



Revista Signos

ISSN: 0035-0451

revista.signos@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

Insúa, Mariela

Aspectos del ingenio y la industria en el Buscón de Quevedo

Revista Signos, vol. 38, núm. 57, 2005, pp. 101-109

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Valparaíso, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013764008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Aspectos del ingenio y la industria en el *Buscón* de Quevedo

Mariela Insúa
Universidad de Navarra
España

Resumen: El presente artículo expone una revisión de los términos ‘industria’ e ‘ingenio’ en el contexto literario del Siglo de Oro español y, particularmente, en el *Buscón* de Francisco de Quevedo. El trabajo se completa con la ejemplificación y análisis de algunos recursos de agudeza conceptista y con el rastreo de referencias a la ‘industria’ picaresca en la novela de Quevedo.

Palabras Clave: Industria, ingenio, Francisco de Quevedo, El Buscón, conceptismo, agudeza, novela picaresca.

Aspects of the ‘ingenio’ and the ‘industria’ in Quevedo’s *Buscón*

Abstract: This article puts forward a review of the terms ‘industria’ and ‘ingenio’ in the Spanish literary Golden Age, especially applied to the *Buscón* of Francisco de Quevedo. The essay also offers examples of ‘agudezas’ and references of the picaresque ‘industria’ in Quevedo’s novel.

Key Words: Industria, ingenio, Francisco de Quevedo, El Buscón, conceptismo, agudeza, picaresque novel.

Recibido: 28 de mayo de 2004

Aceptado: 3 de agosto 2004

Correspondencia: Mariela Insúa (minsua@unav.es). Tel.: (34) 948 42 56 00. Fax: (34) 948 42 56 36. Universidad de Navarra. Facultad de Filosofía y Letras, 31080 Pamplona, España.

INTRODUCCIÓN

'Ingenio' e 'industria' son términos cercanos en su significado; es más, la relación entre las nociones que designan es tan estrecha, que ambas palabras suelen ser definidas de modo similar o, incluso, se utilizan como sinónimos. Así, según el *Diccionario de Autoridades* (RAE, 1963) el 'ingenio' es la "facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias". En este mismo sentido, la 'industria' se define como "la destreza u habilidad en cualquier arte", lo que puede tomarse "también por 'ingenio' y sutileza, maña u artificio". Como podemos apreciar, las definiciones de 'industria' e 'ingenio' destacan dos aspectos: la habilidad del saber hacer con sagacidad y la capacidad de comprender.

Vemos, por tanto, que en el Siglo de Oro 'industria' e 'ingenio' son términos cercanos e intercambiables; sin embargo, en algunos contextos poseen connotaciones que les son propias y que los distinguen. De este modo, el 'ingenio' se vinculará a la expresión e interpretación de conceptos y la 'industria' al hacer ingenioso a fin de lograr ciertos objetivos prácticos. Así, el contacto sigue estando en la 'destreza', ya sea del decir o del hacer.

Gracián (2001) analiza en su *Agudeza y arte de ingenio* las potencialidades de la creación 'ingeniosa'. Según este preceptista, el 'ingenio' es "perenne manantial de concetos" y "continuo mineral de sutilezas" (Gracián, 2001: 796). Así, concepto y sutileza son producto del 'ingenio'. En suma, el 'ingenio' permite que se engendre el concepto capaz de aprehender y expresar la sutil correspondencia que existe entre los objetos (Gracián, 2001: 319). El concepto, como indica Gracián, es "acto del entendimiento", y este acto del entendimiento ha de estar presente en dos momentos: en la plasmación conceptuosa y en el desciframiento; es decir, en la producción y en la recepción.

Por su parte, la 'industria' como "actuar ingenioso" puede ser utilizada por el sujeto para distintos fines. En este sentido, Covarrubias (1943) matiza la definición del término diciendo que "hacer una cosa de 'industria' [es] hacerla a sabiendas y adrede, para que de allí suceda cosa que para otro sea acaso y para él de propósito; puede ser en buena y en mala parte". Con lo cual se está dando a entender que la 'industria' puede ser utilizada para bien o para mal. Este matiz de la 'industria' como actividad provechosa, pero marginal y negativa desde un punto de vista moral,

es la base sobre la que se asienta la acción en la novela picaresca.

En las páginas siguientes propongo un análisis del 'ingenio' y la 'industria' que considere estos aspectos esbozados en la *Historia de la vida del Buscón* de Francisco de Quevedo: obra de 'ingenio' y también obra de 'industria'.

