

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LA AMBIVALENCIA ESTILÍSTICA EN *EL SUEÑO DEL INFIERNO*

DE FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS: ENTRE EL SERMÓN Y LA SÁTIRA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

MTRO. JORGE PABLO GRAUE MARTÍNEZ

ASESORA:

DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

LECTORES:

DRA. LAURETTE GODINAS

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2016

A mi risueño hijo, Julián Graue Haro.

A la entrañable memoria de mi madre.

Quisiera expresar mi agradecimiento a la Dra. María José Rodilla León por la paciente dirección de este trabajo, así como a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, mi alma mater.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6-17
CAPÍTULO PRIMERO: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	18-52
CAPÍTULO SEGUNDO: LA LITERATURA DE VISIONES	
2.1 Sueño y visión: Definiciones y análisis.....	53-55
2.2 Antecedentes y análisis del infierno de Quevedo como visión.....	55-81
2.3 El concepto de infierno en Quevedo.....	82-85
CAPÍTULO TERCERO: LA SÁTIRA: EL ARTE BURLESCO	
3.1 Una introducción al estilo satírico:	
“Prólogo al endemoniado e infernal lector”.....	86-103
3.2 La sátira del prado medieval y la figura del narrador.....	103-111
3.3 La sátira de la vida ascética.....	111-115
3.4 Otras figuras satíricas.....	115-149
3.5 La sátira de las potencias del alma:	
El atormentador de sí mismo.....	149-160
CAPÍTULO CUARTO: LA RETÓRICA SERMONARIA	
4.1 El discurso pregonero y la palabra sagrada.....	161-173

4.2	Judas en el centro del Infierno.....	174-200
4.3	La problemática de la petición:	
	La relación entre el hombre y Dios.....	200-219
	CONCLUSIONES.....	220-232
	BIBLIOGRAFÍA.....	233-242

INTRODUCCIÓN

Son varias las visiones clásicas en las que se basó Francisco de Quevedo para la composición de *El sueño del Infierno*. Sin embargo, avocamos nuestra atención en las sátiras, de ahí que nos concentremos en la figura de Luciano de Samósata, quien se burla de las fuentes clásicas serias en las que se basó Quevedo para la composición de estas sátiras, específicamente, de Homero y Virgilio. Para ello, en el segundo capítulo de la presente investigación, se incluye el análisis de los fragmentos de algunas obras de Homero, Luciano, Dante y Francesco Doni, con la intención de ver de qué forma apreciaron los autores clásicos las revelaciones que se manifestaban en experiencias oníricas, donde se podía establecer un diálogo con los muertos. Se estudia la llamada literatura de visiones como una mezcla de géneros, donde sobresale una intención de carácter moralizante. La sátira de Quevedo es vista como una visión y, para ello, se ofrecen en el primer apartado del segundo capítulo algunas aproximaciones a los conceptos de “sueño” y “visión”. El modelo más identificable, en cuanto a la temática que utilizó Quevedo, es el *Infierno* de Dante Alighieri. Sin embargo, el estilo necesariamente hace que lo relacionemos con Luciano de Samósata, quien, mediante obras dialógicas, se burló de las costumbres de su época y, de paso, de las epopeyas homéricas. En cuanto a las revelaciones oníricas, veremos cómo se les consideraba un medio inmejorable para que la divinidad manifestara su voluntad.

En el segundo apartado del capítulo dedicado a la literatura de visiones, titulado “Antecedentes y análisis del infierno como visión” nos concentramos en aquellas obras que presentan al sueño como motivo. Se revisa el comportamiento de los personajes en la

atmósfera onírica y se reflexiona en torno al diálogo que entablan con los muertos. Se analiza primero la visión de Patroclo, contenida en el Canto XXIII de la *Ilíada*. Luego, los Cantos XI y XIX de la *Odisea*. Después se revisa el Libro VI de la *Eneida*, donde aparecen cuestionamientos sobre la veracidad de las revelaciones oníricas, sobre todo, en el hecho de que se puedan tomar como premoniciones. El caso de una visión profética puede apreciarse en *El sueño de Escipión* de Marco Tulio Cicerón, donde se verá la función consoladora del sueño.

Después nos concentramos en los antecedentes clásicos satíricos, donde sobresale Luciano, cuya obra, en una buena parte y escrita en forma de diálogo, fue adoptada por Quevedo para despotricar sobre la sociedad de la España de principios del Siglo XVII. En los diálogos cínicos de Luciano existe un ambiente inframundano, donde se desenmascara a los seres humanos en toda su hipocresía y falsedad. También se les ridiculiza mostrándolos defendiendo sus bienes en el infierno, donde evidentemente carecen de valor. Éstos son los principales males que ocasionaron que los condenados fueran al infierno. En estas sátiras menipeas¹, el personaje que deambula por el infierno, al igual que el peregrino en *El sueño del Infierno*, tiene la oportunidad de ver a los condenados sin las máscaras que los protegían en el mundo de los vivos. Entonces, el personaje que viaja por el infierno de Quevedo proviene de esta tradición cínica, de los diálogos de Luciano, donde los personajes

¹ La "sátira menipea" recibió su nombre de un filósofo del Siglo III a.C., Menipo de Gadara, quien le dio su forma clásica; este término que por primera vez designara un género determinado fue introducido en el siglo I a.C. por el sabio Varrón, quien llamó a sus obras *satirae menippeae*. Pero dicho género había surgido mucho antes, y su primer exponente quizá hubiese sido Antifeno, un discípulo de Sócrates y uno de los autores del "diálogo socrático". Su particularidad más importante consiste en que en ella la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la *verdad* plasmadas en la imagen del sabio buscador de esa verdad. Cfr: Mijail M. Bajtín, trad. Tatiana Bubnova, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, pp. 165 y 167.

principales son Menipo y Diógenes. El infierno de Luciano muestra la degradación de los personajes de altas posiciones dentro de la sociedad. No existen posesiones materiales que le hagan más cómoda la estancia en el infierno a los condenados, ni existe ocasión de regresar a la tierra por ellos. En el Hades de Luciano persiste en los condenados un absurdo interés por el dinero. En el reino de los muertos todo afeite carece de valor, no hay razón para utilizar máscaras. Las aprehensiones de los hombres son motivo de burla. Se ridiculiza toda posesión material, no solamente el dinero, sino la honra y la supuesta sabiduría, la vanidad y la vanagloria, posesiones que también carecen de valor en el mundo de los muertos. En fin, el mensaje consiste en que los bienes de la fortuna pueden desvanecerse en cualquier instante y, por ello, no tienen un valor real. El motivo del sufrimiento de los condenados es el deseo y éste carece de una necesidad real, pues el alma requiere cosas distintas al cuerpo y éste se encuentra inerte.

Después se habla del Canto VI del *Infierno* de Dante, donde el personaje se confronta consigo mismo a través de su peregrinaje por el infierno. Las voces tanto de los personajes, como la del personaje-narrador resultan proféticas. Ambos textos, el de Quevedo y el de Dante, son visiones de las que goza el peregrino, gracias a su incursión al mundo de los muertos. Otra diferencia que se advierte es el hecho de que en la obra de Dante queda claro que el personaje-peregrino está buscando un remedio contra la tristeza que lo invade, mientras en el *Infierno* de Quevedo existe mayor ambigüedad al respecto. Sin embargo, los dos infiernos comparten la intención de criticar a una sociedad corrompida por los males que se van enumerando a lo largo de ambas obras.

Finalmente, tenemos a los *Inferni* de Francesco Doni, obra que comparte con el *Infierno* de Quevedo –según Cacho Casal– la modalidad del sueño literario y el viaje de ultratumba.

Mientras en la *Commedia* de Dante el peregrino deja a su maestro, en *El sueño del Infierno* parece siempre estarlo buscando y, al final, lo halla en los diablos que van apareciendo a lo largo de su travesía y en la misma figura de Lucifer, que, como sostenemos a lo largo del presente trabajo, puede tratarse del mismo autor. La voz autoral se funde con la de los diablos y con la del personaje-narrador.

En la España medieval también aparecieron obras de visiones influidas por Dante, entre las que destacan el *Dezir de las siete virtudes* de Micer Francisco Imperial, el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana y *El laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Todas ellas son serias y comparten con *El sueño del Infierno* la revelación de visiones y el fondo didáctico-moralizante.

Finalmente, en este capítulo, consideramos *El sueño del Infierno* como una visión. Se plantea si el *Infierno* de Quevedo puede tratarse de un viaje iniciático y nos preguntamos si el personaje modifica su perspectiva sobre el mundo durante la travesía por el infierno. También cerramos analizando la figura del personaje-pasajero y comenzamos a plantear si éste cambia y se involucra con lo que acontece a lo largo de la travesía o si no existe evolución y solamente finge. Este personaje bien puede tratarse también de un reflejo de la posición del autor, sobre todo por el cinismo que lo distingue. Al final, toda esta ambigüedad nos orilla a plantear qué tan serio puede ser el fondo del discurso. Al

trasladarnos al final de *El sueño del Infierno*, podemos pensar que el personaje-viajero no terminó por obtener tranquilidad en su peregrinaje por los terrenos infrahumanos.

