

DIVERTIMIENTO Y ENSEÑANZA EN LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Francisco Javier de Cos Ruiz

(Universidad de Cádiz)

1. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo* es el título que daba nombre a esta obra de Francisco de Quevedo y Villegas la primera vez que se editó, en 1627 (Barcelona)¹. Por sí mismo revela bien a las claras el contenido del libro. Por si no bastara, el mismo autor en el Prólogo dirigido «al ilustre y deseoso lector» lo repite y anuncia su intención². Quevedo recurre a la traza de fantasear un sueño para dar rienda suelta a su vena mordaz por el campo de la sátira de costumbres (Cejador, 1916: VII). Bebe de la tradición clásica, medieval y humanista; conocidas son las fuentes³: Marcial, Juvenal, Luciano de Samosata, Virgilio, Cicerón, las danzas de la muerte medievales, Dante, Erasmo, etc.

En el marco de los sueños, «burla de la fantasía y ocio del alma» (A, 171-172), el autor nos pinta un cuadro de costumbres a través del cual satiriza la sociedad de su tiempo,

¹ Quedan fuera de nuestro interés los problemas textuales, tanto los relativos a la tradición manuscrita como a la impresa. Sobre esta cuestión, aceptada la imposibilidad de fijar un texto definitivo de la obra, remitimos, para una aproximación superficial, a las introducciones de las respectivas ediciones de Maldonado (1984, 2ª ed.: 37-52), Ettinghausen (1984: XXIV) y Arellano (1991: 11-13, 46-55), y, para un estudio más especializado, a los trabajos de Tamayo (1945), Haley (1969-70) y a las ediciones críticas de Mas (1955: 9-ss.) y de Crosby (1993: 27-106), obra esta última capital en este sentido y que refleja la transmisión manuscrita. Con respecto al texto literario, nosotros hemos consultado ésta y las ediciones modernas de Cejador, Maldonado y Arellano. Los dos últimos se basan en la edición príncipe (1627). Arellano, cuyo texto seguimos (citando abreviadamente con *A*), incluye además la de Madrid (1631), titulada *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, que es la que reproduce Cejador, y las variantes de la “versión intermedia” de Zaragoza (1627), que tiene por nombre *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*; y es, comparada con las otras dos, edición mucho más completa y valiosa en su aparato crítico. También Maldonado añade un registro de las variantes de otras ediciones antiguas y modernas y, como Arellano, aporta una bibliografía selecta sobre los *Sueños*. Por cuestiones de espacio, pocas veces incluimos la cita literaria, pero siempre la indicamos con la referencia oportuna.

Las ediciones de los *Sueños* que he consultado y que se citan son:

Quevedo, II, Los Sueños, edición y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Clásicos Castellanos, 1916.

Quevedo III, Los Sueños, II, edición y notas de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Clásicos Castellanos, 1917.

Las zahúrdas de Plutón (El sueño del infierno), édition critique et synoptique par Amédée Mas, Poitiers, 1955.

Sueños y discursos, edición, introducción y notas de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, 2ª ed. (1ª ed.: 1973).

Los sueños, edición de H. Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1984.

Los sueños, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Sueños y discursos, edición de James O. Crosby, Madrid, Editorial Castalia, 1993, 2 tomos.

² «asigurándome grande gusto y lo que más es, grande provecho espiritual para todos, pues en ellos hallarán desengaños y avisos de lo que pasa en este mundo y ha de pasar en el otro por todos, para estar de todo bien prevenidos, que *mala praevisa minus nocent*» (A, 87).

³ Igualmente se aparta de nuestro objetivo el acercamiento a las fuentes, cuestión ésta que, junto con los tipos y personajes, los temas y motivos, la estructura y los recursos estilísticos, han sido estudiadas en profundidad y extensamente. Para aquéllas, por ejemplo, se puede consultar Tamayo (1945: 462), Lida (1939), Vives Coll (1954: 194-195), Del Piero (1958), Müller (1978: 228), Bellini (1965: 61-ss.) y Nolting-Hauff (1968: 67-109). Los tres últimos abordan también los temas y motivos. Bellini y Nolting-Hauff son estudios de conjunto, abarcadores de múltiples aspectos y a la vez imprescindibles.

burlándose de los vicios característicos de la misma. Para realizar su sátira, se vale de la máscara de la caricatura y la ridiculez. Pero esta máscara, al tiempo que descubre los vicios, oculta el desengaño y el pesimismo que siente el Quevedo hombre⁴. Este cuadro general, que ciertamente podría ser representado en un escenario, no está compuesto de forma trabada y armónica, sino que las pinturas se van sucediendo sin más gobierno ni atadura estructuradora que los antojos propios de un sueño.⁵ Al fin y al cabo, apunta Cejador (1916: IX), en el soñar no “hay hilo que trabe las escenas ni unidad de composición alguna”⁶.

Obligado por la censura inquisitorial a variar y corregir sus escritos y a cambiar los nombres de cada uno de los sueños⁷, éstos se convirtieron “de cristianos en gentílicos” (Cejador, 1916: XVII) y se agruparon bajo el título *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madrid, 1631). Con esta enmienda no sólo se descristianizaron los *Sueños*⁸, sino que también se desvirtuó, al menos desde el punto de vista de la denominación, la unidad del ciclo tal como lo concibió su autor⁹. La burla está presente en la obra desde que se empieza a leer la

⁴ Como ha indicado Maravall (1975: 55-127) en este trabajo que estudia espléndidamente los conceptos y los tópicos en que se articula la mentalidad barroca, en la primera mitad del siglo XVII pesa sobre los hombres una conciencia social de crisis que suscita una visión del mundo en la que encuentra su expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Cfr. Lotman (1982: 323-324) para la relación entre cultura y texto. La condición de Quevedo de literato y cortesano lo mantenía en contacto con la vida diaria, así que no le fue difícil encaminar sus pasos a la crítica social, y en su visión de la sociedad de la época eligió resaltar los defectos y los vicios de los bajos oficios, de la clase media y de los profesionales de la medicina y la justicia, principalmente. En efecto, ha sido considerado como periodista de su época (Cejador, 1916: X; Fernández Álvarez, 1983: 798).