1. El *Buscón*: Obra de ingenio

Los trabajos críticos que han abordado el estudio global del *Buscón* operan fundamentalmente en dos líneas: una que pone énfasis en el aspecto estético de la obra y otra que procura encontrar un sentido ideológico que dé unidad y coherencia a la disposición de la novela. Aquellos críticos que acentúan la dimensión estética destacan el carácter ingenioso de la composición y se centran en el aspecto lingüístico. Por otro lado, los autores que analizan el *Buscón* desde una perspectiva moral y/o social procuran explicar este sentido a través de una supuesta coherencia estructural (entre otros Parker, 1971; Morris, 1965; Dunn, 1982; Tálens, 1975). En esta oportunidad, me parece pertinente detenerme brevemente en la primera de estas líneas de abordaje crítico, aquella que considera el *Buscón* como una novela de 'ingenio'.

Spitzer, en su clásico estudio sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*, pone de manifiesto que la novela de Quevedo "es la representación virtuosista y amoralmente vital de un virtuoso del vivir amoral" (Spitzer, 1978: 125). Siguiendo esta idea y relacionándola con el tema de este trabajo, se puede afirmar que en el *Buscón* se despliega el panorama de una vida industrial. Sin embargo, como ya se ha dicho, el rasgo de la 'industria' en un sentido negativo y moralmente repudiable es un elemento que caracteriza al género picaresco. Según Spitzer, lo que diferencia al *Buscón* de sus pares genéricos es que en la novela de Quevedo la función didáctica se anula para abrir paso a la admiración y al regocijo que deviene del goce estético (Spitzer, 1978: 125). Desde esta perspectiva, el *Buscón* es una obra de arte estilística. No obstante, esto no impide que la ingeniosidad en la composición tenga un trasfondo y una visión de mundo latente, ya que para Spitzer la lengua "ingeniosa" de Quevedo "se impone en una cultura que se ha vuelto problemática" (Spitzer, 1978: 142-143). Así, el 'ingenio' verbal delata lo ilusorio de la vida, aspecto fundamental en la cosmovisión barroca.

Lázaro Carreter (1978) critica los 'automatismos' que se han cometido a la hora de analizar el *Buscón*, excesos interpretativos que se han centrado en la di-

mensión ideológica y que han forzado estructuralmente la magistral novela de Quevedo. Según el crítico, dos de los 'automatismos' que más han afectado a la interpretación del *Buscón* radican en intentar atribuirle la función didáctica propia de la novela picaresca y, en segundo término, en sobrevalorar el asunto de la protesta social como eje central de la novela. Para Lázaro Carreter, el *Buscón* constituye "charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría" (Lázaro Carreter, 1978: 199). Es, en suma, una "novela estetizante", un "libro de ingenio", en el cual no importa la pobreza en sí, sino las artimañas para salir de ese estado (la industria) y el modo en el que esas artimañas se expresan y se transforman agudamente en concepto (Spitzer, 1978: 201).

Otros críticos como Lida (1978) y Rico (1982), siguiendo esta idea del *Buscón* en cuanto obra estetizante, sugieren que la conformación ingeniosa merma la calidad del *Buscón* como novela picaresca. De este modo, para Rico la novela de Quevedo es un "libro genial" y una "pésima novela picaresca" (Rico, 1982: 120), y en este sentido el crítico considera que el género picaresco se desintegra con el *Buscón* pues con su fragmentariedad e inconexión abjura de uno de los rasgos centrales de la picaresca: el "pensar desde dentro" (Rico, 1982: 127). En relación con este mismo aspecto, Lida expresa que en la novela de Quevedo, a menudo, "todo valor novelístico queda aplastado bajo la continua y asombrosa invención verbal" (Lida, 1978: 216).

Como vemos, uno de los rasgos que se acentúan en la perspectiva crítica estetizante es el de la desintegración estructural. Así, el *Buscón* estaría compuesto por una sumatoria de partes dispuestas con un orden más bien relativo y lideradas por los mecanismos del 'ingenio'. En relación con esto, Chevalier propone que la novela de Quevedo más que una narración es una "miscelánea de fragmentos agudos", "un monumento erigido a la agudeza" (Chevalier, 1992: 193).

2. El *Buscón*: Máquina de agudezas

El 'ingenio' como capacidad cognoscitiva a través de la cual el hombre entiende, descifra y reacciona, tiene su base en el establecimiento de una red de relaciones. Como manifiesta Lázaro Carreter (1966), esta red de conexiones ingeniosas, que se teje en una especie de "esfuerzo acrobático", es el espacio en el que surge el concepto (Lázaro Carreter, 1966: 15). En este sentido, Gracián define el concepto como "acto del entendimiento que expime la correspondencia que se halla entre los objectos" (Gracián, 2001: 319). Así,

en la acrobacia mental y en la acrobacia verbal surge el concepto, unidad mínima de la agudeza.

