos y funcionaba como muestra de pertenencia a la comunidad católica, por el otro, a través de la elección de un corte de carne, se podía también demostrar la identidad social de una persona (Campbell, 2007: 9). Así que, sobre todo en la Península, región donde convivían forzosamente tres religiones (es decir, cristianismo, judaísmo e islamismo), se eligieron unos productos clave capaces de comprobar la pertenencia a una u otra doctrina: tal es el caso de la carne de cerdo, que funcionó como real prueba de la identidad católica de un español (Campbell, 2017: 78). Así pues, en palabras de Montanari (2015: 57), «mangiare carne di maiale, a questo punto, non è più un affare nutrizionale» sino identitario.

Volviendo al relato, también en *El Buscón* el cerdo es indicio de la (a veces, fingida) adhesión a la religión cristiana: por ejemplo, un día, el licenciado Cabra «añadió a la comida tocino en la olla por no sé qué que le dijeron» (I, 3, 28): como es bien sabido, a los judíos se les prohibía el consumo de carne de cerdo: sin embargo, Cabra rompe con la norma y añade pedacitos de tocino en su sopa con el propósito de enfatizar su (presunta) condición de cristiano viejo<sup>12</sup>. Sin embargo, en el pupilaje de Cabra, el caldo que se servía «venía [con] un nabo aventurero a vueltas de la carne, apenas [...] (I, 3 24), ya que, de carne en el plato casi no había rastro. La escasa presencia del alimento en el pupilaje se debía al hecho de que su consumo se consideraba un privilegio reservado a las capas más altas de la sociedad

---

<sup>12</sup> Para ulterior información sobre el origen converso de los personajes de *El Buscón*, ver Parello (2007) e Insúa (2015).

(Montanari, 1993: 60), a causa de la dificultad de cazar (ya que, por un lado, la pequeña burguesía tenía que trabajar para sustentarse, y, por el otro, faltaban tanto el tiempo material como el dinero para poder practicar este deporte) y a la escasez de métodos de almacenamiento de los alimentos. Por tanto, la presencia de carne fresca en las mesas podía simbolizar bienestar económico o, en este caso, la cristiandad del personaje: por tanto, en la mesa del dómine Cabra, otra vez más todo se reducía a una cuestión de aparentar. Por esta razón, al relatar la presente escena, se ve que la intención de Quevedo es la de hacer una crítica sutil a la hipocresía de esa sociedad que simulaba una condición no real, subrayando esa tendencia a simular la situación socioeconómica de los nobles.

En la misma línea, a través de lo que uno decidía consumir (o, mejor dicho, de lo que los vecinos veían en las mesas de las casas adyacentes), se podía demostrar la religión que se profesaba privadamente: efectivamente, en una sociedad donde la Inquisición controlaba las vidas y las costumbres de todos los individuos, si se notaba que una persona ayunaba durante un día no litúrgico o no comía la carne considerada el símbolo por excelencia del catolicismo (el cerdo), se le acusaba de no profesar la religión oficial<sup>13</sup>. Un ejemplo del miedo a la Inquisición lo encarna la escena omitida en las versiones del cuento aquí utilizadas, pero relatada en las que se basan en el manuscrito B: concretamente, se hace referencia a (I, 6), capítulo en el que Pablos engaña a su ama para lograr comerse unas gallinas. Todo empieza cuando un día la ama «comenzó a decir “¡Pío, pío!”; y esto muchas veces» (I, 6) a sus gallinas. El pícaro se aprovecha de la situación y entabla con astucia un chiste, haciendo presente a la mujer que «Pío [es] nombre de los papas, ¿vicarios de Dios y cabezas de la Iglesia? Papaos el pecadillo» y que «será necesario que estos dos pollos, que comieron llamándoles por el santísimo nombre de los pontífices, me los deis para que yo los lleve a un familiar que los queme, porque están dañados» (I, 6). Este pasaje, refleja la astucia de Pablos en utilizar su ingenio para engañar a la mujer: de hecho, es claro que el pícaro moldea las leyes a su gusto, se burla de la señora y de su ignorancia para alcanzar su fin, es decir, comerse las aves. El pasaje demuestra la presencia constante de la Inquisición en la vida diaria de cada persona: de esta manera, tanto en la esfera privada (por ejemplo, controlando el qué, el cómo y el cuándo uno comía), como en la pública (baste mencionar a la censura, utilizada para evitar que se establecieran ciertas ideas consideradas heréticas), el Tribunal del Santo Oficio ejercitaba su poder con el propósito de recrear una comunidad que siguiera la ortodoxia

---

<sup>13</sup> Para mayor información sobre las posibles condenas, ver Giménez (1999).

católica. Además, el paso patentiza claramente que el motor de las acciones del pícaro es el hambre: Pablos utiliza agudamente su ingenio y mente a la mujer solamente con la finalidad de llenar su estómago, para satisfacer su necesidad de comer.

Por todos los motivos arriba citados, resulta evidente el papel fundamental de la comida en el relato. Para colmo, es alrededor de una mesa que se definen tres etapas fundamentales de la vida de Pablos. A este respecto, a continuación, se analizarán tanto los banquetes como sus diferentes papeles en las tres cenas presentes en la novela.

### **2.3. «COMAN, QUE ME HUELGO DE VERLOS COMER»: LOS BANQUETES**

Banquete: «Comida, merienda o cena espléndida, regalada y abundante, de mucho aparato y diversidad de manjares, en que concurren muchos convidados». Este es el significado que proporciona el *Diccionario de Autoridades*. Sin embargo, en todas las cenas que Quevedo representa en *El Buscón* se subrayan tanto el carácter grosero como la extravagancia de las circunstancias: utilizando la representación de los banquetes, el autor demuestra la decadencia ético-moral de la sociedad barroca.

Como ya ha destacado Rothe (1982: 217), hay tres banquetes, uno por cada libro que componen *El Buscón* y cada uno posee una serie de características peculiares que lo distinguen de los demás: en concreto, la primera cena, la del hambre, donde la totalidad de los comensales (a excepción del *host*, el dómine Cabra), aceptan la invitación a regañadientes; un segundo convite, organizado por el tío verdugo de Pablos, donde solamente el protagonista se niega a comer los pasteles que les ofrecen; y, por último, la «Última Cena» hampesca, en la que participan en igual medida todos los pícaros y acaban a merced de ríos de alcohol. Por lo que se ve, es evidente que Quevedo connota a sus banquetes de una pluralidad de significados: de hecho, en cada uno de ellos pinta un universo paralelo, un mundo al revés donde las cenas no se configuran como momentos de convivencia pacífica y de diversión, sino que son muestra de todos esos vicios y malas costumbres típicos de la sociedad del Siglo de Oro. En ese sentido, utilizando la comida y sirviéndose de su representación no idealizada, Quevedo analiza la inmoralidad, la falta de ideales y la degeneración de la integridad del ser humano.

Si al terminar un banquete lo que los comensales se esperan es sentirse saciados y plenamente satisfechos (desde ambos puntos de vista, es decir, física y mentalmente), todo lo contrario les sucede a los estudiantes al terminar la famosa cena organizada por el



licenciado Cabra. Seis veces aparece el sustantivo «hambre» en este breve capítulo: para describir la llegada al pupilaje «en poder de la hambre viva» (I, 3, 23), y su futura permanencia «morían de hambre, de manera que no comían desde allí adelante» (I, 3, 28), como término de paragón en el retrato de Cabra «las barbas descoloridas [...] de pura hambre» (I, 3, 23), satíricamente, para demostrar los vicios del dómine «¡Mire Vuestra Merced qué aliño para los que bostezaban de hambre!» (I, 3, 25), para justificar la falta de raciocinio y el hablar confusionario del protagonista «[...] y era de manera mi hambre, que me desayuné con la mitad de las razones, comiéndomelas» (I, 3, 28) y, en fin, para demostrar la causa de la muerte de un criado «[...] y dijo que la hambre le había ganado por la mano en matar aquel hombre» (I, 3, 30).

De tal forma, el momento del banquete pierde su función primaria: Pablos se recordará de este no-banquete por la ausencia de comida y la negatividad que estaba en el aire. Efectivamente, después de esta «comida eterna, sin principio ni fin» (I, 3, 25) y de la muerte de un mozo (debida, por supuesto, a la escasa nutrición), interviene el padre de don Diego Coronel, don Alonso, que lleva los dos amigos a su casa, donde empezó el período de convalecencia para tratar de rellenar sus «güecos [...] estómagos, [en los que] sonaba en ellos el eco de cualquiera palabra» (I, 4, 31). Si una de las funciones de los banquetes es la de unificar a los comensales (Rothe, 1982: 205), no se puede decir que es lo que ocurre en esta cena, puesto que Pablos representa solamente un objeto pasivo, obligado por las circunstancias a estar presente. Su actitud negativa hacia la inminente cena la demuestra afirmando que «yo, con esto, me comencé a *afligir*, y más *me asusté* cuando advertí que todos los que vivían en el pupilaje de antes estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón» (I, 3, 24, cursivas añadidas): de hecho, el aspecto físico de los otros estudiantes no mentía. Escenificando este banquete, Quevedo critica la crueldad y la falsedad de todos esos hipócritas, los cuales simulaban una moral que no les pertenecía, dando muestra de las incongruencias de esta institución.

