

El vestido como ideologema en *Historia de la vida del Buscón*

Dress as Ideologeme in *Historia de la vida del Buscón*

Andrés Felipe López Echeverri

<https://orcid.org/0000-0002-5311-6408>

Universidad de Antioquia

COLOMBIA

andres.lopeze@udea.edu.co

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.2, 2024, pp. 489-510]

Recibido: 03-03-2024 / Aceptado: 17-04-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.02.27>

Resumen. El vestido es uno de los elementos que mejor articulan los trazos ideológicos de una obra. Este es el caso de la *Historia de la vida del Buscón* (1626), en donde se desempeña como lugar de encuentro para múltiples discursos de la España de los siglos XVI y XVII alrededor del engaño, la religión y el estatus. Con motivo de lo anterior, el presente artículo recorre la indumentaria de Pablos y otros personajes estableciendo relaciones con el contexto de producción de la obra.

Palabras clave. Sociocrítica; estudios sartoriales; Quevedo; novela picaresca; Siglo de Oro.

Abstract. Dress is one of the elements that best articulates the ideological traits of a work. This is the case of *Historia de la vida del Buscón* (1626), where it serves as a meeting place for multiple discourses of sixteenth and seventeenth century Spain around deception, religion and status. With this in mind, this article reviews the clothing of Pablos and other characters, establishing relationships with the production context of the work.

Keywords. Sociocriticism; Sartorial Studies; Quevedo; Picaresque Novel; Spanish Golden Age.

En fin, este mundo triste
al que está vestido viste
y al desnudo le desnuda.

(Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, vv. 605-607)

INTRODUCCIÓN

El trasegar de la moda por la literatura es la historia de un *leitmotiv* discreto. Su núcleo, el vestido, raramente llega a ser un tema prominente entre los estudios sobre una obra, a pesar de lo cual suele dejar aportes capaces de sintetizar la mayoría de enfoques sociales sobre ella. Este es el caso de la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* de 1626, donde la vestimenta opera como un eje articulador tácito del espacio narrativo, el material verbal y las condiciones históricas en las que se gestó la novela.

No hay un consenso definitivo sobre la fecha de escritura del *Buscón*, que se ha ubicado entre 1608 y 1612 de acuerdo con Navarro Durán¹, aunque algunos estudios proponen escrituras en 1603 como el de Lázaro Carreter², en tanto otros datan manuscritos posteriores a 1635 como sugiere Alfonso Rey³. Por este motivo se contó con las cuatro versiones reunidas en la edición de este último, de las cuales privilegiamos la impresa en Zaragoza en 1626 (Z) para la citación, aunque también acudimos al manuscrito 202 bis de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (S) y el manuscrito 15513 de la Biblioteca Lázaro Galdiano (B), cuyas variantes respecto a Z nombraremos cuando sea procedente.

La *Historia de la vida del Buscón* narra las desventuras de Pablos, un pícaro segoviano que abandona su hogar con la aspiración de ascender hasta la categoría de caballero. Dichas ambiciones lo conducen a lugares como Alcalá, Madrid, Toledo y Sevilla, donde desarrolla diferentes estrategias alrededor de su indumentaria para lograr su cometido. Con razón de esto último y del papel que desempeña la vestimenta en los personajes con los que topa nuestro protagonista, son escasos los capítulos en los que las prendas no tengan algo que sugerirnos en materia de análisis.

Tal como indica Roncero, hay tres perspectivas predominantes en las lecturas del *Buscón*: por un lado, la estilística y la moral; por el otro, la social⁴. En nuestro caso nos adscribimos a esta última amparados en el ámbito de la sociocrítica de Cros y la incipiente línea de los estudios sartoriales, los cuales cuentan con aportes tan recientes y exaltables como los de Sánchez Orense⁵. En dicho marco, acogemos fundamentalmente las propuestas de Encarnación Juárez Almendros en *El*

1. Navarro Durán, 2018, p. 206.

2. Lázaro Carreter, 1993, p. 13.

3. Rey, en su edición del *Buscón*, p. xxxv.

4. Roncero, 2003, p. 175.

5. Ver Sánchez Orense, 2022.

cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro, enfatizando su capítulo sobre el *Buscón*, el cual buscamos complementar y ampliar.

Nuestro análisis sitúa el vestido como elemento transversal a los principales ejes ideológicos que hemos percibido en los enfoques sociales aplicados a nuestro objeto. Estos ejes, a menudo solapados, son: primero, una postura de índole socioeconómica, que supone la preocupación de la nobleza frente al ascenso social de otras clases; segundo, una proyección de carácter religioso, la cual concierne a la proscripción de comunidades extranjeras; tercero, un enfoque social y moral que se resume en una actitud de desconfianza frente a la autenticidad de los mendigos; y cuarto, el panorama intertextual en el que se asienta la obra, en donde predominan tópicos literarios alrededor de la apariencia y el engaño.

Los cuatro ejes ideológicos descritos se suelen entremezclar al integrarse con los ejes narrativos del vestido en la narración, comprendidos como los usos particulares que se le dan a la indumentaria en las coordenadas espaciotemporales del relato. Estos incluyen, respectivamente: uno, la correlación entre la caricaturización de la indumentaria y la del cuerpo; dos, la emulación de los nobles chanflones; tres, la utilidad delictiva de las prendas; cuatro, la vestimenta como espacio de castigo; y cinco, la imagen del escritor en la *Premática contra los poetas güeros*.

Lo anterior nos permite proponer el vestido como ideologema de la *Historia de la vida del Buscón*. Cros define dicho concepto como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una «unidad funcional y significativa del discurso»⁶. Esto presupone un núcleo signifiante alrededor del cual se gestan significados dependientes de los sistemas de valores en un contexto histórico determinado. En nuestro caso, dicho microsistema está encarnado por el léxico referente a la vestimenta, que a su vez es trazado desde los ejes narrativos (textuales) e ideológicos (contextuales) ya mencionados. Estos los circunscribimos bajo la definición de ideología de Althusser, que sitúa Cros en la sociocrítica como un sistema de representaciones que se manifiesta en sujetos, discursos e instituciones cuya hegemonía se expresa en las estructuras económicas⁷.

El propósito de las siguientes líneas es analizar la vinculación de los anteriores ejes a través de la vestimenta presentada como el rasgo común a todos. En dicho sentido iniciaremos con un breve apartado que introducirá los ejes ideológicos, los cuales veremos manifestados en las secciones individuales destinadas a los ejes narrativos. Al abordarlos esperamos demostrar el alcance de la indumentaria en el relato para finalmente concluir cuáles son las tensiones y rupturas del vestido entre su ámbito ficcional y sus coordenadas espaciotemporales de producción.

6. Cros, 2009, p. 215.

7. Cros, 2009, p. 163.

ENTRE PROSCRITOS Y LETRAS: LOS EJES IDEOLÓGICOS DEL VESTIDO

Los ejes ideológicos suponen los trazos del imaginario social que dialogan con las estructuras autónomas del relato. Son, en otras palabras, las corrientes discursivas del contexto histórico que no responden necesariamente a la ideología particular del productor y se solapan con la obra, que opera como lugar de encuentro para el imaginario en diferentes niveles compositivos, en cada uno de los cuales pueden concentrarse varios ejes. De ahí que prefiramos describir estos brevemente antes de exponer su integración en el tejido del texto, como se verá a continuación.