Según señala Chevalier (1992), Quevedo como maestro en el arte de la agudeza podría haber sido uno de los autores más citados por Gracián en su obra; sin embargo, no lo fue. En opinión del crítico, una de las posibles razones de esta ausencia sería el hecho de que, como indica el mismo Gracián en el *Criticón*, en Quevedo el 'ingenio' está mayormente al servicio de la jocosidad, aspecto que a Gracián le habría parecido un tanto frívolo para darle cabida en su tratado (Chevalier, 1992: 165).

Gracián distingue dos tipos fundamentales de agudezas: la mental (o de concepto), que "consiste más en la sutilidad del pensar que en las palabras"; y la verbal, que se asienta "más en la palabra" (Gracián, 2001: 322). La agudeza verbal, por afirmarse en el juego de palabras, es menos sutil y más proclive a lo burlesco que a lo serio. Sin embargo, como indica Arellano (2003), en Quevedo el juego verbal con significantes trae aparejado el juego verbal con significados, de modo tal que los mecanismos del 'ingenio' tendrán en la obra quevediana esta doble cara de la agudeza.

En el *Buscón*, el 'ingenio' conceptista se pone al servicio de la burla y del juego verbal. Esta disagregación compositiva que la crítica ha subrayado se debe justamente a esto: la novela de Quevedo se encuentra conformada por un muestrario de figuras caricaturescas, de viñetas sutilmente reunidas que se fraguan como muestra máxima de ingeniosidad. En efecto, el *Buscón* es una máquina de agudezas.

La novela de Quevedo nos presenta un amplio catálogo de conceptos que ilustran las distintas posibilidades de lo agudo. Esos conceptos van desde la más simple agudeza de semejanza hasta la ponderación misteriosa, pasando por las alusiones, los eufemismos, las dilogías, la onomástica burlesca, etc.

Las agudezas de semejanza tienen amplio radio de acción en toda la obra, pero adquieren especial relevancia en la construcción de los retratos caricaturescos. Los personajes son descritos físicamente a partir de la combinatoria grotesca de rasgos, de la animalización y de la cosificación. Los elementos se aún desordenadamente en una descripción desbordante. Ejemplo paradigmático a este respecto es la descripción de la figura del domine Cabra. Esta caricatura comienza con una agudeza de semejanza que se asienta en lo visual: "él era un clérigo cerbataña" (Quevedo, 1997: 72). Aquí se está utilizando una pareja de sustantivos yuxtapuestos en la que uno de

ellos cumple la función gramatical de adjetivo. La utilización de este recurso típicamente quevediano, tiene el objetivo de introducir la primera idea acerca del retratado: el dómíne Cabra es un clérigo alto y flaco, como lo era una cerbatana, un tipo de pieza de artillería alargada y angosta. Más adelante se suman otras agudezas de semejanza, y se dice que el clérigo tiene el "gaznate largo como de avestruz" y "las manos como sarmientos", que "parecía tenedor o compás" y también "teatino lanudo", que "cada zapato parecía la tumba de un filisteo" ... (Quevedo, 1997: 72-73). Como vemos, este tipo de agudezas son de entendimiento inmediato por parte del receptor y la burla se resuelve en la desmesura de la misma comparación.

Asimismo, la agudeza de semejanza puede operar con matiz eufemístico. Con ello, las expresiones equivalentes que devienen de la comparación cobran un valor especial en relación con el contexto en el que se ubican. De este modo, cuando el narrador afirma que su padre prefería por sus "altos pensamientos" que se lo conociera por "tundidor de mejillas" y "sastre de barbas" (Quevedo, 1997: 59), está aludiendo en un primer nivel a la obvia semejanza entre los oficios de barbero, tundidor y sastre en el hecho de que trabajan con tijeras; pero en un nivel más profundo esta vinculación adquiere un sesgo satírico en tanto los vocablos "tundidor" y "sastre" estaban mal connotados en la época y aludían en germanía a los ladrones. Abundantes son en el *Buscón* las expresiones eufemísticas de este estilo, que evitan un término, pero que en el rodeo verbal hacen más ácida la definición. Es el caso de las referencias a la madre de Pablo, que ejerce de alcahueta, como "zurcidora de gustos", "algebrista de voluntades desconcertadas", "enflautadora de miembros" o "tejedora de carnes" (Quevedo, 1997: 61-62).