Dentro del tercer capítulo se abordó el análisis de *El sueño del Infierno* desde la veta satírica.² En cuanto a la sátira, el *Diccionario de Autoridades* la define de las siguientes formas: “La obra en la que se censuran las costumbres, u operaciones, u del público, u de algun particular. Escríbese generalmente en verso”. Asimismo, encontramos que: “Por extensión se toma por cualquier dicho agudo, picante o mordaz.”

Son cinco los apartados en los cuales aplicaremos la estilística para desmembrar los atributos de la *actio*³ y los indicios de oralidad⁴, propios de un discurso satírico como lo es éste.⁵ La posición de los diablos, como portadores de una voz ambivalente, será vista desde

² “No es fácil definir con claridad el concepto de *poesía social* –literatura social–, ni tampoco el de *sátira*. Parece, en todo caso, que se trata de reflejar la realidad que rodea al escritor con un criterio de autenticidad y sinceridad, aunque tal criterio venga marcado en muchas ocasiones por deformaciones ideológicas y partidistas; la intención crítica es también, desde luego, rasgo distintivo. Y es auténtica toda obra que recoge verazmente, aunque sea con inevitables contradicciones, algún aspecto del proceso histórico del cual esa obra es contemporánea. En este género antiescapista abunda la poesía hispánica de todos los tiempos. La tradición social, de protesta, de queja, de crítica ante la injusticia, la inmoralidad, la opresión, es casi tan vieja en la Península ibérica como su misma literatura”. Julio Rodríguez Puértolas, “Introducción crítica”, en su edición de *Poesía crítica y satírica del Siglo XV*, Clásicos Castalia, Madrid, 1981, p. 9.

³ “La voz transforma en “iconos” los signos simbólicos proporcionados por el lenguaje. Al motivarlos con la presencia del cuerpo del cual emana, debilita su naturaleza arbitraria o, a la inversa, recubre su propia organicidad bajo la ficción de la máscara, bajo la *actio* –en retórica clásica: voz, semblante y gestos- del locutor que, por así decir, pone en escena los enunciados”.

Lilián Illades Aguiar y Gustavo Illades Aguiar, “Mundo de la voz”, en *Ecos del pregonero*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, Puebla, 2010, p. 9.

⁴ Solamente los evocamos como símbolo. Por lo demás, a veces ocurre que percibimos en el texto el rumor, con claridad o confusión, de un discurso que habla de la voz misma que lo sostiene. Cada texto sigue siendo a este respecto incomparable y exige una escucha singular: lleva consigo sus propios *indicios de oralidad*, de nitidez variable y a veces (aunque pocas), es verdad, nula. Por indicio de “oralidad”, entiendo todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual ese texto pasó una o varias veces del estado virtual al de actualidad, y desde ese momento existió en la memoria de un determinado número de individuos. Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, trad. de Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989 [1ª ed. en francés, 1987], pp. 41-42.

⁵ “El satírico se halla entregado a medir la monstruosa aberración de lo real respecto del ideal. La aberración está a un lado: el satírico no mantiene una posición intermedia (...) se halla empeñado en una demostración, y su finalidad es disponer los hechos de tal manera, que sus oyentes, a pesar de sí mismos, se vean obligados

el bajo estilo satírico⁶ o la sátira burlesca⁷, sin dejar de hacer énfasis en la ambigüedad que caracteriza a las palabras de éstos, lo que tiene que ver, en gran medida, con la interpretación que proviene del personaje-narrador de este sueño y con la manera en la que se le transmite a un lector que, desde el punto de vista de la focalización, es también de un espectador de la *actio* que instrumentan, tanto los diablos que describen el espacio infernal juzgando a los personajes que habitan en él, como los personajes condenados, quienes tienden a justificar las acciones que los condujeron a dicho espacio. La posición del destinatario, como veremos en el análisis del prólogo a *El sueño del Infierno*, también adopta una máscara⁸, de ahí que la oralidad y la misma *actio* funcionen como los ejes del análisis del discurso que nos atañe, pues, tanto el personaje-narrador como el lector-pasajero (figura que se explicará en el tercer capítulo de la tesis) están arropados por estas dos características.

a referirlos a su propio ideal (*dispositio*) (...) La verdadera sátira implica la condenación de una sociedad por referencia a un ideal." Julio Rodríguez Puértolas, *op.cit.*, p. 8.

⁶ Las ideas más generalizadas de los preceptistas exigen tanto para la `burla' como para la `sátira' un estilo expresivo "bajo". Si el efecto cómico procede de la fealdad, como mantienen el Pinciano y otros muchos teóricos coetáneos, los elementos expresivos de lo jocoso se ordenarán en tal sentido. La acción de la sátira, por su parte, se contrapone a la heroica, ya que consiste en *historia de vicios presentes, de hombres viles e infames*: su estilo, consecuentemente, *consiente vocablos algunos que son menester para la irrisión*. Highet, en su ya clásico estudio define al estilo y léxico de la sátira como cruel, grosero, de palabras triviales, cómicas, coloquiales, antiliterarias: un lenguaje crudo apto para describir las facetas desagradables del hombre que son el tema del satírico. Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Vervuert, Universidad de Navarra, 2003, p. 158.

⁷ La burla y la sátira se desarrollan, pues, en los terrenos del infrarrealismo (opuestos a la idealización positiva de los géneros cortesanos, amatorios o caballerescos), propios de la amplia literatura de risa y crítica (novela picaresca, comedia burlesca, entremés, cuadros costumbristas). *Ibid.*, p. 161.

⁸ Doble título. Pues una doble persona —o máscara— nos habla desde ese libro. La voz de la teología y de la reflexión moral alterna con el narrador y entremesista. ¿Cómo esperar que la doble persona (y hablar de *doble* es quedarse corto) pueda, en el caso de Quevedo, mantener el equilibrio? Si la predicación del moralista contrapone el triste y débil ser del hombre a su *debe ser*; si exhorta al pecador a recordar lo que le espera en el otro mundo, en las zahúrdas de Plutón; si subraya amenazadoramente lo fácil que es el tránsito entre esta vida y la otra, el narrador entremesista descubre, en cambio, que ese mismo tránsito o comunicación se presta, ante todo, a una portentosa galería de caricaturas. Raimundo Lida, *Prosas de Quevedo*, Crítica, Barcelona, pp. 200-201.

El arte burlesco visto como particularidad estilística del género satírico, aunque no se pretende desviar nuestro método de análisis hacia la línea bajtiniana, sí persigue enriquecer con los planteamientos del teórico ruso nuestro estudio sobre *El sueño del Infierno* desde dicha perspectiva.

Entonces, es pertinente plantear que contamos con tres elementos principales que nos permiten avocarnos al desmembramiento de lo satírico-burlesco que distinguimos en *El Infierno* quevedesco. Sin la intención de hacer un orden jerárquico de estas herramientas, consideramos a la estilística como la columna vertebral de nuestra investigación. Cosa que también ocurre con la *actio* y las marcas de oralidad y que se revisará cuando se hable acerca de la voz predicante en el cuarto capítulo mismo que se concentra en la retórica sermonaria.

No podemos ignorar el conceptismo que engalana a la ambivalencia estilística que distingue al discurso que nos ocupa de Francisco de Quevedo y Villegas. Por ello, también afirmamos que lo serio y lo cómico, lo didáctico y lo satírico se entremezclan gracias a esta argucia estilística que permea tanto a la voz discursiva como a las figuras que aparecen en *El sueño del Infierno*, entre las cuales incluimos al lector como una de las más importantes.

