Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea

Ramón Valdés Gázquez
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Filologia Espanyola
Facultat de Lletres
Edifici B, Despacho B11-294
Campus de la UAB
08193 Bellaterra (Barcelona)
ramonvaldesg@hotmail.com

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 20, 2016, pp. 221-270]
DOI: 10.15581/017.20.221-270

El joven Francisco de Quevedo, cofrade de la Carcajada y la Risa

Hace unos años caía la sospecha sobre Quevedo de ser autor, en sus obras satíricas, sólo preocupado por la exhibición de la agudeza y el artificio verbal. Poco a poco ese juicio ha ido quedando atrás y se ha ido sustituyendo por el retrato de cuerpo entero de un autor de trayectoria y alcance más complejos, que a veces puede guiarse por esos principios puramente lúdicos, pero también por otros harto más trascendentes[1]. De hecho, ni siquiera parecería del todo correcto hablar ya de una evolución que reflejara a un Quevedo más festivo en juventud, más severo en escritos tardíos[2]. Según eso, su prosa burlesca se debería haber escrito íntegramente en la juventud. O su prosa satírica, debería haber nacido más tardíamente de lo que nació. Aunque nadamos en un mar de incertidumbres en la datación de la primera, muchas dataciones provisionales apuntan en un sentido incluso contrario o cuando menos confuso[3].

1. Müller, 1966.
2. García Valdés, 1993, p. 17 y n; Rey, 2007, p. 13.
3. Para las dataciones de la prosa burlesca véanse los prólogos a los distintos opúsculos de Azaustre en la edición de la prosa dirigida por Alfonso Rey, aparte de las consideraciones, claro, de Jauralde, 1983 y 1998, así como García Valdés, 1993. En cuanto a los debates en torno a lo burlesco, lo festivo, lo satírico-burlesco, lo satírico moral, que van asociados a una visión más o menos trascendente, más o menos moral, de esta obra asociada a la risa pueden verse las magistrales reflexiones y clásicas de Ignacio Arellano (1984; reed. rev. 2003; asimismo Arellano, 2006), pero también imprescindibles las de Alfonso Rey (2007) en su proyecto de edición de las *Obras completas en prosa*.

RECIBIDO: 25-10-2015 / ACEPTADO: 24-11-2015

Pero sea como fuere, sí, es precisamente un joven Quevedo, que quiere despuntar, el que quiere ser recordado por sus poemas y sus escritos burlescos como un ingenio o tal vez incluso «el ingenio» de la corte, el que se presenta como cofrade de la Carcajada y de la Risa:

> Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padrastro de las ajenas, dice: que habiendo venido a su noticia las constituciones del Cabildo del Regodeo, como cofrade que ha sido y es de la Carcajada y Risa; atento que es hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo pero no señor; hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas; puesto en tan buen estado, que de no comer en alguno, se cae del suyo de hambre; persona que, si se hubiera echado a dormir, no le faltaran mantas con la buena fama que tiene; […] señor del valle de lágrimas; ha tenido siempre y tiene, así en la corte como fuera de ella, muy grandes cargos de conciencia, dando de todos muy buenas cuentas pero no rezándolas; ordenado de corona pero no de vida; es de buen entendimiento, pero no de buena memoria; es corto de vista como de ventura; hombre dado al diablo, prestado al mundo y encomendado a la carne; rasgado de ojos y de conciencia, negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones, quebrado de color y de piernas, blanco de cara y de todo, falto de pies y de juicio, mozo amostachado y diestro en jugar las armas, a los naipes y a otros juegos, y poeta sobre todo –hablando con perdón–, descompuesto componedor de coplas, señalado de la mano de Dios. Por todo lo cual, y atento a sus buenos deseos, pide a vuestras mercedes (pudiéndolo hacer a la puerta de una iglesia por cojo) lo admitan en la dicha cofradía de placer[4].

Al parecer hay más elementos que en otras ocasiones para datar con cierta seguridad (no digo total) y como obra temprana el *Memorial* que dio en una academia pidiendo una plaza, y indulgencias que le mandaron escribir, en ínterin que vacan mayores cargos, concedidas a los devotos de monjas al que pertenece el fragmento, a modo de encabezamiento, que acabamos de transcribir. Concluye Azaustre: «Parece, pues, que nos hallamos ante una de las obras tempranas de Quevedo, escrita entre 1600-1605, periodo donde parodió diversos géneros y asuntos cortesanos, como hace aquí con los memoriales, las academias literarias y los devotos de monjas»[5]. Resulta interesante el pasaje, no sólo por declararse cofrade de la Carcajada y Risa, sino por el hecho de ofrecer un autorretrato y la composición de un personaje literario que se identifica con el autor. Se inserta así en una tradición que seguiría poco después Cervantes también, en el prólogo a las *Novelas ejemplares,* pero en la que también hay antecedentes, como el Góngora de «Hanme dicho, hermanas, / que tenéis cosquillas / de ver al que hizo / a "Hermana marica…"», datado en 1587. Una tradición en la que no es figura menor

4. Quevedo, *Memorial que dio en una academia,* ed. Azaustre, pp. 173-175. Según Gutiérrez, 2005, p. 188: «El propio Quevedo, por su parte, optó en su juventud por convertirse en el arquetipo literario de la ingeniosidad burlesca, proceso en el que las academias debieron de jugar un papel sustancial»; profundiza en el tema en las páginas siguientes.

5. Azaustre, en su prólogo al citado *Memorial,* p. 152.

también Lope de Vega, con sus transparentes heterónimos de Belardo y Zaide. No se trata sólo de autopromoción vanidosa, hay también en estos textos algo de exposición de un credo estético. Coinciden los autores en ofrecerlos en textos cruciales o que consideran especialmente meritorios o representativos de su quehacer literario.

Quevedo se presenta, pues, por estos años, como cofrade de la Carcajada y Risa aspirante a entrar en el Cabildo del Regodeo. Pero nos interesa también, especialmente, destacar algunas frases: «nacido para mal», «hombre de […] muchas flaquezas», «muy grandes cargos de conciencia», «hombre dado al diablo, prestado al mundo y encomendado a la carne», «rasgado de ojos y de conciencia» «diestro en jugar […] a los naipes»… El autorretrato jocoso y crítico, adornado con las mismas agudezas de otros escritos suyos, nos presenta a un Quevedo autocomplaciente en defectos y vicios. Se confiesa hombre dado a la Carne, al Mundo, al Diablo… es decir, a los enemigos del alma. Así, con esos ribetes poco piadosos, es como se presenta el personaje del escritor Quevedo. Un personaje que reaparecerá y será soñador y narrador de otras obras que también empezará a escribir justo por entonces. Si en las obras burlescas el propósito único podía ser hacer reír, en las nuevas obras que iba a comenzar a escribir justo por entonces, la risa ya no iba a ser inocente, y podría ponerse al servicio de la moral, la denuncia, la reflexión[6]. Justo en esos años iba a escribir su primer *Sueño*. Empezaría así la escritura de lo que poco a poco iba a definirse como una parte esencial de su corpus satírico y su obra, la que constituyen sus sátiras menipeas.

La sátira menipea: definición del género y corpus quevedesco

Conviene explicar en este punto qué entendemos aquí por sátira menipea. Aunque ya se ha dicho en otros lugares, no estará de más repetirlo, incluso diría que es necesario, pues es un género literario cuya definición todavía suscita controversia, de modo que hay que establecer sólidamente cuáles son las premisas de partida de lo que aquí se va a tratar[7]. La controversia en cierto modo la propicia el carácter esencial y formalmente proteico del propio género. Muy brevemente, podemos decir que lo relevante para el desarrollo de la sátira menipea en el contexto que nos interesa, del Siglo de Oro español, es la realización de la crítica satírica a través de la fantasía. Se entiende fantasía desde un punto de vista muy amplio: el recurso onírico, el uso de la alegoría, la

6. Rey, 2007, p. 3.

7. Véase, desde perspectivas hispanistas del Siglo de Oro, Schwartz, 1990; Valdés, 1990; Romero González, 1991; Cacho, 2004; Marañón, 2005; Valdés, 2006; Schwartz y Pérez Cuenca, 2011, y Davenport, 2012 y la bibliografía ahí indicada (especialmente Korkowski, 1973; Relihan, 1993; De Smet, 1996; Weinbrot, 2005). Para otras perspectivas que consideran también en el ámbito de la sátira menipea, por poner un ejemplo, al *Guzmán* o al propio *Quijote,* véase ahora el recentísimo Darnis, 2015, pp. 97 y ss. Más referencias en torno al género de la sátira menipea en n. 73.

fábula, el recurso mágico, el contacto con el otro mundo (escatología pagana o cristiana, diálogos con o de muertos), etc.

El género de la sátira menipea se va estableciendo, desde sus orígenes, a partir de una poética inmanente en la que las tensiones entre la imitación y la novedad o variación se traducen en su propia evolución y trayecto histórico. Por eso es importante aludir a los distintos modelos. A partir de Menipo (ss. IV-III a. C.), los principales hitos y modelos del canon son los constituidos por una serie de autores y obras que pueden llegar a ser incluso bastante distintas unas de otras. En época clásica y tardoclásica hay que mencionar los fragmentos que sobreviven de las *Saturae menippeae* de Varrón (116-27 a.C.), Séneca con su *Apocolcyntosis* (54 d.C.; en la misma época se puede considerar el *Satiricón* de Petronio, aunque hay discrepancias sobre su inclusión en el canon), Luciano (s. II d.C.), con numerosos opúsculos donde combina sátira y fantasía (*Ícaromenipo, Menipo o la necromancia, Diálogos de los muertos, La travesía o el tirano, Subasta de vidas,* y un amplio etcétera), Juliano «el apóstata» (s. IV d.C.) con *Los césares,* Marciano Capella y su *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (s. V d.C.) y Boecio con la *Philosophiae Consolatio* (ca. 524). En la Edad Media el desarrollo de la sátira menipea se acerca más a los autores tardoclásicos y a la tradición varroniana con mezcla prosimétrica, y debe recordarse a Bernardo Silvestre, *Cosmographia,* y Alain de Lille, *De planctu Naturae* (s. XII). El Humanismo y el Renacimiento implican un nuevo giro hacia la fantasía satírica y el diálogo en prosa con la recuperación de la obra de Luciano, ampliamente difundido e imitado por los humanistas. Lo emulan L. B. Alberti (en algunas *Intercoenales,* ca. 1420-1440 o en su *Momus,* ca. 1443-1450) y Giovanni Pontano, en el *Charon* (1467). En el siglo XVI la obra de Luciano se recupera, edita, traduce e imita ya masivamente, gracias entre otros a Erasmo y Tomás Moro, con sátiras menipeas propias como el *Moriae Encomion* (1512), el *Iulius Exclusus* (ca. 1513-1514) y el *Charon* (1523), o la *Utopía* (1516) del inglés, que algunos, como el mismo Quevedo, interpretaron en clave satírica. Una figura clave a la que tal vez no se ha prestado suficiente atención es Juan Luis Vives, autor de un *Somnium* (1520), en el que mezcla elementos oníricos medievales y tradición satírica de la menipea senequiana y lucianesca que pudo ser el origen de otros muchos sueños satíricos, así como de diálogos más puramente lucianescos, como el *De Europae disidiis et bello turcico* (1526), que seguramente tuvo su influencia para la redacción de otras menipeas que abordaban temas de actualidad como el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1529) de Alfonso de Valdés ya en lengua romance[8]. La recuperación de Luciano fundida con nuevas formas, con las adherencias de toda una tradición intermedia, la encontramos también en otros lugares, como Italia: en Antonfracesco Doni, *I mondi celesti, terrestri, infernali* (1552), por ejemplo. El tema filológico, que ya había aparecido en el *Somnium* de Vives, reaparecerá en el

8. Véase al respecto Valdés, 2008.

Somnium. Satyra menippea (1581) de otro gran humanista, Justo Lipsio. Aparte del *Somnium* de Lipsio, Quevedo conoció con seguridad la propia *Satyre menippée* francesa (1594) o los difundidísimos *Ragguagli di Parnaso* (1612) de Traiano Boccalini. También conoció con seguridad obras de otros escritores españoles, como Rodrigo Fernández de Ribera, *Antojos de mejor vista* (1626) o Saavedra Fajardo, *República literaria* (ca. 1613-1620; segunda versión de 1642 y *editio princeps* de 1655). Alguna de las obras que acabamos de mencionar pudo entablar con Quevedo una especie de diálogo, es decir, a la vez influir y recibir su influencia. Y es que Quevedo mismo se convirtió de modo inmediato en un objeto de imitación. Fueron numerosísimos los sueños satíricos en la época, los panfletos, las sátiras menipeas que en su obra se inspiraron. Volvemos ya, pues, a Quevedo.

Sobre la base de lo aquí dicho en torno al género de la sátira menipea pueden considerarse como sátiras menipeas de Quevedo: los *Sueños y discursos* (1627), de los cuales hay que ocuparse en sus distintas fases de redacción (desde su circulación manuscrita, que comienza aproximadamente en 1605, a la versión censurada en *Juguetes de la niñez,* de 1631), el *Discurso de todos los diablos* (1628), la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* (1635) y *La hora de todos* (1636). Podríamos mencionar también algunas sátiras burlescas en prosa anteriores o «menores», como la *Premática del Tiempo,* la *Premática del Desengaño,* etc., por ser obras en las que todo el discurso, como en el *Moriae Encomion,* se ponen en boca de una figura alegórica[9]. En las páginas que siguen trazaremos el prometido panorama de estas obras y de los impulsos que movieron a Quevedo a escribirlas, de su aspecto satírico menipeo, de la risa y de su combinación con lo serio, de la risa sacrílega e impía, del papel de la censura, de la evolución que el propio autor y sus sátiras menipeas sufren en la aventura de su creación.

El *Sueño* de Quevedo (1604-1605)

En un autor de las inquietudes literarias, filológicas, políticas, filosóficas, culturales e intelectuales (todo lo cual tal vez se podría resumir en humanísticas) de Quevedo puede resultar difícil hablar de influencias concretas precisamente porque nadamos en un océano de lecturas. No lo es, claro, cuando es el propio autor quien hace una alusión, reconoce una deuda o atestigua una lectura. No nos cabe duda: leyó la *Utopía* de Tomás Moro y la leyó en un determinado sentido, precisamente satírico, porque escribió y firmó su censura. No nos cabe duda: leyó a Dante e incluso, gracias a Rodrigo Cacho, hemos podido encontrar el rastro de su lectura y la impresión que le causaron pasajes concretos en

9. Véase a este propósito Valdés, 2011. Por razones de espacio, dejaremos aquí estas prosas burlescas y también alguna otra obra apócrifa o de atribución dudosa como la *Casa de los locos de amor* (véase Jauralde, 1998, pp. 519-520), la sátira *Contra teatinos* (Jauralde, 1998, pp. 56n y 781-782), o el *Aviso de Parnaso* (Cappelli, 2011).

las anotaciones que realizó en el ejemplar que poseyó de la *Commedia*[10]. Pero en su infinita curiosidad literaria, ¿qué podemos sospechar que conoció, leyó y pudo influir en su escritura de los *Sueños y discursos?* Ahí la respuesta es más insegura y tremendamente amplia. ¿Qué quería escribir Quevedo y por qué? ¿Qué se propuso? ¿Quería emular a alguien, amoldarse a un determinado género?

El primer sueño de Quevedo, el que conocemos como *Sueño del Juicio final,* circulaba ya manuscrito en 1605[11]. Cada vez más se ha ido aceptando la idea de que este sueño lo pudo concebir como una pieza independiente, y que luego, poco a poco, se generó la serie de obras que compusieron finalmente lo que hoy conocemos como los *Sueños y discursos* reincidiendo en temas, ambiente, género, engarzándolas con solidez como ciclo a través de los paratextos y aludiendo explícitamente a las precedentes a través de los prólogos y dedicatorias de las piezas siguientes, en todas y cada una de las piezas a partir de la segunda, *El alguacil endemoniado.*

Pero volvamos al inicio: Quevedo, pues, habría querido escribir un sueño, «su» *Sueño,* al estilo de los humanistas, como bien señaló Ilse Nolting-Hauff[12]. De hecho, en algún testimonio el título es exacta y sencillamente ese, al estilo humanista: *Sueño.* Así figura en el manuscrito descubierto por Haley, el más fiable de los testimonios del texto. Según anota Crosby en su aparato crítico, una mano añade posteriormente, ante el título, la fecha, 1605. Y tras el título, inmediatamente, «de Quevedo»[13]. Dicha titulación no deja de ser ambigua: ¿es una indicación de autoría o una indicación del soñador? ¿Es el «*Sueño* de Quevedo» o el «*Sueño de Quevedo*»? Es esa misma ambigüedad que se encuentra en el opúsculo y que se perpetuará en las obras que componen el ciclo: tiende a producirse una identificación entre narrador y autor cual personaje. Es Quevedo (recuérdese que el *íncipit* dice «Y aunque en casa de un poeta es dificultoso creer que haya cosa de juicio, aun por sueños, lo hubo en mí»[14]) quien se queda dormido y por eso es también el *Sueño de Quevedo.* Esta identificación, este querer convertirse en personaje, es acorde con la que encontramos en otras obras jocosas de la época, como el *Memorial que dio en una Academia* con que empezábamos estas páginas. Además de esa inclusión del propio autor como personaje, hay otro elemento que aproxima esta pieza a esos escritos jocosos: su dimensión, su brevedad. ¿Quién sabe si, incluso, este sueño, como el propio *Memorial,* no fue escrito para alguna academia, en cuyo caso hablaríamos de otro punto más en común? Desde luego que el sueño fue una forma a la que se acogieron preferentemente los vejámenes (muchas veces sueños) que se daban en las academias. El

10. Cacho, 2003.
11. Haley, 1970.
12. Nolting-Hauff, 1974, pp. 59-60.
13. La entrada en el aparato crítico de Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 327.
14. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 131.

Sueño seguramente fue concebido por Quevedo como una pieza más para descollar como joven poeta ingenioso e irreverente de la corte[15]. Jauralde ha insistido más recientemente en el carácter ligero de la obra en la intención del propio Quevedo:

> la poca consistencia de este opúsculo, un juguete con fondo moral, señala bien a las claras las intenciones de Quevedo, que desea hacerse valer por sus agudezas e ingenio, por su potencial creador. Por ahora el sueño no es más que un breve juguete festivo como los otros, pero pronto resonará en el favor de los lectores y tentará la inspiración del escritor, hasta llegar a formar una serie[16].