Una de las manifestaciones más habituales en la novela de Quevedo es la dilogía, es decir, el juego de palabras basado en el hecho de que un significante tenga dos o más significados. Por ejemplo, en el episodio en el que Pablos es nombrado rey de gallos para la fiesta de Carnestolendas, su esquelética cabalgadura se describe en los siguientes términos: "era rucio, y rodado el que iba encima por lo que caía en todo" (Quevedo, 1997: 69). La dilogía está en la palabra "rodado", que hace referencia en primer lugar al color del caballo (el rucio rodado era aquel que tenía manchas oscuras sobre un fondo pardo claro); y, en segundo término, rodado significa también "el que rueda al caer". Con lo cual, la agudeza se encuentra en que se menciona el color, pero en realidad lo que

se quiere marcar es que el rocín está tan maltricho, que lo más probable es que su jinete caiga de él¹. Siguiendo con este episodio carnavalesco, cuando Pablos recuerda su caída del caballo sobre unos excrementos dice lo siguiente: "después que caí en la privada, era la persona más necesaria de la riña" (Quevedo, 1997: 70). Aquí la dilogía reside en el término "necesaria", puesto que Pablos no es "necesario" por "imprescindible" en la batalla con las verduleras, sino porque ha caído en una necesaria, es decir, en una letrina.

Más complejo es el caso que se presenta en la descripción de la nariz del dómíne Cabra como "nariz entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búsas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero" (Quevedo, 1997: 72). Aquí "roma" es término en el que opera la dilogía puesto que está aludiendo a la ciudad italiana, pero también se refiere a la característica de una nariz achatada. La dilogía se complejiza con la antítesis geográfica Francia/Roma, ya que la mención de Francia está haciendo alusión al denominado "mal francés", la sífilis, cuyo efecto más conocido era, precisamente, el deterioro de la nariz. Mas, en el caso del avaro dómíne Cabra, esto es imposible, como lo afirma el narrador, puesto que para contraer el mal francés hacía falta gastar dinero en prostitutas.

Otras veces se plantea el juego verbal en el doble significado de un significante en relación con una frase hecha. Por ejemplo, cuando se describe el modo de cocinar del ama de Alcalá se dice que "para que estuviese gorda la olla, solía echar cabos de vela de sebo y así decía que estaban sus ollas gordas por el cabo" (Quevedo, 1997: 4). El término dilógico es en este caso "cabo", que es por un lado "cabo de vela" y hace además referencia a la expresión "por el cabo", que significa "perfectamente, extremadamente". El chiste está en que el ama era tan tacaña que echaba cabos de vela a la comida para que se pudiera decir que estaba "por el cabo".

Un recurso habitual en la máquina aguda del *Buscón* es aquel que Bousoño (1976) denomina ruptura de sistemas, que consiste en la desautomatización de una convención (Bousoño, 1976: 493; Arellano, 2003). Por ejemplo, cuando el pícaro describe el fin de la amistad de conveniencia con el ama de Alcalá, dice lo siguiente: "Quedamos enemigos como gatos y gatos, que en despensa es peor que gatos y perros" (Quevedo, 1997: 103). En esta expresión se está jugando con la conocida frase hecha "como perros y gatos", cuya lógica se rompe para dar lugar a la ene-

mistad de "gatos y gatos"; se trata de una referencia misteriosa que se resuelve al darnos cuenta de que en gatos funciona una dilogía, ya que esta palabra en germanía significaba ladrón: la enemistad entre ladrones es aún mayor que la proverbial entre gatos y perros.

Ruptura de sistema tenemos también en el siguiente pasaje en el que se cuentan los consejos de la Guía a sus pupilas para sacar beneficios de sus relaciones amorosas: "Allí les decía cómo habían de encajar la joya: las niñas por gracia, las mozas por deuda y las viejas por respeto y obligación" (Quevedo, 1997: 212). La ruptura radica en que "encajar la saya" era un frase hecha que significaba "tomar ocasión para pedir lo que uno necesita" (Covarrubias, 1943). En este contexto, el término *saya* se cambia por otro cercano en sonoridad, *joya*, el cual rompe el sistema y pone en evidencia cómo la mujer industriosa debe "encajar" en la conversación con sus galanes el motivo de las joyas.

Una de las formas de agudeza que mayor dificultad ofrece al lector moderno de un texto conceptista es la alusión. Gracián (2001) establece que "consiste su artificio formal en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente" (Gracián, 2001: 694). En suma, existe una referencia ingeniosa que solo es entendible si se comprende y conoce el contexto social, histórico y cultural. De este modo, cuando el padre le dice a Pablillos: "Muchas veces me hubieran llorado en el asno si hubiera cantado en el potro" (Quevedo, 1997: 63), el juego de palabras que relaciona las caballerías asno y potro se halla en la connotación que esos términos tenían en la época asociados a los castigos de los condenados. Los reos que se sacaban a la vergüenza montaban asnos, mientras que el potro era el aparato de tormento en el que el reo era puesto con los miembros extendidos hasta que confesara o cantara sus delitos. La agudeza es aún más ingeniosa porque llorar y cantar están en antítesis.