Dentro del capítulo, entonces, hemos decidido tener cinco apartados para aplicar las herramientas apenas mencionadas. El primero de ellos es un análisis del prólogo al discurso quevediano, donde aparece la *actio* como rasgo distintivo de la construcción de dicho discurso. Además, sobresale el ingenio conceptista como el acompañante perfecto de esta ambivalencia que distingue al sueño que nos interesa. El segundo presenta los elementos de los que se valió Quevedo para satirizar el prado pastoril medieval y la figura del narrador,

de la cual hablaremos indistintamente en cada uno de los apartados del tercer capítulo. El tercero se concentra en desentrañar la forma en la que el autor de *El Buscón* satirizó la vida ascética, pues, en la entrada al infierno el narrador se topa con un mendigo que encarna los valores de esta vida de renuncia y sacrificio, la cual Quevedo desacraliza con mordacidad. El cuarto se concentra en otras de las tantas figuras que aparecen en *El sueño del Infierno*, las cuales son desenmascaradas por los diablos que pululan en este espacio, como lo son: el marido y las funciones que desempeñan los esposos en la sociedad, mismas que son expuestas dentro de los confines infernales; los aduladores, los bufones y los chocarreros que representan a cualquier figura social que tienda a representar con la palabra algo que no es, así como de asumir una posición en la que ni siquiera cree, con tal de obtener algún beneficio; el hidalgo, que embiste la mentira con una indumentaria engañosa para representar una pretendida nobleza y una honra que es desacralizada por la prédica de uno de los diablos; los médicos, figura encomiable para la ridiculización quevedesca y que es exhibida con su verdadera cara, sello de la deshonestidad y la mentira de quienes pretenden engalanarse con dicha profesión; las dueñas, figura que es comparada con las ranas y que es expuesta grotescamente en toda su voracidad; los cornudos, los putos y las viejas, que comparten el hecho de ser satirizados a partir de su conducta sexual; los boticarios, que son expuestos en toda su charlatanería y avaricia; los zurdos, a quienes se les emparenta con el engaño, la traición y los malos presagios. Además, el camino izquierdo representa simbólicamente la perdición y es aquel que siguen las almas condenadas; y finalmente, las feas, a las cuales en tanto se les presenta en su afán obsesivo por usar afeites que oculten su verdadera condición, terminan por adoptar una careta todavía más desagradable, llena de risa y espanto.⁹

⁹ La vida en sociedad, con sus locuras y excesos, generaba *vitia*, defectos, que constituían una desviación de

El último apartado de dicho capítulo es el que corresponde a la sátira de las tres potencias del alma, mismas que encarna la figura en apariencia sabia del atormentador de sí mismo. Este personaje representa la ambivalencia que caracteriza al estilo quevediano. Detrás de una cubierta de sensatez y supuesto autoconocimiento, nos encontramos una molesta conmiseración, que aparta al atormentador de sí mismo de la posibilidad de salvarse. La comodidad que representa este estado autocompasivo descubre la falta de humildad como la principal causa de esta singular condena. También nos muestra cómo la prisión mental es la más terrible y absurda de todas. El infierno quevediano reside en este caso, y tal vez en otros tantos, en la incapacidad para reírse de sí mismo.¹⁰

Cabe aclarar que no hemos decidido trabajar las figuras y escenarios antedichos porque sean los más susceptibles a ser satirizados, ni porque representen de forma más ejemplar el predominio de este estilo dentro de *El sueño del Infierno*, sino porque los consideramos como los rasgos que distinguen a una primera parte del discurso que nos permite ver a la sátira cubierta por la *actio* y la oralidad. A su vez se podrán hallar rasgos estilísticos quizá más sutiles y no por ello menos logrados, ya que, esta particularidad es la que hace al discurso ambivalente, como lo plantearemos en el estado de la cuestión, pues parece que la sátira siempre está acompañada de otra careta –y utilizo este término para

los preceptos de la moderación y el justo medio propugnado por esos sistemas. El hombre se definía como la antítesis, por naturaleza de los preceptos de la moderación y el justo medio propugnado por esos sistemas. El hombre se definía como la antítesis, por naturaleza de los *desiderata* éticos que el autor de sátiras, su voz, su persona satírica, se veía obligado a criticar. Las sátiras de Luciano rehicieron, en el siglo II de nuestra era, los mismos motivos cínicos que denunciaban la corrupción innata del hombre, la vanidad de los deseos humanos y aun la futilidad de las doctrinas filosóficas. Luciano compartía con la *satura* latina por lo menos una fuente común: las diatribas cínicas de Menipo de Gádara, cuyo nombre aparece en la designación misma de la variante Menipea. Lía Schwartz Lerner, “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en *Actas II*, Madrid, 1990, p. 86.

¹⁰ Quienes recrearon la *satura* clásica y el modelo de Luciano en el Siglo de Oro también representaron la vida del hombre en sociedad como desviación de conductas éticas sancionadas por los códigos religiosos y éticos contemporáneos, éstos últimos de filiación reconocida y ya estudiados, en relación con autores determinados, por K. A. Blüher, H. Ettinghausen y A. Rothe. *Idem*.

hacer énfasis en la *actio*—, ya sea la sermonaria o bien la literatura de visiones, que son aquellos discursos de los que nos interesa analizar la sátira que realiza el autor de *Los sueños*.

El cuarto capítulo se concentra en tres apartados que buscan revisar de qué forma el estilo satírico burlesco bajo aborda a la retórica sermonaria. Dichos apartados se titulan: “El discurso pregonero y la palabra sagrada”, “Judas en el centro del infierno” y “La problemática de la petición: la relación entre el hombre y Dios”. Dentro de estos subcapítulos destacan algunas coincidencias que se generan a partir de la confrontación que existe entre el discurso pregonero y la palabra sagrada. Pensamos que el artificio conceptista es el que define al estilo y que es ahí donde puede vislumbrarse la participación del autor.

Sostenemos que el “Prólogo al Endemoniado e Infernal Lector” determina hasta qué punto la voz del autor va a encontrar su reflejo en los personajes que predicán en estos segmentos infernales, los cuales se distinguen por transmitir la fuerza que tiene la palabra para liberar o condenar.

La voz del autor y, por tanto, aquella que define el estilo del discurso, se fija en el “Prólogo” y es la que acompaña a los diablos predicadores y al personaje-peregrino, sobre todo y cuando éste se apropia del mismo tono que utilizan los diablos para prevenir y adoctrinar. Lo curioso aquí es la ambivalencia con la que están regidas sus palabras. No se puede confiar en ellas. Tampoco es sencillo entrever el propósito de Quevedo, mismo que, nosotros proponemos, busca ante todo satirizar a la retórica sermonaria. Es por ello que elige a una serie de diablos-predicadores que reflejan la voz de Lucifer, el cual funge como

la representación de la voz de Quevedo, como lo pudimos ver en el “Prólogo al Endemoniado e Infernal Lector” y como se analizó en uno de los apartados del segundo capítulo. No debemos olvidar que este discurso oscila entre el estilo satírico burlesco bajo y el de la gravedad de la retórica sermonaria. Hay que resaltar que los dos comparten un propósito adoctrinante.

Distinguimos también que en los tres apartados aparece la *actio* como método de convencimiento. La palabra es la herramienta del engaño. Si existe un rasgo dominante en el estilo aleccionador, se trata de que el lector no debe confiar en las enseñanzas de los diablos ni en la transformación del narrador-protagonista. Otro elemento que se comparte es el hecho de que en la figura del predicador se funden la oralidad y la escritura, tomando en cuenta que la pregonería y la predicación son dos caretas que se confunden en aras de la ambivalencia estilística y la convergencia entre discursos. Tenemos también que varios de los personajes se presentan como ejemplo de contraste de lo que debe hacerse con la palabra: entre ellos los pregoneros, Judas, “los que no supieron pedir” y, por supuesto, el predicador, representado por los diablos y el narrador-protagonista. Todos ellos son reflejo de la voz de Lucifer que es eco de la postura de Francisco de Quevedo, la cual advirtió su particular postura desde el “Prólogo”. Sostenemos que es ahí desde donde se define el estilo que caracteriza a *El sueño del Infierno*.

Asimismo, cabe resaltar la fusión que existe entre el pregón y la predicación, lo que nos brinda como resultado una sátira del mundo oficial, que es, quizá, aquello que pretende Francisco de Quevedo con su *Infierno*. De ahí que la consumación de su doctrina descansa en el hecho de conducir a sus destinatarios hacia una postura escéptica ante los acontecimientos que se presentan y, sobre todo, de lo que se predica.

Por otro lado, la credibilidad que puede tener el predicador proviene de la elocuencia y del atavío que porta, lo cual nos habla de la *actio*. Entonces, la elocuencia se convierte en motivo de sospecha. El lector es blanco de tretas, experimentos y juegos. Es el motivo de esta dicotomía de engaño-desengaño. Hacia él se dirigen las enseñanzas. Se trata de un hipócrita más que debe ser desenmascarado. Proponemos llamarlo lector-pasajero, porque así lo sugiere el autor desde su “Prólogo”, mismo que es una variante más de la voz de Lucifer.

CAPÍTULO PRIMERO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

A partir de la consulta de diversos estudios sobre *El sueño del Infierno* de Francisco de Quevedo planteamos, en lo que atañe a la sátira, una hibridación entre estilo y género, tarea que presentará su oportuna explicación gracias al análisis del texto de Quevedo como sátira. Ésta –de acuerdo con la postura de Ignacio Arellano¹¹ en su tesis doctoral– posee un estilo propio, conocido como el bajo, esto es, el burlesco.

Otro estilo que analizaremos es el de la retórica sermonaria o sagrada. En cuanto a sermón y sátira, ambos poseen indicios de oralidad, así como los rasgos que corresponden a la *actio*, mismos que trabajaremos a lo largo de nuestra investigación pues, desde la óptica del análisis, contribuyen a estas fusiones que distinguen la ambigüedad de *El sueño del Infierno* en materia estilística.