Desde luego que es difícil entrar en la cabeza del autor y saber qué importancia le dio a este su opúsculo en el momento en que lo proyectó, lo escribió y puso el punto final. ¿Era una obra ambiciosa o un puro entretenimiento en su estima? Sin lugar a dudas, fuera cual fuera su intención, la obra, como dice Jauralde, trascendió. Pero ¿fue desde un inicio, desde el momento en que le puso el punto final, una obra «trascendental»? ¿La proyectó como tal? ¿Le corresponde exactamente el mismo lugar de las obras «burlescas», como propone Jauralde? ¿Cuál es el lugar de unas y de otras? ¿Qué consideración merece el *Sueño del juicio final?*

Si vamos al propio texto podemos encontrar algunas respuestas. El *Sueño* de Quevedo es una obra en prosa narrativa con un relato en primera persona de una experiencia onírica. En ese sentido, se aleja del carácter puramente formulario y paródico de varios opúsculos de la prosa burlesca (importante, eso sí, matizar la variedad en la propia prosa burlesca). Recuérdese, además, que se han encontrado precedentes demasiado próximos en resultado y elaboración estética de algunos de esos opúsculos burlescos (me refiero, por ejemplo, al hallazgo de Díez Fernández, 1997, de la *Pregmática hecha por un historiador en género de burlas en el año de 1596,* o al *Origen y definición de la necedad).* De hecho, en gran medida los problemas de atribución y datación de estas obras provienen de que formaban parte de un acerbo común, de modo que una variación y originalidad mínimas legitimaban la firma y atribución de los textos (Valdés, 2011, p. 184).

El planteamiento del *Sueño,* por tanto, desde un punto de vista estético, sin renunciar a la burla, la irreverencia, la agudeza, la imagen absurda y fantástica, la sátira y la risa fácil o la inteligente, la burla y la denuncia moral y crítica, es distinto y de un alcance mayor. Quevedo no busca sus modelos, para esta nueva obra, en esa literatura de puras bromas, bagatelas literarias, obras festivas. En el exordio del sueño cita a Homero, a Propercio, al Beato Hipólito, a Claudiano y a Petronio, y en-

15. Esta opinión fue defendida por Jauralde, 1983.
16. Jauralde, 1998, p. 134.

tre sus precedentes literarios[17] en sátiras y sueños cabe contar a Cicerón, a Luciano, a Dante, al marqués de Santillana, Francisco Imperial, incluso al Bosco o a Brueghel, a Juan Maldonado, Juan Luis Vives o Justo Lipsio. Todos ellos fueron creadores de visiones, sátiras y sueños, y los tres últimos son nada más y nada menos que humanistas. El último, Justo Lipsio era el gran referente del Humanismo del momento, del neoestoicismo y del tacitismo, autor de la mencionada *Satira menippea. Somnium.* Con él se carteó precisamente entre 1604 y 1605 el joven veinteañero y prometedor Quevedo, apasionado por las cuestiones filosóficas y filológicas, admirador y estudioso suyo que le iba a respetar a lo largo de toda su vida. Tal vez no sea prudente afirmarlo con rotundidad, pero sin duda sí cabe plantear que el *Somnium* de Lipsio pudo incluso ser modelo concreto y directo o fuente de inspiración o emulación para el *Sueño* de Quevedo, aunque sólo fuera como impulso para escribir «su» propio *Sueño,* como decía Nolting-Hauff, pues ese intercambio epistolar atestigua unas lecturas y un apasionamiento por la figura del humanista belga y su obra por parte del escritor español[18].

Por otro lado, también desde un punto de vista estético, religioso e ideológico, y dentro del ámbito del Humanismo, Quevedo no deja de realizar, al escribir su *Sueño*, una operación ambiciosa y arriesgada. Así, medio en broma, en varias ocasiones había criticado el uso de las alusiones mitológicas en la poesía como una forma más del adocenamiento y automatismo lingüístico. La *Pregmática de 1600* prohibía a los poetas tratar «del carro de Apolo, la Aurora, Filomena, la Parca, Venus, Cupido»; y en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros,* se les mandaba «descartar de Apolo, Júpiter, Saturno y otros dioses, so pena que los ternán por abogados a la hora de su muerte»[19]. Había en realidad una objeción de mayor calado detrás de estas prohibiciones jocosas. La manera de expresar la objeción en el propio *Sueño del juicio final* tal vez resulta más reveladora. Llegado el día del Juicio, «lo de los poetas fue muy de ver, que de puro locos querían hacer creer a Dios que era Júpiter, y que por él decían ellos todas las cosas»[20]. Una objeción o escrúpulo de calado respecto a la mitología pagana que, en otro

17. Nótese que la palabra precedente es sumamente aséptica y prudente y no presupone ninguna relación intertextual directa y precisa, aunque un lector como Quevedo pudiera tener en la cabeza una pluralidad de modelos o reconocer el sueño literario como un modelo de construcción de la literatura culta (véase Gómez Trueba, 1999 y también Cacho, 2003). No hay que desdeñar una intención en la cita de autoridades por Quevedo en torno al tema del sueño.

18. No vamos a insistir aquí más en ello; quedó ya expuesto en Schwartz, 1990, Valdés, 1990, y se ha vuelto sobre esta relación recientemente en Davenport, 2012 y Andrés, 2013. Andrés, 2013, nos parece más convincente en todos sus planteamientos y relatos iniciales que en la relación concreta que pretende establecer entre el *Somnium* de Lipsio y el de la *Muerte* de Quevedo.

19. Quevedo, *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros,* ed. Azaustre, p. 17. La cita de la *Pregmática que este año de 1600 se ordenó* procede de la edición de la *Prosa festiva completa* de García Valdés, p. 149.

20. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 136.

contexto, completamente serio, le obligaba a justificar su traducción del *Anacreón castellano* o a escribir una «Prevención contra la pluralidad de los dioses» para su *Epicteto y Focílides en español con consonantes*[21].

Las incongruencias de los poetas («hacer creer a Dios que era Júpiter») denunciadas por Quevedo habían alcanzado también a las sátiras menipeas, el género que él mismo iba a cultivar en su *Sueño*. En la tradición de la menipea no deja de ser absurdo, por ejemplo, que el juez infernal Minos, de la mitología griega, refiera las crueldades usadas por los hombres con Cristo, como ocurría en el *Charon* de Pontano, o que el dios Mercurio se escandalice ante la vida poco piadosa de los cristianos o los sacrilegios cometidos durante el saqueo de Roma, como ocurre en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés[22]. Frente a esas incongruencias, en una operación que resultaría arriesgada, Quevedo plantea en su *Sueño* una sátira menipea cristiana en situaciones y ambientes escatológicos cristianos. Según Lía Schwartz, la

> lectura del motivo satírico del juicio infernal en relación con sus fuentes grecolatinas nos permite reencontrarnos con el humanista que quiso ser declaradamente Quevedo, así como con su visión sincrética de las tradiciones clásica y bíblica, tan característica del neoestoicismo europeo del siglo XVII[23].

Esto se puede afirmar no sólo por la recepción y fusión de elementos, motivos y tópicos clásicos y bíblicos, sino también por la operación de adaptar y trasvasar a moldes genéricos clásicos el tema de la postrimería y escatología cristiana, dejando atrás dioses, situaciones y ambientes paganos.

Por todo lo dicho, no cabe concebir el *Sueño* de Quevedo sin más como «un breve juguete festivo como los otros», en palabras de Jauralde, sino más bien, ahora, y en palabras del mismo Jauralde también (en el mismo párrafo, dos líneas antes), «un juguete con fondo moral» y, añadimos, un verdadero reto estético, lo cual no es exactamente lo mismo. Ahora tenemos que entender que ya, sí, de manera indiscutible e inequívoca, estamos en el terreno de las burlas, pero también de las veras, en burlas de nimiedades y en burlas y sátiras de vicios y oficios, en la broma y la reflexión y crítica moral, en la risa fácil e inocente y en la risa cargada de intención satírica. Alfonso Rey clasifica como «obras satírico-morales» (siguiendo a Nicolás Antonio, que también las llamaba jocosas o jocoserias) dentro de la prosa de Quevedo «tres relatos en fuerte deuda con la tradición lucianesca»: los *Sueños,* el *Discurso de todos los diablos* y *La fortuna con seso,* en los que «alternando con chistes intrascendentes y episodios simplemente jocosos, aparecen pasajes que ofrecen una sín-

21. Sobre este asunto, con más detenimiento, véase Roncero, 2000, p. 84, así como Valdés, 2013, pp. 242-243.

22. Valdés, 2013, pp. 240-242. Los pasajes concretos: Pontano, *Charon,* ed. Vega, pp. 34-36; Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón,* ed. Navarro, pp. 34-36.

23. Schwartz, 2008, p. 217.

tesis de los grandes temas en torno a los cuales giró la producción de Quevedo: ética, religión, estética literaria, política y economía»[24].

La tendencia a minusvalorar los géneros que comportan burlas conlleva una distorsión en la correcta apreciación crítica de la elaboración y mérito estéticos de las obras, y en el caso de Quevedo las agudezas, las imágenes absurdas, macabras y grotescas, la hipérbole, las metáforas y la sintaxis satírica reductiva, el desprecio y la risa suprema (o ínfima) están perfectamente engarzadas y acordes con el propósito satírico, de manera que se alcanza lo que podríamos llamar en expresión paradójica, *contradictio in adjecto,* la sublimación satírica o, para decirlo en términos menos polémicos, la perfección y coherencia estética entre propósito, contenidos y estilo de la sátira. Ahí reside el logro estético. No, el *Sueño* no es un juguete más.

Y trasciende también al poco tiempo, como dice Jauralde, porque Quevedo percibe el éxito y se da cuenta del venero con que ha dado y tras la escritura de su primer *Sueño,* escribe una segunda pieza con la que comienza a constituir su ciclo o colección.

El alguacil endemoniado (de entre 1605 y 1608, tal vez 1607). Risas bíblicas y risas diabólicas. Juegos de perspectivas

Según Jauralde, aunque «igual de breve» que el *Sueño, El alguacil endemoniado* es «mucho más atrevido y también más cuidado literariamente», y alcanza un tono «extraordinariamente logrado»[25]. Para *El alguacil endemoniado,* según Ilse Nolting-Hauff, Quevedo se basó en el modelo del diálogo humanístico[26]. Con todo, por mucho que se trate efectivamente de un diálogo con sus chistes y agudezas, se parte de un marco narrativo en el que de nuevo se impone la primera persona narrativa de un poeta desde muy buen principio: «Fue el caso que entré en san Pedro»[27]. La situación es jocosa a más no poder… todo un juego de sorprendentes perspectivas, divertidas e irreverentes paradojas. El narrador, un poeta, va a ver a su confesor y amigo, un clérigo hipócrita y exorcista famoso, a la iglesia de san Pedro. Se parte, así, de lo que se anuncia como una situación perfectamente cotidiana (que nos podría recordar el encuentro de Lactancio y un arcediano en el *Diálogo de las*

24. Rey, 2003, p. xxxii. No está de más señalar que en un primer programa de publicación de la edición crítica de la prosa de Quevedo Alfonso Rey recogía estas obras bajo el marbete «relatos lucianescos». En conversación mantenida con el quevedista me confirmó que el cambio de rótulo se debió a razones de márqueting editorial.

25. Jauralde, 1998, p. 190.

26. Nolting-Hauff, 1974, pp. 84 y ss.

27. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, i, p. 147. El narrador es poeta, pues cuando intercede por el diablo, es decir, cuando ruega al Calabrés que no maltrate el cuerpo del alguacil, el diablo comienza a decir por su boca, dirigiéndose al narrador: «Donde hay poetas, parientes tenemos en corte los diablos, y todo nos lo debéis, por lo que en el infierno os sufrimos, que habéis hallado tan fácil modo de condenaros que hierve todo él poetas» (pp. 148-149).

cosas ocurridas en Roma, de Alfonso de Valdés, por poner un ejemplo cualquiera). Pero esa cotidianeidad queda rápidamente truncada: el diálogo va a transitar por terrenos bien extraordinarios. Al entrar en san Pedro el poeta se encuentra con que su amigo está realizando un exorcismo: un alguacil ha sido poseído por un demonio. Y tras oír el diálogo que entablan diablo y exorcista, donde el primero explica que él es la víctima, pues en el cuerpo de un alguacil no puede estar sino por fuerza, y los alguaciles son de peor calaña que los diablos, el narrador le pide a su amigo que no conjure al diablo, pues, admirado de sus sutilezas, quiere seguir disfrutando de ellas. El diablo podrá saciar sus curiosidades y contarle qué pasa y a quién ha visto por sus dominios, es decir, por el infierno[28]. Así es como se pasa a hablar de poetas, enamorados, cornudos, sastres, reyes, mercaderes, letrados, etc. Es un recurso propio de la sátira menipea. Ya sea un Menipo que habla de los mundos superiores (*Ícaromenipo*) o inferiores (*Menipo o necromancia*) o un Mercurio, hablando de nuestro mundo cuando está con Carón en el otro (*Caronte o los contempladores* de Luciano, *Charon* de Pontano, *Diálogo de Mercurio y Carón* de Valdés), al final, como ocurre en *El alguacil endemoniado,* en el complicado juego y combinatoria de desplazamientos, distanciamientos, extrañamientos y perspectivas, el objetivo y el método es el mismo y el propio de la sátira menipea desde época clásica: criticar y satirizar nuestro mundo a través del contacto con el otro o desde el otro.

El juego de perspectivas y paradojas sorprendentes e irreverentes es múltiple: el clérigo exorcista calabrés es presentado como un hipócrita de quien conviene cuidarse («uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos, por defuera blanqueados y llenos de molduras, y por dentro pudrición y gusanos»[29]); el diablo es víctima: está en el cuerpo del alguacil por fuerza y mantiene ser más digno que el ministro de justicia[30]; el narrador deseando escuchar las sutilezas del diablo; el diablo, predicando desde el cuerpo del alguacil; las sutilezas del diablo que son lección moral sancionada como tal –y como paradoja– por el propio exorcista:

> Cuando el diablo predica, el mundo se acaba.
> – ¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira –dijo Calabrés–, dices cosas que bastan a convertir a una piedra?

28. Kallendorf, 2003, pp. 82 y ss., refiere las advertencias de los manuales de exorcismo de la época a propósito de las tentaciones a dialogar con el espíritu demoníaco sobre temas como el infierno y otras curiosidades para los de «este mundo» así como de la amenidad de su conversación.

29. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 147.

30. «Y hase de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y de mala gana, por lo cual, si queréis acertar, me debéis llamar a mí diablo alguacilado, y no a éste alguacil endemoniado» (Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 147). Es hilarante y satírica hipérbole paradójica muy del gusto de Quevedo: recuérdense, en la misma línea, con prosopeya de por medio, los carros de basura que tienen asco de las medicinas que hay en las boticas en *La hora de todos,* ed. Schwartz, pp. 101-102.

> – ¿Cómo? –respondió– Por haceros mal y que no podáis decir que faltó quien os lo advirtiese[31].

La dedicatoria que Quevedo escribió a su amigo el marqués de Villanueva del Fresno, «bromista y alocado» y «compañero de juergas»[32], revela ya el carácter irreverente de la obra y de su autor: «Bien sé que a los ojos de V. Señoría es más endemoniado el autor que el sujeto; si lo fuere el discurso también, habré dado lo que se esperaba de mis pocas letras que, amparadas como su dueño de V. Señoría y su grandeza, despreciarán cualquier temor» (p. 145). De hecho, si se sigue leyendo después la dedicatoria «Al pío lector», se entiende que Quevedo asume, más allá de las bromas, el deber moral, deontológico, de escribir lo que piensa, incluso exponiéndose al riesgo de las malas lenguas[33]. Y lo que escribe, lo que ha necesitado decir incluso a través de la lengua del diablo, es, más allá de puras agudezas y razonamientos sofísticos, muy digno de tener en cuenta. No hay más que leer los fragmentos del *Alguacil* dedicados a los reyes, a los letrados o a los pobres. Ya en este discurso se van mezclando burlas y veras y, como subrayó Raimundo Lida, y dijo bien, el diablo asume el papel de un predicador. Quevedo tiene que acabar con ese párrafo de reparo respecto al emisor de los buenos mensajes: «lea esto con curiosa atención y no mire a quién lo dijo»[34].

El discurso del *Infierno*

En la carta «Al licenciado incógnito» firmada en mayo de 1608 que encabeza el manuscrito más autorizado del *Infierno,* así como en el propio *incipit* de la obra, Quevedo vuelve a subrayar su concepción del ciclo. Al destinatario de la carta le dice el autor que le envía «este discurso, tercero al *Sueño* y *Alguacil*»[35] y en el inicio ya del propio discurso comienza diciendo:

> Yo que en el *Sueño del Juicio* vi tantas cosas y en el *Alguacil endemoniado* oí parte de las que no había visto, como sé que los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma, y que el diablo nunca dijo verdad

31. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 154. La respuesta del diablo puede entenderse como 'por molestar y por rematar vuestra condena', lo cual no deja de recordarnos al papel que asumen personajes como Menipo, Momo, Parresíades o Cinisco en los diálogos de Luciano, burlones, molestos y cizañeros que se complacen en percibir, hacer notar y corregir defectos ajenos.

32. La primera es cita de la *Fastiginia* de Pinheiro da Veiga que refiere Crosby, ed., Quevedo, *Sueños y discursos,* II, p. 1031; la segunda («compañero de juergas») de Jauralde, 1998, p. 158.

33. Véase Crosby, 2001.

34. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 154. Véase también a este respecto, Schwartz, 1985.

35. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 159. Por cierto, de gran interés la encomienda de la carta: «en Zaragoza comunique este papel» que revela a un Quevedo interesado en la difusión de estas obras, sin duda por considerarlas dignas de su nombre y fama.

> por no tener cierta noticia de las cosas que justamente nos esconde Dios, vi, guiado del Ángel de mi Guarda[36], lo que se sigue. Particular providencia fue enseñármelo para atraerme con el miedo a la verdadera paz[37].