⁵ Son brochazos descriptivos, tanto prosopográficos como etopéyicos, ricos en su múltiple variedad y en su profundidad. La pintura del paisaje es “extraordinariamente atrevida en su carácter abocetado”, señala Nolting-Hauff (1968: 70 y 272). Para la relación entre literatura y pintura en la época y el tópico “ut pictura poesis”, cfr. Maravall (1975: 497-520, esp. 505-506). En este sentido, no debe pasar desapercibida la reflexión del ilustre historiador en torno a los “borrones” o “pinceladas gruesas” de la pintura barroca, “pintura de lo inacabado, variable, movedizo, inestable” (ibid., 513), idea con la que podemos relacionar tanto algunos finales inconclusos de narraciones como el continuo movimiento expresado en el desfile de los personajes “ensoñados”. Es el mismo dinamismo que Bajtin (1987: 52) aduce como característico del grotesco medieval y renacentista.

⁶ Es en un sueño, desatado y ligero por definición, donde el espíritu mariposeador de Quevedo podía revolotear más libremente. Y ocurre que esta mariposa, preñada con el semen de una sátira punzante y destructiva, se transforma en una temible avispa que aguijonea despiadadamente los cuerpos de hombres y mujeres, muertos en la tierra y vivos en el infierno, individuos concretos y colectivos de personas, hasta llegar a lo más íntimo de sus mentes y de sus corazones, de su sentimiento y de su razón, mostrándonos sus vicios y debilidades. Él mismo manifiesta su cualidad: «el epíteto del autor es el satírico» (A, 86).

⁷ Así, *El sueño del Juicio Final*, *El alguacil endemoniado*, *Sueño del infierno* y *Sueño de la muerte* fueron trocados, respectivamente, por *El sueño de las calaveras*, *El alguacil alguacilado*, *Las zahúrdas de Plutón* y *Visita de los chistes*, manteniéndose *El mundo por de dentro*.

⁸ Para los estragos que afectaron a la coherencia textual y al contenido, vid. las consideraciones de Maldonado (1984: 40-41), para quien es manifiesta “la desgana o precipitación con que a menudo se hicieron los arreglos”; Cejador (1916: XX-XXII): “las alegorías hechas a la fuerza mitológicas quedaron frías y sin fuerza, la obra entera, descolorida”; Arellano (1991: 53-54), según el cual paganizar el complejo mundo de los *Sueños*, enraizado fuertemente en una cultura cristiana, no pudo hacerse sin pagar el alto precio de “provocar innumerables fallas”; y Nolting-Hauff (1968: 200, n. 246), a quien le parece tragicómico que el autor, “que voluntariamente sólo escribió parodias de mitos [...], se viera en la necesidad de tener que «paganizar» sus *Sueños*”.

⁹ Otra cuestión debatida es si Quevedo tenía la idea preconcebida de tal unidad desde el primer sueño o si fue surgiendo a medida que pasaba el tiempo (recordemos que fueron escritos entre 1605 y 1622). Nolting-Hauff

primera página¹⁰.

2. Si nos detenemos brevemente en considerar la obra barroca en general, comprobamos que la sobrevaloración de los elementos formales no se debe a un mero proceso de desarrollo de las formas, sino que es “producto de unos determinantes vitales e ideológicos que suponen una especial actitud no sólo ante el arte, sino ante el mundo en toda su complejidad” (Orozco, 1980: 401). Es precisamente esta cuestión la que subyace al interesante mundo que nos presentan los *Sueños*. Hay que partir de lo externo y aparente para buscar la explicación de todo ello, y de sus conscientes e inconscientes recursos en lo más íntimo y profundo. Nuevamente en el Prólogo encontramos una idea fundamental para comprender el significado de los *Sueños*: «Sin propósito parecerá a v. m. este cuento, y será o por no saberme yo bien explicar, o por no quererme v. m. entender, que no hay más mal sordo que el que no quiere oír; pero yo sé lo entenderá si ahonda un poco en sus sentidos varios que le puede dar, como en todo lo deste libro» (A, 85)¹¹. De este modo, Quevedo se nos presenta de dos maneras distintas:

a) En un nivel superficial, es el personaje observador que cuenta la historia¹².

(1968: 55-66), que se inclina decididamente por lo segundo, defiende la unidad cíclica apoyándose en la comunidad formal y temática y, sobre todo, en el motivo marginal “de un encuentro del poeta con un mundo irreal o del más allá” (ibid., 65). Opinión que comparte Arellano (1991: 21), quien se fija en la unidad de los prólogos y dedicatorias y en “la misma ambientación satírica y de fantasía moral y burlesca ultraterrena”. Müller (1978: 236), en cambio, destaca la unidad de intención en la sátira política. Cfr. también Jauralde (1983: 123) y Crosby (1993: 3-ss.). Para la inclusión o no en el ciclo del *Discurso de todos los diablos* y de *La hora de todos*, cfr. la aceptación, si bien no firme, de Arellano (1991: 22), las de Cejador (1916: XI y XIX) y Müller (1978) con respecto a la segunda obra; la negativa de Nolting-Hauff (1968: 40) y las dudas de Fernández Álvarez en lo tocante también a *La hora* (1983: 798).

¹⁰ Ya en la dedicatoria de *Juguetes*, dirigida «a ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo», dice el escritor que quien compra el libro y murmura «primero hacer burla de sí, que gastó mal el dinero, que del autor, que se le hizo gastar mal», termina instando a los demás a hacer lo que quieran de su libro, pues él ha dicho lo que ha querido de todos, y se despide riéndose de las dedicatorias de los libros: «Adiós, mecenas, que me despido de dedicatoria» (A, 412).