Debemos aclarar que se hablará de la sátira desde la perspectiva estilística, ya que pensamos que el género satírico posee un estilo propio, que es el bajo y que se emparenta con la sátira burlesca, como lo llaman tanto Kenneth Scholberg como Ignacio Arellano, autores a los que recurriremos cuando se establezca un análisis satírico de *El sueño del Infierno*, tarea misma que se llevará a cabo en el tercer capítulo de la presente investigación, titulado “La sátira: el arte burlesco”.

La retórica sermonaria, por su parte, se aplicará dentro de su funcionalidad estilística, y la literatura de visiones nos servirá para soldificar nuestro planteamiento, a partir de los temas que toca, en razón de ser ésta una fusión de géneros con una misma intencionalidad. Es por ello que dentro del discurso que se analizará, tenemos una

¹¹ Cfr: Ignacio Arellano Ayuso, *op.cit.*, 2003.

hibridación entre estilo y género, que se nutre tanto de la *actio* como de las prácticas orales, a las cuales nos avocaremos en identificar a lo largo de la presente tesis.

En este trabajo, quisiera hacer hincapié en el hecho de que he decidido agrupar lo que la crítica ha vertido en razón del tercer discurso de *Los sueños* de Quevedo, en las tres vertientes arriba mencionadas. De esta manera, podremos sumergirnos en la muy particular ambigüedad discursiva del autor de *El Buscón*.

El hecho de que no haya optado por estructurar el trabajo de una forma tal en la que separemos estos tres elementos, obedece a que, a través de la revisión de los estudios que hablan sobre *El sueño del Infierno*, me he percatado que la sátira resulta dominante, pues, para la crítica, ésta aparece de forma indistinta, combinada con la retórica sermonaria, la literatura de visiones o, a veces, con ambas. Lo que obedece al llamado arte de ingenio que tan bien manejó Francisco de Quevedo. Por ello, me pareció ocioso intentar una división, que si bien pudiera ser posible para un estudio de otra naturaleza, en esta ocasión pienso y sostengo que llegaría a contradecir la postura de este trabajo.

Sergio Fernández realiza un análisis de literatura comparada, en el cual nos dice que los discursos quevedianos no se caracterizan por buscar la salvación del alma de los hombres, sino, por el contrario, se trata de una obra que pretende caricaturizar a la miseria de la España del siglo XVII. Por lo tanto, podemos decir que, de acuerdo con el crítico mexicano, Quevedo no pretende crear una voz profética con el afán de prevenir a quienes se encuentran inmersos en el pecado, sino que busca retratar sin cortapisas lo abominable en que se ha tornado una sociedad en franca decadencia: “En los *Sueños* vemos asimismo espejadas fielmente la política y la sociedad españolas bajo los últimos Austrias, en su

descomposición y decadencia; nos damos cuenta de su relajamiento moral y de la lucha de oposición que España presenta contra la herejía”.¹² Según Fernández, Dante observa los acontecimientos dentro del *Infierno* con cierto distanciamiento, mientras que el autor de *El sueño del Infierno* se siente partícipe de ellos. Aparecen, entre otras tantas, estas diferencias con respecto a la obra de Dante, de acuerdo con Sergio Fernández, a pesar de que los autores comparten el hecho de pertenecer a sociedades –a la medieval, Dante, y a la barroca, Quevedo–, en las cuales la religiosidad y la relación con Dios son de un fervor más que considerable.

Héctor Ciocchini¹³ se concentra en las influencias de la obra quevedesca. Para ello realiza un estudio interpretativo sobre los géneros literarios, con la intención de justificar por qué *Los sueños* deben clasificarse como sátiras. En cuanto a la tradición literaria de los mismos, según el autor, es innegable pensar que son herederos de las sátiras lucianescas. El crítico analiza la exploración del soñador por el inframundo y nos habla de un tópico de la obra quevediana: el uso de una voz narrativa en primera persona. Dicha voz expresa que se quedó dormido mientras leía y que en ese instante tuvo una serie de sueños que le revelaron las imágenes y los mensajes que relata. Ciocchini establece que este tópico también proviene de la literatura clásica y por evidentes razones se relaciona de forma contundente con la literatura de visiones. El crítico establece que *El sueño del Infierno* nos presenta al hombre como creador de su propio tormento infernal. Quevedo nos otorga varios ejemplos de su concepción inmanentista del infierno. Además, reconoce que la irrealidad del mal es necesaria, porque, a partir de ella surge la necesidad por conocer la verdad del bien.

¹² “Epílogo”, en Sergio Fernández, *Ideas sociales y políticas en el Infierno de Dante y los sueños de Quevedo*, Ediciones de la Universidad Nacional, México, 1950, p. 237.

¹³ Héctor Ciocchini, “Tradición literaria de los Sueños”, en *Góngora y la tradición de los emblemas* (del mismo autor), Bahía Blanca, febrero de 1960, pp. 19-26.

R. M. Price subraya, por su parte,¹⁴ el hecho de que Francisco de Quevedo se defiende en el prólogo a *El sueño del infierno* de aquellos que lo han tildado de maldiciente y prometa a sus lectores un discurso marcado por la honestidad. El autor del artículo se preocupa por la ambigüedad que distingue a estas sátiras, ya que se encuentran cubiertas por un ropaje moralizante. Con ello, Quevedo expone un mundo disparatado, pues para él todo está volteado al revés y la sociedad española de la época va a ser exhibida en su afán por tergiversar palabras, conceptos y, por lo tanto, formas de ver el mundo que terminan por fomentar un mundo gobernado por el sinsentido.

Para Francisco de Quevedo, la palabrería o el mal decir presentan consecuencias funestas y esto no deja de advertirlo en *El sueño del infierno*, pues los chocarreros, habladores, bufones e incluso los predicadores tienen reservado su lugar dentro del infierno. No solamente la palabra hablada sino también la escrita, cuando maldice, guarda al castigo como consecuencia ineludible. Así, Price establece que Francisco de Quevedo recomendaba ante todo actuar consciente y prudentemente; sobre todo en lo que atañe al uso del lenguaje, cuyo poder y consecuencias el escritor madrileño conocía a la perfección. Finalmente, podemos decir que la postura de Price contribuye a nuestro trabajo, pues nos devela ciertos aspectos con los que juega Francisco de Quevedo para fundir al género satírico con las particularidades estilísticas de la retórica sermonaria.

En cuanto al tema del desengaño y su instrumentación, Robert Pring-Mill nos plantea en su artículo¹⁵ algunas particularidades en materia de representación de las que hacen uso los autores barrocos. Según él, *Los sueños* de Quevedo presenta dos planos de

¹⁴ R. M. Price, "Quevedo's satire in the use of words in the *Sueños*, en *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, pp. 169-180.

¹⁵ Pring-Mill, R. D. F. "Some techniques of representation in the *Sueños* and the *Criticón*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, XLV, 1968, pp. 270-284

representación; el primero de ellos es el que puede percibirse fácilmente. Se trata, por decirlo de algún modo, del material que cubre el otro nivel de percepción, que por cierto requiere mayor agudeza, imaginación y, por supuesto, sensibilidad. El autor de dicho artículo realiza, asimismo, una comparación entre la visión ascética de la vida y la forma con la que el pícaro enfrenta el mundo. Hace hincapié en la ineludible unión entre ambas concepciones, y traslada dicho conflicto a la oposición entre el *ser* y el *parecer* que presenta Quevedo en sus discursos. Según Pring-Mill, dicha dicotomía resulta la clave para acercarse a una revelación instrumentada por el desengaño en boca de distintos personajes que aparecen en *Los sueños* de Francisco de Quevedo y Villegas. El concepto de *ser*, cercano, por supuesto, a la sórdida verdad y el *parecer*, aquel engañoso estado en el que un personaje toma decisiones erradas. Para esto, el crítico analiza la injerencia que pudo haber representado el *Guzmán de Alfarache* en cuanto al arte de la predicación, mismo del cual Francisco de Quevedo se sirve para dejar una enseñanza didáctico-moralizante a los lectores de sus discursos. Además, según este ensayista, el hecho de que Francisco de Quevedo presente estos dos aspectos de la realidad, se explica con la persistencia del escritor madrileño por que el lector haga conciencia sobre el mundo que lo rodea. Entonces, podemos decir que Francisco de Quevedo utiliza una técnica que fue a su vez instrumentada por Fray Hernando de Zárata en sus *Discursos sobre la paciencia cristiana* (1593) llamada “Contraste lógico”¹⁶. Dicha técnica confronta, como es obvio, las realidades arriba mencionadas, mismas que forman parte del arte sermonario que utilizó Quevedo, el cual es definido como algo muy cercano a la relación que se forja entre el discurso narrativo y el destinatario. Ahora bien, hay que refrendar que nuestro planteamiento es que la sátira hace uso de la retórica sermonaria para cristalizar su propósito.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 272, 278.