El segundo banquete se festeja en casa de don Alonso Ramplón, tío verdugo de Pablos. Aquí, aunque el protagonista verdaderamente «rabiaba ya por comer», decide negarse a cenar porque vio, con mucho de ironía, «cuán honrada gente era la que hablaba mi tío» (II, 4, 76); sin embargo, si Pablos da muestra de tener ciertas razones morales y éticas, los demás comensales parecen no cuestionarse nada acerca de la naturaleza de la comida. En efecto, alegres y jubilosos, los huéspedes «hiciéronse la mamona el uno al otro» y «empez[aron] a bailar» (II, 4, 75). En este clima jovial y chistoso (es decir, el ambiente que cada invitado

espera encontrarse cuando participa a un banquete), «parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro» (II, 4, 78). Seguidamente, tras un comentario infeliz del tío, donde veladamente se hace referencia a la carta que le escribió al sobrino acerca de la muerte del padre y a sus carnes (I, 7), Pablos pasó «con los suelos solos» (II, 4, 78), esto es, con la base de las tartas, ya que, posiblemente, el relleno estaba hecho con los restos de ajusticiados (ver cap. 2. 4). Al no participar en la cena, Pablos se configura como un mero observador (Rothe, 1982: 217): escruta la escena, se fija en los particulares, admitiendo que se «[...] pus[o] colorado, de suerte que no pude disimular la vergüenza» (II, 4, 77). Incluso, Pablos demuestra una pizca de dignidad y espíritu caritativo cuando decide ayudar a los invitados borrachos antes de irse: por tanto, informa a los lectores que «desasí a los dos y levaté del suelo al corchete [...], eché a mi tío en la cama [...]» y «quité el cuerno al porquero [...]» (II, 4, 79). Puede notarse que Quevedo contrapone adjetivos y verbos colorados y gozosos a otros, de carácter más lúgubre y macabro: de esta manera, logra ilustrar (siempre satíricamente) todos los matices y pinta las diferentes perspectivas desde las cuales es posible analizar la escena, caracterizando a cada personaje a 360 grados.

Al final, cuando Pablos se va de la casa del verdugo, se da cuenta de la muerte de Cabra. A este respecto, parece curioso que, al terminar el banquete más grotesco de todo el relato, donde el protagonista sufre el hambre (aunque no por imposición de alguien, ya que había sido una decisión personal no alimentarse con los pasteles), el protagonista note el fallecimiento de su primero amo. La asociación de la primera cena, donde Pablos no logró saciarse, con la segunda (en la que tampoco se alimenta voluntariamente) revelan la cohesión interna del relato: el primer banquete se concluye con la convalecencia del protagonista, mientras que el segundo termina con la llegada de Pablos a la corte. Así las cosas, se puede mantener que al conectar los dos episodios Quevedo dona continuidad al relato: este elemento es lo que convierte *El Buscón* en un libro con una estructura interna unitaria y no episódica. Ambos momentos representan un momento de cambio en la vida de Pablos, un punto que marca un desarrollo en su personalidad. Y en los dos casos, Quevedo se sirve de las comidas para marcar la transformación (aunque peyorativa) de Pablos que, a pesar de sus continuos intentos, al final, siempre fracasa.

La tercera y última cena presente en *El Buscón* es la que se celebra en Sevilla. Aquí, a diferencia de los dos precedentes, Pablos participa activamente, bebiendo y comiendo con sus compañeros. Esta es la primera diferencia: el protagonista forma parte de un grupo, se codea con sus similares. Ahora es evidente para todos (también para el mismo protagonista)

que nunca podrá conceder su deseo de hacerse un noble caballero. Por tanto, ¿qué pasa si se deja llevar un poco a los placeres del vino? Esta es una cena entre pares: todos están en el mismo (miserable) nivel, ya que todos son pícaros. Pablos afirma que se había «[...] entregado al vino y había renunciado en su poder [sus] sentidos» (III, 10, 146) y, de esta manera, dio el golpe de gracia a su futuro: cometiendo dos veces el reato considerado más grave (es decir, el homicidio), el protagonista realiza haber fracasado definitiva e irremediabilmente: de ahí que empiece estudiar «la jacarandina, y en pocos días [se fuera] rabí de los otros rufianes (III, 10, 146) y decida irse a la Indias para tratar de mejorar de fortuna. A este respecto, cabe destacar que la crítica se divide en dos grupos: concretamente, hay los que opinan que *El Buscón* representa el determinismo hereditario de Pablos, el cual no le permite de escapar de su destino (entre otros, Castro, 1911, 1927; Cros, 1980), y los que, al contrario, piensan que su fracaso se debe solamente a su libre albedrío (Spitzer, 1927, Parker, 1947 y, 1950, en Fernández y Gabino, 1996). De tal forma, el análisis de Quevedo sobre los hidalgos, de los que tenían como valor primario el engañar a los demás, de los buscones, como una profecía autocumplida se abate en Pablos: aunque el protagonista trate de diferenciarse de sus padres, le resulta imposible convertirse en caballero, puesto que, como afirma Parker (1947: 66), «it is, of course, precisely «la sangre» that makes his ambition an impossible one»<sup>14</sup>. De ahí la afirmación de don Toribio «no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» (II, 5, 84) y el deseo de Pablos de «negar la sangre» (II, 5, 82) una vez en la corte.

Asimismo, muestra de esta crítica a la sociedad frívola del Siglo de Oro es también el comentario que se hace al final del segundo libro:

es nuestra abogada la industria. Pagamos las más veces los estómagos de vacío, que es gran trabajo traer la comida en manos ajenas. Somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza (II, 6, 86).

Así, el propósito de Quevedo al escribir *El Buscón* se manifiesta aún más: efectivamente, si por un lado la novela pretende reflejar la cotidianidad de la sociedad barroca, sus costumbres y sus tradiciones, por el otro funciona como sátira de esa misma

---

<sup>14</sup> *Oxford Learner's Dictionary, s.v. Self-fulfilling prophecy*: a self-fulfilling prophecy is one that becomes true because people expect it to be true and behave in a way that will make it happen If you expect to fail, you will fail.

realidad. Enfatizando las características típicas de los personajes y llevando al extremo las situaciones narradas, condena tanto la hipocresía, como la decadencia y el fracaso de los organismos tradicionales.

Ahora bien, se ha dicho que algunas de las situaciones narradas parecen ser exageradas, casi sobrenaturales e inverosímiles. El siguiente capítulo analizará justamente estas escenas sorprendentes y tratará de aclarar su sentido.

#### **2.4. «SU REQUIEM AETERNAM»: EL CANIBALISMO**

En *El Buscón* el tema del canibalismo siempre flota en el aire, y se manifiesta principalmente de dos formas diferentes: desde un plano puramente metafórico (como en el momento de la eucaristía burlesca), hasta llegar a un nivel más concreto y tangible (cuando Pablos casi se come a su propio padre, el elemento antropófago se expresa en forma de pastel).

Se ha dicho que, utilizando la narración de la eucaristía, Quevedo represente metafóricamente una escena de canibalismo. Con todo, cabe destacar que, a partir de la progresiva consolidación de la iglesia (debido sobre todo a la afirmación de la Contrarreforma), la materialidad de la comunión había sido cada vez más enfatizada (Gómez Canseco, 2004-2005: 1). Adicionalmente, el término «Eucaristía» «se asocia[ba] a ‘comunión’, y, por extensión [...], a la misma misa, dada la antedicha definición de sacrificio que le reconoció Trento, y su identificación con el de Cristo [...]» (Gómez Navarro, 2006: 502-503). De tal forma, si por un lado el protestantismo redujo el sacramento a un momento puramente conmemorativo y simbólico, por el otro la fe católica veía en el pan y en el vino consagrados el cuerpo y la sangre de Cristo (511).

Quevedo utiliza esta misma narración de la comunión: en efecto, en la versión B del manuscrito, durante el famoso banquete organizado por el licenciado Cabra, Pablos informa al lector de lo que comieron y afirma que «cenamos mucho menos, y no carnero, sino un poco del nombre del maestro: cabra asada» (I, 3). Claramente, con este juego nominal Quevedo pretende burlarse de las Sagradas Escrituras: concretamente, alude a la Última Cena, momento en el que Jesús ofreció su cuerpo y su sangre (en forma de pan y de vino) a los discípulos con el fin de salvar a toda la humanidad. Análogamente, el licenciado les entrega a sus estudiantes «un poco de [su] nombre [...]», es decir, un pedacito de carne de cabra. En cierta medida, puesto que también él participa en el banquete, es como si se hubiera

comido un poco a sí mismo (Rothe, 1982: 214). Sin embargo, si el Señor donó a los discípulos pan y vino, aquí los comensales comen «cabra asada», en otras palabras, ese animal que comúnmente se identificaba con el diablo (Tarelli: 1998: 61)<sup>15</sup>. El pasaje acaba con una última reflexión de Pablos: «Mire Vuestra Merced si inventara el diablo tal cosa» (I, 3). Nombrando directamente al demonio, otra vez más, Quevedo contrapone Dios a Lucifer, la inocencia y la hipocresía, representaciones en este contexto, de Pablos y del licenciado Cabra.