Estas palabras iniciales, por otro lado, además propician de nuevo la confusión de la que venimos hablando entre autor y narrador / personaje / testigo de las propias ficciones (aunque sobre esto habremos de volver). El *Infierno* sigue la línea ya trazada con la mezcla de burlas y veras, la sátira a través del contacto con el otro mundo, y el juego de sorprendentes perspectivas y testimonios. Las reflexiones morales pueden llegar a través de lo que el narrador relata o de los parlamentos de distintos personajes: del propio narrador, de personajes circunstanciales, de los diablos o incluso de los propios condenados. Las situaciones que describe el narrador, lo que se narra de manera objetiva, puede tomar ya un cariz cómico o satírico por sí mismo o por un posicionamiento distante y superior del narrador.

Los diablos siguen actuando como predicadores paradójicos tal como ocurría en *El alguacil endemoniado,* y pueden llegar a construir discursos moralizadores perfectamente trabados desde un punto de vista retórico (por ejemplo, sobre la nobleza, la honra y la valentía, o sobre las plegarias interesadas[38]). Los discursos moralizadores directos se reparten entre numerosas voces, que, aparte las de los diablos, pueden ser las de personajes diversos en sus intervenciones o la del propio narrador en parlamentos o comentarios. Antes de llegar al infierno, cuando estamos todavía en el desarrollo de la alegoría del *bivium,* presenciamos un discurso moralizador directo en boca de un militar virtuoso (pues va por la senda de la derecha) que se dirige, con una especie de arenga a la virtud, a los soldados que van por la vía errada («¡Soldados! ¡Por acá! ¿Eso es de valientes? ¿Dejar este camino de miedo de sus dificultades?…»)[39]. También llama la atención algún discurso por parte de algún condenado, como por ejemplo, el atormentado por las propias potencias de su alma; en este último caso, además de lo dicho por el condenado, sincera y sumamente arrepentido de sus pecados, el narrador acaba de remachar el mensaje diciendo para sí, pero con lo que puede funcionar como admonición directa a los lectores: «Aparteme de él diciendo: "Ved de lo que sirve caudal de razón y doctrina, y buen entendimiento mal aprovechado. ¡Quién se lo vio llorar solo, y tenía

36. No se alude a él, en cambio, a lo largo de todo el relato.

37. Quevedo, *Sueños y discursos,* I, p. 160. Pido perdón por insistir en el tema del ciclo, algo que ya ha sido reiterada y suficientemente demostrado y asentado por la crítica, pero es que si se pretende trazar un panorama de las sátiras menipeas de Quevedo, parece inevitable volver sobre ello. Puede leerse el apartado «¿Soñar?» en el prólogo a la edición de Crosby, Quevedo, *Sueños y discursos,* I, pp. 3-27.

38. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, pp. 170-171: discurso sobre la nobleza, la honra y la valentía; pp. 182-183: discurso sobre «los que no supieron pedir a Dios», de amplia tradición en la sátira clásica (véase a este respecto Schwartz, 1986).

39. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 163s.

dentro de su alma aposentado su infierno!"»[40]. Pero más allá de discursos moralizadores y admoniciones, las observaciones del narrador o de personajes pueden provocar hilaridad a través de la ironía crítica, y entramos ya más claramente en el mundo de la sátira y la risa:

> Vi una mujer que iba a pie y, espantado de que una mujer se fuese al infierno sin silla o coche, busqué un escribano que me diera fe de ello, y en todo el camino del infierno no pude hallar ningún escribano ni alguacil, y como no los vi en él, luego colegí que era aquel el camino del cielo, y el otro al revés[41].

Cuando, en cambio, poco después ve que por esa senda van los boticarios, se deshacen todas sus dudas («¿Boticarios pasan?, dije entre mí, ¡al infierno vamos!»). Moralización y crítica burlesca se producen, pues, también a través de la ironía y el sarcasmo. Cualquier excusa es buena para provocar una risa, y en eso Quevedo es experto, pues puede ir encontrando motivos e invitaciones a ello aquí y allá y, como ingenioso satírico, no dejará escapar ninguna oportunidad de ridiculizar, satirizar y reír. Un procedimiento típico quevedesco es el desvío o el ataque a blancos tangenciales que van surgiendo por el camino por ingeniosa asociación de ideas, pero sin perder de vista en el punto de mira al blanco principal[42]. El lector debe estar atento y ser rápido de reflejos, porque las agudezas se acumulan y pueden ser muy fugaces: los boticarios «tienen el infierno lleno de bote en bote» (el chiste, sobre base dilógica, no tiene mayor desarrollo y, o se aprecia de súbito, o pasa de largo[43]). Por supuesto que también hay pasajes de desarrollo más pausado o prolongado, como, sobre los mismos boticarios, su denominación y retrato como armeros, es decir, no como portadores de salud, sino como agentes e instrumentos de la muerte aliados de los médicos, lo que a la vez reincide en otra idea querida a Quevedo, la de la hipocresía de los nombres abordada en otros lugares en la prosa burlesca y también en la satírica[44]; el retrato de los boticarios como armeros no tiene un valor únicamente conceptual, sino que también tiene una valencia icónica e invita a una imaginación (puesta en imágenes) que resulta grotesca y

40. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, pp. 176-177.

41. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 164.

42. Así, por ejemplo, en el pasaje dedicado a los alquimistas: «Sobre cuál era la cosa más vil del mundo se ardían. Uno decía que ya lo había hallado, y que si la piedra filosofal se había de hacer de la cosa más vil, se había de hacer de corchetes. Y los cocieran y destilaran si no dijera otro que tenían mucha parte de aire [por ser *soplones*] para poder hacer la piedra, que no había de tener materiales tan vaporosos». En el desenlace del episodio, colmo de la comicidad, un diablo les dice: «¿Queréis saber cuál es la cosa más vil? ¡Los alquimistas, y así, para que se haga la piedra es menester quemaros a todos! Dieronles fuego y ardían casi de buena gana sólo por ver la piedra filosofal» (*Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 185).

43. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 174.

44. Véase Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 175, «Y su nombre de estos no había de ser boticarios, sino armeros…», y lo que sigue.

que tenía en la época referentes inmediatos en Arcimboldo, Brueghel o El Bosco, cuya obra Quevedo conocía y sin duda le influyó, como ya ha quedado atestiguado[45]. Ocurre así en el siguiente pasaje:

> Y si queréis reír, ved detrás de ellos a los barberillos cómo penan, que en subiendo esos dos escalones, están en ese cerro. Pasé allá y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra, y entre las piernas un ajedrez con sus piezas de juego de damas; y cuando iba con aquella ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra se le huía, y cuando volvía abajo a dar a comer una pieza, se le sepultaba el ajedrez, y ésta era su pena. No entendí salir de allí de risa[46].

Nótense aquí, frente a agudezas fugaces no señaladas, las advertencias del narrador que no puede contener su risa («y si queréis reír…»; «No entendí salir de allí de risa»), que se repiten en otros lugares de los *Sueños* y funcionan a modo de hitos o balizas para captar la atención del lector y señalar y subrayar la ridiculez de lo descrito y la intención del autor de moverle a risa. Ocurría así también cuando el narrador veía al inicio del *Infierno* a los taberneros, a los que se deja libres para que se vayan, no sea que echen agua (como lo hacen con el vino) sobre el fuego de los condenados.[47]

En su sátira de oficios, por limitaciones de la censura, Quevedo debía cuidarse de no formular descalificaciones universales, prohibidas por la Inquisición, sino sólo parciales, a los malos, merecedores de crítica y enmienda[48]. Este reparo parece especialmente insistente al tratar de los alguaciles, y los giros que le da Quevedo, hacen sospechar, en primer lugar, sumisión ante las presiones o enfado por parte del colectivo que sin duda suscitó *El alguacil endemoniado,* y en segundo lugar una actitud de juego y ambiguo desafío sobre el asunto que había levantado ampollas. De hecho, Quevedo, que aparentemente renuncia a condenar en esta ocasión a los alguaciles al infierno, no deja de llevar adelante su sátira sin criticarlos «a todos», sino sólo a los malos, pero confirmando también con contundencia lo que ya había dicho en *El alguacil endemoniado:*

45. Véase Garzelli, 2006; Martínez de Mingo, 2008, y Garzelli, 2008, con la bibliografía por ellos indicada. En estos retratos donde la risa reside en lo absurdo o grotesco de la imagen suelen utilizarse objetos que se identifican con los oficios: en el propio *Infierno,* por ejemplo, véase el retrato de un astrólogo que «estaba a gatas con un compás, midiendo alturas y notando estrellas, cercado de efemérides y tablas» (*Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 185).

46. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 175. Compárese con la condena que sufre Claudio en la *Apocolocyntosis* de Séneca, que juega con un cubilete de dados sin fondo.

47. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 177: «Diome risa ver unos taberneros que se andaban sueltos […] tenemos cuenta de que no se lleguen al fuego de los otros porque no lo agüen».

48. Véase, por ejemplo, lo dicho a propósito de los escribanos, donde se alude a «infinitísimos que son malos» y «los que allá [en el mundo] fueron malos escribanos», es decir, no todos (*Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 180).

> – ¿Y los alguaciles malos no están en el infierno?
> – Ningún alguacil está en el infierno –dijo el demonio.
> – ¿Cómo puede ser –dije yo– si se condenan algunos malos entre muchos buenos que hay?
> – Digoos que no hay en el infierno ninguno porque en cada alguacil malo, aun en vida, está el infierno en él, y no él en el infierno.
> Santigüeme y dije:
> – Brava cosa es lo mal que los queréis los diablos a los alguaciles.
> – ¿No los hemos de querer mal, pues según son endiablados los malos alguaciles, tememos que han de venir a hacer que sobremos nosotros para lo que es materia de condenar almas, y que se nos han de levantar con el oficio de demonios, y ha de venir Lucifer a ahorrarse de diablos y despedir a nosotros por recibirlos a ellos[49]?

Quevedo parecía tener muy claros los límites y las reglas del juego y ya empezaba esta línea de defensa desde el prólogo «Al pío lector» de *El alguacil endemoniado,* que, decía, «es sólo una reprehensión de malos ministros de justicia, guardando el decoro a muchos que hay loables por virtud y nobleza, poniendo todo lo que en él hay debajo la corrección de la Iglesia Romana y ministros de buenas costumbres, etc.»[50]. Tal vez por el inicio de escándalos y presiones, le pareció conveniente continuar defendiéndose –aunque polémicamente– en el prólogo al *Infierno* «al endemoniado y infernal lector»: «te conjuro por todos los prólogos que no tuerzas las razones ni ofendas con malicia mi buen celo, pues, lo primero, guardo el decoro a las personas, y sólo reprehendo los vicios, murmuro los descuidos y demasías de malos oficiales, sin tocar en la pureza de los oficios»[51]. Y por si esto fuera poco, en el *explicit* del *Infierno* insiste todavía:

> Sólo pido a quien las leyere, las lea de suerte que el crédito que les dé, le sea provechoso para no experimentar y ver estos lugares, certificando al letor que no pretendo en ello ningún escándalo ni reprensión, sino de los vicios por que los hombres se condenan y de los condenados, pues decir de los que están en el infierno no puede tocar a los buenos[52].

Es decir, Quevedo mantenía que dejaba a salvo de sus dardos a tales buenos que, en los distintos oficios, posiblemente existieran. Este escrúpulo, de todos modos, de poco le servía ante unas normas que ya se aplicaban aunque todavía no se habían acabado de publicar en el momento que escribía su obra, y que en lo referente a la sátira quedarían plasmadas más tarde, en la regla XVI del Índice de Sotomayor (1640), que señalaba que se habían de evitar y «borrar las cláusulas detractorias de la buena fama de los prójimos [...] los chistes y gracias

49. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 180.
50. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 146.
51. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, 159-160.
52. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 189.

publicadas en ofensa o perjuicio y buen crédito de los prójimos»[53]… con esa norma tan genérica la sátira era un terreno realmente resbaladizo. Probablemente los criterios censorios de la sátira, que regían incluso antes de ser plasmada la regla sobre el papel, respondieran más al modo de tenerlos presentes Quevedo en la escritura y plasmarlos en sus paratextos: evitar la denigración de todo un colectivo (otra cosa es que Quevedo hubiera tenido siempre presente este principio, tal como mantenía). Pero en lo que había escrito había más asuntos delicados y por unas razones y por otras, al final acabó tropezando con la censura.

Risas bíblicas… y risas sacrílegas. El pulso con la censura

Las osadías del joven e irreverente Quevedo, el cofrade de la Carcajada y la Risa, sin duda habían de tropezar con problemas. Si nos paramos un momento a pensar, en gran medida el pensamiento que transmite Quevedo, a pesar de sus irreverencias, responde también en última instancia a planteamientos ortodoxos[54]. Los chistes y burlas que hace sirven en muchas ocasiones para ridiculizar a los viciosos y las conductas condenables ética y moralmente desde presupuestos cristianos. Alfonso Rey habla de una «risa bíblica en que se complace el justo viendo los errores de los necios»[55]. Si a esa risa bíblica añadimos los discursos morales directos, las admoniciones, nos encontramos con un discurso ortodoxo incuestionable desde el sistema. Sin embargo, Quevedo también va a abordar algunos temas desde una seriedad heterodoxa (esto lo veremos más adelante) y, recoge, por otro lado, motivos religiosos desde una comicidad heterodoxa que invita a lo que podríamos llamar «risa sacrílega» y que algunos censores sin duda percibirían como tal.

No sólo la ambientación de la sátira y su consecuente risa en las postrimerías cristianas, el mismo hecho de tomarse a chufla la posesión demoníaca y el exorcismo (no cabe otra lectura), que en las situaciones paradójicas tanto Judas, como cualquier condenado o los mismos demonios o Lucifer se puedan convertir en amenos y sutiles predicadores con sofisterías o con verdades, que los cocheros amenacen con pleito a los demonios por no saber utilizar tan bien como ellos los látigos[56], implica una irreverencia y una subversión que podía resultar difícil de admitir.

Quevedo era consciente, y, provocador, en cierto modo alardeaba de ello: asumía su escritura de *El alguacil endemoniado* como una osadía y se divertía dedicándolo a su compañero de farras, notorio joven licencioso y nada ejemplar (tal vez contrafigura del tópico dedicatario

53. *Novissimus librorum prohibitorum…* (Índice de Sotomayor), Regla XVI, p. b2. Sobre la inseguridad y el modo de ir redactándose y publicándose las normas, tiene mucho interés lo dicho por Gacto, 1991, p. 13; sobre la censura de la sátira a oficios, sectores sociales y gremios, Gacto, 1991, p. 32n y Ettinghausen, 2010, p. 301.

54. El asunto merece matiz y detenida reflexión. Véase Rey, 2010 y Gutiérrez, 2005

55. Rey, 2003, p. XXXIV.

56. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 166.

y elegido a tal fin con toda la intención), y para más *inri* se complacía públicamente de que éste, a su vez, lo considerara a él mismo «endemoniado»; reincidía más tarde escribiendo el *Infierno* a pesar de que sabía que iba ser recibido en un ambiente hostil deseoso de torcer sus razones y calumniarle.

Cuando, hacia 1610, intentó publicar los primeros sueños en un libro que proyectaba titular *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños de todos los oficios y estados, o sea del Juicio final,* tropezó por primera vez con la censura. Henry Ettinghausen llama la atención sobre el obvio parecido del título de este primer intento de publicación y el que finalmente salió adelante en 1627, en la *princeps* barcelonesa. Se supone que el volumen podía comprender los tres primeros sueños o como mínimo, claro, el primero, pues el contenido exacto lo desconocemos[57]. Pero el original fue examinado para conceder la licencia por fray Antolín de Montojo y éste emitió una censura negativa acusando a Quevedo de

> inducir a errores, promoviendo dudas sobre cosas muy sagradas, que deben tratarse siempre con más gravedad que se hace en este libro. O el autor se ha propuesto burlarse de las Sagradas Escrituras o las ignora, según su modo de hablar de ciertas cosas, por lo que da lugar a que se crea por menos malo para él que no ha saludado el Evangelio y que ignora su doctrina, pues creer que la sabrá, sería tanto como tenerle por sacrílego, pues que le pretendía satirizar ridículamente. El estilo es chabacano e imprudente y escandaloso sobremanera, y más propio de truhanes que de gente honrada y cristiana[58].

Tras decir esto, fray Antolín señalaba un pasaje concreto que le parecía sacrílego (eligió uno, pero podía haber elegido muchos más) y concluía su censura sentenciando: «No hay profesión honrada que no desacredite este mal libro y, por ello y lo dicho, creo yo que no habiendo en él cosa que siente bien a nuestra religión, debe negarse al autor la licencia para imprimirle». La verdad es que los destacados por fray Antolín de Montojo son dos puntos cardinales en la construcción de los que iban ya constituyéndose como *Sueños y discursos:* la sátira de estados y profesiones y el uso constante e irreverente de motivos sagrados o religiosos.

57. Véase Ettinghausen, 2010, pp. 301-302 y notas. Recuérdese que el cuarto «sueño», *El mundo por de dentro,* lleva una dedicatoria firmada, según los testimonios, en abril de 1610 o de 1612. La censura de fray Antolín de Montojo lleva fecha de julio de 1610. Aunque esta sucesión de fechas podría hacer pensar que incluso *Mundo* pudiera haber formado parte del proyecto editorial, hay que sopesar también en qué fecha se solicitó la licencia y contar que Jauralde, 1998, pp. 279-280, insiste en la datación de *Mundo* en 1612. Rey, 2010, p. 635, presupone también que el volumen sometido a examen contendría sólo los tres primeros sueños.

58. Gacto, 1991, pp. 31-32. Jauralde, 1998, p. 235n, planteaba la duda de que esta censura fuera una «superchería decimonónica», pero la publicación de archivos y documentos de Fernández Guerra le llevó a darla por buena en un post de 9 de setiembre de 2010 en su blog «Han ganado los malos».