Dinko Cvitanovic nos presenta otra óptica acerca del enfrentamiento entre el *ser* y el *parecer*. El crítico menciona que las categorías quevedianas siempre están concentradas en el juego de apariencia y realidad, problema filosófico fundamental y motivo recurrente dentro de la literatura española del Siglo de Oro. También dice que el espectáculo domina al mundo de *Los sueños* de Quevedo, incluso por encima del drama calderoniano. Por lo que podemos decir, que tanto en lo satírico, como en lo sermonario y, por supuesto, en lo correspondiente a la literatura de visiones, tenemos a la *actio* y la oralidad, como elementos unificadores de estilos y géneros, tesis fundamental de la presente investigación. Otro aspecto relevante para el crítico y, claro está, para nuestro trabajo, es el autoconocimiento. El sueño barroco es revelador, entre otras cosas, por el hecho de representar una confrontación permanente con la interioridad. Persigue el autodescubrimiento. Según Cvitanovic “La vida del hombre será ni más ni menos que la lucha consigo mismo”¹⁷. En las épocas críticas existe la conciencia de que el hombre se está mirando a sí mismo. Esto puede conducir al camino de la jocosidad, al de la severidad o, como en el caso de Quevedo, a una combinación de ambas. Con Dinko Cvitanovic, encontramos que para el autor madrileño dicho estado se distingue por ser revelador de las cosas ocultas, lo cual nos comienza a dar pie para hablar de lo que se pretende plantear en el primer capítulo de este trabajo: la literatura de visiones. Encontramos, también, que el crítico hace hincapié en la topografía infernal; de hecho, Cvitanovic hace una referencia a Gonzalo de Berceo, pues, según su perspectiva, se trata de un autor que presenta al hombre en consonancia con la naturaleza, sobre todo en la descripción de un espacio ciertamente arcádico, haciendo alusión y sacando a relucir las cualidades del “prado medieval”, universo que será blanco

¹⁷ Dinko Cvitanovic, “Hipótesis sobre la significación del sueño”, en Dinko Cvitanovic, *El sueño y su representación en el barroco español*, Universidad Nacional del Sur, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1969, p. 25.

de la sátira quevediana, por lo que, como planteé en las primeras líneas de este apartado, nos indica que los tres estilos van a converger entre sí. En este caso, lo satírico se fusiona con lo que atañe al discurso propio de la literatura de visiones. El crítico pone atención en el ambiente que permea a las manifestaciones literarias que poseen una atmósfera ambientada en el marco de las revelaciones. Quizá sea por ello que mira hacia lo medieval, y en particular a Gonzalo de Berceo, un autor que presenta una cosmovisión alegórica en su obra literaria. Ahora bien, aquello que contrasta el paisaje quevediano con el mencionado prado medieval es que, mientras el segundo transmite paz y tranquilidad, el primero no presenta precisamente un efecto armónico, sino una atmósfera en la que reinan la incertidumbre y la angustia. El camino que presenta el infierno de Quevedo es dual, cuestión que, según el crítico, nos remite a la obra de Platón. Son dos los caminos a elegir: el izquierdo que conduce hacia el Hades, el infierno; y el derecho que lleva hacia los Campos Elíseos, el paraíso. Según Cvitanovic todo este tono alegórico se diluye ante la aparición del elemento descriptivo grotesco-realista, que es, a su vez, el que impera en la escenografía infernal. Por ello, tenemos una singular combinación entre la sátira y la literatura de visiones que no hace sino corroborarnos que Francisco de Quevedo pretende satirizar los temas que propone dicha literatura, así como también los preceptos de la retórica sagrada, por lo que podríamos empezar a apreciar que Francisco de Quevedo se sirve de la sátira burlesca para criticar y quizá parodiar tanto al discurso sermonario, como a algunos de los temas tratados por la literatura de visiones, sobre todo a las obras clásicas serias, como lo hizo en su momento Luciano de Samósata. La topografía infernal que presenta Francisco de Quevedo contrasta con la simetría del mundo clásico que podemos constatar en el Libro VI de la *Eneida* de Virgilio, en el Canto XI de la *Odisea* de Homero y en el *Infierno* de la *Commedia* de Dante Alighieri. El tópico de la vida como peregrinaje es

otro elemento de *El sueño del Infierno* que proviene de la tradición medieval. Para el *Homo viator* nacer es la iniciación de un camino y vivir es el transcurso de un sendero que conduce hacia lo trascendente. Un elemento que se opone con lo anteriormente establecido es el hecho de que la condición bufonesca que Francisco de Quevedo y Villegas atribuye a los hombres en *Los sueños* es, según el crítico, resultado de la herencia picaresca con la que Quevedo dota a sus discursos. El mundo picaresco cobra vida en los confines del infierno quevediano. Es por ello que Cvitanovic afirma que el realismo grotesco y el afán de plasticidad desplazan a todo atisbo de intimidad y reflexión. En este trabajo, no pretendemos analizar los aspectos picarescos que el crítico identifica en dicho discurso, pero sí nos interesa la afirmación que hace en el sentido de que el estilo que contiene la sátira, le termina por restar importancia al afán de autodescubrimiento que distingue a la llamada literatura de visiones.

Por su parte, Carlota A. Canal¹⁸ subraya una sensación de caos predominante en el infierno quevedista; pero, por otro lado, apunta que en el universo que presenta Quevedo en *El sueño del Infierno* domina una estructura laberíntica en cuyo centro se encuentra la figura de Lucifer. Es más, el término *galería* utilizado por el escritor madrileño, según esta crítica, contribuye, en gran medida, a que dicha hipótesis cobre fuerza. A partir de esto, debemos tomar en cuenta dos aspectos; el primero de ellos es que Francisco de Quevedo y Villegas no deja de confrontar con su topografía infernal a la simetría clásica y, por el otro, la persistencia de un tono que cuestiona ciertos valores cristianos. La crítica, a su vez, nos dice, con respecto a la literatura de visiones, que *El sueño del Infierno* contiene una influencia cristiana y que su raigambre es medieval. De hecho, las dos sendas a elegir que

¹⁸ Carlota A. Canal Feijóo de Capurro Robles, "El tema del sueño y la imagen del laberinto", en Dinko Cvitanovic, *op.cit.*, pp. 130-139.

aparecen en dicho discurso resultan muy representativas en cuanto a la manera cristiana de entender el mundo. El camino izquierdo, muy ancho por cierto, es el de los condenados; y el derecho, por demás estrecho, es el que conduce al cielo. Tenemos aquí que ciertos valores cristianos cobran fuerza, ya que la realización personal se ve obstaculizada por la obsesión del hombre por saciar sus deseos personales. Por consiguiente, podemos afirmar que el peor y más desagradable infierno del hombre es el de su interior, el que habita en el alma. Y en éste se encuentra Lucifer. Carlota A. Canal hace alusión a la influencia medieval que presenta *El sueño del Infierno*, que a su vez, según la crítica, posee una tradición eminentemente cristiana. Todo ello por la aparición del Ángel Guardián, al que Canal identifica como el portavoz de una visión. Todo lo contrario al diablo, que ignora la verdad divina y cuyos juicios no resultan precisamente veraces. Todo esto porque los sueños son enviados por el diablo y por ello presentan un gran marco de discusión en cuanto a su credibilidad. El artículo, entonces, analiza los discursos de Francisco de Quevedo desde la óptica del sueño, su simbología y significado, puesto que son aparentes imágenes cuya revelación debe ponerse en tela de juicio. Por lo tanto, en nuestro trabajo tenemos esta ambivalencia con respecto a los sueños, ya que, por un lado, pueden entenderse como avisos reveladores y, por el otro, como chifladuras carentes de seriedad.

Respecto al papel que desempeña el autor en *Los sueños*, Susana Frentzel¹⁹ dice que el mismo autor, además de desempeñar el papel de personaje, es también un espectador. De esta forma puntualiza sobre el carácter espectacular y la *actio* que poseen *Los sueños*. Asimismo, dentro de este mismo tema, tenemos otra peculiaridad, pues Quevedo trabajó su obra con un falso narrador autobiográfico, lo cual enriquece al conflicto apenas planteado

¹⁹ Susana Frentzel Beyme, "Ejemplaridad de la figura humana en *Los sueños* de Quevedo", en Dinko Cvitanovic, *op.cit.*, pp. 142-154.

entre lo sermionario y lo satírico, que en esta ocasión podría desembocar en el desenmascaramiento de las apariencias; esto es, el desengaño, ya que la principal víctima de los emblecos quevedianos no es otra sino el lector, figura que bien puede ser objeto de burla, así como también es el receptor al cual se dirige la perorata didáctico-moralizante. Frenzel aclara que los personajes del autor de *El Buscón*, en particular los de *El sueño del Infierno*, manifiestan una constante imposibilidad para estar en sí mismos, pues viven obsesionados por lo mundano: “El pobre que envidia al rico se condena tanto como éste porque su actitud no es más que una modalidad de estar fuera de sí mismo dejando de ser; pero el pobre que lo es por haber abandonado toda preocupación del mundo para entregarse al conocimiento de sí mismo, es el único hombre considerado digno de alcanzar la salvación”.²⁰

Esto mismo refuerza necesariamente el hecho de que *Los sueños* se encuentran embebidos del discurso ascético cristiano, lo cual nos muestra de forma persistente a *El sueño del Infierno* como un discurso que expone una clara veta sermionaria y por ello un fondo serio.