La inquietud por el ascenso social

La inquietud por el ascenso social en los siglos *xvi* y *xvii* es un tema de larga datación que puede emparentar los textos sobre el Siglo de Oro y los estudios sobre moda. Dicha preocupación se encuentra recogida en la *traición de la burguesía*, término clásico de Braudel con el que se ha denominado la intromisión de los comerciantes en la aristocracia y sobre el cual se han aplicado varias precisiones⁸. La que más resalta es la de Maravall, quien ubica su auge en 1570 y marca su crisis a partir de 1620 poniendo como ejemplo la burguesía de Segovia⁹, el lugar de origen de Pablos. Por lo tanto, tratamos con un hecho que puede coincidir con el espacio narrativo, especialmente si tenemos en cuenta las fechas de escritura del *Buscón* propuestas en la introducción.

Tal como propone Juárez Almendros en alusión al Renacimiento, «en el ámbito precapitalista, la ropa es un mundo vestido, un mundo de relaciones sociales que se lleva en el cuerpo»¹⁰. Para entonces, el creciente comercio posibilita el conflicto entre la moda entendida como moldeadora del cuerpo social y la moda como idea de cambio, ligada al trueque de la ropa como material simbólico y al empuje de la clase media. De ahí que surgieran iniciativas estabilizantes, como las listas de leyes suntuarias que buscaban mantener apartadas las clases ajenas a la realeza, particularmente a través de la regulación de la indumentaria. En dicho aspecto, las fuentes primarias son numerosas y han sido catalogadas en trabajos de diferentes épocas. Un ejemplo es la *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España* de Sempere y Guarinos, donde abundan las pragmáticas de los siglos *xvi* y *xvii* sobre el uso de cuellos, trajes, adornos de monturas y demás elementos¹¹. Otro más actual es la investigación de Antonio Pérez, quien sitúa los principios del siglo *xvii* como un periodo de crisis en el que se acentuaron dichas promulgaciones con poco éxito¹², en consonancia con varios elementos del relato que serán descritos posteriormente.

8. Braudel, 2016, p. 104.

9. Maravall, 1975, p. 86.

10. Juárez Almendros, 2006, p. 20.

11. Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, 2, p. 277.

12. Pérez Martín, 1998, p. 278.

La proyección inquisitorial

A principios del xvii también se dan cita sucesos importantes en materia religiosa y social. Tal vez el más reconocido es la expulsión de los moriscos que empieza en 1609 y se extiende hasta 1614 en el caso de Aragón¹³. Según Benítez Sánchez-Blanco, esta se debió a la difamación de aquellos como traidores y enemigos de la monarquía católica. Esta, según los memoriales de Ribera, perecería a causa de un hipotético levantamiento general de los moriscos encabezados por el enemigo turco¹⁴, figura a propósito de la cual Cros apunta en «*El Buscón*» como *sociodrama* que era empleada en el siglo xvii para sublimar castigos en los carnavales¹⁵.

De la anterior lógica del enemigo interno se desprende una proyección inquisitorial que intenta mantenerlo señalado y cuenta con importantes precedentes en el vestido. Ya desde el siglo xiii los moros estaban limitados al uso de ciertos colores, telas y peinados, entre otros distintivos infamantes que se extienden hasta el siglo xvi¹⁶. Lo mismo aplica a los judíos, quienes se ven discriminados en los mismos aspectos hasta su expulsión en 1492, a pesar de la cual siguieron siendo estigmatizados en diferentes textos judeófobos que hallan sus picos en los años 1450, 1550 y 1620 como indica Parello¹⁷, quien aborda la cuestión del encubrimiento de los conversos en el *Buscón*, a lo cual volveremos después.

La falsedad de los mendigos

Este eje ha sido ampliamente estudiado y a su vez cuenta con antiguas referencias. También ronda el periodo de crisis de principios del siglo xvii, más específicamente en el contexto de las personas desclasadas que se veían reducidas a la mendicidad en las grandes urbes. De su condición no solo se desprendía la creencia de que la miseria podía ser contagiosa, sino también el cuestionamiento de la limosna ante la posibilidad de que parte de ellos fueran falsos y abusaran de la caridad cristiana¹⁸.

La mención de las prendas como parte de la estrategia de los mendigos es evidente en el *Buscón*, pero también podemos citar casos ajenos al ámbito literario, como el *Discurso de amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* de Pérez de Herrera, una solicitud para la regulación de la mendicidad en donde se lee sobre una hipotética mujer que:

13. Colás Latorre, 2010, p. 20.

14. Benítez Sánchez-Blanco, 2012, p. 26.

15. Cros, 2006, p. 248.

16. Lalinde Abadía, 1983, p. 598.

17. Parello, 2011, p. 248.

18. Rodríguez Giles, 2011, p. 158.

teniendo dos casas, la una muy humilde y de pobre cama y ajuar [...] salía a pedir con vestidos muy viles, de modo que todos entendiesen ser aquella sola su casa, dándoles a entender grande necesidad, y otras veces se iba a pasear por la ciudad, saliendo de la otra que tenía con buenos aderezos vestida de seda y muy en orden¹⁹.

Verdadero o no, tratamos con un elemento del imaginario social que derivaría en el estado de alerta sobre la vestimenta del otro, la cual también se advierte en los dos ejes previos. No obstante, en este tratamos con un enfoque estigmatizante sobre las clases populares, que halla su complemento en el aplicado a las clases en ascenso del primer eje, como se verá al tratar el caso de los nobles chanflones.

El desengaño en el panorama intertextual

Según los postulados de Julia Kristeva, la intertextualidad no es una propiedad contingente del texto. Este es en sí mismo «una permutación de textos, una intertextualidad» por cuenta de los enunciados que la componen y el texto general (la cultura) del que forma parte²⁰. En dicho sentido es preciso mencionar algunos aspectos particulares del panorama en el que se instala el *Buscón*. Se trata, en pocas palabras, de la proliferación temática del desengaño y la crítica de la transitoriedad de las apariencias. Esto lo hallamos, no solo en los tópicos de la poesía amorosa, las intrigas del teatro y las novelas picarescas, sino también en lugares tan concretos como los frontispicios de los libros y los poemas ilustrados con estampas desplegables, como la *Navegación para el cielo* (1611) de Jerónimo de Segorbe estudiada por Ruiz Soto²¹. En dichos casos, como en *El gran teatro del mundo* de Calderón (cita del epígrafe), las *Coplas a la muerte de su padre*²² de Manrique y otras obras, la vestimenta logra integrarse para representar la banalidad de lo terreno. Allí se vincula con tópicos como el *ubi sunt*, el *tempus fugit* y, fundamentalmente, el *theatrum mundi*, los cuales se remontan a la Antigüedad, se prolongan en el imaginario religioso medieval y perviven en la literatura española de los siglos XVI y XVII. Con ello en mente, consideramos oportuno proceder con el análisis de la obra, en donde veremos desarrollarse este y los demás ejes ideológicos de forma individual y conjunta en cada eje narrativo.