El osado Quevedo había asumido un riesgo y ahora se encontraba con los lógicos problemas[59]. Quiso cristianizar la sátira menipea y había desarrollado sus opúsculos en este género tratando con asuntos como el Juicio final, los demonios, el infierno, mezclando risas y jugando con dogmas y creencias fundamentales del cristianismo en un ambiente postridentino. Ahora se encontraba con los problemas que incluso ya había comenzado a prever y sufrir, según constaba en los distintos prólogos[60]. Aunque iba a saber sortear el obstáculo y regatear con la censura (de hecho, en 1612 se emite una censura favorable y en 1627 consigue publicar los *Sueños y discursos*), también, tal vez por efecto de la censura, para evitar las calumnias y que torcieran sus razones, varió en cierto modo el camino que había tomado, y escribió sus dos siguientes *sueños y discursos* tomando vías menos conflictivas, autocensurándose en cierto modo y evitando la omnipresencia de los motivos sagrados y religiosos. A partir de este momento la censura, y la autocensura previa para evitarla, empiezan a jugar un papel en la creación de las sátiras menipeas quevedescas, un papel que, en los cambios y giros que condiciona, puede ser tan relevante como el de cualquier otro agente en la inspiración del escritor, sea una fuente, un modelo, un principio ético o ideológico. Un agente, eso sí, externo, impuesto, coactivo, pero que tendrá tanto peso o trascendencia en su creación como otros agentes de su libre elección[61].

El mundo por de dentro

Así es como surgió *El mundo por de dentro*. El ambiente escatológico es evitado, y evitados los motivos religiosos cristianos, para pasar en cam-

59. Seguramente no le pilló por sorpresa: ya había tenido algún disgusto por sus osadías en su expresión literaria, más allá de la satírica, incluso (véase Rey, 2010, p. 635).

60. Véase Valdés, 2013, pp. 243-244, así como las atinadas palabras de Highet, 1962, p. 169, quien, a propósito de los *Sueños* de Quevedo, destaca la dificultad de desarrollar una sátira cristiana tratando con la muerte, el juicio y el otro mundo. Se ocupó también del asunto Crosby, 2001, pp. 111-117.

61. Véase Close, 2004 y 2003 (por circunstancias de publicación, por ese orden). Según Close, 2004, p. 32, «la amenaza de la censura era como una espada de Damocles que les colgaba sobre la cabeza. Observaban lo que la espada había cortado en los casos mencionados y escarmentaban en cabeza ajena [o, como es el caso, de una obra para otra]. El escarmiento consistía en modificaciones profundas de la manera en que los escritores concebían una obra cómica. Podemos resumirlas en los siguientes puntos: la autocensura, el decir sin decir, la desautorización burlesca, el desplazamiento metafórico, la modificación de temas vedados por la censura y la asimilación de las normas censoriales». Al final, como dice Close, 2004, p. 36, «la relación del escritor con la censura –y hasta cierto punto a la inversa– era como un complicado juego que exigía conocimiento preciso de las reglas y sutileza y destreza para ejecutar las jugadas». Con todo, había otra variable más: las reglas eran aplicadas por personas, que en su aplicación podían también dejarse llevar por apasionamientos y condicionamientos, de modo que la censura a su vez podía ser instrumentalizada para atacar, con mayor o menor base doctrinal y normativa y mayor o menor saña e inquina, a los enemigos. Véase Gacto, 1991, p. 33; Ettinghausen, 2010, y Valdés, 2013, pp. 247-248.

bio a una alegoría profana que transcurre por la calle de la Hipocresía y un diálogo revelador entre el narrador y el viejo Desengaño. Seguimos teniendo a un narrador en primera persona y un ambiente confuso, medio onírico, fantasmagórico. Hay puntos de continuidad estética con las piezas anteriores y dicha continuidad y la pertenencia al ciclo de *El mundo por de dentro* se sigue estableciendo, también, desde el prólogo, como en las demás ocasiones. Por cierto que, desde la primera línea de la dedicatoria, sigue Quevedo provocando –el afán es más fuerte que él– y presentándose como pecador empedernido más interesado por su fama literaria que por la salvación de su alma: «Éstas son mis obras. Claro está que juzgará V. Excelencia que, siendo tales, no me han de llevar al cielo, mas como yo no pretenda de ellas más de que en este mundo me den nombre…»[62].

Pero, aunque hay continuidades y sin duda forma parte del ciclo, *El mundo por de dentro* es a la vez un opúsculo también distinto del resto de los *Sueños y discursos*. En *El mundo por de dentro* la risa y la carcajada no predominan ni son los principales objetivos. Es algo así como un escrito satírico-moral elegante, deleitoso, que invita, más que nada, a reflexionar sobre el engaño y nuestras capacidades de observación e intelección de la realidad. Algo así como un apólogo moral. Sin duda es una sátira menipea, por su alegoría y su ficción fantástica y ciertos pasajes que ridiculizan e invitan a la risa o sonrisa, sí, pero también se acerca a una epístola moral horaciana por la gravedad de su tono. Abre unas nuevas y diferentes expectativas en el lector, que esta vez no escapa de los ataques del autor, al menos, en lo que se refiere a la ingenuidad y limitaciones con que nos enfrentamos al mundo. No se me ocurre ningún paralelo, ningún otro escrito similar en Quevedo. Tal vez el tono estaría al menos un paso más cerca de los diálogos satírico menipeos de Bartolomé Leonardo de Argensola o del *Criticón* de Gracián, por poner un par de ejemplos.

Aunque las fechas de composición y la datación de la dedicatoria no son del todo seguras (véase lo dicho en nota 57), es posible, con todo, que problemas censorios e intereses personales coincidieran, es decir, es posible (no seguro) que ese giro temático se produjera sin ser excesivamente empujado, forzado o violentado por la censura (aunque habremos de volver sobre este tema). De hecho, aunque en 1612 recibe ya una aprobación para ese primer intento de publicación de los tres *Sueños y discursos*[63], son momentos de «mayor dedicación

62. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 195.

63. La censura contrasta fuertemente con la negativa de fray Antolín de Montojo. Dice fray Antonio de Santo Domingo que al leer el libro ha «notado tal suma de verdades bien corregidas y tal moralidad que me hace creer gran fondo de moralidad en su autor. La sátira es picante, pero la que conviene para ridiculizar el vicio y corregirle. Su título es justo y bien pensado; y así es que, después de haberle leído una vez por obediencia, le he repasado muchas por gusto, logrando aprender en cada vez cosas nuevas y provechosas al espíritu» (reproducida en Quevedo, *Obras,* ed. Fernández Guerra, I, p. CXXIIa). El contraste resulta mayor porque, tras estas palabras, añade la necesidad de eliminar el mismo

humanística»[64]. Tal vez por eso, y para dejar atrás su imagen de joven escandaloso, según Jauralde Pou, renuncie a seguir actuando como cofrade de la Carcajada en la misma dirección de los anteriores *Sueños y discursos* y da un nuevo giro con *El mundo por de dentro* y, a pesar de esa censura positiva, renuncia a publicarlos por el momento. Ha escrito y publicado recientemente la *España defendida,* y se ha embarcado en el estudio y la escritura de obras morales neoestoicas como la *Doctrina moral para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* que envía el mismo 1612 a Tomás Tamayo de Vargas con una carta lamentando que «la mala opinión que yo tengo merecida ha de hacer sospechosos mis escritos». No es una reflexión aislada. En junio de 1613, momentos de «tremenda crisis» para don Francisco, según José Manuel Blecua, envía a su tía el *Heráclito cristiano* con las siguientes palabras: «Ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a vuesa merced y escandalosa a todos, conozca por este papel mis diferentes propósitos…»[65].

El prólogo a *El mundo por de dentro* es un pórtico de oro y una premisa fundamental para entrar en la obra que presenta, en la que va a dominar, como decíamos, un tono más grave que en las anteriores. El prólogo se sitúa en las coordenadas del escepticismo con la cita del libro del filósofo Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur,* un principio, «que nada se sabe», que va a ser ampliamente ilustrado en *El mundo por de dentro* con la demostración reiterada de la incapacidad, por parte del narrador, de entender el mundo y acceder a la verdad por sí mismo. Ese narrador que se nos presenta como un cándido volteriano que es engañado por sus sentidos y sus primeras y fáciles impresiones, seducido por el mundo, se describe «en poder de la confusión, poseído de la vanidad […] y en lugar de desear salida al laberinto, procuraba que se me alargase el engaño»[66]. Es entonces cuando se encuentra con el viejo, que desde su primer parlamento, ante un joven que le pide «déjame gozar y ver el mundo», va a transmitir, en su visión superior y crítica de ese mundo, toda una serie de principios neoestoicos[67]. Convencido el joven y apaciguado («traído me has el alma a mí, que me la llevaban

pasaje tachado de sacrílego por Antolín de Montojo: seguramente conocía su censura y discrepaba, pero, para evitar conflictos, coincidía con ella en señalar la necesidad de expurgar ese pasaje concreto.

64. Jauralde, 1998, 279.

65. Jauralde, 1998, p. 291; en esa misma página la cita de Blecua. Según Ettinghausen 2010, p. 311, n. 76, la obra enviada a Tamayo de Vargas podría ser la *Doctrina estoica,* no la *Doctrina moral.*

66. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, pp. 196-197. Esa candidez, esa ingenuidad, es constante en la obra, en la que es difícil saber si se produce un verdadero aprendizaje.

67. Según Maíllo, 2013, p. 359: «El escepticismo que caracteriza el prólogo deja paso a un discurso que se mueve esencialmente dentro del ámbito del neoestoicismo cristiano del siglo XVII»; «La crítica consustancial a la sátira viene acompañada de reflexiones filosófico-morales acordes con el neoestoicismo que se apoyan en la autoridad bíblica del Antiguo Testamento, sobre todo en las ideas reveladas en el Libro de Job» (p. 358). Véase también Ettinghausen, 1972, así como Otaola, 2004.

embelecada vanos deseos»[68]), humildemente pide al viejo que le dé razón de quién es, y qué hace. Y es entonces cuando se plantea ya abiertamente esta alegoría imperfecta (en términos de Lausberg), en que la propia figura alegórica se presenta y explica su significado y función, pues el viejo es Desengaño. Le ofrece entonces enseñarle el mundo y emprenden el camino por su calle mayor, la de la Hipocresía, de modo que se da acceso así a la sátira de la sociedad. Una sátira con sus puntuales agudezas, constante exposición directa de principios neoestoicos y contraste entre esencia y apariencia[69].

Tiene mucha razón Randi Lise Davenport al subrayar que los principios del escepticismo –y podríamos decir, con Mercedes Blanco, del neocinismo– expuestos por Quevedo en el prólogo son tremendamente coherentes con el género de la sátira menipea[70], incluso desde un punto de vista histórico (recuérdense por ejemplo el *Ícaromenipo, Menipo o la necromancia* o, especialmente, *La subasta de vidas*). Ese escepticismo es ilustrado a lo largo de *El mundo por de dentro* en la incapacidad del narrador –trasunto de la humanidad: recuérdese el inicio que nos comprende a todos: «Es nuestro deseo…»– de acceder por sus solos sentidos y raciocinio a la verdad y al conocimiento. En este discurso el Desengaño desvela las hipocresías y así podemos acceder a las verdaderas acciones e intenciones de los satirizados, pero también el propio y cándido narrador –mero representante de la humanidad– es atacado y satirizado, por su incapacidad y su miopía, que se queda en lo que ve «por defuera», sin penetrar y ver, si no es con ayuda y tras explicación del Desengaño, lo que en verdad sucede «por de dentro». Con todo, no debemos perder de vista el hecho de que ese principio, planteado en el prólogo e ilustrado en el cuerpo de la sátira, da paso a la sátira del ser humano y la sociedad, pero no de la ciencia o de los principios filosóficos, a diferencia de lo que ocurría en Luciano y en la sátira menipea clásica. Para entendernos: Luciano en la *Subasta de vidas* puede satirizar

68. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 197.

69. Maíllo, 2013, p. 360: «Como sátira barroca que es, *El mundo por de dentro* no se caracteriza por una estructura simétrica y equilibrada. Pero esto no quiere decir que el texto carezca de una coherencia interna o no tenga una estructura definida y bien medida por el autor. En el párrafo introductorio y en los siguientes, Quevedo nos ofrece un buen ramillete de motivos neoestoicos y diversas consideraciones en torno a la hipocresía que vinculan el discurso con la doctrina cristiana. *Grosso modo,* podemos decir que la base doctrinal se concentra en la primera parte del texto, mientras que la segunda aporta una serie de episodios a modo de 'exempla' que ilustran a la perfección el contenido filosófico-moral precedente. Así, una vez llegados a la calle mayor, se suceden cinco escenas en las que el Desengaño quita la máscara de las falsas apariencias que impiden al Yo ver la realidad tal como es. La lógica interna de dichas escenas es muy similar y responde a un mismo patrón compositivo: (i) El Yo describe una escena –un entierro, los lamentos de una viuda, el paseo de un rico en su carroza, la persecución de un delincuente por parte de un alguacil o la admiración colectiva de una mujer hermosa. (ii) El Yo inicia el diálogo con una valoración (errónea) de todo cuanto acaba de ver. (iii) El Desengaño quita la máscara de las apariencias y revela lo que se oculta tras ellas».

70. Davenport, 2012, pp. 213 y ss.; Blanco, 1998, p. 169.

a Pitágoras, los cirenaicos, los epicúreos, a Pirrón, al estoico Crisipo… etc.; en cambio, Quevedo en *El mundo por de dentro* satiriza a una viuda, un rico, una hermosa, es decir, a la humanidad por la falsedad de su comportamiento hipócrita. También, sí, nuestra limitada capacidad intelectiva y epistémica; pero a la vez expone y defiende positivamente, a través de la voz y conocimiento superior de Desengaño, principios neoestoicos, fundamentos sobre los cuales, de hecho, se realiza la crítica de comportamientos humanos. Por eso, en esta ocasión Quevedo no ha dado el paso de incluir entre sus objetivos la propia ciencia y el discurso intelectual como uno de sus principales objetivos satíricos, aunque sí lo hará más adelante, en el *Discurso de todos los diablos*.

Pero, insistimos, como dice Randi Lise Davenport con mucha razón: el género de la sátira menipea y la base ideológica de *El mundo por de dentro* son tremendamente coherentes. En el inicio de estas páginas hemos querido ofrecer una definición de la sátira menipea que, a pesar de ser «circunstanciada» (o precisamente por ello), de ningún modo se puede considerar completa. Digamos que a esa combinación de fantasía y risa satírica, los dos elementos constantes, básicos e imprescindibles de nuestra definición, podríamos añadir una gran cantidad de rasgos asimismo distintivos y caracterizadores de la sátira menipea que son variables, que no aparecen siempre ni podemos considerar fundamentales en su definición, pero que coadyuvan a la consideración de las obras como sátiras menipeas. Así, por ejemplo, el uso de la primera persona, la confusión de esta primera persona con el autor, situaciones de tribulación mental (sueños, visiones), oxímoros y contrastes (como apariencia / esencia), los discursos filosóficos y su cuestionamiento, etc., son rasgos habituales en la sátira menipea, pero que no debemos considerar como imprescindibles, porque en el corpus de las menipeas, en el canon, ni todas los cumplen ni parecería acertado eliminarlas del canon en función de tales carencias. Sin embargo, si se cumplen esos rasgos, también contribuyen y añaden elementos para considerar esas obras como menipeas (podríamos decir que no son requisitos, pero sí méritos para asignar una obra a un género) y por ello son relevantes en su caracterización[71]. En el caso de *El mundo por de dentro,* el cuestionamiento de las capacidades intelectivas y de aprehensión de la realidad del narrador lo cuestionan como tal, y ese es un rasgo común a muchas otras sátiras menipeas que, por lo tanto, ayuda a caracterizar con mayor decisión, si cabe, el opúsculo como tal.

71. En realidad nos estamos moviendo en el entorno de conceptos como el de elementos constantes e invariantes en un género (Mathieu-Castellani, 1984, p. 30), las señales o índices genéricos (Fowler, 1982, pp. 106 y ss.).

Sueño de la Muerte: «ni entre la risa, me he olvidado de la dotrina»

En cuanto a esos rasgos no constantes, pero sí frecuentes (no imprescindibles, pero sí familiares) en la sátira menipea, que tienen que ver con la figura del narrador, los podemos observar también en el *Sueño de la Muerte.* Y a través del *Sueño de la Muerte,* de su texto y sus paratextos, podremos extrapolarlos lícitamente –porque lo hace el propio autor– al resto de la serie. Así, la burla y el autocuestionamiento de la fiabilidad y calidad de lo narrado y del narrador había aparecido en el ya citado *incipit* del *Infierno,* poniendo bajo sospecha sus dos relatos anteriores: «sé que los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma, y que el diablo nunca dijo verdad…»[72], y ahora, en el prólogo al *Sueño de la Muerte* se alude irónicamente a los opúsculos como «desvaríos», al agotamiento de la imaginación del poeta y lo reiterativo que puede resultar el recurso narrativo del sueño: «que la muerte acabe mis desvaríos», «no me queda ya en qué soñar», «si te parece que ya es mucho sueño, perdona algo a la modorra que padezco»[73]. La clarísima identificación entre autor y narrador en primera persona, así como la confusión entre relato / ficción y realidad (en el íncipit al *Infierno* dice que en el *Sueño* vio y en el *Alguacil* oyó… es decir, no escribió, sino que experimentó) acaba de confirmarse en el *Sueño de la Muerte.* Así, no nos dice en el prólogo que no le queda ya qué más escribir sobre sus sueños, sino que no le «queda ya en qué soñar». Pero más allá de los paratextos, en el propio texto se establece ya la identificación en la situación de metaficción que implica la búsqueda y enfrentamiento del personaje de entremés Diego Moreno con su autor que no es ni puede ser otro que Francisco de Quevedo[74]. Tal vez en ese final de entremés a palos, en que ya de manera indubitable se establece y aclara definitivamente que ese narrador es Quevedo, ocupa ese lugar, el final, en la que va a ser última pieza de los *Sueños y discursos,* precisamente para cerrar circularmente el ciclo subrayando esa identificación y también, por cierto, la ridiculización del narrador («asímonos a bocados»). Circularmente también, porque, como la primera, la última pieza es la única que claramente es un sueño («después de un vuelco que di en la cama […] me hallé en mi aposento»[75]). Pero curiosamente el propio Quevedo, en el

72. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 159.

73. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 216. En cuanto a la autoparodia y el cuestionamiento del narrador y lo narrado, es algo en lo que insiste Relihan, 1993, p. 25, en su definición y presentación de los rasgos genéricos de la sátira menipea clásica. Por otro lado se podría considerar que el *Sueño de la Muerte* cumple con otro de los rasgos cruciales en la historia de la menipea, fundamental en la menipea varroniana, aunque según decíamos, postergado en el Siglo de Oro español: la prosimetría (Frye, 1977, p. 409; Korkowski, 1973, pp. 11 y ss.; Bajtín, 1988, 16-167; Relihan, 1993, p. 17; De Smet, 1996, p. 70; Weinbrot, 2005 (en numerosos lugares).