¹¹ Es la misma idea que encontramos, en los albores del XVI, en el *Enquiridion o manual del caballero cristiano* (regla V) de Erasmo. El humanista holandés urge a encontrar el espíritu bajo la letra, a que se penetre más allá del sentido literal, de lo visible, tras el cual se esconden los misterios que hay que alcanzar, lo inteligible. Es también lo que expone Gracián, bien que referido al ideal estilístico, en su *Agudeza y Arte de ingenio* (discurso VI): «quien dice misterio dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada y gustosa».

¹² Es él el protagonista que configura y da coherencia a los distintos relatos fantásticos, en el sentido de que son producto de sus sueños. Narra los diversos y sucesivos acontecimientos desde su perspectiva personal, que le viene dada por su condición de actante en la trama, y para ello recurre tanto a la primera como a la tercera persona. Él da razón de ser a la obra desde el momento en que se constituye como centro de observación de costumbres, tipos y figuras de la sociedad. La sátira de los bajos oficios (zapateros, pasteleros, sastres, taberneros) y de los demás tipos, como médicos, boticarios, clérigos, falsos nobles, funcionarios de justicia (corchetes, alguaciles, jueces, letrados), la dueña, el maridillo, poetas, etc., así como la de temas morales (tópicos de la fugacidad del mundo y de la vida, del “contemptus mundi”, la honra, etc.) y la referida a aspectos lingüísticos y literarios, ha sido detalladamente estudiada por Nolting-Hauff (1968: 110-216), a quien remitimos. Para la caricatura de la mujer y el matrimonio es indispensable Mas (1957).

b) En un nivel profundo, en Quevedo se condensan todos los diablos que a lo largo del libro van apareciendo y que se encargan de acusar, hacer sufrir y condenar a hombres y mujeres (son muy pocos los que se salvan). Esto es, Quevedo hace ahora de diablo que predica y satiriza¹³.

Tras la resurrección de los muertos, la segunda parte en que se estructura *El sueño del Juicio Final* es el propio juicio¹⁴. Una vez que todos advirtieron que era el día del juicio final, «los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes las lenguas, los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos»¹⁵ (A, 96)¹⁶.

En el diálogo que mantienen el licenciado Calabrés, el diablo que posee al alguacil y el autor en *El alguacil endemoniado*, Quevedo destaca, por encima de la crítica a los demás, la burla del tipo del alguacil. En la dedicatoria trasplanta, deformada por la parodia, la clasificación de Pselo de los géneros de demonios a su distinción de seis clases de alguaciles malos (A, 134-135). Entre otros, son criticados los adúlteros (A, 154) y los cornudos (A, 155)¹⁷. Respondiendo al carácter de Quevedo, las mujeres no pueden escapar de sus garras de

¹³ Para el análisis de la técnica de la narración y los puntos de vista remitimos a Schwartz (1985), Lida (1981), Price (1983), Sieber (1985) y Nolting-Hauff (1968: 217-294).

¹⁴ En el que salen escaldados toda una serie de personajes prototípicos: el escribano, el avariento, la ramera, el médico, el boticario, el juez, el abogado, el tabernero, el sastre, el maestro de esgrima, los lujuriosos, los alguaciles, los genoveses, los pasteleros, los astrólogos, etc., al lado de personajes históricos como Judas, Herodes, Pilatos, Mahoma y Lutero. El ángel que anuncia el juicio final aparece como «un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura» (A, 93). La confusión que crea este son sorprendente, al cual obedecen los mármoles y oyen los muertos, es digna de ser vista: los que habían sido soldados y capitanes resucitan airados tomándolo por señal de guerra, los avarientos creen que es toque de rebato, los vanidosos y los gulosos lo interpretan como cosa de sarao o caza.

¹⁵ Quevedo consigue aquí un gran efecto de la tensión “entre materia bíblica y elaboración satírica” (Nolting-Hauff, 1968: 18). Es esta consideración el extremo surrealista al cual lleva el autor un “leit-motiv” de la literatura de meditaciones y sermones de finales del XVI, la repugnancia del alma pecadora “ante el cuerpo del que antes fue víctima y en el que ahora ha de volver a entrar” (ibid., 164). Cfr. estos rasgos y efectos fantástico-surrealistas de Quevedo que entresaca Nolting-Hauff (ibid., 34) con la comparación que hace Orozco (1980: 422) entre la visión plástica quevediana y la pintura surrealista o la del Bosco, que le sirve al erudito tanto para testimoniar la compatibilidad del juego intelectual conceptista con la descripción de la realidad como de argumento de rechazo de la exclusión mutua entre cultismo y conceptismo. Postura contraria a ésta es la defendida por Arellano (1991: 45), quien descarta las lecturas surrealistas argumentando que la organización y expresividad grotesca de la obra quevediana “responde de manera completa y coherente a la estética conceptista de la agudeza”. También Fernández Álvarez (1983: 813) advierte el paralelismo entre las escenas de los sueños y los cuadros del Bosco. Por su parte, Bajtin (1987: 16) resalta la concepción del grotesco del pintor. La relación, desde el punto de vista del grotesco, entre su pintura y la caricatura de Quevedo también ha sido estudiada por Iffland (1983: 20-ss.).

¹⁶ A través de la descripción que del avariento hace Quevedo nos parece estar contemplando la escena (A, 96). Más adelante, el autor nos ofrece una escena genial sobre este tipo en un largo párrafo que sirve como ejemplo significativo de la agudeza de ingenio y de la ironía burlesca de Quevedo sobre la base del juego de palabras (A, 120-121). Frente a él, otro breve con dilogía y calambur caracteriza a los despenseros (A, 113-114). Esta última, alusión identificadora que se repite, precedida de un chiste, en *Infierno* (A, 222).