Así también, es de señalar que Felipe Maldonado²¹, en cuanto a la retórica sermionaria, dice que el narrador deja entrever que pretende aleccionar al lector para que éste aprenda de la experiencia ajena. El narrador evalúa a los desdichados con los que se encuentra no por su condición presente, es decir, por lo que puede observar, sino por la forma en la que procedieron en el pasado: “En suma, cuando se refiere a los herejes, Quevedo altera la técnica descriptiva que venía observando, adopta la doble función de

²⁰ *Ibid.*, pp. 151-152.

²¹ Felipe C.R. Maldonado, “Introducción biográfica y crítica”, en Francisco de Quevedo y Villegas, *Sueños y discursos*, ed. Felipe C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, pp. 9-41.

narrador y acusador, y tan sólo parece recobrar el estilo habitual en dos conversaciones, con Mahoma y Lutero, y en dos o tres párrafos aislados.”²² Esto contribuye en gran medida a los argumentos que pudieran surgir, en razón de acercar el discurso quevediano hacia lo sermonario y, por ende, a lo aleccionador. Felipe Maldonado se acerca a ellos en cuanto a la confrontación entre la sátira y la ejemplaridad, así como también manifiesta un claro interés por las perspectivas narrativas dominantes en *El sueño del Infierno*, que oscilan entre la mera observación y la participación activa en los sucesos narrados, mismos en los que también sobresale un constante diálogo con el lector.

Lía Schwartz²³ establece que el recurso estilístico primario de la obra temprana de Quevedo es el que proviene de la sátira. La crítica se interesa particularmente por el juego de palabras que utiliza Quevedo, técnica a la que identifica y confirma como una de las herramientas principales del conceptismo. A su vez, advierte que el estilo barroco del autor de *Los sueños* tiene al equívoco como elemento fundamental y lo confirma como una constante retórica en los escritores barrocos. La autora recalca que el juego de palabras es definido por Leo Spitzer como una expresión propia del desengaño, misma que distingue a la novela barroca y que, por supuesto, es el propósito principal que presenta Francisco de Quevedo en *El sueño del Infierno*.

Para continuar con lo que atañe a la sátira y a la comicidad, es imprescindible detenernos en el libro de Ilse Nolthing-Hauff, titulado “Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo”.²⁴ Se trata éste de un estudio concentrado en desentrañar los aspectos

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ Lía Schwartz-Lerner, “El juego de las palabras en la prosa satírica de Quevedo”, en *Anuario de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, XI, UNAM, México, 1973, pp. 149-175.

²⁴ Ilse Nolthing-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, versión española de Ana Pérez de Linares, Madrid, Gredos, 1974.

estilísticos que distinguen a *Los sueños*. Podemos decir que la autora se encamina hacia el estudio de la maquinaria de la que hace uso Francisco de Quevedo y Villegas, para crear un ambiente dotado de comicidad y, a su vez, lograr un efecto satírico en el público lector, entendiendo a éste como el resultado que produce el desengaño en los destinatarios. Francisco de Quevedo realiza una radiografía de distintos tipos de la época, así como también persigue el desengaño en el lector. Juega con él. Lo hace partícipe de su exploración onírica para develarle un mundo de contradicciones e hipocresías. A su vez, el libro se concentra en las fuentes de las que bebió el autor conceptista para construir sus discursos. Se hace hincapié en los antecedentes latinos y medievales y de qué forma funcionan dentro de la obra barroca que nos ocupa. El libro de Nolthing-Hauff es un estudio que clasifica a *Los sueños* desde una óptica estilística, dentro de lo que corresponde al género satírico, enriquecido éste, por supuesto, por la naturaleza conceptista de la obra quevediana, combinación que termina por condimentar a la obra con elementos de lo grotesco: “La técnica de Quevedo es exclusivamente satírica, pero, a consecuencia de estar penetrada por el conceptismo, tiende una y otra vez a convertirse en fin en sí mismo.”²⁵

José L. Gómez²⁶ le otorga a los discursos quevedianos una distinción satírica, aunque también asegura que dicha particularidad resultó ser un reflejo de la amargura experimentada por el autor madrileño ante la decadencia de España. Por ello, puede decirse que dentro de la fusión de estilo y géneros, tenemos también a la amargura y la melancolía como dos elementos que marcaron a la sátira quevediana, que bien pudieran estar ocultos bajo esta máscara de mordacidad. Así también puede decirse que la sátira de Quevedo que

²⁵ “Consideración final”, en Ilse Nolthing-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 297.

²⁶ José L. Gómez-Martínez, “Preocupación de España en *Los Sueños* de Quevedo”, en *Ábside*, México, XXXIX núm. 3, 1975, pp. 319-329.

no perdona ni al lector, a su vez, posee otra significación: la didáctico moralizante, discurso que podemos encontrar en boca de los diablos.

En cuanto a la fusión entre lo crudo y lo grotesco, resulta pertinente mencionar a James Iffland²⁷, crítico al que le llama la atención la forma en la que Francisco de Quevedo y Villegas introduce al lector a *El sueño del Infierno*, ya que, el autor del prólogo cuestiona la veracidad de los discursos anteriores y presume que en este sueño habrá revelaciones crudas: “This is precisely the point he makes as he jocosely denies the veracity of the *Sueño del Juicio Final* when presenting his *Sueño del Infierno*: instead of being product of dreams, what he is going to tell now really occurred.”²⁸ El estudio de Iffland se concentra en advertir que las escenas de castigos infernales, si bien pudieran resultar dramáticas, a final de cuentas lo que sobresale en las mismas es el efecto cómico dominado por lo grotesco. Desde la óptica de James Iffland, es el comportamiento de los pecadores ante los castigos y, por supuesto, su manera de proceder dentro de un escenario infernal, lo que catapulta el efecto cómico y lo que hace de una escena en apariencia dramática, un episodio en el que domina lo grotesco. El efecto que provoca este tipo de estética, trabajada por el crítico, es, precisamente, alrededor de lo cual pretende girar este estudio, pues una escena grotesca posee un efecto ambivalente, debido a que, por un lado, produce risa y, por el otro, ocasiona repulsión. Uno de los episodios que sobresalen en cuanto a esta estética se refiere, es el de las dueñas, mismas que son las ranas del infierno y cuyo croar resulta un claro indicio para el personaje-narrador de que se encuentra en los confines ultramundanos.²⁹ Asimismo, la fusión entre las ranas y las dueñas termina por otorgarle un sentido absurdo y,

²⁷ “The *Sueños*”, en James Iffland, “Quevedo and the grotesque”, Part II, Tamesis, London, 1978, pp. 19-49.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

por lo tanto, un ropaje grotesco a la escena infernal: “Besides the sexual implications, there are the equally grotesque implications in the literal reading of the sentence; that is, the anthropophagy which is suggested. In sum, this scene represents one of the most devastating attacks on the *dueñas* found within Quevedo’s works.”³⁰ Para Iffland, la rana es una criatura dotada de ambigüedad y ambivalencia, por estar tanto en el agua como en la tierra, condición que Francisco de Quevedo descubre en la identidad de las dueñas.

Si continuamos con las particularidades estilísticas que distinguen a la sátira, no podemos dejar de mencionar a Franz-Walter Müller³¹, quien, al citar a Fernando Lázaro Carreter³², subraya el error crítico que representa limitarse a observar *Los sueños* de Quevedo como una obra que busca presentar una simple caricatura de la sociedad española de la época, cuando según Müller dicha obra quevediana fue en su momento un serio ataque a la monarquía española de su tiempo.

Desde el punto de vista alegórico, que, por cierto, nos remite a la relación de la obra quevediana con la mentada literatura de visiones, el estudio de Müller nos conduce al universo medieval de Dante. Ahora bien, debemos tomar en cuenta que no se trata de una alegoría necesariamente marcada por la religiosidad, ya que la sorna con la que el autor de *Los sueños* describe los espacios y critica a quienes se encuentran en él, crea desde el ámbito estilístico una dimensión en la cual, como hemos planteado, confluye la hibridación de estilos y géneros.