Siempre metafóricamente, cuando el protagonista relata su estancia en la escuela, informa a los lectores de que sus compañeros lo llamaban «don Ventosa; cuál decía, por disculpar la invidia, que me quería mal porque mi madre le había chupado dos hermanitas pequeñas de noche» (I, 2, 18), puesto que se solía acusar a las brujas de beber («chupar») la sangre de los niños. De tal modo, este pasaje refleja otro ejemplo de creencia que se tenía en el largo período que va de la Edad Media al Siglo de las Luces: concretamente, se consideraban caníbales a todos los que no profesaban la fe católica o que se les acusaban de brujería (Gómez Canesco, 2004-2005: 10). Civilidad *vs* barbarie, progreso *vs* incultura: del mismo modo, el recién descubierto Nuevo Mundo representaba la tierra de los exóticos, de los seres famélicos que se dejaban dominar por sus impulsos y que no tenía una moralidad ética. Quevedo representa la mentalidad barroca y las convicciones de los hombres y de las mujeres del siglo XVII: desde ese punto de vista, parece razonable afirmar que *El Buscón* puede de veras ser interpretado como un documento social, el cual pretende mostrar al lector las dinámicas y las problemáticas que afectaban a la sociedad del Siglo de Oro.

Empero, regresando al tema del canibalismo, si como en el caso precedente la vertiente antropófaga de una cena sirve solo como pretexto y metáfora para poder equiparar a dos figuras (Pablos y el maestro), elevando una en detrimento de la otra, por otro lado, en otro pasaje el acto caníbal se cumple verdaderamente (o, mejor dicho, verosímelmente). Así, cuando Alonso Ramplón le da de comer al sobrino los «pasteles de a cuarto» (II, 4, 78), las sospechas que tiene Pablos acerca de la procedencia del relleno se confirman per el mismo tío. El protagonista, acordándose de las palabras que el verdugo le escribió en la carta que le informaba de la muerte del padre («hícele cuartos y dile por sepultura los caminos», I, 7, 52), se dio cuenta de que la carne con la que estaba hecha la empanada podía efectivamente ser

---

<sup>15</sup> Posible motivo de la connotación negativa de las cabras: «[...] y serán reunidas delante de él todas las naciones; y apartará los unos de los otros, como aparta el pastor las ovejas de los cabritos. Y pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda» (Mateo, 25, 32-33).

la de su progenitor. Por eso, como ya se ha destacado antes (cap. 2.3) Pablos refuta el pastel: incluso, resulta plausible pensar que, a través de la decisión que adopta, el protagonista demuestra probar una suerte de respeto hacia su padre, pese a todos los pesares:

[...] tal como todos dicen, [fuera] de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer (I, 1, 15).

Siguiendo esta línea, Pablos afirma que don Alonso Ramplón le ofreció «un plato de salchichas (que parecía de dedos de negro)» (II, 4, 78). Este lance, situado inmediatamente después de la descripción de los pasteles de a cuatro, persiste con las referencias antropófagas: Quevedo subraya la falta de escrúpulos y de ética del tío, ya que es capaz de comerse a su propio hermano: así, se deshumaniza al personaje y se muestra el procedimiento de degeneración de la alimentación, donde lo no comestible (socialmente hablando) pasa a ser comestible (Gómez Canseco, 2004-2005: 2): con todo ello, Quevedo se muestra muy consciente de que el mejor procedimiento para provocar las risas en el lector se fundaba en causar un sentimiento de repulsión dentro de la estética de *turpito et deformitas*. Así que, relatando situaciones marcadamente grotescas (y evidentemente, hiperbolizándolas), Quevedo consigue en su propósito de asustar -o causar asco- al público, dejando espacio a la consiguiente reflexión acerca de la situación de las capas más bajas de la sociedad, las cuales no se sorprendían si en un pastel había unas moscas u otros rellenos «exóticos»<sup>16</sup>.

El presente capítulo se ha ocupado de analizar la simbología detrás del hambre, de los alimentos, de los banquetes y de la antropofagia para demostrar las conexiones que pueden establecerse entre comida y sociedad. El siguiente apartado se enfocará aún más en estas relaciones, destacando el papel que juega la gastronomía en construir la identidad de una sociedad.

---

<sup>16</sup> Ver Cabo Aseguinolaza (2011: 318) nota complementaria n. 52.18



### 3.

#### POSTRE: GASTRONOMÍA Y SOCIEDAD

Como se ha demostrado en el precedente capítulo, «men feed not only on proteins, fats, carbohydrates, but also on symbols, myths, fantasies» (Fischler, 1980: 937). Y efectivamente, en *El Buscón*, la función dual que ejerce la comida se patentiza en numerosas ocasiones: si por un lado es evidente que satisface las necesidades fisiológicas necesarias para la supervivencia del protagonista, por el otro, a través de los platos presentados y de los ingredientes mencionados, el autor demuestra el papel que puede jugar la gastronomía en la representación de la identidad cultural de la España del siglo XVII. En este sentido, la comida deja de funcionar como mera necesidad biológica y se convierte en la clave que permite la comprensión integral de la novela: examinando la simbología y el contexto sociocultural en el que se mencionan unos precisos alimentos, el relato asume nuevos significados y se enriquecen de alegorías, metáforas, imágenes simbolizan la realidad. De esta manera, una exigencia tan básica (como la de alimentarse) se convierte en materia literaria y cultural digna de ser examinada en 360 grados.

Este breve capítulo evidenciará las tareas ejercitadas por la comida en *El Buscón*, y se subrayará su papel en cuanto fuente histórica, creadora de una identidad común y auténtico medio de comunicación. A continuación, se examinará su función en la sociedad: concretamente, se demostrará como los alimentos pueden diferenciar jerárquicamente la colectividad, así como mostrar un (tal vez, solamente aspirado) estatus social.

#### 3.1. «LO SUCIO NO OS LO DIJO POR LO PUERCO»: FUNCIÓN COSTUMBRISTA E IDENTITARIA

En todo el trabajo, numerosas veces se ha hecho referencia a la comida, pero, además de ser el combustible que permite a los seres vivos cumplir todas las funciones vitales... ¿qué es la comida? En primer lugar, es un medio de comunicación. Los banquetes, el sistema de producción de unos platos, los ayunos, etc. constituyen verdaderos ejemplos de lenguajes no verbales. En efecto, las prácticas alimenticias transmiten mensajes, vehiculan opiniones y esconden juicios sin que tengan que servirse de ninguna emisión fónica (Troise Rioda, 2015: 88). Así que, en palabras de Reyes (2016: 121), la comida representa «un lenguaje no verbal,



[que] adquiere las características del signo y sugiere formas paralelas para interpretar la realidad». Por lo que sigue, se puede afirmar que esta «lenguaje culinario» representa un medio de comunicación comprendido y dominado por todo el mundo, puesto que cada individuo introduce unos alimentos (aunque en distintas formas) en su cuerpo. Ciertamente, las diferencias culturales ayudan a pluralizar los códigos y los signos lingüísticos; sin embargo, la base queda común y los significados asociados (es decir, los conceptos mentales que surgen en la mente) son universales<sup>1</sup>. De tal forma, la comida empieza a funcionar como ese parámetro expresivo general (Troise Rioda, 2015: 89) gracias al que se puede manifestar una vasta gama de realidades extralingüísticas.

En *El Buscón*, el mundo gastronómico va más allá de la simple descripción —se atrevería decir— científica del acto de comer o del ingrediente empleado en la receta: es decir, deja detrás su función biológica para revelar todos los significados más profundos y sutiles asociados a las prácticas alimenticias. Ejemplo de lo que se ha acabado de explicar lo constituye el momento en el que Pablos decide hacerse pasar por saciado, imitando el comportamiento del hidalgo don Toribio, compañero de viaje y maestro de las buenas costumbres (III, 2, 97). En este paso, el alimento funciona como verdadero ejemplo de lenguaje no verbal, puesto que, dando muestra de la presencia de unas migas de pan en su ropa, el protagonista comunica a los demás que ya está satisfecho desde el punto de vista alimentario, aunque fuera solo una mentira. De esta forma, la presencia del alimento caracteriza tanto ideológica como socialmente a Pablos, ya que, a través de una forma de comunicación no verbal, el protagonista manifiesta su (presunto y aspirado) estado en la pirámide jerárquica. Sin embargo, cabe subrayar que, para decodificar los significados del lenguaje culinario, el código lingüístico tiene que ser aceptado por todos los referentes: solamente de esta manera la comunicación se cumple<sup>2</sup>.