¹⁷ Tampoco se libran de la ridiculización los poetas, quienes sufren penas de diversas maneras, como los de comedias (A, 149-150). Especialmente interesante por su significación política y social se ha visto la crítica a los reyes. Comenta Quevedo la soberbia, la crueldad, la codicia y la debilidad de éstos ante las camarillas, con

satírico¹⁸. De entre los pocos que se libran de la quema están los pobres, pues si lo que condena a los hombres son las cosas que tienen del mundo, los pobres no se pueden condenar por no tener nada. Por faltarle, hasta le faltan diablos (A, 167-168).

En el *Sueño del infierno* el autor nos presenta el tópico del “bivium” en un viaje que, una vez elegida la senda del placer, conduce a las zahúrdas infernales. Quevedo no se centra en la descripción paisajística del infierno, de ahí la vaguedad de las referencias topográficas (Maldonado, 1984: 22), sino en “la sensación grotesca de caos, laberíntico, oscuro y dominado por la confusión y el griterío” de las figuras humanas (Arellano, 1991: 17)¹⁹. La acritud y mordacidad del satírico se revela en las figuras grotescas de las viejas, algunas de las cuales, no hartas de vida, aun en el infierno intentan enamorar a los diablos (A, 207-209)²⁰.

La visión con acompañante de *El mundo por de dentro* plantea inicialmente la idea del “nihil scitur”, que en la versión de 1627 es explotada mediante la contraposición alegórica entre la apariencia y la verdad en una narración cuyo hilo es la observación por parte del narrador y de su compañero, un anciano en quien se personifica el Desengaño, de lo que ocurre en la calle mayor del mundo, llamada Hipocresía, y que en la adición que supone el fragmento introducido en la versión de *Juguetes* pierde sentido al truncarse el relato y

alusiones veladas que apuntan a Felipe III y a los ministros y medradores de su corte, según entiende Maldonado (1984: 18). En lo relativo a otras versiones del texto del *Alguacil*, así como a los comentarios políticos insertos en otros *Sueños*, cfr. Nolting-Hauff (1968: 189-198), quien comenta que en aquél la posición del gobernante se explica “desde el punto de vista tradicional del espejo de príncipes”. Con una chistosa dilogía, el diablo responde a la pregunta del autor de si hay reyes en el infierno diciendo que muchos y que «todo el infierno es figuras» (A, 157).

¹⁸ Son ellas tales que «con ruindades, con malos tratos y peores correspondencias, les dan ocasiones de arrepentimiento cada día a los hombres» (A, 152). Esta caracterización, que entronca con una larga tradición literaria de la misoginia que remonta a las autoridades clásicas y medievales, nos recuerda la invectiva misógina del viejo Alethio en el *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo: «sus ruindades, / mudança de voluntades, / todo para nuestros daños, / trampas, mentiras, engaños / y flaqueza de verdades» (ed. de R. Reyes Cano, Clásicos Castalia, Madrid, 1986, 71). Como el poeta mirobrigense, también Quevedo reparte entre sus *Sueños* una tipología de las mujeres (viejas, rameras, dueñas, casadas, etc.). Nuestro autor se interesa por pintar algunos rasgos físicos y morales mediante brochazos cargados de humor, como cuando se refiere a las mujeres feas (A, 165). La misoginia del Quevedo hombre nos la muestra explícitamente el Quevedo autor en el primer sueño, cuando unas mujeres hermosas le llaman «descortés y grosero porque no había tenido más respeto a las damas» (A, 97).

¹⁹ Entre los truhanes está la mujer pública, «porque por dar gusto hizo plato de sí misma a todo apetito» (A, 193), y entre los bufones, el marido que vende a su mujer, «porque por dar gusto a todos vendió el que tenía con su esposa, y tomaba a su mujer en dineros como ración, y se iba a sufrir», es decir, a tolerarlo (A, 192). Un cuadro pictórico nos parece el pasaje donde los pasteleros son condenados (A, 194). Al hecho de que los pasteleros engañaban metiendo en los pasteles carne mala y prohibida y huesos machacados alude sarcásticamente Quevedo en el capítulo VII del *Buscón* (ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1988, 9ª ed., p. 147). Pero no se queda atrás en plasticidad la escena chistosa basada de nuevo en una dilogía en la que se nos describe a los corchetes (A, 195). En extremo divertido resulta contemplar a los astrólogos en el infierno (A, 243-244). Y chiste gracioso es la escena de los “¡Oh, quién hubiera!” (A, 205). Tampoco los sodomitas son del agrado de los diablos (A, 207). De entre las cualidades morales, la honra recibe un tratamiento exhaustivo. Quevedo no regatea esfuerzos ni procedimientos estilísticos en dirigir sus acerados dardos contra la honra mundana, hacedora de la mayor parte de las tiranías y daños en el mundo (A, 200).

²⁰ Es de señalar que algunas descripciones de personajes se insertan en el realismo grotesco que continúa la línea de resaltar lo feo, sucio y degradante, lo ínfimo corporal (vid. Bajtin, 1987: 332-393).

decantarse unívocamente: “el desengaño resulta evidente para el autor sin necesidad de que nadie le abra los ojos” (Maldonado, 1984: 28): «Quedé admirado de oír al buen viejo y de ver lo que pasaba por debajo de la cuerda en el mundo» (A, 502).

También es la hipocresía el tema principal en el *Sueño de la muerte*. En la pluma del autor las palabras son títeres con los que hace juegos malabares en los que imbrica a las ideas. Dominado por el desengaño, es guiado por la Muerte a su tribunal y audiencia, donde escucha a los muertos²¹.

Resulta, pues, que también el diablo puede ser sometido al doble análisis referido anteriormente:

a) Explícitamente, en el sentido literal, diablo es el alguacil, los tintureros, los cornudos, las viejas (*Infierno*, A, 207), los sacamuelas (*Muerte*, A, 322)..., es decir, los tipos sociales sometidos a la sátira de Quevedo. Así, la crítica de los alguaciles en boca del diablo conduce a la identificación entre ambos y se resume en que hay que hablar más propiamente de «demonio enaguacilado» que de «alguacil endemoniado» (*Alguacil*, A, 144-145)²².

b) Implícitamente, en el sentido oculto tras las letras, el diablo es, como se ha dicho, el propio autor.