DE ESCARMIENTOS E IMPOSTORES: LOS EJES NARRATIVOS DEL VESTIDO

Mientras la determinación de los ejes ideológicos supuso privilegiar el contexto histórico y fuentes textuales diferentes a nuestro objeto, en este caso propondremos lo inverso dando preeminencia a la *Historia de la vida del Buscón*. En otras

19. Pérez de Herrera, *Discurso de amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*, p. 44.

20. Kristeva, 1978, p. 147.

21. Ruiz Soto, 2021, p. 133.

22. En la copla XVII leemos, por ejemplo: «¿Qué se hicieron las damas, / sus tocados y vestidos, / sus olores?» (Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, vv. 195-200).

palabras, nuestro núcleo serán las particularidades del vestido en el tiempo y espacio narrativos, los cuales estructuran y son reestructurados a su vez por el imaginario social de su contexto en la intersección con los ejes ideológicos.

La intersección mencionada permite que en el marco específico de la obra podamos considerar el vestido como ideologema y en un marco general como lo que nos gustaría denominar *vestido cultural*, que entenderemos en tanto imagen extensiva del vestido derivada del imaginario social de una época determinada. Imagen por tratarse de la representación que traduce el espacio ideológico de un individuo o colectividad²³; y extensiva debido a su rol integral en la configuración de otras imágenes (ejemplo: el mendigo, el noble, el pícaro, etc.), en lo cual se ahondará más al llegar a las conclusiones.

La caricatura de las clases populares

Cuando Cros aborda como precedente del *ideologema* su dimensión semántica, el *ideosema*, alude a ciertos contrastes (derecho-revés, máscara-denuncia) como recursos del folklore carnavalesco para explicar su funcionamiento²⁴. Dicho apunte, que sin duda hereda de Bajtín, se reitera en su abordaje del *Buscón* y también es aplicable al nuestro, en donde se liga con las hipérbolas barrocas y diversas metáforas para caricaturizar tanto el cuerpo como el vestido.

Los personajes a los que se aplican estos recursos cómicos distan de parecerse, no obstante, tienen en común su adscripción a la «fauna» de los oficios populares que suele satirizar Quevedo mediante la deformación corporal, en este caso entremezclada con la vestimenta, llevada a los harapos como fuente de caricaturización en su poesía como expone Arellano²⁵. Un ejemplo son los invitados de Alonso Ramplón, entre los que se cuenta «un mulato zurdo y *bizco*²⁶, un sombrero con más falda que un monte y más copa que un nogal [...] la cara de punto, porque a puros chirlos la tenía toda hilvanada»²⁷. También un porquero «en un *trapo* y con unos zuecos»²⁸, que recuerda los contrastes entre el cuerpo y la ropa de los compañeros encarcelados de Pablos, quienes terminan acostándose desnudos bajo una ruana tras pagar tributo con sus prendas. Sobre ello se relata que «de todos sus vestidos juntos, *no se podía hacer mecha a un candil*»²⁹, con lo cual repite y multiplica la alusión a un objeto que en proporción al tamaño del cuerpo es inverosímil.

Por otro lado, en la senda de las fachadas morales, contamos con algunas mujeres. Un caso lo representa el ama alcagüeta de Alcalá, que se conjura con Pablos para robar comida de la despensa, sobre la cual nos dice Quevedo:

23. Pageaux, 1994, p. 103.

24. Cros, 2009, p. 82.

25. Arellano, 2003, pp. 98, 268.

26. Itálicas añadidas al texto en esta y las demás citas.

27. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 262.

28. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 262.

29. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 286.

Traía un rosario al cuello siempre, *tan grande que era más barato llevar un haz de leña a cuestras*; dél colgaban muchos manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones. En todas decía que rezaba cada noche por sus bienhechores; *contaba ciento y tantos santos abogados suyos*, y en verdad que *había menester todas estas ayudas para desquitarse de lo que pecaba*³⁰.

Por un lado, apreciamos que el juego con las proporciones se invierte y tiende a la magnificación. Por otro, hallamos que se emplea la indumentaria religiosa a modo de encubrimiento moral teniendo por motivación el contexto inquisitorial, al cual es particularmente susceptible este personaje. Ello lo vemos después, cuando Pablos la convence de que será perseguida por la Inquisición tras haber pronunciado «¡pío, pío!» en alusión a los papas, como se comprueba en la versión S³¹.

Un personaje similar está en la casa donde termina por recuperarse nuestro protagonista hacia el capítulo II, 8. Allí la encargada era una vieja «con su *rosario grande* y su *cara hecha en orejón o cáscara de nuez*, según estaba arada» que «echábase a dormir con ella y con cuantos querían»³², dicho lo cual encontramos, tanto la caricatura del cuerpo, como el encubrimiento moral por medio del tamaño del implemento religioso, que contrasta sus acciones.

No obstante, el ejemplo más representativo es el licenciado Cabra, uno de los caracteres en los que se proyectan los judíos que evitan revelar su proveniencia³³. Se trata de un personaje excesivamente avaro, cuya caricatura empieza al ser nombrado como «clérigo cerbatana», es decir, «largo sólo en el talle» y con una «nuez tan salida que parecía que se iba a busca de comer forzada de la necesidad»³⁴, lo cual concuerda con el estereotipo medieval de los judíos del estudio de Cantera sobre dicho tipo de representaciones³⁵.

Como indica James Iffland, el retrato de Cabra no solo responde a una caricatura, sino a una génesis grotesca basada en la negatividad³⁶, caracterización en la cual también participa la indumentaria. Lleva prendas típicas de un licenciado como lo son el bonete, la sotana y zapatos, pero carece de manteo, cuello y puños, aun cuando las leyes suntuarias incluso permitían a los letrados forrar sus trajes entrado el siglo xvii³⁷. Asimismo, se imprimen hipérboles sobre cada una de sus tres prendas. El bonete estaba «ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa» y la sotana delata un uso exagerado en tanto «no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión»; y cada zapato «podía ser tumba de un filisteo»³⁸.

30. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 242.

31. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 34.

32. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 302.

33. Parelló, 2011, p. 253.

34. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 225.

35. Cantera Montenegro, 1998, p. 35.

36. Iffland, 1978, p. 109.

37. Bernis Madrazo, 2001, p. 124.

38. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 225.

Con lo anterior en mente salen a relucir los apuntes de Lázaro Carreter sobre la caracterización de Cabra, cuya falta de prendas resulta reveladora para su atribución de «lacayuelo de la muerte»³⁹, es decir, un mal guía del alma, sobre lo cual nos dice el catedrático: «lo que interesa de la sotana, para que este enérgico símil pueda producirse, son los rasgos que la aproximan a la librea de pajes y lacayos, esto es, el que no tenga ceñidor, puños ni cuello»⁴⁰.