De la misma manera, la comida puede informar el día, el mes y la época del año en que se está (Montanari, 2006: 102): efectivamente, a partir del siglo IV, el calendario litúrgico empezó a controlar las dietas de los fieles, obligándolos a alimentarse siguiendo un preciso almanaque nutricional<sup>3</sup>. De este modo, cuando Pablos llega al pupilaje del dómine Cabra, refiere que es el «primero domingo después de Cuaresma [...]» y que se encuentra «en poder

---

<sup>1</sup> Base del Triángulo Semiótico de Saussure.

<sup>2</sup> *DRAE*, s. v. referente: realidad extralingüística a la que remite un signo.

<sup>3</sup> Para mayor información, ver Montanari (2015).

de la hambre viva [...]» (I, 3, 23), ya que, durante ese período, las prescripciones imponían la observancia del ayuno, particularmente durante el Miércoles de Ceniza y el Viernes Santo, pero también durante todos los demás viernes del mes cuaresmal. Por esta razón, en *El Buscón* se afirma que «los viernes solía inviar unos güevos con tantas barbas, a fuerza de pelos y canas tuyas, que pudieran pretender corregimiento u abogacía» (I, 3, 29) e «yo, que no tenía ya blanca, pedile que me diese de cenar y que pagase hasta Segovia la posada por los dos, que íbamos in puribus. Prometió hacerlo. Metiose sesenta güevos; ¡no vi tal en mi vida!» (II, 3, 72-73). De esta forma, la función comunicativa que ejerce la comida se basa tanto en las ideologías políticas y en los órdenes sociales como en las creencias, en las normas y en tradiciones dictadas por la religión.

Por otro lado, gracias a la elección de un específico régimen alimenticio que un individuo decide seguir, potencialmente se puede demostrar la identidad religiosa de este último. En consecuencia, los ingredientes que protagonizan un plato asumen un valor altamente simbólico, que contribuye a revelar la situación social de todos los que participan a la comida. De hecho, un famoso refrán dice «dime qué comes y te diré quién eres». A tal respecto, el diálogo ocurrido entre el alcaide y su mujer, doña Ana Moráez, es muestra del miedo que se tenía a ser denunciado a las autoridades. Concretamente, en esta escena, Pablos se encuentra entre una pareja que discute por un comentario que un ladrón hizo acerca de la falsa cristiandad de la mujer<sup>4</sup>. El alcaide respondió a la acusación afirmando que «lo sucio no os lo dijo por lo puerco, sino por el no lo comer» (III, 4, 109): dado que alimentarse con carne de cerdo simbolizaba la adhesión a la fe cristiana, por supuesto, si no se consumía, se infería la consecuente afiliación al islamismo o al judaísmo. Desde este ángulo, la comida puede funcionar como signo de la posición social o como símbolo del estatuto de limpieza de sangre, es decir, dos cualidades fundamentales y necesarias para que se pudiera vivir dignamente en la España barroca. En este lance, la comida representa el indicio desde el que se podía acusar a la mujer de no tener «sangre limpia»: mejor dicho, es precisamente la ausencia de un determinado ingrediente lo que enciende la mecha y hace sospechar al hombre del posible judaísmo de la señora.

Como es bien sabido, a partir del establecimiento de la Santa Inquisición, los españoles empezaron a enfatizar el estatuto de limpieza de sangre que tenían para distinguirse

---

<sup>4</sup> Muestra del origen morisca de la mujer es también su apellido: ver Cabo Aseguinolaza (2011: 109) nota número 74.

de los conversos, de los judíos o de los musulmanes (Campbell, 2017: 9). Así que, también todas las pequeñas acciones diarias que se relacionaban con la alimentación, sean estas el hecho de consumir ciertos alimentos o el de comprar carne sólo en una determinada tienda, se volvieron en los signos más visibles para que los cristianos pudieran identificarse en cuanto una comunidad unida (80), con una serie de valores e ideales comunes. Desde esta perspectiva, es claro que lo religioso empezó realmente a entrelazarse con lo político: si un individuo (no) consumía unos alimentos, si ayunaba en determinadas épocas o simplemente, si preparaba sus comidas siguiendo ciertas normas, los vecinos podían llamar a las autoridades eclesiásticas para denunciar esas prácticas consideradas no ortodoxias de esos presuntos heréticos<sup>5</sup>. Y es justo en este entorno socio-cultural, —donde al menos 3 religiones tenían que convivir más o menos pacíficamente—, la carne de cerdo comenzó a funcionar como «the most significant culinary marker of Catholicism [...]» (78). Buen ejemplo de esto lo representa el licenciado Cabra, en el momento en que decide añadir del tocino en su olla (I, 3, 28) para dar muestra de su adhesión a la fe católica, negando, consecuentemente, sus orígenes conversas. La función identitaria ejercitada por la comida se expresa en toda su carga simbólica en las numerosas manifestaciones culinarias típicas de las diferentes religiones: por tanto, a través de los ingredientes elegidos, se comunican las tradiciones y se transmiten las historias de un pueblo, así como la identidad y la cultura individual. De este modo, se corrobora aún más la hipótesis de que los *food studies* amplían el ventalle de posibilidades de lectura de un romance, dándole nuevos matices a la narración y desvelando rincones innovadores a partir de los cuales se puede analizar un relato.

Agregado a lo anterior, parece inequívoco que el acto de comer juntos, de aceptar una invitación o de compartir la mesa con otros comensales representa la imagen de la armonía y de la cohesión social. Sin embargo, si el comedor se prefigura como metáfora de la vida, del mismo modo que unificar a la gente, también puede evidenciar las emociones negativas o la «desconexión sentimental» entre las personas que participan al banquete (Montanari, 2006: 95). A este respecto, la doble significación que puede explicitar una cena

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, la manera en la que los judíos preparan las comidas proviene del *Casherut*, precepto que se basa en la *Torah*. Igualmente, en el Corán, aparecen las normas alimenticias (comida *halál vs haram*) que los musulmanes tienen que seguir para cocinar sus platos. De esta manera, si un vecino tenía la sospecha de que se estuviera cometiendo un acto de herejía (utilizando como prueba el procesamiento de los alimentos), la Inquisición podía intervenir.

compartida se transmite magistralmente en *El Buscón*: si se comparan los tres banquetes en los que participa el protagonista, se nota que su actitud hacia la comida y hacia los demás refleja la imagen concreta de su estado de ánimo. De hecho, el capítulo en el que se relata el primer banquete (es decir, el que en el capítulo precedentemente se ha definido como esa «cena del hambre»), se abre con una exposición minuciosa tanto del aspecto físico como del carácter del licenciado Cabra, acompañando a cada elemento descriptivo un comentario altamente subjetivo que subrayara su doble cara:

el era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña; los ojos avvicindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes [...]; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; [...] los brazos, secos; las manos, como un manojito de sarmientos cada una; mirado de medio abajo, parecía tenedor u compás, con dos piernas largas y flacas [...] (I, 3, 23).

Paralelamente, Pablos declara que «[...] con esto, me comencé a afligir, y más me sustenté cuando advertí que todos los que vivían en el pupilaje de antes estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón» (I, 3, 24) y, poco después, se pregunta «¿cómo encareceré yo mi tristeza y pena?» (I, 3, 27). A través de la yuxtaposición de términos que subrayan el aspecto grotesco tanto del dómine como del mismo pupilaje, se evidencia la relación directa entre la descripción física del Cabras con el malestar (interior) de Pablos. De esta manera, el autor logra transmitir a los lectores la penuria, la tacañería, la exigüidad de la instancia de los estudiantes en el instituto.

Del mismo modo, la descripción del hogar del tío verdugo, Alonso Ramplón, prevé el humor que se instaura en la inminente comida:

[había] una escalera, que sólo aguardé a ver lo que me sucedía en lo alto, para si se diferenciaba en algo de la de la horca. Entramos en un aposento tan bajo, que andábamos por él como quien recibe bendiciones, con las cabezas bajas [...] (II, 4, 76).

A partir de esta descripción, se deduce que Pablos está en un lugar angosto y ahogado. Análogamente, su disposición física refleja el humor, hasta el punto de que, al ver los comensales (y la misma comida), el protagonista declara que «[...] me puse colorado, de suerte que no pude disimular la vergüenza» (II, 4, 77) y que «no podrá nadie encarecer mi

sentimiento y afrenta» (II, 4, 78). Otra vez, Quevedo entrelaza las descripciones de la casa del verdugo con los sentimientos y la conducta del protagonista con el objetivo de subrayar el carácter tóxico y degradante tanto del contexto espacial en el que se encuentra Pablos, como del entorno social en que se halla.