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ Franz-Walter Müller, “Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo”, en *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978, pp: 218-241.

³² Fernando Lázaro Carreter, “Originalidad del *Buscón*”, en *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978, pp: 185-217.

Con Harry Sieber³³ encontramos, también, el tema de la hibridación de géneros y estilo, esto es, la fusión del género satírico y con el estilo sermonario. De hecho la sátira, según Sieber, no es demasiado frecuente en *El sueño del Infierno*. El narrador del discurso que nos ocupa, de acuerdo con la óptica analítica adoptada por el crítico, pretende elevar su narración a un nivel serio. La naturaleza de las preguntas formuladas por la voz narrativa corresponde, asimismo, a la autoridad de las respuestas expresadas por los diablos. Las voces de los demonios también resultarán cercanas al estilo de la retórica sagrada, como trataremos en el cuarto capítulo de nuestro trabajo. Como he sugerido líneas arriba, el discurso quevediano se caracteriza por confrontar tres estilos y géneros: el satírico, el sermonario y el visionario; de ahí que establezcamos la dicotomía entre lo satírico y lo predicante, veta analítica que persigue Sieber, según el cual, también podemos apreciar el tono sermonario en la voz de Judas, quien adquiere en el momento de expresarse, la voz de un predicador.

Con Victoriano Ugalde³⁴ nos encontramos con una posición concentrada en lo sermonario del discurso de Quevedo. Para reforzar esto, el crítico fija su atención en la figura del narrador, en la cual destaca la dualidad que pacta con el autor. Esto es, para el crítico, la voz del autor se funde con la del narrador y así, la presencia de Francisco de Quevedo impregna toda la obra. De hecho el autor, que concibe su arte como parodia de la vida³⁵, se entromete con el relato, ya que interviene con juicios personales y opiniones a lo largo de todo el discurso. En este sentido, el crítico refuerza el hecho de que el autor de *El*

³³ Harry Sieber, "The Narrators in Quevedo's *Sueños*", en *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial*, edited and introduced by James Iffland, Newark, New Jersey: Juan de la Cuesta, 1980, pp. 101-116.

³⁴ Victoriano Ugalde, "El narrador y los *Sueños* de Quevedo", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. IV, No. 2, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, pp. 183-197.

³⁵ *Ibid.*, p. 194.

Buscón tenga en la obra un propósito didáctico-moralizante. Ugalde dice del prólogo al discurso que nos compete que: “*El sueño del Infierno* está dedicado a un amigo sin identificar, no siendo sino meras conjeturas los nombres de Lupercio de Argensola y de su hermano Bartolomé. Sigue un *Prólogo al ingrato y desconocido lector*, en el que sale el autor al encuentro con brioso desenfado de posibles objeciones por parte del público.”³⁶

Para el crítico, tanto el prólogo como su relación con *El sueño del Infierno*, desconciertan con su ambigüedad. La función del llamémosle “narrador-autor” resulta incierta, gracias al juego irónico que realiza Francisco de Quevedo, entre otras cosas, por dotar al diablo de un estilo sermonario, fundado en la misión de lograr que el lector se desengañe.

En cuanto a la dicotomía presente en *Los sueños* entre el género satírico y el estilo sermonario, Raimundo Lida en un apartado de *Prosas de Quevedo*³⁷ habla sobre la dualidad en la obra del autor madrileño. De hecho, asegura encontrar una voz cercana a la reflexión moral, combinada con una vena narrativa a la que Lida llama “entremesista”. El crítico nos presenta una hábil mezcla de conceptos: una sermonaria, que adoctrina, previene y prepara al receptor para el eventual tránsito de una vida a otra y la llamada entremesista, misma que con gran desparpajo mundaniza este evento, parodiándola. Esto trae como resultado que cuando Raimundo Lida analiza la voz narrativa de *Los sueños*, termina por encontrar coincidencias entre la figura del narrador y la del predicador. Por ello –asegura el crítico– Quevedo tiene un propósito didáctico-moralizante. Raimundo Lida coincide en que la topografía infernal constituye una especie de centro, alrededor del cual siempre se puede

³⁶ *Ibid.*, p. 186.

³⁷ Raimundo Lida, “El predicador y sus máscaras”, en Raimundo Lida, *Prosas de Quevedo*, Crítica, Barcelona, 1981, pp. 198-219.

recurrir para desentrañar algunas de las particularidades de dicho discurso. A partir de la misma, amparada por supuesto en el análisis estilístico, el crítico observa que, tanto *El sueño del Infierno* en particular, como *Los sueños* en general, constituyen una obra más cercana a los autores clásicos que a los coetáneos de Francisco de Quevedo. Sobre todo la presencia de Luciano de Samósata y la concepción que tiene éste de los griegos representa una de las más identificables huellas de los ecos clásicos en estos discursos. A su vez, cabe hacer resaltar, que el desparpajo instrumentado por Quevedo y puesto en boca de un diablo predicador es un punto que comparte con el mencionado Luciano. Regresando a lo que planteamos líneas arriba, con respecto a la posición del crítico en razón de observar a la retórica sermonaria como el discurso predominante, es necesario establecer que el narrador de *El sueño del Infierno*, según Raimundo Lida, es la máscara del Quevedo predicante, mismo que no deja de reconocer los aciertos retóricos del demonio. Dentro del discurso del diablo, podemos encontrar también algunas advertencias que, a manera de ejemplaridad, previenen al pecador, quien de esta forma no contará con razones posteriores que lo excusen de una supuesta ignorancia.

Pablo Jauralde Pou define *Los sueños* como un género que el mismo Quevedo había recreado: la antinovela. El crítico hace hincapié en el estilo sermonario de dicha obra quevediana, así como también nos sugiere la intromisión del autor dentro del discurso, misma que posee una naturaleza moralizante. Jauralde Pou se detiene especialmente en la estructura de *Los sueños* para decir que: “El autor no organiza, no estructura argumentalmente la visión. Más bien parece buscar ese tipo de prosa expresionista e

intuitiva que se mueve desaliñadamente”.³⁸ Es de resaltar que Jauralde Pou asegura que algunos de los discursos, entre ellos *El sueño del Infierno*, representan una continuación con variantes de *El sueño del Juicio*. El crítico considera a la obra de Quevedo como un todo y advierte que guarda una estructura lineal. También sugiere que Francisco de Quevedo curiosamente utilizó un modelo clásico para crear un disparate. Esto es, Quevedo utilizó una obra festiva para burlarse de la actualidad. Como conclusión podemos decir que para el filólogo, el discurso satírico es el que domina *El sueño del Infierno*, pues lo que hace en principio el autor madrileño es jugar con un subgénero en auge. Los atributos de partir del conocimiento estructural y estilístico de la novela y de crear un discurso desafiante, por medio de la sátira, de la misma retórica sermonaria y de la literatura de visiones, hacen de *El sueño del Infierno*, según Jauralde Pou, un discurso antinovelístico.

R.M. Price³⁹ estudia en general a *Los sueños* desde su condición satírica. Distingue las influencias clásicas de autores como Horacio, Juvenal y Luciano de Samósata como las más sobresalientes, aunque también advierte la dualidad del estilo y género que utiliza el autor de *El Buscón*, ya que, según Price, la sátira y el sermón terminan por fundirse, pues la principal intención de la obra de Quevedo es aleccionadora. Para ello hace hincapié en el prólogo general de *Los sueños*. Después, al analizar específicamente *El sueño del Infierno*⁴⁰, se refiere a la *Carta a un su amigo* y al *Prólogo al ingrato y desconocido lector*, textos en los que Francisco de Quevedo comienza a sugerirle al lector la ambigüedad que tendrá su discurso. Es interesante observar que Price distingue al lector como el principal objeto de ataque; aunque el autor, Francisco de Quevedo, asegura atacar vicios, mas no

³⁸ Pablo Jauralde Poe, “Circunstancias literarias en los Sueños de Quevedo”, en *Edad de Oro II*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, p: 124.

³⁹ “Introduction”, en R. M. Price *Los sueños*, Grant&Cutler-Tamesis, London, 1983, pp. 9-11.

⁴⁰ “Sueño del infierno (*Las zahúrdas de Plutón*)”, en R. M. Price, *op.cit*, pp. 21-34.

personas, como lo son: la lujuria, la avaricia, la deshonestidad, etc. Según Price, el inicio del discurso se acerca a la literatura de visiones desde el punto de vista paródico, ya que el autor comienza por hablar de la naturaleza irreal y poco confiable de los sueños, lo que es una afirmación en la que tampoco debemos confiar demasiado, pues al final del discurso, encontramos que el sueño es una revelación de la verdad y el discurso satírico está arropado por un aura moralizante. Por ello, el tópico de “enseñar deleitando” se encuentra presente a lo largo de *El sueño del Infierno*. En el principio del discurso, Price distingue la influencia medieval, debido a que se presenta la bifurcación de los senderos y por ello lo inevitable de elegir un camino: el del bien o el del mal. Por otro lado, tenemos también que Price analiza *El sueño del Infierno* con el afán de identificar cómo Quevedo disecciona y condena a la sociedad de su época, a partir de los pecados capitales, cuestión que confirma un propósito didáctico-moralizante de la sátira burlesca. Finalmente, sugiere que el discurso de los diablos obedece a los esquemas sermonarios y pretende aleccionar a los receptores.