Para resumir, en la caricatura del vestido confluyen múltiples ejes ideológicos. La desproporción de la indumentaria se combina con el temor a que detrás de lo aparente subsista una conducta incongruente, un defecto físico o un converso. No obstante, también puede sumarse el ánimo de exhibir por medio de la desnudez una perspectiva grotesca de la identidad rota o remendada de las clases populares⁴¹, cuyas prendas constituyen un entorno inverosímil y desajustado, completamente opuesto al esquematismo de los códigos de vestimenta de los nobles, al cual se aproximarán más los protagonistas del siguiente apartado.

Desnudos y emuladores

En el *Buscón* no se describen nobles de alta alcurnia a menos que se trate de algunos personajes históricos mencionados cuando de la imitación de las vestimentas se trata, como en el pasaje «Debióle parecer a vuestra merced, en viendo el cuello abierto y mi presencia, que era el duque de Arcos o el conde de Benavente» en la versión S⁴², o «A las doce y media entró por la puerta una estantigua vestida de bayeta hasta los pies, punto menos de Arias Gonzalo, que al mismo Portugal empalagara de bayetas» en la versión B⁴³.

En realidad, en el contexto narrativo el único cerca de representar un noble es don Diego, que en el fondo supone un converso encumbrado de la antigua judería de Segovia como menciona Parello⁴⁴. Por este motivo, lo que hay que decir sobre aquellos solo puede desprenderse de su proyección como el negativo de lo que se muestra en los nobles chanflones, quienes no solo carecen de los valores morales que asocia Quevedo con el honor y la nobleza más allá del linaje⁴⁵, sino también de los medios materiales que identifican la aristocracia de los siglos XVI-XVII en el panorama de la historia y la teoría de la moda.

En el plano histórico la nobleza intentaba distanciarse del resto de la población desde tres ámbitos. El primero, el poder económico, que la separaba directamente de las clases más populares; el segundo, el marco legal suntuario, que intentaba apartarla de aquellos con poder adquisitivo y sin poder legislativo, es decir, la

39. Es decir, un mal guía del alma, como indica Lázaro Carreter.

40. Lázaro Carreter, 1992, p. 111.

41. Juárez Almendros, 2006, p. 109.

42. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 59.

43. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 399.

44. Parello, 2001, p. 252.

45. Rey, 1999, p. 133.

burguesía; y el tercero, la institución del "buen gusto" en materia de artes, hábitos, vestimenta, modales y demás aspectos que le otorgaban distinción respecto a las otras clases por cuenta de la expresión de su condición ociosa.

La verdadera lucha de la burguesía europea para acreditar su posición social se halla en la conquista de este último mecanismo. Para algunos, como Lipovetsky, aquella ya contaba con sus propios códigos de moda paralelos a los de la corte para el siglo xvii⁴⁶, por lo que había un predominio de la innovación sobre la imitación. Sin embargo, para otros, como Veblen, todavía imperaba esta última debido a la *emulación*, entendida como la tendencia (consciente o no) del individuo a expresar y sobrepasar los cánones de consumo inherentes a su clase basándose en los estratos siguientes en la escala social⁴⁷.

En lo referente al contexto histórico, nuestra respuesta a la anterior oposición es concebir que la innovación y la imitación son simultáneas debido a la naturaleza híbrida y normalizadora del vestir⁴⁸. Sin embargo, no podemos decir lo mismo respecto al contexto discursivo de la narración debido a que el espacio y tiempo del relato, si bien mantienen una referencialidad a lo "real", a su vez operan como soportes ideológicos. Por ende, como hemos visto, acarrearán aprehensiones particulares sobre hechos como el vestir que responden al imaginario social y que pueden no corresponder con el hecho histórico. En otras palabras, la ideologización del texto posibilita que teorías sobre la moda disfuncionales para un momento histórico puedan tener cabida en las coordenadas internas de un relato. Este es el caso de la *emulación* y el *Buscón*, donde la preocupación de la nobleza en torno al ascenso de otros grupos sociales se condensa en el señalamiento de estos últimos como malos imitadores de quienes se distinguen moral y materialmente de ellos.

La propuesta mencionada se encuentra latente en estudios previos, como el realizado por Bandera, quien recoge el imaginario sobre la envidia realizado en Pablos imitando la vestimenta de los caballeros⁴⁹, o «*El Buscón*» como *sociodrama* de Edmond Cros, quien habla de la inquietud por el ascenso y exhibición de los hacendados de paño en la Segovia de principios del xvii⁵⁰. Esto, no obstante, sin otorgar protagonismo al porte de la vestimenta el lugar que sí le otorga Juárez Almendros, quien suscita el temor a la subversión visual de las clases emergentes por parte de la nobleza, cuyo aparatos legislativos y morales/religiosos eran cada vez menos eficaces para legitimar su distinción⁵¹, lo cual también podríamos situar en la misma línea de sentido sobre los conversos.

46. Lipovetsky, 2009, p. 45.

47. Veblen, 2007, p. 47.

48. En otras palabras, al interior de una cultura no existe un grupo social que no comparta por lo menos un rasgo material que acredite su colectividad.

49. Bandera, 2005, p. 113.

50. Cros, 2006, p. 182.

51. Juárez Almendros, 2006, p. 97.

La introducción de la *emulación* en el relato se da por cuenta del carácter aspiracional de Pablos, quien busca volverse un caballero y diferenciarse de su padre, un ladrón y barbero que se asume como «tundidor de mejillas y sastre de barbas»⁵² indicando que busca introducirse en la burguesía conversa de los hacedores de paño, los antagonistas del sueño de nuestro protagonista. Tras esta disposición, la indumentaria se vuelve un recurso esencial para que Pablos se distancie de su ascendencia, como se muestra en su regreso a Segovia, cuando encuentra a Alonso Ramplón conduciendo reos desnudos:

Enternece y entré algo desconocido de como salí, *con punta de barbas, bien vestido* [...]. Yo, que estaba mirando esto con un hombre a quien *había dicho – preguntando por él – que era un gran caballero yo*, veo a mi buen tío, y echando en mí los ojos, por pasar cerca, arremetió a abrazarme, llamándome sobrino. *Penseme morir de vergüenza*⁵³.

En este sentido las ambiciones de Pablos terminan por eclosionar en su encuentro con Toribio, el primer caballero con el que cree entablar contacto y cuyo engaño descubre al identificar su desnudez, cuando relata: «espantome lo que descubrí en el tocamiento, porque la parte de atrás, que cubría la capa, traía las cuchilladas con *entretelas de nalga pura*»⁵⁴.

A partir de entonces, tras la llegada al colegio de buscones al que se adscribe Toribio, hallaremos, por un lado, recursos caricaturescos alrededor de la ocultación de la desnudez y los remiendos, y por otro, un conjunto de instrucciones que emulan de manera malograda los estrictos códigos de la corte, como sugiere Toribio:

Y como en otras partes hay hora señalada para oración, la tenemos nosotros para remendarnos. Son de ver las diversidades de cosas que sacamos, que como *tenemos por enemigo declarado al sol –por cuanto nos descubre los remiendos pintadas y trapos–*, nos ponemos, abiertas las piernas, a la mañana, a su rayo, y en la sombra del suelo vemos las que hacen los andrajos y hilarachas de las entrepiernas [...]. *Estudiamos posturas* contra la luz, pues en día claro andamos con las piernas muy juntas y *hacemos las reverencias con solos los tubillos, porque si se abren las rodillas se verá el ventanaje*⁵⁵.