Quevedo expone enseñanzas morales, pero curiosamente lo hace en boca de los diablos, moradores del infierno, los cuales castigan a los seres terrenales que no han obrado rectamente en vida. Independientemente de que en ocasiones Quevedo sea testigo observador y además actor, quien inflige las penas es el diablo-protagonista, que se identifica con el Quevedo-autor²³:

<i>Lo aparente</i>	<i>Lo profundo</i>
--------------------	--------------------

²¹ Entre ellos están las almas de proverbios populares y muletillas lingüísticas convertidos en personajes. El autor le dice a la Muerte que no es la primera vez que ha visto el infierno (A, 332). Advierte Quevedo que «el que hay en el mundo no es juicio ni hay hombre de juicio, y que hay muy poco juicio en el mundo». Por ello, teme volver a la tierra, viendo que el Juicio está en el infierno «y qué poca parte está repartida entre los vivos». Como consecuencia, más quiere «muerte con juicio que vida sin él» (A, 332). El inteligente juego de la antanacsis refuerza el sentido didáctico que se esconde tras lo expresado por el autor. Curioso personaje es Pero Grullo, una de cuyas profecías da pie a una nueva crítica de los médicos (A, 364). En su boca, Quevedo identifica el dinero con las mujeres (A, 365).

²² Cfr. Nolting-Hauff (1968: 172) para la justificación del parecido del pecador con el demonio en la concepción teológico-moral. Entra aquí el tópico del “hombre, lobo para el hombre”: son más diablos unos para otros que los propios diablos (*Alguacil*, A, 167).

²³ Encontramos apoyo en lo que decimos en una observación de Arellano (1991: 41 y n. 59) con respecto a un pasaje del *Infierno* y en su conclusión: “diablo y narrador son máscaras equivalentes en cuanto al sentido crítico y moralizante”. De modo semejante se había pronunciado Maldonado (1984: 14-15). Sin embargo, con respecto a la finalidad moralizante, en su momento Lázaro (1961: 319-ss. y 335) apuntó la falta de fundamentación de defender la existencia de un objetivo didáctico en las obras tempranas de Quevedo. Cfr. Nolting-Hauff (1968: 110-113) para el debate en torno a esta cuestión, al que se pueden sumar las referencias apuntadas por Arellano (1991: 35, n. 48).

<i>Diablo</i>	Distintos tipos sociales	Quevedo satírico
<i>Quevedo</i>	Actante-observador	Diablo que satiriza

¿Pretende Quevedo burlarse o, en cambio, dar una enseñanza moral; es decir, quiere hacer primar el “delectare” sobre el “prodesse” o al contrario? Es evidente que nuestro autor se burla hasta del inocente lector²⁴. Esta aparente ambigüedad, esta oscilación entre el aprovechar y el divertir no queda tal cual. Gracias a la doble posibilidad de analizar e interpretar la obra, la burla se expresa en el sentido literal y se descubre como enseñanza en el sentido oculto. Bien es cierto que de esto último se encarga en parte el autor dando claves y explicaciones en algunas dedicatorias, prólogos y finales de sus *Sueños*. En efecto, puede seguirse esta evolución que va de la risa a la enseñanza atendiendo a los finales de cada sueño²⁵. Así pues:

<i>Sentido literal</i>	<i>Sentido oculto</i>
Burla	Enseñanza

Si señalamos, como hace Maldonado (1984: 36-37), tres etapas en el proceso temporal y conceptual de los *Sueños*, destacaríamos una primera cuya motivación es la condena y la amenaza de castigo, donde se situarían los tres primeros (*Juicio*, *Alguacil*, *Infierno*) y en la que la actitud del autor es de ira y de indignación; una segunda de crítica, correspondiente a *Mundo*, con un Quevedo desengañado y escéptico; y una tercera fundamentada en la estupidez y la maldad, representada por *Muerte* y con un autor que acaba desembocando en una actitud de desprecio. En *Mundo* el autor encarna la apariencia y el Desengaño, la verdad (el diablo se ha cambiado ahora por esta figura alegórica). Y es en este estadio, al mostrar la realidad que hay «por debajo de la cuerda», donde se hace explícita la enseñanza. La tesis que en él se presenta justifica todos los demás sueños; es una de las razones por las que se lo ha

²⁴ Antes de empezar el discurso del *Alguacil*, se dirige a él en los siguientes términos: «Y si fuéredes cruel y no pío, perdona, que este epíteto, natural del pollo, has heredado de Eneas» (A, 137). Sin embargo, en *Infierno* el lector ya no es pío, sino ingrato, desconocido y perverso²⁴. Quevedo, que va a disertar sobre el infierno, aconseja al lector: «Si fuere oscuro, nunca el infierno fue claro; si triste y melancólico, yo no he prometido risa» (A, 171). ¡Él no ha prometido risa! ¿Hay que hacer caso a estas palabras? Precisamente la lectura de sus *Sueños* provoca no risa, sino una carcajada continua.