74. Más sobre el papel del narrador y sobre el episodio en Davenport, 2002.

75. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, pp. 250-251.

prólogo que citábamos, como hemos visto, aludía al papel preponderante de los sueños; por tanto, no está mal que así sean recordados y sea esa la impresión general que el lector se lleve, del mismo modo que ha pasado en la historia de la recepción de la obra.

También en el *Sueño de la Muerte* como en *El mundo por de dentro,* y a diferencia de lo que ocurre en *Juicio, Alguacil* o *Infierno,* ese narrador se presenta en un estado de tribulación o confusión mental. Tanto la tribulación del narrador, como el tratamiento de cuestiones trascendentes son asimismo rasgos frecuentes en las sátiras menipeas[76]. Esa tribulación, más que elemento autoparódico o crítico, ahora, es un anticipo de que lo que se va a tratar es realmente trascendente. Y de hecho, de modo paradójico, pese a lo dicho anteriormente respecto a la fiabilidad de lo narrado y de los sueños, en el *de la Muerte,* su carácter onírico va a implicar una garantía de veracidad, porque, en contraste con lo sucedido en *El mundo por de dentro,* se accede a una verdad superior «sin la tarea de los sentidos exteriores», que resultaban engañosos. Y así comienza el sueño: «me vencí de la imaginación, y debajo del peso de tan poderosas razones, me dejé caer tan postrado con el dolor del desengaño que leí, que ni sé si desmayé advertido o escandalizado»[77]. Aunque luego se dé paso a las burlas, también hay un punto de partida y planteamientos serios: «ni entre la risa me he olvidado de la doctrina», le dice en la dedicatoria «A doña Mirena Riqueza»[78]. Según Paloma Otaola, la

> síntesis entre senequismo y cristianismo es todavía más evidente en el *Sueño de la Muerte* [que en *El mundo por de dentro*…] La aparición de la muerte es descrita en términos senequistas, pero la referencia explícita a Job, en temas como las miserias de la vida, los trabajos, la vanidad de la existencia, la cuna y la sepultura, hacen aparecer más que la moral estoica, el aspecto bíblico del desengaño y el paralelismo entre Job y Séneca. El senequismo aparece impregnado de implicaciones cristianas y de resonancias personales, como en los dos escritos que prolongan los primeros sueños, el *Discurso de todos los diablos* y *La fortuna con seso y la hora de todos*[79].

El *Sueño de la Muerte* combina momentos reflexivos con la vuelta a la risa más burlesca, abundante y despreocupada de los tres primeros sueños. Se producen abundantes situaciones cómicas viejas y nuevas, hallazgos estéticos sorprendentes, como la visita de los chistes. La concurrencia de diferentes profesiones (médicos, boticarios, sacamuelas, etc.), los habladores, chismosos, entrometidos, los que abusan del don, el Mundo, el Diablo y la Carne, el Dinero, dan pie a distintos chistes y moralidades que muchas veces retoman blancos o ataques de los discursos anteriores. También en la tendencia a reiterar fórmulas ya expe-

76. Así lo hace notar por ejemplo Bajtin, 1988, pp. 160-167. Véase asimismo Davenport, 2012, pp. 285 y ss.

77. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 217 y 219.

78. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 216.

79. Otaola, 2004, p. 22. Véase también Gendreau-Massaloux, 1977, p. 325.

rimentadas se puede recordar el retrato de doña Quintañona o, ya en la visita de los chistes, el diálogo que entabla con el marqués de Villena, que en cierto modo recuerda, en situación invertida, el diálogo con el demonio que en *Alguacil* informaba «del otro mundo»: aquí el informante sobre «el otro mundo», dado que estamos en el de los muertos, es el propio narrador, y el marqués de Villena a tenor de esas informaciones en diversas ocasiones valora como mejor opción continuar en su redoma, con paradójica comicidad y clarísima intención satírica respecto al mundo de los vivos. Más allá de los discursos morales, a través de este episodio se da cabida al comentario de la actualidad sociopolítica a partir de la fantasía menipea, un tema que recurrirá en las prosas satíricas de Quevedo.

El *Sueño de la Muerte* vuelve a plantearse también, como *Mundo,* desde un escenario más profano, un mundo de la Muerte y de los muertos que sólo ocasionalmente se identificará como infierno cristiano y con menor presencia de motivos religiosos y sagrados; se visita el mundo de la Muerte y los muertos, y en algún momento, pero muy puntualmente, ese mundo será identificado como infierno y, por otro lado, según Paloma Otaola, los tipos satirizados están más ligados a los vicios que a las profesiones[80]. La disminución de la risa sacrílega, el aumento de prédicas sobre el tema trascendente de la muerte, y la disminución de las críticas a gremios, podrían ser el resultado de una acción de autocensura, de ese giro creativo que Quevedo ha dado en un cálculo de los problemas que, en términos de escándalos y censura, podría encontrar de no hacerlo.

La *princeps* barcelonesa de los *Sueños y discursos* y el *Discurso de todos los diablos.* Quevedo desafiante: «diga yo lo que me importa / y di tú lo que quisieres»

Resumiendo, entre 1605, o algo antes, y 1608 Quevedo escribió los tres primeros opúsculos que componen la serie de los que conocemos como *Los sueños* o *Sueños y discursos.* Al intento frustrado y censura negativa de fray Antolín de Montojo para publicar los tres primeros sueños en 1610, sucedió la censura positiva de 1612 de fray Antonio de santo Domingo, aunque la iniciativa de imprimirlos quedó aparcada. Es posible que la censura negativa de fray Antolín de Montojo y el escándalo que generaron sus primeros sueños, del que el propio Quevedo se hacía eco en sus prólogos, le hicieran variar en algo el rumbo, y así surgieron otros dos discursos más, *El mundo por de dentro* y el *Sueño de la Muerte,* de ambientación y desarrollo más profanos, entre 1612 y

80. Otaola, 2004, p. 22. En cuanto a referencias religiosas o a la Iglesia, hemos localizado las siguientes: «vi venir unos demonios», ed. Crosby, p. 221, «vine a fundar dueñas al infierno», p. 241; alusión a las postrimerías (infierno y Juicio), p. 224; «obispos y perlados y a los más eclesiásticos», p. 226. Respecto al carácter más profano del *Sueño de la Muerte,* véase Crosby, «Prólogo» a su edición de *Sueños y discursos,* I, pp. 15 y ss.

1622. Escribió el *Sueño de la Muerte* con la idea de que fuera su último «sueño», según nos dice en su prólogo; con él se cerraba el ciclo. En Barcelona, en 1627, con las correspondientes aprobaciones, el librero Joan Sapera publica los *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* un volumen cuyo título es casi idéntico al del primer proyecto editorial que incluía sólo los tres primeros sueños y que había quedado abandonado tiempo atrás. En este sentido podía decirse que Quevedo al final había salido victorioso frente a los que se escandalizaban. De hecho, se permite también burlarse de ellos. Uno de los preliminares de la edición es «Del capitán don Joseph de Bracamonte, dialogístico soneto entre Tomunbeyo Traquitantos, alguacil de la reina Pantasilea, y Dragalvino, corchete». El alguacil dice querer vengarse «y hacer manco del otro pie a Quevedo», a lo que el corchete añade:

> Yo a la santa Inquisición, si puedo,
> le tengo de acusar de mal cristiano,
> probándole que cree en sueño vano
> y que habló con los demonios a pie quedo.

Cuando el alguacil le responde con su preocupación porque corran las verdades que Quevedo dice, el corchete replica que le corte la lengua: «esto del murmurar la lengua lo hace». Al final concluye el corchete que teme, si le cortan la lengua, «no le nazcan siete»[81]. Con toda la razón ha llamado la atención Henry Ettinghausen sobre la configuración de todos los preliminares de la *princeps* de los *Sueños y discursos* como quejas, o incluso diría yo, desafíos a los enemigos[82]. Esos desafíos, que podemos denominar así por la actitud, se constituyen a través de reflexiones, advertencias o amenazas a quienes quieren acallarle, por las consecuencias que, por ellos indeseadas, podría tener si lograran censurarle o murmuraran de él. Si le cortan la lengua, «no le nazcan siete». En «El autor al vulgo» advierte que si se dice mal del sueño «más di, que con decir más / dices bien dél y del dueño». Es decir, la censura conlleva el riesgo de resultar contraproducente y dar mayor notoriedad y reconocimiento para la obra censurada.

No se sabe con certeza el papel desempeñado por Quevedo en la publicación de varias de sus obras en tierras aragonesas y catalanas, pero lo cierto es que, después del viaje del autor en la comitiva real para la celebración de cortes en 1626, apareció lo que Jauralde Pou ha denominado «un reguero de publicaciones» en Barcelona, Zaragoza, Valencia…, la *Política de Dios,* el *Buscón* y… los *Sueños,* que llevan fecha de aprobación de fray Tomás Roca en enero de 1627. La oportunidad, dice Jauralde, es buena: en esos momentos Quevedo se mueve con soltura y presti-

81. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Arellano, pp. 199-200.
82. Ettinghausen, 2010, pp. 302-303.

gio en círculos cortesanos, administrativos, conoce incluso al Inquisidor General y los impresores están deseando publicar sus afamadas obras[83].

No sería de extrañar que en estas circunstancias tal vez el autor tuviese una sensación de victoria ante enemigos y censura: es precisamente entonces cuando escribe el *Discurso de todos los diablos,* una nueva sátira extremadamente valiente o incluso, otra vez, osada y desafiante como lo eran los primeros *Sueños;* pero al mismo tiempo que recupera esa osadía de los primeros sueños, hay algo de los últimos, pues retoma también su parte más reflexiva y filosófica. Según Jauralde, el *Discurso de todos los diablos* es «el *Sueño* más genial de todos»[84]; se refiere, claro está, a que comparte una serie de temas y estrategias satíricas, pero no a que sea un sueño ni una obra más del ciclo, aunque sí se relaciona con éste de manera privilegiada, más allá de compartir el género de la sátira menipea, seguramente por la ambientación infernal (también alude a la obra Jauralde como «quintademonia»).

El carácter jocoserio de la obra se sustenta sobre varios pilares: desde las estrategias de ridiculización de lo criticable moralmente (tratar y criticar a través de la risa temas serios, burlarse de los vicios), hasta el tratamiento risible de asuntos bien serios en un determinado marco de ficción fantasioso. Así se configura un verdadero discurso jocoserio, en la mejor y más profunda tradición del *sopoudaiogeloion* (σπουδαιογελοιν) de la sátira menipea. A diferencia de los *Sueños,* el *Discurso de todos los diablos* no conoció transmisión manuscrita, sino que se escribió directamente para ser impreso. Según Marañón, eso se debe a que no busca la circulación anónima y va asociado a una mayor madurez en la concepción de la sátira[85]. Sin embargo, también podría haber otra motivación y estrategia. Es posible que Quevedo viera que no le salía a cuenta dejar circular sus obras manuscritas, pues, por un lado, se deturpaban sus textos y, por otro, se caldeaba el ambiente de tal manera que luego le dificultaba obtener las aprobaciones para publicarlas impresas. Establecidos los contactos y expedita la vía de la publicación impresa, ésta podía ser la mejor y más segura opción para la difusión de su obra[86].

La narración relata, en tercera persona (Quevedo abandona ya definitivamente la primera persona en sus menipeas), el caos y los conflictos que producen en el infierno, tras escaparse, el entrometido, la dueña y el soplón, y la consiguiente visita e inspección para reinstaurar el orden de «el gran demonio». La visita da pie a encuentros y diálogos con y de personajes de toda índole, desde comunes pecadores a personajes históricos, desde figuras alegóricas y personificaciones de vicios,

83. Jauralde, 1998, p. 507; véase también pp. 503-520 así como Ettinghausen, 2010, p. 304 y Marañón, 2005, pp. 27-28.

84. Jauralde, 1998, p. 538.

85. Marañón, 2005, p. 22.

86. Según Jauralde, 1998, p. 507, el hecho de que el *Discurso de todos los diablos* no conozca circulación manuscrita es indicio de la involucración de Quevedo en su publicación, lo que no deja de tener su lógica.

hasta frases hechas. Muchos chistes, personajes y situaciones van a ser recurrentes (aparecían ya en los *Sueños*), pero en el *Discurso de todos los diablos* Quevedo, increíblemente, a partir y a pesar de ese caos y de una perspectiva múltiple, será capaz de ofrecernos, además de sátiras, risas y dardos múltiples, un discurso perfectamente orgánico, coherente.

Ya desde el *Sueño del juicio final* en los *Sueños* habían comparecido personajes históricos como Judas, Mahoma, Lutero… A algunos se les cedía la palabra y se entablaban, en la tradición de la sátira menipea, diálogos de o con muertos (recuérdense las confrontaciones dialécticas de Menipo con diversos personajes, o de Aníbal y Escipión o Alejandro y Filipo en los diálogos de Luciano). Lo que diferencia al *Discurso de todos los diablos* de los *Sueños,* más allá de la ausencia del narrador en primera persona, es que las comparecencias y diálogos de personajes históricos (emperadores, consejeros, filósofos, historiadores, etc.) están ordenados y escalonados a través de tres pasajes coherentes entre sí de tal manera que al final, a pesar de la apariencia de caos y contradicción, acaba por constituirse, en una lectura inteligente, un tratado especulativo progresivo y plenamente cohesionado de teoría política, podríamos decir de filosofía política e incluso de filosofía de la ciencia. Se cuestionan las acciones de los emperadores, tiranos y políticos, que se han excedido; de sus consejeros, que han querido brillar; pero también, a la vez, de los filósofos, que han escrito sobre el arte de gobernar desde un punto de vista puramente idealista, o de los historiadores en su manera parcial e interesada de escribir la historia con retratos maniqueos (aspecto éste que, de nuevo, relaciona esta obra de Quevedo con la menipea clásica: el cuestionamiento científico), que vicia de origen las especulaciones filosóficas[87]. Este discurso, que trae a colación sobre todo figuras de la época clásica (Julio César, Augusto, Nerón, Séneca, Aristóteles, Suetonio, etc.), como Mercedes Blanco percibe con mucha razón, está más cerca, a pesar de su ambientación cristiana, de modelos clásicos que los *Sueños y discursos.* De hecho, podría tener presente como modelo literario precisamente la obra de uno de los emperadores que comparece y toma la palabra, pues Juliano el Apóstata tiene una sátira menipea, *El banquete o los Césares,* donde son abordados de modo similar algunos de los temas y personajes de los que trata Quevedo[88].

Los episodios en que estos personajes históricos se confrontan, como decíamos, se organizan en torno a tres pasajes fundamentales que conforman el tratado como un tríptico. Esas confrontaciones, que se realizan con convicción y vehemencia, con igual potencia y fuerza argumentativa, han llevado a percibir la obra de Quevedo como contradictoria. Sin embargo, a nuestro modo de ver, responden a una clara

87. Unas líneas más arriba ya se había advertido que estos plantamientos críticos en torno a la filosofía y la ciencia, característicos de algunas sátiras menipeas clásicas (no hay más que recordar a Luciano o Varrón, aparte, se supone, del propio Menipo) los íbamos a encontrar también en Quevedo. Es en el *Discurso de todos los diablos.*

88. Blanco, 1998, p. 163 y Valdés, 2007, pp. 355 y ss.

voluntad por parte del autor de confrontación, discusión crítica inteligente y consideración de distintos puntos de vista. En el discurso, sustentado sobre la base retórica de las controversias clásicas, el interés de la reflexión prima por encima del placer estético para llegar tal vez, eso sí, a una conclusión muy acorde de nuevo con lo que ya se decía en *El mundo por de dentro* y con las teorías del escepticismo, así como con el género de la sátira menipea.

Y con todo, debe también quedar claro que ese tratadillo coherente a partir de los pasajes está semioculto en este discurso satírico recargado y barroco; puede aflorar sólo en una lectura activa e inteligente, muy atenta del texto, pues éste tiende a reflejar en su construcción la confusión del propio infierno, y así, las comparecencias y controversias (casi podríamos decir careos) entre estos personajes y los pasajes de este tratado teórico político e histórico, aunque en orden y sólidamente estructuradas, son presentadas en ficción y estilo acorde con el género en que nos movemos, entre peleas con insultos, gritos y palos[89], así como constantemente interrumpidas y trufadas con todo tipo de pasajes, chistes y burlas satíricas sobre los temas más distintos y distantes, insustanciales o relevantes. En ese sentido, tanto el contexto, como el propio tono del texto, invitan al lector a restarle relevancia al mensaje, cuando en realidad su ambición intelectual es máxima. Es un desafío más del estilo barroco al lector, tanto como lo pudieran ser las *Soledades* u otras obras que requirieran una labor de desciframiento y desentrañamiento (¿también «desbrozo» en nuestro caso?) del significado oculto por parte del lector[90].

En cuanto a la sátira más general, de nuevo cabe insistir en su aspecto jocoserio, aparte del hecho de atacar los vicios, gremios y tipos a través de la risa, por el modo de plantear y tratar algunos temas graves. Un buen ejemplo es el pasaje de la sima de los presumidos, vengativos y envidiosos que exclaman constantemente «"Si yo volviera a nacer", "si yo volviera a la vida", "si muriera de dos veces"». Cuando los demonios, hartos de oírlos, les responden que si volvieran a nacer, volverían a pecar y cometer los mismos errores y les desafían ofreciéndoles nacer de nuevo («¡Ea, picaños! ¡Alto, a nacer! ¡Alto, a nacer!»), uno de ellos, «que parecía el más entendido», empieza a considerarlo con detención y sus reflexiones se convierten en una verdadera y descarnada *vituperatio*

89. Un solo ejemplo baste. La increpación de Juliano aludiendo a quien suponemos que es Aristóteles: «que, rascándose, uno de estos bribones –con una cara emboscada en su barba y unos ojos reculados hacia el cogote– con habla mal mantenida, diga: "quien mira por sí es tirano, quien mira por los otros es rey"! ¡Pues, ladrón! Si el rey mira por los otros, y no por sí, ¿quién ha de mirar por él? ¡No! ¡Si no, aborrecerémonos como a nuestros enemigos; tendremos odio con nosotros y nuestra enemistad no pasará de nuestra persona y la guerra nos tendrá por límite! ¡Perros, decid la verdad y escribid de día y de noche! No escribáis lo que había de ser –que esa es doctrina del deseo–, no lo que debía ser –que esa es lición de la prudencia–, sino lo que puede ser y es posible» (Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* ed. Marañón, pp. 214-215; hemos modificado la puntuación).