Si hacemos un compendio de las prendas mencionadas entre los capítulos I, 12 y II, 2, el traje endémico que los nobles emulan a base de remiendos consistiría en: sombrero con toquilla, cuello, capa, jubón, camisa, calzas, cañones, botas⁵⁶ y

52. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 219.

53. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 261.

54. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 267.

55. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 270.

56. Estas se usaban para viajar y en la ciudad deberían ser zapatos idealmente, pero los nobles chanflores las emplean para cubrir aspectos que puedan delatarlos.

guantes. Si bien casi todas ellas podían encontrarse repartidas en otros grupos poblacionales, el porte en conjunto, su novedad y la durabilidad de cada tejido —independientemente de que fuera lana, seda, algodón, lino, etc.— constituían el vestido cortesano⁵⁷.

De lo anterior se desprende que una de las principales formas de ostentación fuese demostrar que las prendas eran nuevas o poco usadas, lo cual es justamente lo que revela a los nobles chanflones, cuyas ropas se basan en una reutilización exagerada:

Bien ve vuestra merced esta ropilla; pues primero fue gregüescos⁵⁸, nieta de una capa y bisnieta de un capuz⁵⁹, que fue en su principio, y ahora espera salir para soletas y otras muchas cosas. Los escarpines, primero son pañizuelos, habiendo sido toallas, y antes camisas, hijas de sábanas⁶⁰.

Toribio cubre la ausencia de medias con botas y emplea cuellos para simular llevar una camisa que no tiene⁶¹. Uno de sus compañeros solo se pone uno de dos guantes porque ambos son de la misma mano, al tiempo que no se quita la capa para cubrir sus manchas⁶². Otro emplea esta última para cubrir «la ropilla, de paño pardo por la delantera y la trasera de lienzo blanco»⁶³. En tanto, Pablos recibe como consejo llevar el sombrero «caído sobre el cogote, de suerte que la falda cubra el cuello»⁶⁴ que se encuentra defectuoso, además de llevar medias calzas que solo le llegan cuatro dedos más abajo de la rodilla⁶⁵.

La vestimenta del noble chanflón requiere un trabajo continuo y tiene como propósito la obtención de bienes económicos por medio del engaño. Si seguimos esta línea de sentido según los postulados de Veblen, su anverso serían los cortesanos auténticos, cuya ostentación se basaría en expresar su alejamiento de cualquier tipo de labor por medio de prendas sin utilidades definidas⁶⁶. De allí que sea plausible seguir a Cros asumiendo los buscones como personificaciones de los hacendados de paño segovianos, pues su ascenso social y su exhibición se amparan en el constante trabajo con textiles parodiado en el relato.

57. Bernis Madrazo, 2001, p. 276.

58. O *gregüescos*, eran una especie de calzón con bombachos en la parte superior que cubre las piernas. En un principio eran de uso militar (Bernis Madrazo, 2001, p. 167).

59. Túnica particularmente amplia y con capucha que se usaba para guardar luto.

60. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 270.

61. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 271.

62. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 273.

63. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 274.

64. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 276.

65. En lo que concierne a este tipo de estrategias, remito a la influencia del texto *Della famosissima Compagnia della lesina, dialogo capitoli, e ragionamenti* de 1613, el cual se halla con anotaciones en la biblioteca de Quevedo y ha sido estudiado por Cacho (2003).

66. Veblen, 2007, p. 114.

Hilos del crimen

Tal vez el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán sea la obra más citada como influencia del *Buscón*. A propósito de aquella, Cavillac propone un marco histórico en el que los mercaderes son señalados de arruinar la economía por sus fraudes, su ambición y el mal uso de sus ganancias. De este se desprende la presentación de Guzmán como burgués frustrado⁶⁷ que podemos extrapolar al fracaso de las ambiciones de Pablos y acentuar aún más si observamos que Guzmán es hijo de un comerciante judeogenovés⁶⁸.

En esta misma línea Cavillac aborda como complemento de los mercaderes fraudulentos la cuestión de los «pobres fingidos» como otro de los tópicos esenciales de la obra. Para ello cita diversos ejemplos del relato y establece conexiones entre la fecha de escritura del texto de Alemán y el apogeo de las reformas en materia de mendigos en Castilla⁶⁹, a las cuales se adscribe el *Discurso de amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* (1558) de Pérez de Herrera, que ya hemos citado entre los ejes ideológicos.

La complementariedad anterior se puede extrapolar a los nobles chanflones y los falsos mendigos de la *Historia de la vida del Buscón*, quienes también comparten una orientación delictiva basada en el engaño. Ello, no obstante, amparados esencialmente en el empleo de su indumentaria en tanto principal recurso, como advertimos desde el capítulo I, 10 con la aparición de un ermitaño «con una barba tan larga que hacía lodos con ella, macilento y vestido de paño pardo»⁷⁰, quien después toma el dinero Pablos y su acompañante por medio de juegos de cartas.

El anterior personaje evoca los cambistas de vestidos del *Guzmán* y dejará sus ecos en el Crispín de la *Garduña de Sevilla* (1642), que también se viste de ermitaño a conveniencia⁷¹. A su vez trae a colación el cambio de códigos de indumentaria para andar por los caminos, en donde algunos tendían a llevar prendas coloridas y ostentosas⁷², mientras que otros mudaban prendas a fin de no ser asaltados, o para asaltar. No obstante, lo que aporta fundamentalmente este ermitaño es la introducción de Pablos en el engaño basado en vestimentas, no de personajes de alta alcurnia, sino de extracción popular o religiosa de bajo rango, lo cual apreciamos en apartados como el capítulo II, 7, cuando lleva una indumentaria similar y engaña del mismo modo:

Vinieron los acólitos; ya yo estaba con un tocador en la cabeza, mi hábito de fraile benito (que en cierta ocasión vino a mi poder), unos anteojos y una barba que, por ser atusada, no desayudaba. Entré muy humilde, senteme. Comenzose el jue-

67. Cavillac, 2010b, § 17.

68. Es preciso apuntar que Mateo Alemán era hijo de un judío converso y posiblemente desacreditara dicha comunidad en sus textos para evitar problemas en el contexto inquisitorial.

69. Cavillac, 2010a, § 21.

70. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 259.

71. Deleito y Piñuela, 1987, p. 85.

72. Bernis Madrazo, 2001, p. 20.

go. Ellos levantaban bien, y iban tres al mohíno, pero quedaron mohínos los tres, porque yo, que sabía más que ellos, les di tal gatada que en espacio de tres horas me llevé más de mil y trescientos reales⁷³.

A través de ejemplos como este, la vestimenta de los personajes empieza a constituir una variación del tópico del *theatrum mundi* en donde pocos son los que no encubren su verdadera identidad por medio de disfraces. Incluso encontramos cómo Pablos acude a la utilería de la compañía teatral a la que se une y de la que toma el vestido de galán para cortejar monjas hacia el capítulo II, 9⁷⁴.