²⁵ *Juicio* lo concluye Quevedo diciendo que lo que vio le produjo tanta risa que le despertaron las carcajadas «y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado» (A, 133). A *Alguacil* pone fin recomendando que se preste atención a todo lo que se ha dicho, aunque haya sido expresado por un diablo, pues «por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua» (A, 169). Ya de las zahúrdas de Plutón (*Infierno*) sale el autor «como espantado» y le desea al lector que el crédito que les de a las cosas que ha contado «le sea provechoso para no experimentar ni ver estos lugares» (A, 269). El discurso de *Mundo* dice el autor que lo escribe para entretener, pero que por debajo de la cuerda da «un jabón muy bueno a los que prometí halagos muy sazonados» (A, 502). Por último, Quevedo contribuye a desvelar el sentido oculto con el cierre de *Muerte*: «Con esto me hallé en mi aposento tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño. Con todo eso, me pareció no despreciar del todo esta visión y darle algún crédito, pareciéndome que los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada, más atiende a enseñar que a entretener» (A, 404-405).

considerado el más importante²⁶. Si la apariencia es el espejo de los tópicos del “mundo al revés” y de la “locura del mundo”²⁷, la verdad escondida en ella manifiesta la esencia de las cosas y de los hombres, herencia ésta más clásica que cristiana, como ve Maravall (1975: 404). El final no quiere la destrucción del mundo aparente y transitorio, el desengaño no actúa proponiendo renunciar a la corteza aparente de la realidad, al mundo de ficción, soñado, teatral, sino que supone la invitación del autor a reflexionar que el hombre, con la lección aprendida, debidamente aleccionado, “puede acondicionar a él su conducta” (ibid., 410). Según esto, la ambivalencia del grotesco de la cultura cómica popular no se da ya en el realismo de los *Sueños*, pues la parte positiva, regeneradora, de esa degradación, definida como “transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1987: 17, 24 y 25), le viene a Quevedo de su deuda con la rica y larga tradición literaria culta. Y, por el otro lado, en la parodia quevediana de lo serio, la risa es satírica, degradante, pero no es la risa festiva popular del humor carnavalesco. Aún así, pervive en cierto modo lo grotesco popular en elementos como el dinamismo y la ausencia de oposición, esto es, la confusión, entre la vida y la muerte (cfr. el retrato de la muerte en el sueño que lleva su nombre)²⁸.

3. Con Orozco (1980: 412-ss.), hay que reconocer lo inútil que sería considerar la obra de arte barroca -e, individualizando, el producto artístico de Quevedo- bajo un prisma positivista que la viera como un organismo autónomo, con vida propia, que sólo muestra su valor en la forma, olvidando que toda obra literaria es creación de la fantasía individual. El arte de masas al que, en cierto sentido, se llegó en el Barroco tiene un fiel exponente en Quevedo. Éste es deudor de la tradición literaria anterior, pero la modela de una manera original. Aunque conoce y valora la normativa clásica, reconoce y defiende, como artista barroco que es, “las exigencias de vida y libertad de acuerdo con la realidad, la naturaleza y los gustos y costumbres de los nuevos tiempos”. La vida penetra en la obra de arte, y con ella, el “más variado mundo de ideas y sentimientos”²⁹. Si lo que importa ahora es la realidad concreta, ya

²⁶ Para Carilla (1949: 121) es la clave que resume todos los demás. Vid. Nolting-Hauff (1968: 299-300) para la relación de imitaciones que tuvo este sueño.

²⁷ A ellos alude Maravall (1975: 313-314), según el cual el “mundo al revés” en el Barroco es producto de una mentalidad conservadora, tradicional. En cambio, este tópico en la Edad Media y en el Renacimiento representa, en palabras de Bajtín (1987: 16), el segundo mundo de la cultura popular, construido “como parodia de la vida ordinaria”.

²⁸ Antes de llegar definitivamente a la degeneración que lo recluye en la tradición literaria y conduce a la época romántica y modernista, tocando parcialmente a Quevedo al sustituir el polo positivo por la sentencia moral (cfr. Bajtín, 1987: 36-ss.).

²⁹ Cfr. Maravall (1975: 317, n. 40 y 318, n. 45), para el que la estructura de los *Sueños* responde al tema de la “plaza del mundo” e *Infierno* refleja el tópico de la “venta del mundo”.

no interesa la figura idealizada de la novela heroica o pastoril, sino el personaje real contemporáneo.

Al descalabro político, propiciado por la ineptitud de los monarcas, se unen la crisis económica y los trastornos sociales³⁰. El clima crítico, bajo el que planeaba la sombra de la Contrarreforma, fue detectado por el Barroco español, que, a modo de espejo, reflejó esta situación en el arte y en la literatura. Lo que Orozco aplica a la novela picaresca aérea vale en nuestro caso: gracias en parte a la forma autobiográfica de los *Sueños*, el lector queda implicado e incorporado en la obra; y esto nos hace ver cómo no se trata tanto de una transformación de unas formas literarias, cuanto “de la violenta irrupción de una realidad social que exige su expresión y comunicar con ello el grave aviso moral aleccionador” (ibid., 415). Una consecuencia fundamental de esta idea es el hecho de que en Quevedo, como en tantos otros, el tema mitológico y el bíblico es arrastrado hacia el plano real de la vida cotidiana, llegando hasta lo degradante y burlesco. De nuevo, lo dicho ahora para Góngora vale para Quevedo: su barroquismo “hace contrastar los tópicos de la convencional visión idealizada con los rasgos de la más vulgar realidad, en una deformación cual corresponde a un idealismo descendente” (ibid., 442)³¹. ¿Acaso no es contrapunto de la idílica visión garcilasiana del “locus amoenus” la descripción del vergel con que comienza *Infierno*? (A, 172). Los motivos pastoriles y moriscos y los poetas petrarquistas son, asimismo, duramente criticados por un diablo (A, 230-231).

El desengaño y el pesimismo que produce en Quevedo la realidad de su tiempo le llevan a pasar del plano ideológico -donde se incluye tanto el mundo clásico pagano como el cristiano- al plano de la realidad cotidiana mediante una visión realista desmitificadora³². Y es

³⁰ Quevedo acusa a los genoveses porque los misterios de sus cuentas «son dolorosos para los millones que vienen de las Indias» y dice que «los cañones de sus plumas son de batería contra las bolsas, y no hay renta que si la cogen en medio el Tajo de sus plumas y el Jarama de su tinta no la ahoguen» (A, 160-161). Ellos y los escribanos «nos vuelan con las plumas, mas el dinero delante» (A, 368). Aquí y en otros pasajes, como el del tema del dinero tratado en *Muerte* (A, 331), el didactismo basado en la moral cristiana deja paso a la queja, con poso pesimista, referida a la realidad histórico-social de la España contemporánea del autor. En otros casos, el didactismo es sustituido por un tono agresivo-jocoso, como ocurre con la honra en *Infierno* (A, 200) y en *Muerte* (A, 350-351), o conjugado con un tono frívolo, obediente al espíritu de irreverencia de que habla Bataillon (1937: 775), como sucede en la sátira anticlerical de ciertos manuscritos de *Juicio y Alguacil* y en el motivo de las plegarias ilícitas de *Infierno* (A, 232). Cfr. Nolting-Hauff (1968: 137, 182, 184-185, 187, 197 y 215-216). De cualquier manera, la investigadora, que considera los *Sueños* como “pseudonarraciones”, los situó entre el género satírico y el didáctico (ibid., 67-109 y 195-196). Igual postura adopta Arellano (1991: 35).