En fin, la tercera y última cena en la que Pablos participa se caracteriza por tener lugar en un contexto agradable y acogedor: efectivamente, Matorral invita a Pablos para que cenara con él y con los otros pícaros. Aquí están entre iguales, no hay diferencias sociales o jerárquicas: la mala vida y el hampa son el mundo de todos los comensales ahí presentes. Paradójicamente, Pablos no manifiesta una conducta negativa hacia sus compañeros: el autor resalta la sensación de aceptación e integración del protagonista gracias al uso de adjetivos que connotan felicidad y júbilo. Además, cabe destacar que en esta situación social finalmente Pablos logra comer: alcaparrón, pescado, carne, apetitos de sed, etc. (III, 10, 145). La alimentación va de la mano con el ánimo del pícaro, el cual se siente en un sitio seguro, en compañía de unas personas que considera sus amigos, con los cuales puede comer, brindar y festejar. De esta manera, se puede notar que los seres humanos se sirven de la alimentación no solamente para sustentar sus cuerpos, sino también para nutrir el ego, para transmitir emociones, para comunicar con los demás. De este modo, el universo de la gastronomía representa el punto en el que se unen cultura, comunidad, historia, identidad, comunicación, puesto que el acto de comer siempre está presente en la cotidianeidad del ser humano (Delgado Salazar, 2001: 93). Por lo que sigue, parece que Quevedo relata de diferentes maneras las tres comidas con la intención de dar espacio a los pensamientos del pícaro, así como para crear una conexión lógica entre los tres libros que componen *El Buscón*. Los banquetes simbolizan el desarrollo moral de Pablos, son verdaderas representaciones de las diferentes etapas vitales en las que se encuentra el protagonista. A partir de la juventud, señada por la escasez de la comida, que refleja el carácter sumiso y dócil del protagonista; pasando por la madurez, caracterizada por la posibilidad concreta de alimentarse, donde el rechazo de los pasteles rellenos de carne representa la concienciación y la oportunidad de cambiar de vida; llegando, por fin, a la adultez, encarnada por la aceptación del brindis, metáfora de la plena inclusión del pícaro en ese grupo social y de su entrega a la voluntad del destino. Este acto marcará la derrota final de Pablos y señalará el comienzo de esta nueva etapa vital.

Por otro lado, la comida tiene el poder de transmitir los cambios culturales ocurridos a lo largo de un período histórico: a este respecto, un relato puede funcionar como auténtica

fuente de la que obtener información preciosa acerca la cultura de un país: así, por ejemplo, *El Buscón* demuestra la integración de las diferentes culturas extranjeras en la cotidianidad peninsular. Particularmente, cuando Quevedo menciona indirectamente las especias «[...] canciones y sonetos que había habido en estos años fértiles, mandaban que los legajos que por sus deméritos escapaban de las especerías fuesen a las necesarias sin apelación» (II, 3, 67), es decir, los productos alimenticios típicos del sudeste asiático, la novela se configura como ese recipiente que contiene y transmite las tradiciones y las costumbres que caracterizan la comunidad española del siglo XVII. En ese sentido, es evidente que la transmisión de unas recetas colabora en la creación y en la afirmación de un sentimiento nacional, el cual gira alrededor de esos platos con los que el pueblo se identifica: a modo de ejemplo, baste pensar en la olla y en las numerosas menciones que se hacen de este plato en *El Buscón*: «cierto no hay tal cosa como las ollas» (I, 3, 25); «dábase la olla por entendida del tocino, y nosotros comíamos algunas sospechas de pernil» (I, 4, 28), «las Pascuas, por diferenciar, para que estuviese gorda la olla [...]» (I, 6, 47); «“¡Qué mulata está la olla!”» (II, 4, 78), etc., y de los productos carneros: «sentáronse los rufianes con medio cabrito asado y dos lonjas de tocino y un par de palomas cocidas» (I, 4, 34); «[...] y hallarán nuestros aposentos llenos de güesos de carnero y aves» (II, 6, 86), «vino pescado y carne» (III, 10, 145); etc.). Las abundantes alusiones a estos platos demuestran que las dos preparaciones constituían las comidas típicas presentes en las mesas españolas barrocas. Gracias a su consolidación en los hogares, estos ejemplos de platos han logrado sobrevivir hasta el siglo XXI, simbolizando los ingredientes príncipes de cada posada española contemporánea: de este modo, la transmisión de los secretos culinarios o el énfasis de los cocineros en servir unos platos «hechos según la receta original», además de forjar un vínculo con el territorio, han verdaderamente colaborado en fortalecer la sedimentación histórica en las costumbres culinarias de determinados grupos sociales. De esta manera, la tradición gastronómica se asienta en la memoria colectiva de una nación, convirtiéndose en un exponente clave de su cultura (Laborda Castellote, 2015: 615). Así pues, como declara Fusté-Forné (2016: 6), la cocina típica de un país conforma un símbolo territorial que contribuye a crear el patrimonio cultural de la sociedad en cuestión.

En suma, la gastronomía encierra en sí misma culturas, creencias, lenguajes, identidades. Análogamente, los ingredientes que forman un plato contienen información acerca de la posición jerárquica de un individuo, así como de su estatus social o de su condición económica, de ahí que los alimentos sean las marcas más visibles del carácter de las personas que los consuman.

El último capítulo de esta investigación evidenciará la función jerárquica de la comida, señalando como la elección de un particular ingrediente podía influenciar tanto positiva como negativamente la percepción que se tenía de un individuo en la España del Siglo de Oro.

### **3.2. «BLANCO LLAMAN AL SANO DE MALICIA Y BUENO COMO EL PAN»: FUNCIÓN JERÁRQUICA Y SOCIAL**

Como ya se ha subrayado, la alimentación no es solamente el cumplimiento de una necesidad fisiológica: al contrario que los animales, los cuales se nutren exclusivamente para sobrevivir, los seres humanos les proporcionan al mismo acto de comer una carga simbólica muy colorida: efectivamente, compartir la mesa con alguien, elegir un determinado alimento o seguir una cierta dieta revela mucho más de lo que habitualmente se piensa. En palabras de Montanari (2006: 80-81), «in all traditional societies the pattern of eating is the first sign of the difference between individuals and classes»: en suma, en la totalidad de las prácticas alimenticias (tanto en las «reales» como en las representaciones literarias), se puede utilizar la comida como medio para mostrar el estatus social de un individuo y su riqueza, o también para definir barreras, simbolizar la cohesión de un grupo o, al contrario, subrayar su rotura.

Aunque el rol que ejerce la comida haya cambiado a lo largo del tiempo, es evidente que sigue siendo una temática efervescente: de tal forma, la importancia que se le reserva al hecho culinario demuestra una continuidad histórica que se mantiene desde la noche de los tiempos hasta el siglo XXI. Y en una sociedad donde la apariencia tenía una gran significación simbólica en el imaginario colectivo, la elección de ciertos alimentos podía constituir realmente la entrada en el círculo de los poderosos.

Campbell (2017: 34) nota que el consumo de carne aumentó considerablemente según la posición social de un individuo. En virtud de ello, si anteriormente la caza constituía el medio a través del que los seres humanos pudieran conseguir comida, en el siglo XVII esta actividad se percibía meramente como ese deporte que practicaba exclusivamente la alta aristocracia (132). A partir de ese cambio de percepción, el vínculo entre el alimento y el estatus social de la persona se consolidó. Sin embargo, es claro que no todas las tipologías de carne eran valoradas positivamente: de hecho, los caballeros y los nobles apreciaban particularmente las aves (Laborda Castellote, 2015: 199) y el carnero (Campbell, 2017: 168). En consecuencia, cuando don Toribio le explica a Pablos cómo ha de comportarse en la corte, le dice que:

entrará uno a visitarnos en nuestras casas, y hallarán nuestros aposentos llenos de güesos de carnero y aves, mondaduras de frutas, la puerta embarazada con plumas y pellejos de gazapos; todo lo cual cogemos de parte de noche por el pueblo para honrarnos con ello de día (II, 6, 86).

Aunque implícitamente, el paso demuestra la importancia concedida a la elección de un preciso corte de carne: no cabra, ni vaca u oveja, sino carnero y aves. El hecho de adoptar ciertas actitudes alimenticias para manifestar el prestigio social pronto se convirtió en el afán principal de Pablos. De igual manera, cuando el pícaro trata de conquistar a doña Ana (III, 7), hace preparar un suntuoso aperitivo para lograr engañarla: otra vez más, se ostenta una situación socio-económica que no corresponde a la condición real: se trata de vehicular un mensaje preciso, el cual no puede malinterpretarse. La comida se convierte en el signo que demuestra su condición económica, es decir, constituye la prueba concreta que patentiza su estatus social. Finalmente, como última prueba de la carga simbólica que se le reservaba a la gastronomía, baste pensar en el momento en el que el pícaro simula haber cenado, imitando la conducta de don Toribio. La actitud de Pablos subraya que, perseguir a los ideales dictados por la sociedad y asumir la postura que mejor reflejara la posición en la escala jerárquica de ese hombre que él quisiera ser, era más importante que nutrirse y satisfacer verdaderamente el apetito. Más que nunca, Quevedo critica a la sociedad barroca y su inmovilismo social, el cual obligaba a los hombres actuar de acuerdo con los estándares dictados por la nobleza. Pablos utiliza la comida para asumir la identidad que mejor reflejara los modelos sociales, para engañar a los demás acerca de su condición financiera. En este sentido, la comida realmente definía lo que uno (no) era.