Por esta línea, a los nobles, ermitaños y galanes falsos se suman los mendigos, aunque en esencia hablamos de una misma comunidad de embaucadores que transita entre estos caracteres. Un claro ejemplo se halla en un camarada de Toribio que, tras no lograr imitar cabalmente los nobles, acude a un disfraz más accesible a fin de mendigar simulando ser soldado, como vemos hacia el capítulo II. En él hallamos prendas menos asociadas a los nobles como los frascos para llevar pólvora y la valona, los cuales eran usados principalmente por la casta militar hacia el año 1600:

Entraron luego otros dos, el uno con una ropilla de paño, larga hasta medio valón y su capa de lo mismo, levantado el cuello porque no se viese el anjeo, que estaba roto. Los valones eran de chamelote, mas no eran más de lo que se descubrían, y lo demás de bayeta colorada. Éste venía dando voces con el otro, *que traía valona por no traer cuello y unos frascos por no traer capa, y una muleta con una pierna liada en trapajos y pellejos por no tener más de una calza. Hacíase soldado y habíalo sido, pero malo y en partes quietas*⁷⁵.

Además de estos personajes se cuentan otros compañeros de Pablos que no necesariamente se visten de nobles. Uno de ellos es Polanco, que también acude al conjunto de «saco pardo, cruz grande, barba larga postiza y campanilla»⁷⁶. A su vez, se encuentra la anciana que administra el lugar con «buena camisa, jubón, ropa, saya y manteo» pero con «un saco de sayal roto de un amigo ermitaño» por encima⁷⁷. Es en compañía de este tipo de engañadores que Pablos ultima las estrategias que dan cierta sistematicidad y cohesión a la cofradía ficticia, de lo cual se derivaría la presunción en el imaginario social sobre la existencia de esta última en el contexto de la España del siglo XVII, discutida hasta nuestros días⁷⁸.

La sistematicidad mencionada supone un conjunto de apelaciones morales paralelas al disfraz que buscaban aprovecharse de la caridad cristiana, lo cual encarnaba una de las preocupaciones más latentes en el ciclo de reformas para distinguir mendigos. De ahí que Pablos nos cuente en el capítulo II, 8: «Impúsome en la voz y frases doloridas de pedir un pobre que entendía del arte mucho; y así,

73. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 298.

74. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 310.

75. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 274.

76. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 282.

77. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 283.

78. Rodríguez Giles, 2011, p. 164.

comencé luego a ejercitarlo por las calles»⁷⁹, con lo cual se acentúa más el componente teatral del relato y se explicita más el uso de códigos internos del hampa que se cristalizarán en el habla en germanía entre los pícaros⁸⁰.

Con todo lo anterior queda asentado el *theatrum mundi* que tejen los engañadores alrededor de estereotipos orientados a diferentes estamentos de la sociedad, como los ermitaños de barbas largas, repetidas en todos los casos citados. En esta línea de sentido, el estereotipo, comprendido como el emplazamiento de un rasgo particular en tanto esencia de un colectivo⁸¹, es la materia prima de los disfraces de los buscones, quienes a su vez son estereotipados por Quevedo, que sitúa la generalidad de los menesterosos como falsos en tanto no aparece ninguno verdadero en el relato como apunta Rodríguez Giles⁸².

Debido a esto último queda un subgrupo del mundo del hampa que, a pesar de no recurrir al disfraz, cuenta con una tendencia a la uniformidad en sus prendas muy marcada. Se trata de los pendencieros conocidos como valentones, cuya primera intromisión en el relato se da hacia el capítulo I, 8 en una posada, donde se describe:

Un mulatazo mostrando las presas, con un sombrero enjerto en guardasol y un colete de ante bajo de una ropilla suelta y llena de cintas, zambo de piernas a lo águila imperial [...] la barba de ganchos con unos bigotes de guardamano, y una daga⁸³.

Como explica Fernando Cabo Aseguinolaza en el aparato crítico de la edición para la Real Academia, tanto los sombreros de largas faldas acogidos bajo el término *guardasol*⁸⁴, como las barbas extensas y los bigotes curvados en «guardamano»⁸⁵, eran propios de los valentones⁸⁶. Lo mismo sucedía con los coletes de ante, una suerte de chalecos militares de cuero que se llevaban sobre el jubón a fin de resistir cuchilladas⁸⁷.

Esta indumentaria igualmente la encontramos en el bizco caricaturizado del capítulo I, 11 al que aludimos como invitado a la cena de Alonso Ramplón, en donde además porta una «espada con más gavilanes que la caza del Rey»⁸⁸. No obstante, el pasaje que resulta más sugerente se halla en el encuentro con Matorral, un antiguo condiscípulo de Pablos en Alcalá, quien le explica a nuestro protagonista la forma de llevar la vestimenta y hablar para integrarse en este nuevo grupo social basado en estereotipos de los valientes sevillanos:

79. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 303.

80. Rodríguez Giles, 2011, p. 163.

81. Pageaux, 1994, p. 107.

82. Rodríguez Giles, 2011, p. 156.

83. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 252.

84. En *sombrilla*.

85. La parte de la empuñadura de las espadas que protege la mano en el remate superior del mango.

86. Cabo Aseguinolaza, en su edición de *La vida del Buscón*, p. 551.

87. Bernis Madrazo, 2001, p. 97.

88. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 262.

¡Ea!, quite la capa vucé y parezca hombre, que verá esta noche todos los buenos hijos de Sevilla. Y porque no lo tengan por maricón, ahaje ese cuello y agobie despaldas; la capa caída, que siempre andamos nosotros de capa caída, y ese hocico, de tornillo; gestos a un lado y a otro; y haga vucé de la *g*, *h* y de la *h*, *g*⁸⁹.

Después de esta reprensión Pablos ve entrar hombres con «los sombreros, empujados sobre las frentes; altas las faldillas de delante [...] bigotes, a lo cuerno, y barbas turcas, como caballos»⁹⁰ que le expresan aceptación de acuerdo con su porte. De ello queda la concreción de códigos que reafirman un estereotipo ante el imaginario social a través de la uniformización de la ropa, la cual termina por dar crédito de los únicos personajes de orientaciones delictivas que no encajan con una estrategia basada en la explotación de los estereotipos de otros grupos sociales.

La vestimenta como espacio de castigo

Este es el eje más breve, aunque no menos importante. En resumen, se inscribe en las propuestas de Cros alrededor del *Buscón* en tanto expresión del carácter punitivo de los carnavales⁹¹. Respecto a ello encontramos cierta función ritual de la indumentaria en momentos de transición, tal como en la novatada de Alcalá del capítulo I, 5, cuando Pablos relata:

Fue tal la batería y lluvia que cayó sobre mí que no pude acabar la razón. Yo estaba cubierto el rostro por la capa, y tan blanco que todos tiraban a mí [...]. Quisieron tras esto darme de pescozones, pero no había dónde sin llevarse en las manos la mitad del afeite de *mi negra capa, ya blanca por mis pecados. Dejaronme, y iba hecho ajufaina de viejo a pura saliva*⁹².