90. Blanco, 1988.

vitae hominis in terram planteada en términos satíricos, por todo aquello que ha de soportar a lo largo de la vida el hombre, tanto por sus propias miserias físicas y corporales, como por las miserias de la vida en sociedad. La conclusión acaba siendo que sin duda es mejor rechazar la oferta de los diablos: es mejor no nacer… *optimum non nasci*[91]. El planteamiento desde una óptica puramente epicúrea del tópico *optimum non nasci* en los discursos humanísticos, sospechosa de impía, era rápidamente confutada, era el punto de contraste dialéctico en los discursos ortodoxos para llegar a la conclusión de la dignidad del hombre y de su vida en la tierra[92]; el problema es que aquí, en el *Discurso de todos los diablos,* este argumento en boca del «más entendido» de esos condenados queda sin confutación (sólo uno de sus compañeros querrá volver a nacer: por ansias de venganzas). El pasaje parece fiel reflejo del pesimismo más acendrado y sincero de Quevedo, que reincidió en el tema en su poesía[93], aunque también habrá de considerarse que no todo lo que dicen los personajes se le puede atribuir a la voz de Quevedo, y que éste, como bien dice Alfonso Rey, en sus fantasías morales «llegó a asomarse al borde de sus creencias para vislumbrar realidades y actitudes sin cabida en su sistema de ideas»[94]. Pero estas sutiles consideraciones seguramente no interesaban a los censores y los enemigos de Quevedo, que encontraron sobrados argumentos para atacarlo.

Censura, enemigos y las versiones censuradas en *Juguetes de la niñez*. El pasaje «bajo cuerda» de *El mundo por de dentro*

No podemos entretenernos mucho aquí en algo sobre lo que se ha escrito ya abundantemente por parte de Ignacio Arellano, James Crosby, Enrique Gacto o Henry Ettinghausen, pero sí es necesario decir, porque tendrá interés y trascendencia en sus procesos creativos posteriores, que Quevedo, y también precisamente sus sátiras menipeas, sufrieron los embates de, hay que decirlo, los enemigos que se había granjeado y de la censura. Tal vez en paralelo con la escritura de *El discurso de todos los diablos* o poco después y, con seguridad, ya desde 1629 se estaba fraguando una serie de censuras y libelos contra Quevedo que culminan en la prohibición de algunas obras suyas en el índice inquisitorial de Zapata, publicado en 1632 (aunque con preliminares de

91. El pasaje ocupa las pp. 183-187 en la edición de Marañón, 2005.

92. Véase sobre el tópico, su tradición y variantes, Vega, 2015, p. 338: «Debió percibirse, además, como una idea impía, como demuestran tanto sus confutaciones, que la entienden como incompatible con el cristianismo, como el hecho de que el *Optimum non nasci* que figura, con entrada propia, en los *Adagia* de Erasmo, fuera concienzudamente expurgado por los inquisidores».

93. Vuelve sobre el tema en el soneto «La vida empieza en lágrimas y caca».

94. Rey, 2003, p. xxxii, en la «Introducción al volumen i».

1629), memoriales de denuncia y panfletos como el *Tribunal de la justa venganza* o *La venganza de la lengua española*[95].

Que los censores y enemigos de Quevedo pudieran encontrar en sus escritos motivos más que suficientes, según las normas inquisitoriales, para condenar sus sátiras menipeas tal como él las había escrito y habían circulado es algo que queda fuera de toda duda. Los buscaron y los encontraron, desde luego. Pero también es cierto que la persecución contó con altas dosis de enemistad y apasionamiento personal. Basta contrastar las censuras negativas y positivas que en flagrante contradicción los mismos censores emitieron, respectivamente, para Quevedo y para *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara[96].

Era previsible, pues, que Quevedo chocara con estos problemas pues en gran medida había planteado sus sátiras como provocaciones y desafíos. Sus peores sospechas se confirmaron cuando vio su nombre en letras de molde en el índice de libros prohibidos y expurgados y, aunque lo único que nos interesa aquí es analizar la trascendencia que tuvieron estas condenas en su obra, precisamente por eso nos puede ser de utilidad ver qué argumentos se utilizaron. En este sentido, conviene decir que la lectura de los censores podía ser inteligente y documentada. Bartolomé de la Fuente condenaba, ya de entrada, que el asunto fuera «satírico y escandaloso», dando ocasión a los lectores de creer que el Infierno se podría encontrar «entretenimiento y donaires», según el relato de Quevedo. Y a continuación añadía el censor saber muy bien que «Luciano, a quien imita el autor», y Virgilio, también fingieron descensos a los infiernos y haberlo visto allí todo,

> mas un hombre católico, que debe sentir fielmente de las cosas de la fe, diga cerca de la materia della cosas fingidas y donaires, no se puede excusar de la censura sobredicha, especialmente que las toma por rebozo para infamar los estados más principales de la república de graves y enormes vicios y pecados, generalmente sin exceptar a ninguno; porque aunque no usa de proposiciones universales, sino indefinitas, pero en materias morales equivalen a las universales; y así, es una sátira disfrazada, injuriosa a los dichos estados: lo que no tiene el libro de *Lazarillo* ni de *Celestina,* porque tratan de personas singulares y de defectos leves y comunes; y añádase a esto que el autor usa de palabras y sentencias de la Sagrada Escritura para estas murmuraciones y donaires, cosa prohibida por el concilio tridentino[97].

Bartolomé de la Fuente, que firma esta censura en 1630, percibe la indudable intención satírica de Quevedo y lo inserta en la tradición de

95. Ver Jauralde, 1998, pp. 580-585, 620-623 703-713, sobre *Juguetes,* el índice de Zapata y *El tribunal de la Justa venganza.* Por supuesto, las ediciones de Pacheco de Narváez, *Tribunal,* ed. Roncero, y Laureles, *Venganza de la lengua española,* ed. Valiñas Jar. Un excelente resumen de este momento en Asensio, 1988 y Tobar, 2013, pp. 173-176.

96. Gacto, 1991, p. 33. Véanse también, especialmente, Ettinghausen, 2010, y Valdés, 2013.

97. Quevedo, *Obras completas en prosa,* ed. Astrana Marín, p. 262.

la menipea al referirse al *Menipo o necromancia* de Luciano. Las estratagemas y exculpaciones de Quevedo en sus prólogos diciendo no atacar a profesiones universalmente, sino a individuos viciosos, de poco le sirvieron: Bartolomé de la Fuente no se las creyó. Las alusiones del censor al «hombre católico» y al concilio tridentino llenan de razón las observaciones de Gilbert Highet arriba citadas (n. 60) a propósito de los riesgos de escribir sátira y jugar con el otro mundo en este contexto histórico.

El resultado de estas censuras y de la inclusión de los *Sueños y discursos* en el índice inquisitorial fue la publicación de los *Juguetes de la niñez,* un verdadero disparate de texto donde los motivos cristianos fueron torpemente paganizados, con las consabidas, frecuentes y absurdas incoherencias[98], en la dirección que señala Bartolomé de la Fuente y que, de hecho, repugnaban a Quevedo precisamente por la incongruencia en la mezcla de motivos mitológicos paganos con asuntos cristianos, como hemos visto al principio. En este sentido, se podría casi decir que a Quevedo se le señalaban cuáles eran los caminos prohibidos y los permitidos, y que *Juguetes de la niñez,* a pesar de ser un producto de la censura estéticamente despreciable, a la vez es una invitación o un paso hacia la creación de *La hora de todos*[99]. De ello nos ocuparemos más adelante, pero antes habrá que detenerse en el pasaje añadido en *El mundo por de dentro.*

Como ya se ha dicho en ocasiones, aunque el balance general de *Juguetes de la niñez* debe ser negativo, es cierto también que ofrece algunas variantes que podrían ser más autorizadas respecto a las lecciones de la *princeps Sueños y discursos,* por haber recuperado lecturas de los manuscritos. Pero aparte de eso, lo que más interés presenta, por supuesto, es la importante adición del nuevo pasaje «por debajo de cuerda» al final del texto de *El mundo por de dentro* que ofrecían hasta entonces impresos y manuscritos. No es muy seguro cuál es la fecha de redacción de ese pasaje, pero plantea además varios puntos de reflexión desde el punto de vista textual, claro está, de atribución, intertextual y hermenéutico.

Es difícil asegurar cuándo y quién escribió el pasaje. Aunque puedan ser ciertas las tesis que apuntan a la autoría de Quevedo y a que su composición se realizó con ocasión de la edición de *Juguetes de la niñez,* dado que no figura en testimonios anteriores, el fragmento no queda libre de sospecha y no deja de ofrecer dificultades de interpretación que podrían derivar, a su vez, de algún tipo de problema textual. En parte, lo que ocurre, es que el fragmento no se ha entendido o acabado de entender.

No cabe duda en torno a lo que el pasaje plantea respecto a la porción de texto anterior. En *El mundo por de dentro,* tal como aparece en manuscritos y en la *princeps* tenemos un contraste constante entre apariencia y realidad que se evidencia a través del diálogo entre el joven y cándido narrador y el viejo Desengaño. Sin embargo, en el pasaje

98. Véase Crosby, 2001, pp. 119-120 y Valdés, 2012.
99. De nuevo resultan aquí de utilidad las reflexiones de Close, 2004 y 2003.

añadido en 1631 en *Juguetes de la niñez,* «por debajo de cuerda», ya no será a través de lo que le desvela con sus explicaciones Desengaño, sino que el narrador, con sus propios ojos, podrá observar cómo todos los personajes que había visto aparecen ahora desnudos de hipocresías, en su verdadero comportamiento y esencia. A través de sus propios sentidos, gracias a un artilugio mágico (la cuerda), tendrá acceso a esa verdad superior. Resulta curioso que hay un giro más humorístico, cómico, en esta adición, al menos si atendemos a la reacción del venerable Desengaño, que llora de risa cuando la cuerda entra en acción y deja en evidencia a todos los personajes y confundido al cándido narrador ante tal visión.

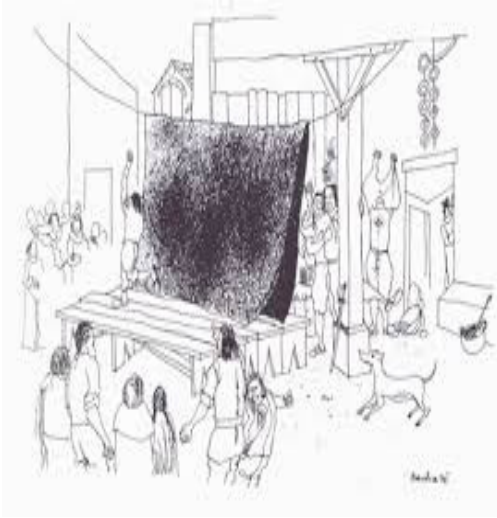
Si autoría y secuencia de fechas (primera redacción 1610 / 1612; adición compuesta para *Juguetes* cerca de 1631) se confirmaran, la composición del pasaje podría responder a un juego dialógico e intertextual apasionante. Sin duda, Quevedo ejerció una enorme influencia en sus contemporáneos, pero también fue una esponja al recibir e integrar en sus escritos influencias ajenas. La concepción de la historia literaria que tiende a la consideración de grandes autores geniales y epígonos adocenados impide muchas veces valorar correctamente algunas relaciones intertextuales. Está claro que Rodrigo Fernández de Ribera recibe la influencia de *El mundo por de dentro* cuando escribe sus *Antojos de mejor vista* en 1626, pero también hay que estar atento a que la posibilidad de ver con los propios ojos (gracias a un artilugio: los anteojos) los personajes criticados en su verdadera esencia es algo que se planteaba en esta obra y no en la primera versión y sección del opúsculo de Quevedo. Así pues, en la adición de 1631 muy probablemente, en un juego de influencias de ida y vuelta, es Fernández de Ribera quien influye en Quevedo y le inspira para escribir el pasaje «bajo cuerda». Anteojos en los *Antojos de mejor vista* y cuerda en *El mundo por de dentro,* en el pasaje añadido en *Juguetes de la niñez,* cumplen como una especie de artilugios mágicos exactamente la misma función. Todo esto, claro está, mientras no aparezca un testimonio que recoja el pasaje quevedesco en cuestión en una fecha anterior[100].

La interpretación también es problemática. El significado de la expresión *bajo cuerda* con el sentido '*de occultis*' está para todos muy claro. Sin embargo, ¿cuál es el referente y qué imagen se pretende evocar? Ignacio Arellano (1991, p. 499 n. 33) anotó *debajo de la cuerda* acudiendo al *Diccionario de Autoridades:* «el modo de hacer alguna cosa por medios reservados y ocultos para lograr con más seguridad el fin que se desea» (bajo la voz *cuerdas*). Si seguimos leyendo, explica el

100. Véase Valdés, 2004, p. 178n. Como allí se señalaba, los críticos, como Romero-González, 1991, p. 151, o Chevalier, 1992, p. 198, seguramente condicionados por esta visión de genios / epígonos, han visto sólo la posible influencia de Quevedo en Fernández de Ribera, sin darse cuenta de que el único testimonio que lleva la adición de Quevedo y evidencia la relación intertextual es de 1631, *Juguetes de la niñez,* e indicaría una influencia en sentido contrario por meras razones cronológicas.

Diccionario: «Es alusión a cierta ley del juego de pelota, en que se ha de jugar siempre por encima de la cuerda, y si va por debajo es falta». Pero la autoridad y el pasaje que aporta es precisamente Quevedo y *El mundo por de dentro,* de modo que esta explicación es una deducción a partir del único pasaje que tenemos. Cabe replantearse, pues, si Quevedo está aludiendo al juego de la pelota, como interpreta el *Diccionario de Autoridades,* o a otras realidades.

En este sentido, parece sugerente la interpretación de R. L. Davenport, que desarrolla una lectura de Díaz Migoyo del pasaje basada en el tópico del mundo como teatro, imagen muy coherente en una alegoría de la hipocresía. No parecen tener otro posible sentido las voces que dan esos «dos figurones, entre fantasmas y colosos» que gritan «Alto a la obra» y que podrían interpretarse como alusión a una interpretación dramática, como defiende Davenport, y con el sentido de 'dejen de representar', de actuar como hipócritas / actores[101]. La cuerda podría ser aquella a la que alude Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* que se tiraba de un lado a otro del escenario y que sostenía la cortina, manta o telón de fondo[102]. A partir de ahí se podría entender también



Dibujo de César Oliva, 1977

101. Para ser precisos, hay que matizar que Davenport, 2012, p. 274 y n. 866, interpreta que hay una alusión directa a la metáfora del teatro, pero en su opinión se llama a la gente «a la obra», es decir, a interpretar sus papeles: tal vez sería así puntuando «¡alto!, ¡a la obra!»; en nuestra opinión, sin embargo, hay que puntuar, como Crosby, «¡Alto a la obra!», con el sentido de 'parar de interpretar', y es por eso que se les ve ahora en su verdadera esencia, despojados de la hipocresía de los actores, sin interpretar papeles. En cuanto al sentido de *obra,* 'representación', ver por ejemplo Juan de Pineda, *Diálogos familiares:* «Agora querría yo que mirasen en nuestra tierra cuántos baldíos y chocarreros andan haciendo del momo, con que ganan gran dinero y estragan las costumbres de los que asisten a sus representaciones con las deshonestidades, que allí tratan y representan; porque es cierto que lo que por tal estilo se propone, es lo que más se imprime, bien como lo que más se allega a la verdad de la *obra representada;* y, siendo deshonestidades y la edad de los mozos ardiendo por ellas, decidme ¿cuáles saldrán sus consciencias de tales espectáculos, y los corazones de las mujeres con qué limpieza tornarán a sus casas?» (vol. III, p. 109, se cita a través de CORDE).

102. Así evocaba Cervantes el teatro en los tiempos de Lope de Rueda, con tablados provisionales hechos con «cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que

la oposición que aparece entre *fuera / dentro, fuera,* 'en el escenario', y *dentro,* 'tras la cuerda del telón, en el vestuario', donde aparecen los personajes desnudos ya de disfraz y se comportan como realmente son. Los dos figurones que sostienen la cuerda podrían ser las columnas de madera labradas que se ven en alguna ilustración de la época que enmarcaban ese telón de fondo. También adquiere su sentido en este contexto espectacular la palabra *tropelías,* 'efectos de ilusionismo, apariencias' que es tal como la interpretaba Arellano[103]. Con todo, no es del todo segura esta interpretación, pues quedan algunos aspectos oscuros o confusos, como el hecho de que no se mencione en ningún momento la cortina o telón o bien el momento final en que se dice «que siendo esta cuerda una línea invisible casi *debajo della* cabían infinitas multitudes»[104], difícil de interpretar en cualquier caso. Tal vez las imágenes y alegorías no sean siempre del todo coherentes y comprensibles. Los desarrollos de alegorías a veces se complican y son sumamente conceptuales en Quevedo, como en el caso de la senda de los hipócritas camino del Infierno[105].

Boonen, *La plaza del mercado de Lovaina*

se levantaba del suelo cuatro palmos […] El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo» (Cervantes, *Teatro completo,* ed. Sevilla y Rey, p. 8).

103. Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 499n. En el *Coloquio de los perros* Cañizares habla de «aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra» (Cervantes, *Novelas ejemplares,* ed. Jorge García López, p. 703).

104. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 210.

105. «Vi una senda por donde iban los hombres de la misma suerte que los buenos, y desde lejos parecía que iban con los mismos. Y llegado que hube cerca, vi que iban entre nosotros. Éstos me dijeron que eran los hipócritas» (Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 162).

La *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*

En el contexto de fuertes tensiones hispano-francesas que llegan a la declaración de guerra y de unas relaciones que ya son complicadas entre el Conde-Duque de Olivares y Quevedo, escribe éste en 1635 (esa fecha lleva la dedicatoria, y cabe suponer una redacción próxima)[106], la *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Richelieu.* Aunque sea ya momento de tensiones entre Quevedo y Olivares, el interés común y superior contra Francia hace que el escritor se implique con varios escritos que pudieron ser promovidos desde las esferas del poder, entre ellos este derroche de fantasía que es la *Visita y anatomía,* que no firma con su propio nombre, sino con el de «Agnoste, autor del libro intitulado *Catolicón español,* traducido en castellano por Pierres Gemin, francés»[107]. El pseudónimo / anonimato «Agnoste» ('sin nombre') utilizado identifica al autor de la *Visita y anatomía* «Agnoste» con el de la *Satyre menippée de la Vertu du Catholicon et de la tenue des Estats de Paris* (ca. 1594)[108], una razón más para la inserción de la obra en la tradición de la sátira menipea[109].