A todo esto, cabe subrayar que en el imaginario común existía la idea generalizada de que los alimentos podían entrelazarse con la calidad de la sangre de uno (Nadeau, 2016: 149): en el momento en el que don Toribio declara que «sin pan y carne, no se sustenta buena sangre, y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» (II, 5, 84), se manifiesta que todo rodeaba entorno el patrimonio económico y el aparentar, también la salud. Sin embargo, en el momento en que el pícaro se encuentra en el pupilaje de Cabra, afirma que el licenciado pensaba que «es cosa saludable [...] cenar poco, para tener el estómago desocupado» (I, 3, 27). Si el joven Pablos no aprueba este modo de pensar y tiene que satisfacer su hambre lo antes posible, el hombre maduro



oculta la sensación de hambruna, hasta el punto de disimular el haber cenado abundantemente. El cambio de aptitud del protagonista hacia la comida es el síntoma de su crecimiento y de su consecuente fallecimiento: de niño lo más fundamental era alimentarse; la comida aún no representaba una señal de estatus social. Simplemente, era el medio a través del que se lograba dar al cuerpo todos los nutrientes y la energía necesaria para subsistir físicamente. En cambio, cuando el pícaro crece, la sobrevivencia que busca es de otro tipo: en concreto, Pablos trata de supervivir en esa sociedad clasista y estamental, la cual vive de apariencias y fachadas. En efecto, también el mismo protagonista se da cuenta de lo que tiene que hacer para ser aceptado socialmente:

quien ve estas botas mías, ¿cómo pensará que andan caballeras en las piernas en pelo, sin media ni otra cosa? Y quien viere este cuello, ¿por qué ha de pensar que no tengo camisa? Pues todo ello le puede faltar a un caballero, señor licenciado, pero cuello abierto y almidonado, no. Lo uno, porque así es gran ornato de la persona y, después de haberle vuelto de una parte a otra, es de sustento, porque se cena el hombre en el almidón, con sus fondos en mugre, chupándole con destreza. Y al fin [...] un caballero de nosotros ha de tener más faltas que una preñada de nueve meses, y con esto vive en la Corte: y ya se ve en prosperidad y con dineros, y ya en el espital. Pero, en fin, se vive, y el que se sabe bandear es rey con poco que tenga (II, 6, 89).

En resumidas cuentas, para abrirse camino en el mundo de los nobles era necesario, algunas veces, sufrir, engañar, simular.

Por último, la función social que ejercita la gastronomía se puede apreciar en las bebidas, particularmente en las alcohólicas: si su un consumo módico creaba convivialidad (se levantaron todos y me abrazaron, y yo a ellos, que fue lo mismo que si catara cuatro diferentes vinos» (III, 10, 145)), su abuso era condenado tanto por la moral, como por los mismos médicos (Dumora, 2008: 1). Especificadamente, cuando el protagonista se encuentra en casa de Alonso Ramplón y ve a los cuatro borracheros, juzga su comportamiento y reprocha la conducta de esos hombres; al final, se aísla de la escena y relata solamente lo que ve y lo que él mismo hace. De este modo, se puede notar que Pablos sigue la moral, la decencia y las leyes sociales, demostrando que tiene una pizca de dignidad y amor propio.

Es más, el vino puede unir y crear vínculos entre los comensales: con un cáliz de alcohol se hacen brindis y se festejan ocasiones especiales. Del mismo modo, puede utilizarse como pretexto para pasar el tiempo junto con unos amigos. Y, a lo largo de *El Buscón*, en varias ocasiones Pablos y sus compañeros alzan las copas: en efecto, el protagonista declara

que «brindome a mí el porquero; me las cogía al vuelo y hacía más razones que decíamos todos» (II, 4, 78). Aquí, como es típico del estilo narrativo de Quevedo, el escritor juega con el doble sentido de «razón»: el término puede hacer referencia o bien a la misma acción de brindar, o bien a un pensamiento razonado<sup>6</sup>. De este modo, el porquero festeja al protagonista del relato: sin embargo, antes de que Pablos pudiera responderle al brindis, el mismo porquero se hizo más razones (en el sentido de beber más) de cuantas razones (es decir, juicios) podían exponer los demás presentes en la escena, puesto que estaba demasiado borracho para lograr hacer un discurso bien estructurado y con sentido.

En resumidas cuentas, en este último capítulo se ha tratado de demostrar el papel que desempeña la comida en la conformación de la sociedad española del Siglo de Oro: en consecuencia, a partir del análisis de los alimentos mencionados en *El Buscón*, se ha comprobado el valor sustancial de los relatos picarescos en cuanto verdaderas fuentes históricas para cumplir un estudio social lo suficientemente exhaustivo del barroco peninsular. En la misma línea, se ha demostrado la manera en la que la comida puede funcionar como medio de comunicación, siendo esta, a todos los efectos, un lenguaje no verbal. En el segundo capítulo se ha evidenciado la función social de la gastronomía: en este sentido, se han individuado esos ingredientes que ocultan una pluralidad de significados, escondidos detrás de su mismo consumo y se ha demostrado que la comida puede ser empleada para ostentar una (aspirada) condición económica o la pertenencia al mundo de los nobles.

---

<sup>6</sup> DHLE, s.v. Beber: «es brindar, y como familiarmente se suele decir, *hacer la razón*, lo que se estila en los convites y banquetes» (cursivas añadidas).



#### 4.

#### «Y FUEME PEOR»: CONCLUSIONES

«*Food reveals our souls*»

(Fine, 1996: 1)

Estudiar la comida presente en una obra literaria es una buena clave de acceso para su comprensión integral. A través de los *food studies* es posible analizar un relato tanto narrativa como narratológicamente: si por un lado los banquetes que se describen en una novela ayudan a dar coherencia interna y orden estructural al texto, también es cierto que prestando atención a las elecciones alimenticias que los protagonistas hacen, a la dieta que siguen o a las asociaciones que se establecen entre ingredientes y escenas o ideas se puede proporcionar un retrato de la sociedad española barroca más colorido y exhaustivo. Desde este enfoque, en la presente tesis se han analizado los ingredientes, las prácticas alimenticias y la simbología detrás de la comida de *El Buscón* como una herramienta adicional para encuadrar la novela dentro del inmenso universo del género picaresco a lo largo de tres capítulos.

De esta manera, en el primer capítulo se ha tratado de contextualizar la novela genéricamente: se ha comprobado que *El Buscón* tiene todas las características para que pueda ser considerado parte del *genre* picaresco, aunque con una serie de rasgos *sui generis* en comparación con los demás representantes del género. Asimismo, se ha demostrado que la intención de Quevedo ha sido el de crear una obra picaresca inédita, que no constituyera una mera imitación de sus predecesores, sino una auténtica superación centrada especialmente en un cambio ideológico (donde no hay posibilidad de ascenso social) y artístico-lingüístico (con una mayor elaboración retórica e ingeniosa).

El segundo capítulo se ha focalizado en el estudio del hambre, de los alimentos básicos que formaban parte de las mesas del período (es decir, el pan, el vino y la carne), de la función de los tres banquetes descritos en el relato, para terminar con el análisis de una práctica potente que a menudo Quevedo escenifica en su *Buscón*: el canibalismo. Así, se ha evidenciado que en el relato el hambre funciona como el motor que impulsa cualquier decisión que toma el pícaro, incluso con más fuerza que en el resto de novelas picarescas. Además, se han propuesto otras posibles hipótesis que pudieran explicar las razones que llevaron a Quevedo a escribir un relato picaresco: entre las teorías más razonables, se han

destacado la voluntad del autor de denunciar la situación social, la hipocresía, la falsedad y la disparidad económica que caracterizaba la España del Siglo de Oro, junto con la comicidad marca de la casa

En la misma línea, es muy importante la constatación de que *El Buscón* no constituye un relato episódico (como una parte de la crítica había evidenciado): todo lo contrario, es un texto que representa un perfecto ejemplo de novela picaresca con una marcada coherencia interna y con un enorme valor estilístico, como permiten ver los tres banquetes a los que participa Pablos y se ha notado que cada uno evidencia un cambio fundamental en el carácter de Pablos.