Otro modo de agudeza explotado abundantemente en el *Buscón* es el de la onomástica ridícula. Ya en las primeras líneas de la novela nos encontramos con los nombres de la madre de Pablos: Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. En este caso, los apellidos de la madre de Pablos y de sus antepasados enfatizan burlescamente su condición de cristiana nueva, pues era típico que los conversos tomaran como apellidos nombres de santos. A partir de aquí, los nombres ri-

dículos inundan todos los episodios de la novela de Quevedo; baste recordar los apodos don Ventosa o don Navaja con los que era llamado Pablillos por sus compañeros, el del cuaresmal licenciado Cabra, el pomposo nombre del falso caballero don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán; o el del jaque que para darse importancia pasa de Mata a Matorrales.

Como hemos visto, en el *Buscón* el 'ingenio' es la fuerza que pone en funcionamiento la máquina de las agudezas. El juego conceptista, el chiste oportuno, la alusión, los nombres ridículos, los términos dilógicos, los sistemas que se rompen, etc., potencian la sátira. Con ello, la razón del 'ingenio' va más allá del mero afán lúdico y se da la mano con la ferrea crítica a la vida presente y sus vicios, aspecto que llegará a su máximo desarrollo en *Los sueños*.

3. El *Buscón*: Obra de 'industria'

Como apuntaba en las palabras introductorias, la 'industria' durante el Siglo de Oro, y especialmente en el contexto de la vida picaresca, recibe la connotación de traza empleada con el fin de obtener algún provecho a través de medios poco o nada lícitos. Si consideramos este término desde la perspectiva social, la 'industria' era el principal modo en el que los tipos marginales combatían la miseria.

Maravall (1986) estudia la noción de 'industria' en relación con otros aspectos que conforman la vida picaresca desde el punto de vista histórico social. Según este estudioso, la novela picaresca puede leerse como la novela de la frustración del medro (Maravall, 1986: 351). Así, en cada pícaro late un anhelo de mejora, de ascenso, de arribo a una "cumbre de buena fortuna" destinado a fracasar, para el cual debe emplear los medios que están a la mano. Mas, como las vías aceptadas socialmente están bloqueadas por la genealogía ruin que lo determina, tiene que recurrir a otro tipo de "habilidades" alternativas, es decir, debe contar con lo único que tiene: con su "industria" (Maravall, 1986: 360).

De este modo, si el término 'industria', a comienzos del Siglo XVII, se refería a la actividad que se aprendía para adquirir bienes espirituales o económicos (Maravall, 1986), empieza a matizarse y a acoger el significado desviado de saber práctico asociado al engaño, la astucia y la burla. En este sentido, la 'industria' pasa a ser rasgo genérico fundamental de la novela picaresca, en tanto es el motor de la acción del personaje picaresco.

Veamos el modo en el que opera este concepto en el *Buscón*. Como todo pícaro, Pablos se encuentra marcado negativamente por su origen vil. El ser hijo de madre hechicera y conversa y padre ladrón, lo condena a ejercitarse en la ‘industria’ como único medio de vida. Así, sus primeros ‘maestros’ en las artes industriosas son sus progenitores. Ellos ‘industrian’ al hijo con el ejemplo de sus robos y engaños. Es más, esta palabra será escuchada por Pablillos de boca de su madre cuando esta le diga a su marido que lo ha sacado de la cárcel con ‘industria’ (Quevedo, 1997: 59).

En un comienzo, Pablos será víctima de la ‘industria’ de los otros: así, sufrirá por la mala fama de sus padres relacionada, en gran medida, con sus industriosas labores; más adelante, padecerá hambre en casa del domine Cabra, personaje al que no puede negarse la astucia en las artimañas creadas para no alimentar a sus pupilos. En cualquier caso, la mayor caída de Pablos ante la ‘industria’ ajena será en Alcalá. Recordemos las trazas que inventan los personajillos de la venta de Viveros para poder comer gratis a costa de don Diego. Luego, en la posada alcalaina, Pablos no sufrirá directamente por la ‘industria’ de otros, pero sí por la burla sin objeto de los estudiantes (escupitajos y azotes nocturnos). Y será, justamente, esta burla por la mera burla lo que provoque el despertar del pícaro a la vida industrial, momento en el que Pablos se dice:

“Avisón, Pablos, alerta”. Propuse de hacer nueva vida, y con esto, hechos amigos, vivimos de allí adelante todos los de la casa como hermanos, y en las escuelas y patios nadie me inquietó más (Quevedo, 1997: 98).