³¹ Partiendo de la coincidencia temática entre los *Sueños* y la literatura ascética y de sermones, Nolting-Hauff (1968: 180 y 181, n. 3) presenta este cambio de plano como desvío “de lo edificante-ascético a lo satírico-intramundano”. Indica que cuando en un tema confluyen la perspectiva ideológica cristiana y la clásica, es esta última la que suele destacarse.

³² No hay que olvidar que este realismo descendente también halla reflejo en la pintura. El texto de Quevedo produce algo parecido a lo que indica Orozco (1980: 440) sobre los cuadros de Velázquez y de Rembrandt, en los que el tema clásico persiste “a través de una visión o interpretación que lo contradice”. Cfr. lo mismo en el análisis del antihéroe que Fernández Álvarez (1983: 776) hace del *Buscón*. Poco más de un siglo antes que

la sátira y la deformación grotesca, que a veces llega a ser hiperbólica, el instrumento que permite dicho tránsito.

4. Quevedo, observador y autor, concibe el mundo terrenal como un teatro, en el que los seres humanos son bufones que esconden sus vicios tras la máscara. En el Prólogo anuncia que su libro «sale agora al teatro del mundo»³³ (A, 84)³⁴. Valiéndonos nuevamente de un simple esquema, expresaremos estas correspondencias funcionales:

	<i>Vida</i>	<i>Literatura</i>
<i>Escenario</i>	Mundo terrenal	Teatro
<i>Personajes</i>	Seres humanos	Bufones
<i>Caracterización</i>	Vicios	Máscara

Quevedo monta un escenario teatral; él no es mero espectador, sino que se constituye como director que además de observar, controla y reparte críticas. Valiéndose de la literatura, somete a la vida a un proceso de dramatización, la convierte en drama que en un nivel profundo descubre como realidad aplastante y sobrecogedora lo que en un nivel superficial el autor, recurriendo a la máscara literaria de la caricatura y la ridiculización, presenta como comedia. Al empezar *Muerte* dice: «Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la

Quevedo, el Bosco, precursor de la tendencia naturalista, persiguió un fin moralizador con sus lienzos. En *Alguacil* el diablo se queja de la imagen que de sus compañeros han dado los pintores en la tierra, quienes los pintan «con garras sin ser aguiluchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: “Porque no había creído nunca que había demonios de veras”» (A, 155-156). En esta cita textual ve Maravall (1975: 461) un ejemplo de la estimación barroca ante el cultivo de la extrañeza por sí misma por parte del Bosco.

³³ Cfr., para esta misma idea, la nota 20, p. 275, de la edición de Arellano, referida a una cita de *Mundo*: «que yo te llevaré a la calle mayor, que es a donde salen todas las figuras»; Maldonado (1984: 16), quien compara la estructura de *Juicio* con un “entremés de figuras”; y Maravall (1975: 403), que entiende el tópico de la teatralidad del mundo en el Barroco como negación ascética a la vez que como imagen con el valor práctico de decir “cómo nos hemos de adaptar en nuestro comportamiento a un mundo que tiene condición similar a la representación escénica”. El hombre barroco debe adaptarse, con ayuda de su disfraz, a ese teatro en el que participa si quiere conseguir el éxito, o bien debe abstenerse del mundo y de la vida (ibid., 404). Cfr. también la relación que podemos establecer entre esta idea del mundo como teatro y la “estructura teatral” de algunos cuadros de Velázquez, asociada a la noción del perspectivismo en el arte y en el pensamiento (ibid., 395 y 402) y aplicada a las escenas de *Infierno*, con un juego de imágenes en el que es incierto el momento en que se pasa de lo representado a lo real. Es la misma incertidumbre a la que, “mutatis mutandis”, se refiere Maravall al analizar el tópico de la vida como sueño (ibid., 410). A nuestro entender, en Quevedo parece pesar tanto la consideración lógica -que da pie a la confusión- como la desestimación ascética -que acaba en desengaño- de la antinomia entre realidad y apariencia que analiza Maravall (ibid., 393 y 398).

³⁴ En *Juicio*: «al fin llegó a vista del teatro» (A, 98). Un diablo de *Infierno*, expresión del Quevedo crítico, dice: «en el mundo todos sois bufones, pues los unos os andáis riendo de los otros, y en todos, como digo, es naturaleza y en unos pocos oficio» (A, 193). Aunque se refiere a los hipócritas, no sólo se limita a éstos el Quevedo protagonista, sino que se extiende a todos los humanos caracterizados por la ausencia de moral, cuando se expresa de la siguiente manera: «Al fin conocí que iban estos arrebozados para nosotros; mas para los ojos eternos, que abiertos sobre todos juzgan el secreto más oscuro de los retiramientos del alma, no tienen máscara» (A, 178).

traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (A, 312).