Como en el caso de *El mundo por de dentro,* en este panfleto político la sátira encuentra su expresión a través de una ficción fantástica y alegórica. Las ridículas y grotescas imágenes y situaciones de una fantasía desaforada mueven sin duda a risa y pueden sorprendernos en primera instancia, como seguro lo hicieron entre sus lectores, pero se pueden rastrear en una serie de obras, autores y tradiciones literarias que Quevedo sin duda tuvo presentes. A partir de la clásica metáfora organicista de la república como un cuerpo humano, relacionada con el tópico del pequeño mundo del hombre, la ocurrencia de que todos los males del mundo proceden de Francia y concretamente de la cabeza de Richelieu, se establece la necesidad, para lograr la cura, de realizar una anatomía de dicha cabeza, partiendo del problema de que el sujeto está vivo. Por ello se convoca una junta de médicos para averiguar «de qué suerte se podría explorar con la anatomía de esta cabeza la raíz de tan

106. Quevedo, *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Richelieu,* ed. Riandière, p. 319; «Cuatro de los seis manuscritos reproducen una dedicatoria fechada el 12 de octubre de 1635. Como se verá, esta fecha debe de corresponder a la redacción de *Visita y anatomía.* Al menos, así quiso el autor que lo creyeran los lectores» (p. 311).

107. Quevedo, *Visita y anatomía,* ed. Riandière, pp. 317-318 y n. Respecto al momento en la vida de Quevedo y sus relaciones con el Conde-Duque, véase Jauralde, 1998, pp. 692-694 y 714-716, y Arranz, 2009, p. 170.

108. Hay una excelente y documentadísima edición de la *Satyre menippée,* a cargo de Martial Martin. Es complicado saber qué obra leyó exactamente Quevedo, porque la *Satyre menippée* se compuso en diferentes fases y sólo en un determinado momento, en 1594, gozó de su título completo y de todos los añadidos que sucesivamente se hicieron. Tal como es citado por Quevedo en la dedicatoria «A Monsur Duque de Mercurio» la edición y versión manejada podría ser la titulada *Le Catholicon d'Espagne,* del mismo año de 1594.

109. Respecto a la relación de la *Visita y anatomía* con la sátira menipea, ver Valdés, 1998, Fernández, 2003 y Arranz, 2009; aunque también Blanco, 1998, p. 172; para una interpretación política, ver Caminero, 1984, pp. 31-43.

copiosa y mortal pestilencia»[110]. Las bromas y pullas satíricas, a partir de estos planteamientos, se multiplican. Primera dificultad: no se sabe dónde está la cabeza (no está sobre los hombros del Cardenal). Según uno de los interlocutores, «la cabeza del cardenal estaba en Roma sobre una estatua de Jano, con dos caras, una atrás y otra adelante, mirando con la de la guerra a la paz, y con la de la paz a Judas». Siguiente problema: cómo anatomizar la cabeza de alguien que está vivo. El famoso anatomista Andrea Vesalio (1514-1564: aparte de la alegoría fantástica, por tanto, el autor se mueve en la tradición menipea de los diálogos de muertos) tiene la solución: entrará en la cabeza por su propio pie, disfrazándose, para ser admitido, «de embeleco y de embuste»; Richelieu es amigo de los embustes, así que en cuanto lo vea «se abrirá de par en par» para admitirlo y luego lo «paseará por sus concavidades y después que las haya visto, con sólo darme un calorcillo de advertimiento o de buen consejo, sin solicitarlo yo, él me arrojará de sí y yo vendré a informar de todo lo que en su cerebro y cholla he reconocido»[111]. Por supuesto, todo lo que podremos ver en la cabeza de Richelieu, como todas las consideraciones hechas por los otros médicos y a lo largo del panfleto, tendrá un valor simbólico coherente en una perfecta sintaxis alegórica y cumplirá una función satírica. Ya de vuelta de su expedición, informa Vesalio, por ejemplo, de que

> Padecí, cosa que nunca otra vez me sucedió, un engaño en mis ojos; porque teniendo yo por cierto que la cabeza del Cardenal no tenía seso ninguno, vi el lugar suyo lleno y atestado de sesos; y como era contra mi opinión, admirado, me entré en la célula con mis instrumentos y, desenvolviéndolos, vi que era un turbante, de tal manera puesto y mullido, que al principio, aun hallando en él algunas medias lunas, dudaba si era sesos o turbante. Luego que empecé a discurrir por su testa me pareció haber entrado en el infierno, porque hallé confusión y ninguna orden, furias, penas, condenados, tormentos, demonios y obstinación[112].

El fragmento denuncia, como apunta Enrique Fernández, las connivencias de Richelieu con los turcos, pero nos interesa también por la alusión posterior al infierno. Son continuidades que podemos percibir en las sátiras menipeas de Quevedo. En cierto modo la *Visita y anatomía* sigue planteando el desafío de descubrir y ver con los propios ojos cuáles son los pensamientos más recónditos del hombre, como ocurría en *El mundo por de dentro.* En definitiva, acceder a la verdad, que es lo que se pretende en general en los *Sueños,* como en muchas otras sátiras menipeas. No otra cosa que un «Richelieu por de dentro» es lo que nos plantea esta nueva sátira menipea de Quevedo. Y por otro lado, tam-

110. Quevedo, *Visita y anatomía,* ed. Riandière, p. 322.

111. Quevedo, *Visita y anatomía,* ed. Riandière, p. 324. Compárese con esta imagen del inicio del *Sueño de la Muerte:* «Entroseme luego por la memoria de rondón Job, dando voces y diciendo "*homo natus de muliere*"» (*Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 217).

112. Quevedo, *Visita y anatomía,* ed. Riandière, p. 331.

bién, esa imagen del infierno que el propio Richelieu lleva en el interior de su cabeza nos remite no sólo, en general al *Sueño del infierno,* sino concretamente a la imagen de aquel condenado que, como ya hemos visto, «tenía dentro de su alma aposentado su infierno» (véase n. 40).

Las tradiciones literarias, metáforas tópicas y los autores y textos concretos, incluso los avances científicos, cuyos rastros han sido percibidos en la *Visita y anatomía* en lograda cohesión son apasionantes e innumerables: no sólo la *Satyre menippée* y literatura panfletaria francesa, como ya señaló Riandière, sino también la italiana, como los *Ragguagli di Parnaso* de Boccalini o de imitadores suyos, que ya cultivaron el microgénero de la anatomía satírica, la tópica analogía cuerpo / república, los avances la ciencia médica en anatomía, o la obra de François de Rabelais[113]. Muy probablemente de Rabelais proceda la idea de poder penetrar en un cuerpo humano tal como lo hace Vesalio, pues en *Gargantúa y Pantagruel* Alcofybras penetra en el cuerpo gigantesco de Pantagruel cuya oclusión anal es combatida por unos médicos provistos de linternas y palas y el cerebro de Quaresmeprenant es anatomizado por Xenomanes con procedimientos literarios e imágenes muy similares a las que encontramos en Quevedo[114].

La hora de todos (1636)

Con *La hora de todos y la Fortuna con seso* se acaba este panorama de las sátiras menipeas de Quevedo. Se desconoce exactamente el proceso y fechas de composición, pero parece claro que se empezó a escribir después de *El discurso de todos los diablos* y de la experiencia de *Juguetes de la niñez* y tal vez en torno a mediados de la década de 1630, y «concluyó una versión» en 1636, que es la fecha que lleva la dedicatoria[115]. Es más que posible que la redacción de algunos episodios coincidiera en el tiempo con la *Visita y anatomía,* pero si en ésta el interés común

113. Véase Riandière, 1984, aparte de la edición que manejamos; Valdés, 1998 y Fernández, 2003.

114. Véase Valdés, 1998, pp. 134-135. Artal, 2004, y 2009, pp. 34-42, es, a nuestro parecer, excesivamente prudente al plantearse la posibilidad de que Quevedo conociera directamente la obra de Rabelais, cuando, como la estudiosa sabe y comenta, no solamente hablamos de pasajes paralelos (los mencionados, que ella no considera), sino incluso de cita directa y completa en un pasaje de la *Visita y anatomía* según aparecía el título en una determinada edición; Vesalio explica que en el cerebro del Cardenal, concretamente, «en la memoria del Eminentísimo, columbré dos librillos, uno mayor que otro, y un rótulo encima que decía: *Biblioteca Armandina Ruchelana.* El uno tenía por título *Obras del maestro Francisco Rebelés, doctor en medicina;* contiene cinco libros de la *Vida, hechos y dichos heroicos de Gargantúa y de su hijo Pantagruel, La Pronosticación de Pantagruel con el Oráculo de la diosa Babuc,* y otros muchos tratados semejantes, todos unos peores que otros.» (ed. Riandière, p. 338; en nota a este pasaje la estudiosa reconoce la edición «por la cual Quevedo debió conocer la obra de Rabelais»). También según Martínez Bogo, 2009, p. 148, «se puede afirmar que Quevedo lo conoció».

115. Véase la «Introducción» de Schwartz a su edición de 2009 de Quevedo, *La hora de todos,* pp. 28-29.

antifrancés había empujado a Quevedo a colaborar con el gobierno, en *La hora* no deja de atacar la labor del Conde-Duque de manera ostensible[116]. Recordemos que venía abordando cuestiones políticas desde el *Discurso de todos los diablos* y que, con *Visita y anatomía,* ya había empezado a ocuparse, en sus sátiras menipeas, de modo preferente de cuestiones de actualidad (o reciente historia y panorámica) política. Tal vez de un modo más logrado que en el *Discurso de todos los diablos,* los episodios puramente satírico burlescos sin contenido político, sino más general, parecen mejor motivados y resultan igualmente efectivos[117], como en las primeras menipeas, con las que, a la vez, como veremos, guarda otro tipo de relaciones.

Podría decirse que la configuración de *La hora de todos* es el resultado de su larga experiencia en la escritura de sátiras menipeas, considerando tanto sus más felices hallazgos como incluso sus contratiempos con la censura.

El planteamiento es tremendamente lucianesco. Esa asamblea de dioses que se expresan y presentan como jaques, pícaros, busconas y fregonas y Júpiter desgañitándose (burlesco a más no poder) y que se plantean que han perdido el respeto de los hombres, la encontramos una y otra vez dentro de la tradición menipea, en Luciano y en Séneca, por ejemplo. Lía Schwartz ha recordado los distintos diálogos de Luciano que podrían relacionarse con la obra de Quevedo: la *Asamblea de los dioses,* claro, pero también y no menos, *Zeus confundido* o *Zeus trágico*[118]; se podrían añadir también asambleas y decretos en las *Saturnales, Menipo o la necromancia,* en *Los césares* de Juliano, o el *Momus* de Leon Battista Alberti, por poner sólo unos ejemplos más. La comicidad, el ridículo de los dioses, se desborda en Quevedo. Protesta Júpiter ante la Fortuna por el imperio arbitrario de ésta sobre los hombres, que llegan a creer «que, pues no te vamos a la mano, que no hay dioses y que el cielo está vacío y que yo soy un dios de mala muerte», puesto que Fortuna da «a los delictos lo que se debe a los méritos y los premios de la virtud al pecado»[119]. Y como en las asambleas y diálogos de Luciano (por ejemplo, en *Menipo* o en las *Saturnales*), también se produce un decreto: «para satisfacción de las gentes, está decretado irrevocablemente que en el mundo, en un día y en una propia hora, se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece». Y la Fortuna, ejecutiva, decide dar curso sin dilación al decreto de Júpiter: a las cuatro de la tarde de ese mismo día cada cual se encontrará con lo que merece[120].

116. Schwartz, «Introducción» a Quevedo, *La hora de todos,* pp. 32-36.

117. Según Schwartz, «Introducción», p. 37: «Quevedo recreó en este texto el *spoudogéloion* de la menipea de modo magistral».

118. Schwartz, «Introducción» a Quevedo, *La hora de todos,* p. 27. Añádase el excelente repaso de ecos concretos de Romano Martín, 2008-2010.

119. Quevedo, *La hora de todos,* ed. Schwartz, pp. 87-88.

120. Quevedo, *La hora de todos,* ed. Schwartz, pp. 95-96.

Interesa observar que, aparte de los mencionados precedentes clásicos, en alguna ocasión Quevedo ya había imaginado estas situaciones y realizado reflexiones similares en sus propias sátiras menipeas anteriores. Así, por ejemplo, en el *Sueño de la Muerte,* Pero Grullo protesta porque se dé por descontada su profecía «Será lo que Dios quisiere»:

> Pues bribones adormecidos en maldad, infames, si esta profecía se cumpliera, ¿había más que desear? Si fuera lo que Dios quisiera, fuera siempre lo bueno y lo justo y santo; no fuera lo que quiere el diablo, el dinero y la codicia, que hoy, lo menos, es lo que Dios quiere, y lo más, lo que queremos nosotros contra su Ley[121].

De hecho, se podría decir que la idea desarrollada en *La hora de todos* aparece prefigurada en germen ya desde el *Infierno,* donde uno de los diablos, hablando de los mercaderes, dice «has de advertir que *si Dios hiciera que amaneciera el mundo un día cuerdo,* que todos éstos quedaran pobres»[122]. Sin embargo, ciertamente, no son los deseos del Dios cristiano los que se cumplen o no en la *Hora de todos,* sino los de la Fortuna, ni es Dios quien hace que amanezca el mundo cuerdo, sino Júpiter quien obliga a actuar a la Fortuna «con seso».

Cuando Quevedo escribe *La hora de todos* ya ha pasado por sus problemas con la censura a propósito de los tres primeros sueños en 1610, ya ha pasado por el desastre de la edición de *Juguetes de la niñez* en 1631. Si ya había adquirido plena conciencia de lo delicado que era escribir en su tiempo sátiras jugando con la muerte, el juicio o el infierno, ¿iba a escribir a estas alturas una sátira menipea en ambiente cristiano donde entraría en juego la predestinación y el libre arbitrio? Parece más bien imposible. Y en estas circunstancias, aunque parezca paradójico, pudo ser la Inquisición quien le señaló el camino con la disparatada paganización de sus sátiras menipeas en *Juguetes de la niñez*. En la línea de lo que dice sobre el escarmiento en cabeza ajena Anthony Close, de una obra para otra, censura mediante, Quevedo aprende la estrategia para seguir escribiendo ingeniosas y punzantes sátiras menipeas. Del desastre de la censura y de *Juguetes de la niñez* extrajo lección de provecho e hizo virtud. Escribiría esta vez una sátira menipea pagana, hablando de los dioses de la gentilidad. Y no sería, ni siquiera así, una traición a su propia creencia intelectual y estética: el rechazo del abuso de la mitología podía quedar perfectamente manifiesto a través de una presentación ridícula y burlesca de los propios dioses. Por eso, al final, *La hora de todos* resulta una sátira menipea con todas las de la ley, con una perfecta coherencia estética y también intelectual respecto al pensamiento del propio Quevedo. Por otro lado, en la presentación de unos

121. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 236. Parece interesante comparar la construcción retórica de esta increpación con la de Juliano a Aristóteles citada más arriba en el *Discurso de todos los diablos* (véase nota 89).

122. Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, I, p. 169.

dioses ridículos había ya una amplia experiencia en el momento: toda la corriente de la poesía mitológica burlesca, tan de boga desde hacía años y practicada también por el propio Quevedo, invitaba a ello[123].

En cuanto al decreto de Júpiter de que cada cual se encuentre de repente con lo que merece y el desarrollo de la sátira en una serie de cuadros donde se producen una infinidad de situaciones de fuerte comicidad y carga satírica por la llegada de la hora, las cuatro de la tarde, también podemos decir que Quevedo contaba con modelos y práctica. En *I mondi,* de Antonfrancesco Doni, Momo le sugiere a Júpiter que le conceda a los hombres el estado que deseen: «Fa così, Giove, mena costoro nel mondo misto e che piglino quale stato e' voglino, e così farai di tutte l'anime, ma che ciascuna vegga il ritto e il rovescio a un tratto nella sua vita»; decretado por Júpiter y ejecutado por Momo, luego éste tendrá mucho y muy jugoso que contar[124]. En cuanto a la sucesión de cuadros, en realidad, como ya se ha dicho, el procedimiento iba a ser similar al de *El mundo por de dentro:* los cuadros responden a la lógica de antes / después de la hora y pueden producir situaciones cómicas y satíricas relacionadas con el tópico de *el mundo al revés,* desencadenamientos inesperados o absurdos, la ley del talión, desvelamiento de apariencias / esencias, etc. De nuevo, en estos cuadros la risa y la comicidad se desatan, entre otros recursos, a través del poder evocador de imágenes puramente fantásticas y absurdas, como la del hablador plenario, que anega de palabras, como si fuera de agua, su barrio y, al llegar la hora, empieza a tartamudear y retener las palabras y ahogarse en ellas y «rebosar charla por los ojos y por los oídos». O la de los carros de basura de los que, al pasar por delante de una botica y llegar la hora, sale volando la basura para ir a ocupar el lugar de los botes y medicinas en los estantes de la farmacia y, viceversa, éstos van a parar al carro de basura; al tropezar la basura con ellos –prosopopeya con efecto satírico e hiperbólico– dice con asco: «Háganse allá». Son recursos muy apropiados, por su carácter fantástico, para el desarrollo de la sátira menipea que encontramos ya en Luciano e incluso en la comedia aristofanesca en la que el satírico sirio confesaba inspirarse[125].