Más adelante afirma esta elección de la senda de la vida pícara: “vine a resolverme a ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos” (Quevedo, 1997: 99). Sus primeros pinitos en ‘industria’ los hará Pablos asociado con el ama de Alcalá: junto a ella aprenderá robos menores a la despensa. Luego, se independiza y se hace experto en “correr” o “arrebar”. Así, Pablillos comienza a ser reconocido y alabado “en el ‘ingenio’ con que salía destas travesuras” (Quevedo, 1997: 104-105) y “a cobrar fama de travieso y agudo entre todos” (Quevedo, 1997: 107). De este modo, las trazas irán de menos a más, y de los simples robos al confitero pasará a robar las espadas a la misma ronda de alguaciles.

La noticia de la muerte de su padre y el alejamiento del servicio de don Diego cambian el rumbo industrial de Pablos. El pícaro tiene una herencia

que gastar y quiere ser caballero. Con respecto al tema de estos anhelos caballerescos de Pablos, Díaz Migoyo (1978) ha subrayado el hecho de que el pícaro de Quevedo siente desde pequeño vergüenza de su origen y que desde un comienzo se propone no ser como sus padres, y en este sentido la vida de Pablos estaría marcada por el sentimiento “bifronte” de vergüenza y ambición (Díaz Migoyo, 1978: 55). Sin embargo, debemos notar que en el anhelo caballeresco de Pablos hay, desde un comienzo, potencia de engaño. Pablos por origen no podía ser otra cosa que falso caballero y la perspectiva autorial que se esconde detrás de la primera persona lo sugiere. A esto hay que agregar que sus grandes maestros en ‘industria’ serán los caballeros chanflones.

Pero antes del encuentro con don Toribio y sus secuaces, Pablos entrará en contacto con otros personajes. De camino a Segovia, se va a topar con el arbitrista que considera que el mejor modo de ganar Ostende es chupar el mar con esponjas y, más adelante, coincide con un maestro de esgrima teórico y libresco que es definido por el narrador diciendo que “más desatinado hombre no ha nacido de las mujeres” (Quevedo, 1997: 116). Los tipos del arbitrista y del espadachín científico solían ser objeto de sátira en la época y Quevedo los incorpora a la galería de figuras del *Buscón* con este fin primordial. No obstante, en el contexto del aprendizaje en ‘industria’ de Pablos, estos dos personajes aparecen aún más absurdos, disparatados y ridículos, pues sus comportamientos surgen como antiejemplo de actuación ingeniosa.

El maestro fundamental en trazas y ardides de Pablos será don Toribio. Este modelo de caballero chanflón le enseña como primera lección que la ‘industria’ tiene campo de acción privilegiado en la Corte: “porque la ‘industria’ en la Corte es piedra filosofal que vuelve en oro cuanto toca” (Quevedo, 1997: 154). En efecto, en esta “patria común”, el ambiente urbano como espacio de anonimia y la confusión que provoca la muchedumbre facilitan que los robos, las burlas y los engaños puedan llevarse a cabo.

Junto a don Toribio y el resto de la orden de los caballeros chirles, Pablos aprenderá las tretas del apparentar: a conseguir retazos de vestiduras en la ropavejera y a remendarse, a hacer gestos para subsanar falencias en el vestido, a apparentar saciedad cuando solo se ha comido un nabo, a conseguir invitaciones a comer en casas ajenas, a enamorarse únicamente *pane lucrando*, en fin, a entender que, como diría don Toribio, “es nuestra abogada la ‘industria’”

(Quevedo, 1997: 155). Más adelante, Pablos afirma lo rentable de este aprendizaje en el espulgadero al decir: "Grandes gracias di a Dios viendo cuánto dio a los hombres en darles 'industria', ya que les quitase riquezas" (Quevedo, 1997: 163).

En el Libro III (Quevedo, 1997), Pablos sigue profundizando en el aprendizaje de la "profesión de la vida barata", pero pronto tendrá una caída de fortuna al ser tomado preso junto a sus compañeros. Sin embargo, el pícaro muestra cualidades de alumno aventajado, pues sabe cómo sortear el obstáculo y sacarle ventajas a su amistad con el alcaide de la prisión.

Una vez en libertad, Pablos se aboca a explotar la 'industria' en el terreno amoroso, ya que ha aprendido que de las relaciones con las mujeres lo único que vale es sacar beneficio económico. Por ello, intenta conquistar a la hija de los huéspedes de la posada, mas esta resulta una de esas damas melindrosas contra las que don Toribio lo había prevenido. Pablos utiliza todas sus estrategias para poder 'cazar' una dote; destacan entre estas técnicas el fingir tener lacayos, el hacer que alguien lo vaya a buscar en su ausencia y que alabe su fortuna, alquilar algún caballo para alardear, etc.