El primer banquete se configura como la cena del hambre, donde el pícaro participa negativamente y no se rebela al dómine Cabra: en esta situación social, Pablos es un mozo atrevido y vacilante; es más, es precisamente en ese lugar donde recibe la primera lección que le enseñará cómo ha de comportarse en esa sociedad profundamente hipócrita. En cambio, el segundo banquete organizado por Alonso Ramplón es el que revela la madurez de Pablos y la oportunidad de mudar de vida. Sin embargo, es ese determinismo hereditario el que le impide al pícaro conceder su deseo de hacerse un noble caballero. En fin, la tercera cena a la que participa es la que demuestra la adultez, es decir, la última posibilidad de escapar de ese destino (ya escrito): sin embargo, brindando y comiendo con los demás pícaros, Pablos acepta su futuro, se da cuenta de que está entre pares y que, efectivamente, el mundo del hampa le pertenece. Esta cena se concluye con un doble asesinato y simboliza la última prueba irrefutable de que uno no puede cambiar sus orígenes, por cuanto lo intente.

El tercer y último capítulo se ha enfocado en el estudio de la relación gastronomía - sociedad, destacando el papel que juegan los *food studies* en la ampliación del abanico de posibilidades de lectura de un romance. Análogamente, se ha demostrado que la cocina de un país va de la mano con la cultura y la identidad de un pueblo: por esta razón, crea vínculos entre los comensales y vehicula mensajes que solamente compartiendo el mismo código lingüístico se logra descifrar.

Aunque no se hayan podido estudiar todos los aspectos alimenticios presentes en la novela, sin duda alguna, la puerta de los *food studies* permanece abierta para los curiosos que desean analizar el relato bajo esta perceptiva. Efectivamente, merecería la pena estudiar la presencia de las verduras, del pescado, de las legumbres y de los dulces, o incluso, examinar

en comparación esos elementos escatológicos que Quevedo decide escenificar para tratar de ir aún más en profundo en la comprensión tanto del relato como de la España barroca<sup>1</sup>.

Por tanto, es evidente que *El Buscón* puede ser analizado utilizando la materia culinaria que se presenta en el mismo. Y, describiendo tanto la cotidianidad como las costumbres de la sociedad española, el género picaresco ofrece innumerables puntos de reflexión de los que partir para lograr completar, un poco a la vez, el *puzzle* que representa la historia social del siglo XVII.

---

<sup>1</sup> Para más información sobre la materia escatológica presente en *El Buscón*, ver Núñez Rivera (2009).



## AGRADECIMIENTOS

A mis profesores, por todos los consejos, la paciencia y la pasión que me han transmitido por este mundo de la literatura.

A mi madre, por las tisanas y el apoyo que me ha demostrado cuando me sentía incapaz de sacar esta tesis adelante.

A mi padre, por las noches en los restaurantes y a nuestras infinitas charlas.

A mi abuela, que siempre ha sabido cómo calentarme, a su *puré* y a su infinita generosidad.

A mis amigas Denise, Marta, Mery y Stefania, a las meriendas compartidas, a las escapadas: gracias por soportarme cuando os hablo de Quevedo.

A Matteo, a los desayunos, los paseos, los viajes, gracias por mejorar mis días.

Y, en fin, a Nicole, a los helados, a Sídney y a las lágrimas derramadas, a los 16.344 kilómetros que no son suficientes para separarnos. Te quiero mucho.





## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Lara, «Writing from and for the Periphery Carving Out a Place for Spanish Food Studies», *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*, ed. J. Colmeiro y A. Martínez-Expósito, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 13, 2019, pp. 103-114.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 2019.
- ARCO BLANCO, Miguel Ángel Del, «Hunger and the Consolidation of the Francoist Regime (1939-1951)», *European History Quarterly*, 40.3, 2010, pp. 458-483.
- ARMAS, Frederick A., y James MANDRELL (ed.), *The Gastronomical Arts in Spain: food and etiquette*, Toronto Iberic, University of Toronto, 2022.
- BELASCO, Warren, «Why Food Matters», *Culture and Agriculture*, 21.1, 1999, pp. 27-34.  
— *Food: The key concepts*, New York, Berg, 2008.
- BOU, Enric, «Gastronomic Poetry. Food and Affect in a Catalan Setting», *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 4, 2022, pp. 7-24.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.  
— «El Buscón a la luz de los Quijotes», *La Perinola*, 13, 2009, pp. 229-248.
- CAMPBELL, Jodi, *At The First Table: Food and Social Identity in Early Modern Spain*, ed. Levin C., Tassi, A. M., United States of America, University of Nebraska Press, 2017.
- CAÑEDO, Jesús, «El curriculum vitae del pícaro», *Rilce*, 23.2, 2007, pp. 350-396.
- CAPATTI, Alberto, «Ricette o politica», en *Cucina politica. Il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, ed. M. Montanari, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2020b, pp. 156-161.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Madrid, Alfaguara, 2005.
- CHARTIER, Roger, «La construcción estética de la realidad: Vagabundos y pícaros en la Edad Moderna», *Tiempos Modernos*, 3.7, 2002, pp. 1-15.
- COOKS, LEDA, «You are What You (Don't) Eat? Food, Identity, and Resistance», *Text and Performance Quarterly*, 29.1, 2009, pp. 94-110.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana*, Estab. tip. de J. Rates, 1924.
- COPPOLA, Leonardo, «Pablos de Segovia: entre insumisión y adaptación», *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, ed. A. Saguar y H. Schlimpen, Trier, Trier Universität, 2016, pp. 7-18.
- CROS, Edmond, «Ideología y genética textual en el Buscón», *Mester*, 9.2, 1980, pp. 25-38.
- CUNY, Luis Villamía, «Sobre la historiografía del género picaresco: pliegues modernos de la literatura del pobre», *Hipertexto* 13, 42, 2011, pp. 42-58.
- DELGADO SALAZAR, Ramiro, «Comida y cultura: identidad y significado en el mundo contemporáneo», *Estudios de Asia y Africa*, 36.1, 2001, pp. 83-108.
- DÍAZ MÉNDEZ, Cecilia y GÓMEZ BENITO, Cristóbal, «Sociología y alimentación», *Revista Intenacional de Sociología*, 40, 2005, pp. 21-46.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, *Estructura de la novela. Anatomía de «El Buscón»*, Madrid, Fundamentos, 1978.  
— «Las fechas del Buscón», en *Estudios sobre el 'Buscón'*, ed. A. Rey, Pamplona, EUNSA, 2003, pp. 19-36.
- DI FIORE, Laura, «Heritage and food history», en *Food Heritage and Nationalism in Europe*, ed. I. Porciani, Taylor & Francis, 2020, pp. 35-50.

- DUMORA, Florence, «El vino en el proceso de degradación del *Buscón*», *Journée d'études hispaniques du département de Langues romanes de l'université de Reims Champagne Ardenne*, 2008, pp. 1-12.
- DUNN N., Peter, «Problems of a model for the picaresque and the case of Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59.2, 1982, pp. 95-105.
- ESTEBAN, José, «Ventas y mesones en tiempo de Cervantes», *Idea La Mancha: revista de educación de Castilla-La Mancha*, 2007, pp. 26-30.
- FINE, Gary Alan, *Kitchens: The culture of restaurant work*, University of California Press, 2008.
- FISCHLER, Claude, «Food habits, social change and the nature/culture dilemma», *Social Science Information*, 19, 1980, pp. 937-953.
- «Food, self and identity», *Social science information*, 27.2, 1988, pp. 275-292.
- FOX, Robin, «Food and eating: an anthropological perspective», *Social Issues Research Centre 2003*, 2003, pp. 1-21.
- FUSTÉ-FORNÉ, Francesc, «Los paisajes de la cultura: la gastronomía y el patrimonio culinario», *Dixit*, 24.1, 2016, pp. 4-16.
- GARGANO, Antonio, «La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del *Buscón*», *La Perinola*, 10.10, 2006, pp. 123-132.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2008.
- GIMÉNEZ, María del Camino Fernández, «La sentencia inquisitorial», *Manuscripts: revista d'història moderna*, 17, 1999, pp. 119-140.
- GONZALES DE LA FLOR, Celia Rosa, «La receta: mucho más que un procedimiento en la cocina», *Investigaciones Sociales*, 17.31, 2013, pp. 247-252.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «A otro perro con ese hueso: antropofagia literaria en el Siglo de Oro», *Etiópicas*, 1, 2004-2005, pp. 1-32.
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad, «La eucaristía en el corazón del XVI», *Hispana Sacra*, 118, 2006, pp. 489-515.
- GRAF, Katharina, MESCOLI, Elsa, «Special issue introduction: From nature to culture? Lévi-Strauss' legacy and the study of contemporary foodways», *Food, Culture, & Society*, 23.4, 2020, pp. 465-471.
- GUILLÉN, Claudio, Luis Sanchez, «Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», *Homenaje a Rodríguez-Monino: Estudios de Erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos. Hispanistas Norteamericanos Tomo I y II*, H. Herriott, Madrid, Editorial Castalia, 1996, pp. 221-231.
- «Towards a Definition of the Picaresque» en *Literature as system; essays toward the theory of literary history*, ed. C. Guillén, United States of America, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.
- HARRIS, Marvin, *Good to eat*, United States of America, Waveland Press, 1998.
- IFFLAND, James, «El pícaro y la imprenta: algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18- 23 de agosto 1986), ed. S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 495-506.
- INSÚA, Mariela, «Aspectos del ingenio y la industria en *El Buscón* de Quevedo», *Revista Signos*, 38.57, 2005, pp. 101-109.
- JOHNSON, Carrol. B. «*El Buscón*: D. Pablos, D. Diego y D. Francisco», *Hispanófila*, 51, 1974, pp. 1-26.
- LABORDA CASTELLOTE, José Manuel, *Hábitos alimentarios de los siglos XVI y XVII a través de la obra de Cervantes: relación con la morbi-mortalidad de la época*, 2015.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1970, pp. 27-45.

- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 13-46.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, «Le Triangle Culinaire», *Food & History*, 2.1, 2004, pp. 7-20.
- LO MONACO, Grégory, BONETTO, Eric, «Social representations and culture in food studies», *Food Research International*, 115, 2019, pp. 474-479.
- KAPTCHUK, Ted J., KERR, Catherine E., ZANGER, Abby, «Placebo controls, exorcisms, and the devil», *The Lancet*, 374, 2009, pp. 1234-1235.
- MANDRELL, James, «Extravagant Appetites, Hunger, and Identity: Food in Bourbon Spain», en *The Gastronomical Arts in Spain: food and etiquette*, ed. F. A. de Armas and J. Mandrell, Toronto Iberic, University of Toronto, 2022, pp. 254-288.
- MARAVALL, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Rafael, «La España del Siglo de Oro: literatura y sociedad», *VIII Congreso de Hispanistas de Asia*, Shangai, 20, 2013, pp. 764-772.
- MAY, E., Terence, «Good and evil in the *Buscón*: A survey», *The Modern Language Review*, 45, 1950, pp. 319-335.
- MESSANA, Maria Sofia, «Malattia, guarigione e pratiche terapeutiche magico-religiose nella Sicilia del Seicento», *Quaderni Storici* 38.1, 2003, pp. 93-116.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, «El género de la novela picaresca», en *La novela picaresca: Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, ed. K. Meyer-Minnemann and S. Schlickers, Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2008, pp. 13-40.
- MILLER, Stuart, *The picaresque novel*, Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1967.
- MOLHO, Maurice, «El Pícaro de Nuevo», *MLN*, 100.2, 1985, pp. 199-222.
- MONTANARI, Massimo, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Roma, ed. Laterza, 1993.
- Food Is Culture*, trad. A. Sonnenfeld, New York, Columbia University Press, 2006 [*Il cibo come cultura*, Roma, GLF editori Laterza, 2005].
- Mangiare da Cristiani*, Milano, Rizzoli, 2015.
- «A taste for diversity», en *Food Heritage and Nationalism in Europe*, ed. I. Porciani, Taylor & Francis, 2020a, pp. 125-137.
- «Il linguaggio del cibo», en *Cucina Politica: il linguaggio del cibo fra pratiche sociali e rappresentazioni ideologiche*, ed. M. Montanari, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2020b, pp. III-IV.
- NADALES, María Rosal, «La mujer y el vino en la literatura, historia de un desencuentro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 83.146, 2004, pp. 321-332.
- NADEAU, Carolyn A., «Spanish Culinary History in Cervantes' "Bodas de Camacho"», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.2, 2005, pp. 347-361.
- «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 13, 2009, pp. 313-326.
- Food Matters: Alonso Quijano's Diet and the Discourse of Food in Early Modern Spain*, Toronto Iberic, University of Toronto, 2016.
- NEGRIN DE LA PEÑA, José Antonio, «La mesa del Dómine Cabra: comida y vino en la novela picaresca del siglo de oro español», *Estudios Avanzados*, 18, 2012, pp. 75-99.
- NUNES DOS SANTOS, Cristiane, «Somos los que comemos. Identidad cultural, hábitos alimenticios y turismo», *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 16, 2007, pp. 234-242.
- ORTIZ, Antonio Domínguez, *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- PARADELA JIMÉNEZ, Rosa María, «La lectura del *Lazarillo* en la escritura del *Buscón*. Notas sobre el episodio del *Dómine Cabra*», *Epos*, 15, 1999, pp. 137-148.

- PARKER, Alexander A., «The Psychology of the “Pícaro” in “*El Buscón*”», *The Modern Language Review*, 42.1, 1947, pp. 58-69.
- Los Pícaros en La Literatura. La Novela Picaresca en España y Europa (1599-1753)*, trad.
- R. Arévalo Mackry, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- PARKER, Geoffrey, *Global Crisis: War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*, United States of America, Yale University Press, 2013.
- PARELLO, Vincent, «Don Diego Coronel o la figura de un converso encumbrado», *Sociocriticism*, 22.1, 2007, pp. 97-118.
- PORCIANI, Ilaria, «Food heritage and nationalism in Europe», en *Food Heritage and Nationalism in Europe*, ed. I. Porciani, Taylor & Francis, 2020, pp. 4-32.
- PRISCILIANO, *Tratados y Cánones*, preámbulo, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos, Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados 1, Madrid, 1975.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, ed. A. Castro, Madrid, 1965.
- El Buscón*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.
- El Buscón*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Editorial Castalia, 1990.
- La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. P. Fernández y J. P. Gabino, fijado por F. Lázaro Carreter, Madrid, 1996.
- Historia de la vida del Buscón*, ed. I. Arellano, Madrid, Austral, 2007.
- La vida del Buscón*, edición, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid: Real Academia Española, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- La vida del Buscón*, ed. E. Cros, España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2015.
- REDONDO, Augustine, «Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, 2, 1977, pp. 699-711.
- REY, Alfonso, «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique*, 89.4, 1987, pp. 85-118.
- «Para una nueva edición crítica del *Buscón*», *Hispanic Review*, 67.1, 1999, pp. 17-35.
- REY HAZAS, Antonio, «Introducción a La Novela Del Siglo De Oro, I. (Formas De Narrativa Idealista)», *Edad De Oro* 1.65, 1982, pp 65-105.
- REYES, María, «Las relaciones entre la comida y la literatura: entre los fogones de la historia», *Revista De La Sociedad Española De Italianistas*, 10.1, 2016, pp. 119-128.
- RICO, Francisco, «Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de oro*, 3, 1984, pp. 227-240.
- RIVERA NÚÑEZ, José Valentín, «El “ojo del cielo”, Escatología y picaresca en *El Buscón*», *Fragments para una historia de la mierda: cultura y transgresión*, ed. L. Gómez Canseco, España, Artes Gráficas Bonanza, S. L. Universidad de Huelva, 2010 pp. 163-180.
- La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «“Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como Don Quijote”. El lugar del *Buscón* en la picaresca», *Etiópicas*, 1, 2004, pp. 144-160.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «El humor, la risa y la humillación social: el caso del *Buscón*», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 10, 2006, pp. 271-286.
- «El pícaro sigue al conquistador: Pablos surca los océanos», *Revista de literatura*, 71, 2009, pp. 609-626.
- ROTHER, Arnold, «Comer y beber en las obras de Quevedo», en *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial*, ed. J. Iffland, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, DE, 1982, pp. 181-226.
- SÁEZ, Adrián J., «Dos hombres y un destino: pícaros, soldados y la narración autobiográfica», en *Vidas en armas: biografías militares en la España del Siglo de Oro*, ed. A. Castellano López y A. J. Sáez, Huelva, Universidad de Huelva, 2019, pp. 143-158.

- SANZ PORRAS, Jordi, «Aportaciones de la sociología al estudio de la nutrición humana: una perspectiva científica emergente en España», *Nutrición Hospitalaria*, 23.6, 2008, pp. 531-535.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, «La identidad genérica del *Buscón*: notas sobre la trayectoria de su recepción», *La Perinola*, 14, 2010, pp. 19-31.
- SIEBER, Harry, «Apostrophes in the *Buscón*: An Approach to Quevedo's Narrative Technique», *The Hispanic Issue*, 83.2, 1968, pp. 178-211.
- The picaresque*, Methuen & co. Ltd, London, 1977.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 467-485.
- SPITZER, Leo, «Sobre el arte de Quevedo en *El Buscón*», *Archivum Romanicum*, 9, 1927, pp. 511-580. Traducido en G. Sobejano (ed.), F. de Quevedo, *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
- TARELLI, Francesco, «El dómine Cabra del *Buscón*: una lectura de las claves simbólicas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46.1, 1998, pp. 47-65.
- TROISE RIODA, Barbara, *Il banchetto e le sue rappresentazioni. Le radici di un dibattito contemporaneo*, 2015.
- URÍ MARTÍN, Manuel, «Crisis y arbitrismo: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro», *La Perinola*, 2, 1998, pp. 263-300.
- VERA, Catherine, «La comida y el hambre en *El Buscón*», *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, ed. G. V. Williamsen y A. F. Michael Atlee, Madrid, Editorial Castalia, 1977, pp. 147-149.
- WALTER, D. Walters, «The *Buscón* in Context», *Bulletin of Spanish Studies*, 88.7-8, 2011, pp. 39-55.