Dicho capítulo es interpretado por Cros como un escarmiento orientado a los judíos que emulaba penas similares a las de Cristo⁹³. Al mismo tiempo, puede vincularse con el protagonismo que tenían las prendas de los condenados por la Inquisición en los autos de fe, a uno de los cuales es dirigida la madre de Pablos por practicar hechicería⁹⁴, sobre lo que es meritorio resaltar el papel ritual de la vestimenta, pues en la culminación de estos, como explica Irigoyen-García, la difamación pública del castigado se concretaba poniéndole un sambenito que podía llegar a llevar durante años⁹⁵.

89. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 313.

90. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 313.

91. Cros, 2006, p. 242.

92. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 237.

93. Cros, 2006, p. 43.

94. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 248.

95. Irigoyen-García, 2022, p. 80.

Por último, podemos añadir el papel de la vestimenta en la condena de los ladrones ya que también era teatralizada hacia el siglo xvii en función de su carácter público, para lo cual se les cambiaba de ropa⁹⁶. Esto lo vemos en la ejecución del padre de nuestro protagonista, a cuyas prendas de sentenciado alude particularmente Alonso Ramplón diciendo que «Veníale el sayo baquero que parecía haberse hecho para él»⁹⁷. Caso al que solo resta sumar como apéndice el del mismo Pablos, quien es apaleado hacia el final de la novela con motivo de la capa que don Diego le pone para marcarlo como objetivo tras descubrir las pretensiones de ascenso de Pablos⁹⁸, tras lo cual queda toda la familia castigada y difamada a través de nuevas prendas.

Sacristanes, farsantes y remiendos: el lugar del escritor

Las vinculaciones explícitas entre la literatura y la vestimenta en el relato son muy pocas, pero dejan un amplio margen de incógnitas de cara a estudios más extensos sobre dicho aspecto en otros textos. Estas relaciones se presentan, o bien mediante analogías con la composición de piezas poéticas y teatrales, o bien en alusión al modo de vestir de los poetas y la parodiada monumentalización a sus prendas, aunque ambas tienden a solaparse.

Aunque la mayoría de las referencias se concentran en la *Premática contra los poetas güeros, chirles y hebenes* que se recita en la primera parte, los pasajes referentes a la compañía de farsantes a la que se une Pablos también aportan elementos de análisis⁹⁹. Al interior de dicho colectivo, nuestro protagonista logra comprar tres conjuntos propios junto con el que toma de la utilería para galantear. Teniendo en cuenta esto último se asume que aquellos primeros son trajes regulares para Pablos, aunque suficientes para ganarse la vida escribiendo y orientando la utilización de disfraces —por lo general, como sabemos— al terreno artístico¹⁰⁰. Ello, no obstante, con su previa introducción en el arte de escribir comedias por cuenta del poeta al que reemplaza tras el fracaso de una obra, sobre lo que cuenta:

Díjome que no era suyo nada de la comedia, sino que, de un paso de uno y otro de otro, *había hecho la capa de pobre de remiendo y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido*. Confesome que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que *el interés de sacar trescientos o cuatrosientos reales* les ponía a aquellos riesgos¹⁰¹.

96. Bergman, 2021, p. 187.

97. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 247.

98. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 300.

99. Cabe recordar que el motivo de Pablos integrado a una compañía proviene del *Guzmán de Alfarache* apócrifo de 1602 (Brioso Santos, 2018).

100. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 307.

101. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 307.

El uso de términos de confección en alusión al empleo de lugares comunes y plagios en las comedias puede resultar poco importante si se lee de forma aislada. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que la única familia lexical de esta metáfora en el resto del texto se halla en los pasajes relativos a los remiendos de las vestimentas de los nobles chanflones, quienes a su vez comparten con este poeta la codicia y la deshonestidad que anteceden al fracaso.

Basados en lo anterior podemos afirmar que este pasaje unifica los hacedores de paño y cierto género de poetas populares de cuya ambición también se mofa la obra, sobre los cuales sabemos más en la *Premática contra los poetas güeros, chirles y hebenes* del capítulo I, 10, donde se explicitan. Esta se inaugura, por un lado, con el cuestionamiento de la originalidad de las composiciones, que en tal caso incluye prendas en los tópicos mencionados; y por otro, con la reducción moral de los poetas facilistas al asimilarlos en su oficio con las trabajadoras sexuales, de lo cual se desprende un matiz inquisitorial:

Atendiendo a que este género de sabandijas que llaman poetas son nuestros prójimos y cristianos, aunque malos; viendo que todo el año adoran cejas, dientes, listones y zapatillas haciendo otros pecados más inormes, mandamos que la Semana Santa recojan a todos los poetas públicos y cantoneros como a las malas mujeres, y que los desengañen del yerro en que andan, y procuren convertirlos¹⁰².

Siguiendo esta misma senda, la premática va migrando desde los elementos de las obras hasta la categoría de los poetas asociada con su vestimenta, cuyo foco es el «sacristanejo» al que lee Pablos la premática en la posada. Ello debido a que este último pertenece a una de las tres categorías de poetas públicos que propone la premática, como lo son los sacristanes, los farsantes —Pablos junto con el poeta fracasado— y los ciegos, sin representante particular en el relato¹⁰³:

»Ítem, por estorbar lo grandes hurtos, mandamos que no se pasen coplas de Aragón a Castilla ni de Italia a España, so pena de andar bien vestido el poeta que tal hiciese y, si reincide, de andar limpio una hora.

Esto le cayó [al sacristán] en gracia porque traía él una sotana con canas, de puro vieja, y con tantas cazcarrías que, para enterrarse, no era menester más de estregársela encima. El manteo, podíanse con él estercolar dos heredades¹⁰⁴.

El pasaje en cuestión plantea una relación proporcional entre el talento, la extracción social y la vestimenta de los poetas, la cual solo vendría a ser desafiada verdaderamente hacia el siglo XVIII de la mano de figuras como Rousseau¹⁰⁵. Mientras tanto, como puede verse, este discurso se mantiene y en el caso particular de la escritura de Quevedo incorpora la caricaturización que ya hemos analizado con anterioridad.

102. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 256.

103. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 258.

104. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 257.

105. Brissette, 2018, p. 75.

En tanto corolario de lo anterior, la respuesta del sacristán a la premática es afirmar su importancia declarando su proximidad a Liñán, Espinel, Lope de Vega y Figueroa, tras lo cual concluye diciendo «que había comprado los greguescos que dejó Padilla cuando se metió de fraile, y que hoy día los traía, y malos. Enseñolos, y dioles esto a todos tanta risa que no querían salir de la posada»¹⁰⁶. De tal manera, la premática culmina trasladando la cuestión del ascenso social fallido de Pablos, carente de la fortuna, prendas y virtudes de un verdadero caballero, al terreno de los escritores carentes de la fortuna, prendas y talento de un verdadero poeta.

CONCLUSIONES

Como se ha podido ver en las páginas anteriores, la vestimenta del *Buscón* es el punto de intersección entre la autonomía del espacio-tiempo del relato y sus coordenadas históricas. Según esto, condensa aspectos del imaginario social que se imbrican con los trazos ideológicos autónomos del texto, siguiendo a Cros¹⁰⁷. De ahí que se derive, en pocas palabras, que la indumentaria del *Buscón* posea bases históricas, pero logre proyectar al mismo tiempo ciertos usos no necesariamente extrapolables al contexto en el que se gestó el relato.