Una de las artimañas más explotadas por el pícaro es el cambio de nombre. Así, será don Ramiro de Guzmán frente a la hija de los posaderos, Álvaro de Córdoba con las tapadas de medio ojo y don Filipe Tristán con doña Ana. En este último caso, el enmascaramiento nominal no será suficiente, porque un personaje del pasado llega a delatarlo: don Diego Coronel, su amo de la infancia y primo de doña Ana, le tiende una trampa al trocar con él su capa, y Pablos termina apaleado. Este momento marca el gran fracaso de la 'industria' del pícaro, puesto que casi había logrado su objetivo matrimonial.

En relación con este lance amoroso de Pablos, se pueden comentar un par de detalles más. Doña Ana puede verse también como una dama industriosa, una buscona que cree que puede aprovecharse de su galán. Recordemos que es presentada por sus tíos como una joven pobre, pero que "no debe nada a nadie en sangre" (Quevedo, 1997: 200). El pertenecer a la familia de don Diego podría parecer una ventaja, pero en realidad no lo es. Durante mucho tiempo el personaje de don Diego Coronel fue considerado positivamente como una marca de virtud en medio del contexto picaresco de la obra. Sin embargo, como corroboran las investigaciones de Johnson (1974) y Redondo (1974), don Diego pertenece a la familia Coro-

nel, cuyos miembros eran conocidos en la época por ser cristianos nuevos. Así se explica que el padre de don Diego permita la amistad de su vástago con el hijo de una hechicera conversa y un barbero ladrón. Al mismo tiempo, el cambio de capas del que sale mal parado Pablos deja claro que el adulto don Diego no andaba en buenos pasos. De este modo, don Diego aparece como el industrioso con buena ventura frente a un fracasado Pablos.

Tras este episodio, Pablos debe renunciar a sus anhelos de ascenso social, hecho que se simboliza en la caída del caballo frente a su dama. Ha perdido también lo que le quedaba de la herencia al robársela sus amigos buscos, el licenciado Brandalangas y Pero López. La actividad industrial de Pablos cambia de objetivo y se convierte en falso mendigo. Ahora tendrá nuevos maestros y de ellos aprenderá el arte de suplicar, pedir y hacer ademanes. En este nuevo ámbito de acción, destaca Valcázar, el pobre de cantón que adulsa a los paseantes para conseguir limosnas. Recordemos el pasaje en el que el industrial mendigo muestra su 'industria':

Estaba riquísimo, y era como nuestro retor; ganaba más que todos; tenía una potra muy grande, y atábase con un cordel el brazo por arriba, y parecía que tenía hinchada la mano y manca, y calentura, todo junto. Poníase echado boca arriba en su puesto, y con la potra defuera, tan grande como una bola de puenté, y decía: "¡Miren la pobreza y el regalo que hace el Señor al cristiano!" Si pasaba mujer decía: "¡Ah, señora hermosa, sea Dios en su ánima!" Y las más, porque las llamase así, le daban limosna y pasaban por allí aunque no fuese camino para sus visitas. Si pasaba un soldadico: "¡Ah, señor capitán!", decía; y si otro hombre cualquiera: "¡Ah, señor caballero!" Si iba alguno en coche, luego le llamaba *señoría*, y si clérigo en mula, *señor arcediano*. En fin, él adulaba terriblemente (Quevedo, 1997: 217).

Pablos también destaca como aprendiz de las arencias de los pedigüenos, y llega a hacer "la más alta 'industria' que cupo en mendigo" (Quevedo, 1997: 218), que consiste en robar niños para cobrar el hallazgo, la gratificación. De este modo, Pablos consigue un caudal y parte para Toledo; la Corte ya no es el ámbito en el que puede ascender socialmente, tiene cicatrices en su rostro y ya no puede enmascararse.

En Toledo, Pablos desarrolla dos actividades en

las que tendrá que emplear su 'ingenio': poeta de comedias y galán de monjas. En cuanto llega a esta nueva ciudad, Pablos entra en contacto con el mundo de los comediantes, ambiente negativamente connotado en la época. La vida de la farándula encaja con su ser apicarado y pronto se amanceba con la mujer de uno de los comediantes, un típico marido industrioso del gusto quevediano. Pablos descubre que escribir comedias es sencillo y que solo basta con tomar de otras anteriores y hacer una especie de zurcido de los diversos materiales. Pronto se convierte en el poeta Alonsete el Cruel y consigue hacerse de un capital. Sin embargo, vuelve a caer de esta cumbre de buena fortuna, no por una falla de su 'industria', sino porque el autor de la compañía es embargado y esta se disuelve (Morris, 1965).

Más tarde, aprovechando su fama de poeta, comienza a galantear a una monja por los beneficios que puede sacar de esta relación. Se emplea en la tarea "con devoción" e 'ingenio', aprende de los gestos de otros galanes, mas pronto descubre las penurias y los pocos beneficios de la empresa y decide abandonar y partir a Sevilla.