Funciona así, por tercera vez, el doble análisis de la obra: en el nivel literal radicaría la “comedia” y tras el oculto estaría el “drama”:

<i>Nivel literal</i>	<i>Nivel profundo</i>
Comedia (burla)	Drama (enseñanza)

Y estos dos mundos, vida y literatura, que a lo largo de los *Sueños* han ido corriendo paralelos, uno de forma patente y otro latente, acaban por indentificarse plena y definitivamente en el momento en que aparece y actúa la Muerte, igualadora de ricos y pobres, de doctos y necios, eterna pesadilla barroca. Quevedo contempla la muerte bajo algunos tópicos como su poder abarcador de la totalidad de la vida y del tiempo (*Alguacil*, A, 168; *Muerte*, A, 274; *Infierno*, A, 209); el “tempus fugit” (*Infierno*, A, 174); la muerte omnipresente en la vida de los hombres (*Infierno*, A, 208-209; *Muerte*, A, 328-329)³⁵. Pero la muerte ya no es pintada como unos huesos descarnados con su guadaña, sino presentada como «una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca» (*Muerte*, A, 327). Es decir, la más extraña mezcla que se pueda imaginar, todo un sorprendente espectro híbrido.

Si en *El gran teatro del mundo* Calderón introduce el teatro dentro del teatro, podemos afirmar que Quevedo hace lo propio, pero con la vida concebida como teatro dentro de los *Sueños*. Y como en Calderón, en Quevedo también la introducción de la ficción dentro de la ficción implica que lo que se representa como obra teatral -en el caso del dramaturgo- o como vida entendida como obra teatral -en el del prosista-, es “la más desnuda verdad de nuestra propia vida”, la materialización de la vida humana en la escena o en nuestra mente que contemplamos como espectadores o como lectores “nos repercute más hondamente, como gran lección de desengaño de la fugacidad del tiempo” (Orozco, 1980: 514)³⁶. La diferencia

³⁵ Es la muerte drama del viviente. Aflora la vena senequista: “non repente nos in mortem incidere, sed minutatim procedere; cotidie morimur”, puesta de relieve por Nolting-Hauff (1968: 176), quien cita en este punto a Rothe (1965: 34 y 94). Cfr. también Ettinghausen (1972). Para Maravall (1975: 338), al lado de la función principal ascético-religiosa, la representación barroca del esqueleto también presenta “resonancias que aluden a los peligros del mundo social y político”.

³⁶ Dado que la realidad es teatral, lo que hay en los escenarios es “un teatro en segundo grado” (Maravall, 1975: 405).

estriba en que mientras Quevedo ha elegido la vía de la deformación descendente³⁷, Calderón ha optado por la “transformación alegórico-cristiana” (ibid., 440). Como señala García Lorenzo (1980: 561) refiriéndose a toda la obra de Quevedo, en los *Sueños* se consuma “el contraste más violento: de la carcajada a las lágrimas, del moralismo a la sátira más procaz, [...] de lo más trascendental humano a la curiosidad pintoresca”. Anverso y reverso de una misma moneda de oro, la de nuestro genial prosista y poeta barroco.

Referencias bibliográficas.

- Bajtín, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza Editorial (trad. francesa del original ruso: 1970).
- Bataillon, M. (1937): *Érasme et l'Espagne*, París (citamos por la trad. española *Erasmo y España*, México, FCE, 1966, 2ª ed. corregida y aumentada).
- Bellini, G. (1965): *L'Aspetto satirico in Francisco de Quevedo*, Milano, Goliardica.
- Del Piero, R. A. (1958): “Algunas fuentes de Quevedo”, en *NRFH*, 12, 36-50.
- Díez Borque, J. M. (ed.) (1980): *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Taurus.
- Ettinghausen, H. (1972): *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Oxford.
- Fernández Álvarez, M. (1983): *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional.
- García Lorenzo, L. (1980): “La prosa en el siglo XVII”, en Díez Borque, J. M. (ed.), 523-586.
- Haley, G. (1969-70): “The earliest dated manuscript of Quevedo's *Sueño del Jucio Final*”, *Modern Philology*, 67, 238-262.
- Iffland, J. (1978, I, y 1983, II): *Quevedo and the Grotesque*, Londres, Tamesis.
- Jauralde, P. (1983): “Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo”, *Edad de Oro*, II, 119-126.
- Lázaro Carreter, F. (1961): “Originalidad del *Buscón*”, *Homenaje a Dámaso Alonso*, II, Madrid, Gredos, pp. 311-338.
- Lida, M. R. (1939): “Para las fuentes de Quevedo”, *RFH*, 1, 369-375.
- Lida, R. (1981): “El predicador y sus máscaras”, en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 198-219.
- Lotman, Y. M. (1982, 2ª ed.): *Estructura del texto artístico*, trad. de V. Imbert, Madrid, Ediciones Istmo (primero en ruso en 1970).

³⁷ Sometiendo -igual que el escultor románico a sus figuras-, a sus personajes, con el instrumento de los recursos estilísticos del lenguaje, a contorsiones con el fin de impresionar las conciencias de sus lectores, para así reafirmar la función moralizante.

- Maravall, J. A. (1975): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Mas, A. (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, ed. Hispanoamericanas.
- Müller, F. W. (1978): "Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo", en Sobejano, G., (ed.): *Don Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 218-247 (primero en alemán en 1966).
- Nolting-Hauff, I. (1968): *Vision, Satire und Pointe in Quevedos «Sueños»*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag (citamos por la trad. española *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, de A. Pérez de Linares, Madrid, Gredos, 1974).
- Orozco, E. (1980): "Características generales del siglo XVII", en Díez Borque, J. M. (ed.), 391-522.
- Price, R. M. (1983): *Los Sueños*, Londres, Grant and Cutler-Tamesis.
- Rothe, A. (1965): *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Ginebra-París.
- Schwartz, L. (1985): "En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El crótalon* y los *Sueños* de Quevedo", *Lexis*, IX, 2, 209-227.
- Sieber, H. (1982): "The narrators in Quevedo's *Sueños*", en Iffland, J. (ed): *Quevedo in perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, 101-115.
- Tamayo, J. A. (1945): "El texto de los *Sueños* de Quevedo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 21, 456-493.
- Vives Coll, A. (1954): "Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo", *Helmántica*, 5, 17, 193-208.