Entre los contemporáneos que pudieron entablar un diálogo creativo con Quevedo, y que podrían haber influido tal vez en *La hora de todos* cabe contar también a Quiñones de Benavente. Con seguridad éste recibió la influencia de Quevedo en la escritura de muchos de sus entremeses, pero llegados al momento de la composición de *La*

123. Véase Guerrero, 2002, Cano, 2007, y Fasquel, 2010.

124. Antonfrancesco Doni, *I mondi,* ed. Pellizzari, pp. 92-97. Véase Valdés, 2010, pp. 171-172.

125. Los episodios del hablador plenario y de los chirriones de basura corresponden a los cuadros 6 y 3 en la mencionada edición de Schwartz, pp. 107-108 y 101-102 respectivamente; en cuanto a la presencia de imágenes o motivos similares en Luciano (*Caronte o los contempladores,* 7: Homero vomita versos; *La travesía o el tirano,* 27: en un juicio testifican una lámpara y una cama) o Aristófanes (*Las avispas,* 891-1008: en un juicio contra un perro testifican unos cacharros de cocina), veáse Valdés, 2010, pp. 176-178.

hora de todos, y dada la escasez de manuscritos y desconocimiento de su grado de difusión frente a la seguridad de la representación de los entremeses de Quiñones por esos años, también cabe plantearse que Quevedo pudiera recibir en la redacción de algunos cuadros su influencia, concretamente de los entremeses *El tiempo,* de hacia 1633-1634; *El guardainfante 1,* de 1634[126].

Resulta, para terminar, muy sugerente la propuesta de lectura política de Mercedes Blanco (2007), no ya, claro está, de los cuadros que abordan este tipo de cuestiones, sino también del marco de planteamiento y desenlace de *La hora de todos.* Ese ridículo Júpiter que se desgañita no es sólo un dios fantoche que sirve de excusa para entablar el diálogo con los dioses y con la Fortuna y desencadenar así la sátira que se producirá en los cuadros, sino que es en sí mismo objeto de sátira política y contrafigura del gobernante, el poderoso que cree tener poder para, con sus medidas y programas, corregir el mundo, una pretensión que al final de la obra se descubre vana. De nuevo, aquí, sigue Quevedo con su desarrollo progresivo de la sátira menipea, ese gobernante presenta concomitancias con el Lucifer que quiere enmendar el infierno en el *Discurso de todos los diablos,* según Mercedes Blanco, que también observa tanto el *Discurso* como *La hora* como «coda» de los *Sueños y discursos,* pues al final, con su suma de cuadros satíricos y políticos

> hay algo en esta multitud vociferante de los «pueblos y súbditos» que recuerda la humanidad convocada por la trompeta del ángel del juicio en el más primitivo de los *Sueños,* el *Sueño del Juicio final,* escrito treinta años antes. Como si Quevedo acabase la larga historia de su cultivo de la sátira menipea volviendo al punto de partida, una vez más […] La única tesis firme, en el ámbito de las generalidades doctrinales, es que «nada se sabe» de cómo debería estar organizada y regida la sociedad y nada se puede hacer para enmendarla. El libro predica, en resumidas cuentas, un escepticismo radical en materia de filosofía política[127],

que es algo en lo que coincide también con obras precedentes, como, obviamente, los planteamientos filosóficos de *El mundo por de dentro,* pero también los políticos de *El discurso de todos los diablos.*

Sin duda, fue Quevedo uno de los más grandes cultivadores de la sátira menipea tanto en España como en Europa. No queda más remedio que citar una vez más a la maestra Lía Schwartz, y se hace siempre con gusto.

126. Véase Valdés, 2004, pp. 177-186. Aparte del clásico imprescindible de Asensio, 1971, que se ocupó detenidamente del tema hay que citar también a Chevalier, 1992, p. 222, que observó las similitudes entre *La hora de todos,* cuadro 10, ed. Schwartz, pp. 116-120, y el citado entremés de Quiñones, proponiendo la influencia de Quevedo en Quiñones, aunque se le planteó, sin resolverlo, el problema de la cronología y el acceso al manuscrito (confróntese Valdés, 2004, pp. 182-183).

127. Blanco, 2007, pp. 312-314 y 318-326, con sus suculentas conclusiones.

> Estamos ya en condiciones de reconsiderar la cuestión de la originalidad de Quevedo, que había sido generalmente entendida como ruptura de tradiciones. Hoy parece más apropiado relacionar su obra con los contextos filosóficos, literarios y populares del XVII, ya que, lo original en Quevedo es precisamente su aprovechamiento de materiales tradicionales, cultos y populares que resultan transformados en el acto de la recreación[128].

Nuestro interés a lo largo de este recorrido y panorama ha sido presentar brevemente los distintos textos y sus contextos. Entender cómo una serie de modelos, pero también una serie de circunstancias históricas (entre las cuales la censura juega un papel no menor), culturales, intelectuales o incluso científicas (como el folclore y tradiciones populares, la filosofía, la política, la pintura o incluso el avance de la ciencia médica), aparte de la amplia tradición literaria de un género acompañada de una plétora de lecturas diversas y de su propia experiencia de escritura, con sus propios hallazgos retóricos e imaginación que luego reaparecen, fueron condicionando sus pasos, configurando su camino y dejando sus huellas en sus sátiras menipeas[129].

Quevedo fue uno de los más geniales cultivadores de la sátira menipea porque, en la misma medida que fue un apasionado creador, fue también apasionado y aprovechado lector. Sus libros siempre abiertos, supo aprovechar las lecciones de Lipsio, de Rabelais, de Luciano, de Séneca, pero también, humildemente, de otras obras y autores menores de los cuales aprendió y recogió todo lo que pudo. Los pensamientos de Séneca fecundaron sus asuntos, pero también las agudezas del Bosco; las invenciones de Luciano o las lecciones de Brueghel el Viejo; las imágenes de Rabelais o, por qué no, los caprichos de Arcimboldo; las ocurrencias de Antonfrancesco Doni, Rodrigo Fernández de Ribera o Luis Quiñones de Benavente. Supo aunar en su sátira menipea, como alguna otra vez se ha conseguido en la historia de este apasionante género cultivado por las más insignes plumas de la literatura universal, la risa más sutil e inteligente con la más desenfadada e incluso desencajada. La fantasía más desaforada, con el abordaje de los asuntos más preocupantes de la realidad. La reflexión y el entretenimiento. Temas políticos o filosóficos, sátira de vicios y de oficios. Se atrevió con Dios… y con los dioses. Con el infierno y con nuestro cotidiano infierno. Jugó hasta donde pudo con las rígidas reglas y en las difíciles circunstancias frente a la censura y sus más enconados o poderosos enemigos. Y de ellos extrajo fuerza e incluso, también, inspiración. El resultado, al final, fue una serie de obras que constituyeron una de las cumbres de su producción y de la literatura de nuestro Siglo de Oro, que hemos querido presentar aquí en su evolución y progresivo aprendizaje.

128. Schwartz, 1995, p. 33.
129. Véase Fernández Mosquera, 2005.

Bibliografía

Andrés Ferrer, Paloma, «El *Somnium* de Lipsio y la rebelión de los personajes del refranero en el *Sueño de la muerte* de Quevedo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 33, 2013, pp. 105-125.

Arellano, Ignacio, ed., Francisco de Quevedo, *Los sueños,* Madrid, Cátedra, 1991.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984. También Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003.

Arellano, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro,* ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359.

Arranz Lago, David Felipe, «Quevedo contra Richelieu: *Visita y anotomía,* sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 167-182.

Artal, Susana Graciela: «Quevedo y Rabelais en la cabeza del Cardenal», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* vol. II: *Literatura española, siglos XVI y XVII,* ed. Isaías Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 43-49.

Artal, Susana Graciela, *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo,* tesis de doctorado presentada en la Université Laval de Québec, 2009.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1971.

Asensio, Eugenio, «Censura inquisitorial de libros en los siglos XVI y XVII. Fluctuaciones. Decadencia», en *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional, (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986),* coord. Pedro M. Cátedra García y María Luisa López-Vidriero, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, pp. 21-36

Bajtin, Mijail M., *Problemas de la Poética de Dostoievski,* México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Blanco, Mercedes, «El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza», *Criticón,* 43, 1988, pp. 13-36.

Blanco, Mercedes, «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 155-193.

Blanco, Mercedes, «Experimentación narrativa y conciencia histórico-política en la prosa española del Seiscientos. En torno a *La hora de todos* de Quevedo», en *Narrazione e Storia tra Italia e Spagna nel Seicento,* Trento, Università degli Studi di Trento, 2007, pp. 289-326.

Cacho, Rodrigo, *Dante y Quevedo: La Divina commedia en los Sueños,* Manchester, University of Manchester, 2003.

Cacho, Rodrigo, «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido», *Neophilologus,* 88, 2004, pp. 61-72.

Caminero, Juventino, *Quevedo: víctima o verdugo,* Kassel, Edition Reichenberger, 1984.

Cappelli, Federica, «*La República de Venecia*… (1617) y el *Castigo esemplare de' calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 37-55.

Cano Turrión, Elena, *Aunque entiendo poco griego… Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro,* Córdoba, Berenice, 2007.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares,* ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos), 2005.

Cervantes, Miguel de, *Teatro completo,* ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Close, Anthony, «Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro, II», *Bulletin Hispanique,* 105, 2003, pp. 271-301.

Close, Anthony, «Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 julio 2002,* ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 27-38.

Crosby, James O., «"Más he querido atreverme que engañarme": Quevedo frente al dilema de hablar o callarse en *Los sueños*», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 109-124.

Darnis, Pierre, *Don Quichotte de la Manche,* Neuilly-sur-Sein, Atlande, 2015.

Davenport, Randi Lise, «Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la Muerte*», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 303-322.

Davenport, Randi Lise, *The Word from Within. Francisco de Quevedo's Menippean Satire. Sueños y discursos at the Epistemological Crossroads of Seventeenth-Century Spain,* Universidad de Oslo, Facultad de Humanidades, tesis leída en septiembre de 2012.

De Smet, Ingrid A. R., *Menippean Satire and the Republic of Letters (1581-1655),* Ginebra, Librairie Droz, 1996.

Doni, Antonfrancesco, *I mondi e gli inferni,* ed. Patrizia Pellizzari, intr. Marziano Guglielminetti, Turín, Einaudi, 1994.

Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972. Traducido al español: *Quevedo neoestoico,* Pamplona, Eunsa, 2009.

Ettinghausen, Henry, «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro,* ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, Bellaterra / Gerona, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Girona (Studia Aurea Monográfica), 2010, pp. 297-318.

Fasquel, Samuel, «Quevedo y las travesuras del mito», *Lectura y signo,* 5, 2010, pp. 129-150.

Fernández, Enrique, «La interioridad de Richelieu anatomizada por Quevedo», *Bulletin Hispanique,* 105, 2003, pp. 215-229.

Fernández Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes,* Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

Gacto Fernández, Enrique, «Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición,* 1, 1991, pp. 11-61.

Garzelli, Beatrice, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 133-147.

Garzelli, Beatrice, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo,* Pisa, ETS, 2008.

Gendreau-Massaloux, Michèle, *Héritage et création. Recherches sur l'humanisme de Quevedo,* París, H. Champion, 1977.
Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género,* Madrid, Cátedra, 1999.
Guerrero Salazar, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos,* Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
Gutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
Gutiérrez, Carlos M., «Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo», *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 31, 2005, publicación en línea.
Haley, George, «The Earliest Dated Manuscript of Quevedo's *Sueño Del Juicio Final*», *Modern Philology,* 67, 1970, pp. 238-262.
Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire,* Princeton, Princeton University Press, 1962.
Jauralde Pou, Pablo, «Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo», *Edad de Oro,* 11, 1983, pp. 119-126.
Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Kallendorf, Hilaire, *Exorcism and its Texts: Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain,* Toronto, University of Toronto Press, 2003.
Korkowski, Eugene Paul, *Menippus and his Imitators: A Conspectus, up to Sterne, for a Misunderstood Genre,* San Diego, University of California, Ph. D., 1973.
Laureles, Juan Alonso, *Venganza de la lengua española contra el autor del «Cuento de cuentos»,* ed. Sandra Valiñas Jar, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1967.
Maíllo Pozo, Rubén, «Motivos neoestoicos en *El mundo por de dentro,* de Francisco de Quevedo», *Etiópicas,* 9, 2013, pp. 353-368.
Marañón Ripoll, Miguel, *El «Discurso de todos los diablos» de Quevedo. Estudio y edición,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
Martínez Bogo, Enrique, *Retórica y agudeza en la prosa satírico burlesca de Quevedo,* Santiago de Compostela, Tesis de doctorado, Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
Martínez de Mingo, Luis, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 145-158.
Mathieu-Castellani, Gisèle, «La notion de genre», en *La notion de genre à la Renaissance,* dir. G. Demerson, Ginebra, Éditions Slatkine, 1984, pp. 17-34.
Müller, Franz-Walter, «Allegorie und Realismus in den *Sueños* von Quevedo», *Archiv für Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* 202, 1966, pp. 321-346; trad. esp. «Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo», en Gonzalo Sobejano, *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, 218-241.
Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1974.
Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum Index, pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi IIII. Reg. Cath. Ann. 1640. [conocido como *Índice de Sotomayor,* bajo cuyo mandato se elabora]
Oliva, César, *Corral de Almagro: una propuesta sin resolver,* Madrid, Dirección General de Teatro y Espectáculos, 1977.
Otaola González, Paloma, *Coordenadas filosóficas del pensamiento de Quevedo. Obras filosóficas y satírico-morales,* Alicante, Editorial Club Universitario, 2004.

Pacheco de Narváez, Luis, *El tribunal de la justa venganza,* ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2008.

Pineda, Juan de, *Diálogos familiares de la Agricultura Cristiana,* ed. Juan Meseguer Fernández, Ediciones Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, 1963-1964.

Pontano, Giovanni, *Dialogus qui Charon inscribitur,* trad. y pról. María José Vega, ultílogo de Rosa Navarro, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2004.

Quevedo, Francisco de, *La hora de todos y La Fortuna con seso,* ed. Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.

Quevedo, Francisco de, *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza,* ed. Antonio Azaustre, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Editorial Castalia, 2007, vol. 2, tomo I, pp. 147-178

Quevedo, Francisco de, *Obras,* ed. Aureliano Fernández Guerra, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneira, 1859.

Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa,* ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.

Quevedo, Francisco de, *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros,* ed. Antonio Azaustre, en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, tomo I, pp. 11-18.

Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa,* ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Quevedo, Francisco de, *Los sueños,* ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos,* ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos,* ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Editorial Castalia, 2003, vol. I, tomo I, pp. 186-467.

Quevedo, Francisco de, *Visita y anatomía de la cabeza de Richeleu,* ed. Josette Riandière la Roche, en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. III, pp. 307-345.

Relihan, Joel C., *Ancient Menippean Satire,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

Rey, Alfonso, «Introducción al volumen I» de Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, tomo I, pp. XXVIII-XXXVII.

Rey, Alfonso, «Introducción al volumen II» de Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, tomo I, pp. 3-31.

Rey, Alfonso, «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin Hispanique,* 112, 2010, pp. 633-669.

Riandière La Roche, Josette, «Introducción, edición y notas: Francisco de Quevedo, *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richeleu*», *Criticón,* 25, 1984, pp. 19-113.

Romano Martín, Sandra, «El tópico grecolatino del concilio de los dioses en *La Hora de todos* de Quevedo», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto,* coord. por José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, Madrid, CSIC, 2008-2010, vol. I, pp. 1847-1862.

Romero-González, Antonio, *La sátira menipea en España: 1600-1699,* tesis doctoral presentada en la State University of New York at Stony Brook, 1991.

Roncero López, Victoriano, *El humanismo de Quevedo. Filología e Historia,* Pamplona, Eunsa, 2000.

Satyre Menippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris, ed. Martial Martin, París, Honoré Champion Éditeur, 2007.

Schwartz, Lía, «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis,* 9, 1985, pp. 209-227.

Schwartz, Lía, «El *Crotalón* en la tradición satírica», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983,* coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, vol. 2, pp. 573-580.

Schwartz, Lía, «Sátira y filosofía moral: el texto de Quevedo», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlín,* coord. Sebastián Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 528-619.

Schwartz, Lía, «Golden Age Satire: Transformations of a Genre», *Modern Language Notes,* 105, 1990, pp. 260-282.

Schwartz, Lía, «Quevedo y su obra: entre ecdótica y hermenéutica», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 25-43.

Schwartz, Lía, «El tribunal del Hades: de la *satura* clásica a las sátiras de Quevedo», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto,* ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Alcañiz / Madrid, IEH / CSIC, 2008.

Schwartz, Lía e Isabel Pérez Cuenca, «Introducción» a Bartolomé Leonardo de Argensola, *Sátiras menipeas,* Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011.

Tobar Quintanar, María José, «Acerca de la edición príncipe del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo», *Rilce,* 29, 2013, pp. 170-185

Valdés, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón,* ed. Rosa Navarro, Madrid, Cátedra, 1999.

Valdés, Ramón, *Los «Sueños y discursos» de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea,* Bellaterra, Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

Valdés, Ramón, «Quevedo: metáforas tópicas, motivos y modelo de la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* I, 1998, pp. 129-142.

Valdés, Ramón, «Sátira y sátira menipea en la comedia nueva y el entremés de la primera mitad del siglo XVII», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600,* ed. Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 117-209.

Valdés, Ramón, «Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro», *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2006, pp. 197-207.

Valdés, Ramón, «La historia en las sátiras menipeas de Quevedo» en *Narrazione e Storia tra Italia e Spagna nel Seicento,* Trento, Università degli Studi di Trento, 2007, pp. 327-361.

Valdés, Ramón, «La historia en la sátira menipea. De Séneca y Luciano a Alfonso de Valdés y los modelos humanistas», en *Letras humanas y conflictos del saber. La filología como instrumento a través de las edades,* ed. Ana

Vian y Consolación Baranda, Madrid, Universidad Complutense de Madrid e Instituto Universitario Menéndez Pidal, 2008, pp. 127-181.

Valdés, Ramón, «Fantasía, risa y sátira en las menipeas de Quevedo», en *Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días,* ed. María José García Soler, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2010, pp. 163-185.

Valdés, Ramón, «Sobre una tradición en la prosa burlesca de Quevedo: las pragmáticas paródicas», en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII,* ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Barcelona, PPU, 2011, pp. 155-189.

Valdés, Ramón, «Los *Sueños* de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua,* Barcelona, Castalia, 2012, pp. 385-423.

Valdés, Ramón, «El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna,* ed. Cesc Esteve, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 239-262.

Vega, María José, «*Optimum non nasci.* Herencia consolatoria y formas de la impiedad en los diálogos humanistas *De miseria hominis*», *Romanistisches Jahrbuch,* 66, 2015, pp. 338-359.

Weinbrot, Howard D., *Menippean Satire Reconsidered,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005.