Como Madrid, Sevilla es otra especie de Babilonia adecuada para que los ardides sean fructíferos. Aquí, Pablos se hace fullero, siendo su maestro en las trampas del juego el jaque Matorrales, del que aprenderá los gestos de los matones y la jerga del mundo del hampa. Como en los casos anteriores, Pablos aprende rápido y pronto maneja la "jacarandina" y es considerado "rabí de rufianes". Sin embargo, una vez más no puede disfrutar de su 'ascenso' puesto que mata a un corchete y es perseguido por la justicia. Necesita cambiar nuevamente de lugar y parte a Indias, junto a la Grajales, la prostituta con la que se ha amancebado. El final de la novela nos deja claro que el pícaro no cambió de costumbres en tierras indias, y es de suponer que esta búsqueda de nueva fortuna, en la que sabemos que también fracasó, tiene que haber estado liderada por el obrar industrial.

En síntesis, en el *Buscón* la 'industria' se desarrolla en ámbitos geográficos diversos, a través de distintas actividades y en contacto con diferentes grupos sociales que van desde los falsos caballeros a los rufianes, pasando por poetastros, jugadores, comediantes, mendigos, etc. Así, Pablos aprende del maestro de turno la praxis y las claves necesarias para operar en cada complejo social. La 'industria' picaresca requiere el conocimiento de gestos, jergas, ademanes y actuaciones pactadas, y el éxito de las trazas radica en la capacidad de asimilación de esos

códigos. El camino de la 'industria' de Pablos se encuentra marcado por el movimiento ascendente y descendente, y las peripecias se dan en una especie de sarta de catástrofes. No obstante, el pícaro demuestra su 'ingenio' en la sagacidad con que representa distintos papeles en ese mundo marcado por la hostilidad y liderado por el engaño.

En el *Buscón*, la sutileza del 'ingenio' se despliega en el decir y en el hacer. El concepto y el acto de 'industria' son procesos que se sustentan en la capacidad de creación artificiosa, de representación lúdica, en el primero con un objetivo estético y en la segunda con un fin práctico.

Como hemos visto, el *Buscón* es simultáneamente obra de 'ingenio' y obra de 'industria', y es condición inexcusable comprender la ingeniosidad verbal para entender plenamente el sentido de la acción ingeniosa. En la novela de Quevedo, el 'ingenio' anida en cada juego de palabras y en cada lance de picardía, y por ello el lector debe aprender a ser 'industrial' él también, para sortear las dificultades que presenta la lectura de este texto eminentemente conceptrista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, I. (2003). *Poesía satírico burlesca de Quevedo* (2). Madrid: Iberoamericana.
- Bousoño, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Covarrubias, S. de (1943). *Tesoro de la lengua castellana o española*. M. de Riquer (Ed.). Barcelona: Horta.
- Chevalier, M. (1992). *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*. Barcelona: Crítica.
- Díaz Migoyo, G. (1978). *Estructura de la novela. Anatomía del "Buscón"*. Madrid: Fundamentos.
- Dunn, P. (1982). Problems of a model for the picaresque and the case of Quevedo's *Buscón*. *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 95-105.
- Gracián, B. (2001). Agudeza y arte de ingenio. En L. Sánchez (Ed.), *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lida, R. (1978). Pablos de Segovia y su agudeza. En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo* (pp. 203-217). Madrid: Taurus.
- Johnson, C. (1974). *El Buscón: Don Pablos, Don Diego y Don Francisco*. *Hispanófila*, 17, 1-26.

- Maravall, J. (1986). *La picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus.
- Morris, C. (1965). *The unity and structure of Quevedo's Buscón: Desgracias encadenadas*. Hull: Hull University Press.
- Lázaro Carreter, F. (1966). *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca: Anaya.
- Lázaro Carreter, F. (1978). Originalidad del *Buscón*. En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo* (pp. 185-202). Madrid: Taurus.
- Parker, A. (1971). *Los pícaros en la literatura*. Madrid: Gredos.
- Quevedo, F. de (1971). *Poesía original*. J. Blecua (Ed.). Barcelona: Planeta.
- Quevedo, F. de (1997). *Historia de la vida del Buscón*. I. Arellano (Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española (1963). *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos.
- Redondo, A. (1974). Del personaje de Don Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*. En *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (62-80). Bordeaux: Universidad, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Spitzer, L. (1978). Sobre el arte de Quevedo en *El Buscón*. En G. Sobejano (Ed.), *Francisco de Quevedo* (pp. 123-184). Madrid: Taurus.
- Tálens, J. (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar.

NOTAS

¹ Las dilogías y juegos de palabras a partir del término *rodado* son recurrentes en Quevedo. Por ejemplo: "Sobre mi rucio rodado, / vengo rucio rodador" (Quevedo, 1971).