En primera instancia el texto reúne prendas que se adecúan a la España del siglo xvii y sus tipos sociales, como pudimos comprobar con el ermitaño, los soldados o los valentones. Ello, o bien por atender a la verosimilitud de la narración, o bien porque se anclan al núcleo de verdad del que suelen partir ciertos estereotipos, es decir, aquellos aspectos factibles sin representatividad cuantitativa, aunque generalizables a la luz del imaginario social¹⁰⁸.

En segunda instancia, contamos con aspectos composicionales (en el sentido bajtiniano) que atienden a configuraciones autónomas en la obra. Uno de ellos es, como vimos, el gremio de los nobles chanflones, poco factibles en su dimensión histórica pero plenamente verosímiles a la luz del sistema vestimentario del *Buscón*. En tanto, otro corresponde a la vinculación de las prendas con figuras retóricas en beneficio de la caricaturización, la sugerencia de rasgos ocultos de los personajes mediante el oscurecimiento de la forma, la presunción de un *theatrum mundi* e incluso el establecimiento de analogías con el panorama literario de Quevedo.

Por último, en tanto piedra angular de las orientaciones anteriores, encontramos la tendencia a *identificar* el traje de los individuos en el marco de la estratificación social. En dicho aspecto, la estereotipificación se solapa con la aplicación de los recursos verbales de la obra sobre grupos sociales determinados, lo cual en el ámbito del *Buscón* sugiere la necesidad —correlativa a las leyes suntuarias— de establecer

106. Quevedo, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, p. 258.

107. Cros, 2009, p. 74.

108. Amossy y Herschberg Pierrot, 2005, p. 41.

códigos distintivos para cada sector de la población. Lo anterior, no solo con el afán de prevenir tanto las emulaciones como los engaños, sino también con la propensión inherente a otorgar a los trajes funciones monosémicas, desvinculadas de la creciente movilidad de la industria textil que derivaría en el nacimiento de la moda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amossy, Ruth, y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- Bandera, Cesáreo, *Monda y desnuda: la humilde historia de don Quijote. Reflexiones sobre el origen de la novela moderna*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael, «Tríptico de la expulsión de los moriscos», en *El triunfo de la razón de Estado*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, pp. 134-145. <http://books.openedition.org/pulm/1135>.
- Bergman, Ted, *The Criminal Baroque: Lawbreaking, Peacekeeping, and Theatricality in Early Modern Spain*, London, Boydell & Brewer, 2021.
- Bernis Madrazo, Carmen, *El traje y los tipos sociales en «El Quijote»*, Madrid, El Viso, 2001.
- Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, Tomo 2*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Brioso Santos, Héctor, «“Los poetas de farsantes”: Quevedo, Mateo Luján de Sayavedra y la caricatura del mal dramaturgo a comienzos del xvii», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 22, 2018, pp. 39-64. 10.15581/017.22.39-64.
- Brisette, Pascal, *La maldición literaria, del poeta andrajoso al genio desdichado*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica / Luna Libros, 2018.
- Cantera Montenegro, Enrique, «La imagen del judío en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 3, 11, 1998, pp. 11-38. <https://doi.org/10.5944/etfiii.11.1998.3621>.
- Cacho, Rodrigo, «Algunas fuentes italianas del *Buscón*», en *Estudios sobre «El Buscón»*, ed. Alfonso Rey, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa), 2003, pp. 191-219.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. Ignacio Arellano, Reichenberger, 2021.
- Cavillac, Michel, «Alemán y Guzmán ante la reforma de la mendicidad», en *«Guzmán de Alfarache» y la novela moderna*, ed. Michel Cavillac, Madrid, Casa de Velázquez, 2010a, pp. 73-92. <http://books.openedition.org/cvz/949>.

- Cavillac, Michel, «La figura bifronte del mercader en el *Guzmán de Alfarache*», en «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, ed. Michel Cavillac, Madrid, Casa de Velázquez, 2010b, pp. 93-107. <http://books.openedition.org/cvz/950>.
- Colás Latorre, Gregorio, «Nueva mirada sobre la expulsión de los moriscos aragoneses y sus consecuencias», *Chronica Nova*, 36, 2010, pp. 15-41. <http://hdl.handle.net/10481/50587>.
- Cros, Edmond, «*El Buscón*» como sociodrama, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006.
- Cros, Edmond, *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros, 2009.
- Deleito y Piñuela, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1978.
- Irigoyen-García, Javier, *Dystopias of Infamy: Insult and Collective Identity in Early Modern Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2022.
- Juárez Almendros, Encarnación, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 2006.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Lalinde Abadía, Jesús, «La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social», *Anuario de historia del Derecho español*, 53, 1983, pp. 583-602.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Originalidad del *Buscón*», en *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, pp. ix-xxiv.
- Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Manrique, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, ed. Vicente Beltrán, Madrid, Real Academia Española / Espasa, 2013.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1975.
- Navarro Durán, Rosa, «Más datos sobre la fecha de la escritura del *Buscón*», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 10, 2018, pp. 195-208. <https://doi.org/10.15581/017.10.27992>.
- Pageaux, Daniel-Henry, «De la imagería cultural al imaginario», en *Compendio de Literatura Comparada*, ed. Yves Chevrel y Pierre Brunel, Ciudad de México, Siglo XXI, 1994, pp. 101-122.
- Parello, Vincent, «Judío, puto y cornudo: la judeofobia en el *Buscón* de Quevedo», *Sociocriticism*, 25.1-2, 2011, pp. 245-265.

- Pérez de Herrera, Cristóbal, *Discurso de amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*, Madrid, Luis Sánchez, 1558. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000088424>.
- Pérez Martín, Antonio, «El Derecho y el vestido en el Antiguo Régimen», *Anales de Derecho* (Universidad de Murcia), 16, 1998, pp. 261-289.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón: edición crítica de las cuatro versiones*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española / Espasa, 2011.
- Rey, Alfonso, «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 133-160.
- Rodríguez Giles, Ana Inés, «La estigmatización de los mendigos en *El Buscón*: similitudes con la persecución de otros grupos marginados», *Olivar* (Universidad Nacional de La Plata), 12, 15, 2011, pp. 151-172.
- Roncero, Victoriano, «La ideología del *Buscón*», en *Estudios sobre «El Buscón»*, ed. Alfonso Rey, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa), 2003, pp. 173-190.
- Ruiz Soto, Héctor, «Descubrir verdades desvelando apariencias: la apertura de la cortina como puesta en escena del saber en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 46.1, 2021, pp. 115-145. <https://doi.org/10.5209/chmo.70390>.
- Sánchez Orense, Marta, *Moda en el Renacimiento. Estudio de sus voces sartoriales y textiles*, Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch, 2022.
- Sempere y Guarinos, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, 2 [1788], Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2006, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-lujo-y-de-las-leyes-suntuarias-de-espana-tomo-ii--0/>.
- Segorbe, Jerónimo de, *Navegación para el cielo*, Valencia, Felipe Mey, 1611.
- Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, Oxford, Oxford University Press, 2007.