Desde una óptica teórica, Lía Schwartz⁴¹ presenta una reflexión sobre la sátira a través de los géneros literarios para concluir que la sátira del Siglo de Oro imita el canon clásico. Schwartz analiza *El Crotalón* y *Los sueños*, mismos a los que clasifica como sátiras menipeas desarrolladas dentro del barroco. Según la autora, *Los sueños* alternan el diálogo con el discurso de un narrador que también desempeña la función de espectador. Asimismo, la distancia entre lo que llama la crítica “Yo satírico” y el autor es muy tenue. La crítica distingue como fuente principal de estas sátiras a la obra de Luciano de Samósata. El descenso a los infiernos es considerado por la autora como un motivo ya utilizado por Luciano y, a su vez, aparece la premisa de toda sátira que consiste en el hecho de que los

⁴¹ Schwartz, L., “En torno a la enunciación en la sátira”: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo”, en *Lexis*, IX, 2, 1985, pp. 209-227.

personajes que se describen no podrán encontrar la posibilidad de salvarse. Lía Schwartz, en otro artículo,⁴² expone la controversia que se genera en razón de concebir a la sátira como un género literario, o bien, de observarla como una expresión que puede desarrollarse en cualquier modalidad de ficción. Para ello se basa en los estudios realizados por Scholberg en torno a la sátira y concluye que el género satírico posee un estilo y es el que predomina en *El sueño del Infierno*.

Antonio Félix Romero González dice que la obra satírica en prosa de Francisco de Quevedo y Villegas se distingue por abandonar el diálogo como forma predominante de la sátira para dar paso a la narración discursiva. “Es por esto que se puede hablar de la ruptura con el modelo renacentista de la sátira menipea y de la formación de un nuevo modelo barroco.”⁴³ Así también, Mirta Aurora González⁴⁴ analiza los elementos satíricos que destacan en *Los sueños* y subraya particularmente a la ironía y la escatología como características propias de esta sátira quevedesca dentro de *El sueño del Infierno*. También reflexiona, en otro capítulo correspondiente al mismo estudio sobre la obra prosística del autor madrileño,⁴⁵ en torno a los recursos utilizados por Francisco de Quevedo y Villegas dentro del “Prólogo al endemoniado lector”, en aras de intimidar a los destinatarios. Esta cuestión, según la crítica, se funda en el hecho de buscar una reacción contraria a la que en apariencia se desea. Existe, por tanto, un enmascaramiento del lenguaje, lo cual habla de que el autor conceptista se valió de la ironía como uno de los principales recursos satíricos.

⁴² Lía Schwartz-Lerner, “Golden Age Satire: Transformations of genre”, en *Modern Language Notes*, Vol. 105, No. 1, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, January 1990, pp. 260-282.

⁴³ Antonio Félix Romero-González, “IV. Las modulaciones del género en el Barroco: 1. Quevedo y la formación del nuevo modelo”, en Antonio Félix Romero-González *La sátira menipea en España: 1600-1699* (tesis doctoral), State University of New York at Stony Brook, New York, 1990, p. 94.

⁴⁴ Mirta Aurora González, “Introducción”, en Mirta Aurora González *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*, Peter Lang, American University Studies, New York, 1993, p. 6.

⁴⁵ Mirta Aurora González, “La sátira y la relación narrador-lector en *Los sueños*, *La culta latiniparla y Perinola*, op.cit., p. 20.

Esto será analizado con oportunidad en el primer apartado del segundo capítulo de la presente investigación, pues buscamos desmembrar la relación que se gestó entre el autor y su destinatario, y de qué manera se traslada ésta al vínculo que entabla el narrador-peregrino con el lector-pasajero dentro del viaje infernal.

Por su parte, James O. Crosby, en el prólogo a su edición de *Sueños y Discursos*,⁴⁶ realiza un estudio sobre todos los discursos quevedianos y afirma particularmente sobre *El Infierno* lo siguiente: “[...] *El Infierno*, completa el proceso de acercamiento, ya que sin soñar ni imaginar nada, el narrador llega a entrar en el infierno.⁴⁷ Debemos decir que el crítico distingue también el estilo que se desprende de la sátira como el que domina en *El sueño del Infierno*. Por otro lado, según Crosby, el narrador de *El sueño del Infierno*, en razón de los dos sueños anteriores, el de *El juicio* y *El alguacil*, no se encuentra inmerso en la fantasía, sino por el contrario está despierto, lo que le brinda una dimensión mucho más cruda y realista. A su vez, el crítico estadounidense destaca que el narrador aparece en primera persona, a diferencia del discurso de *El alguacil*, en el que se hace uso de la tercera. Asimismo, Crosby establece que en *El sueño del Infierno*, el narrador es presa de una experiencia considerablemente más intensa de la que vivió en los sueños referidos, puesto que si el tono de *El alguacil* presenta tintes más bien conversacionales, en el sueño que nos ocupa aparecen diálogos en los cuales se revela con crudeza la atmósfera que rodea al espacio infernal. Más adelante, relaciona al discurso que nos interesa con el de *El mundo por de dentro*, en la medida de que en ambos existe un

⁴⁶ James O. Crosby, “Prólogo”, en Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y Discursos*, Madrid, Castalia, NBEC, 1993.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

proceso de transición del infierno al mundo de los vivos.⁴⁸ Otra particularidad que distingue Crosby en *El sueño del Infierno* es la severidad con la que el autor juzga a los hipócritas. Así también, James Crosby dice que en *El Infierno* la credulidad del narrador en los diablos es resultado de que éste ha olvidado a su Ángel Guardián.⁴⁹

En el prólogo a otra edición de los *Sueños y Discursos*, James O. Crosby nos plantea precisamente en su “Prólogo al *Infierno*”⁵⁰ que el autor de *Los sueños* se dirige en su prefacio de forma mucho más amarga a sus destinatarios, con respecto a los discursos que lo preceden. Cuestión que, de acuerdo con el crítico, obedece al contexto que rodeó a las obras de Quevedo en los inicios del siglo XVII. El crítico norteamericano realiza un análisis sobre el argumento del discurso, así como sintetiza las travesías del personaje-narrador del *Infierno* y hace hincapié en que el escritor madrileño nos advierta que las verdades que ahí se revelan resultan superiores a las de los discursos anteriores. Al final de *El sueño del Infierno*, el autor, según Crosby, nos confirma un elemento propio de la definición tradicional de la sátira fijada por Horacio y que consiste en “deleitar enseñando”. James Crosby realiza un análisis de algunos de los pasajes del *Infierno*, dentro de los cuales pueden identificarse rasgos estilísticos que caracterizan al discurso quevediano: la parodia, la ironía y la sátira. Según Crosby, la intención de Quevedo descansa en el hecho de criticar la doble moral de la época, así como también las deshonestidades cometidas por algunos mandatarios. No sobra decir, que dentro de todo lo que el autor de *El Buscón* trabajó el género satírico, sobresale la sátira política. Crosby prosigue con esta particularidad que distingue al estilo quevediano y hace hincapié en que la figura del diablo resulta icónica, ya

⁴⁸ *Ibid.*, p: 5.

⁴⁹ *Ibid.*, p: 14.

⁵⁰ “Prólogo al *Infierno*”, en Francisco de Quevedo y Villegas, *Sueños y Discursos*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, pp: 43-59.

que puede ser un reflejo de los poderosos que sucumben ante las gracias de la corrupción, el abuso de poder y la ambición por acumular riqueza; de ahí que de la sátira quevediana se distinga de la invectiva. Así también, el filólogo banaliza la figura de Lucifer mediante la parodia tanto de su galería, como de su camarín y, por supuesto, se burla de sus aficiones. El mundo al revés es un elemento primordial de la sátira, y se encuentra presente en *El sueño del Infierno*, puesto que además de todas las inversiones que existen en materia de vicio y virtud en un escenario en el cual se dice que los hombres voltean el mundo, pues no hay otra explicación que justifique que todo lo entiendan al revés, resulta que el predicador y el revelador de grandes verdades es un diablo, cuestión que nos sugiere bastante sobre la fusión entre la retórica sagrada y la sátira. Todo parece resumirse en el hecho de que los hombres de forma por demás torcida envuelven los motivos malos con un ropaje de virtud. Por otro lado, tenemos la clasificación de las personas, aspecto al que Crosby le dedica un pequeño apartado de su estudio introductorio a *Los sueños*. Dicha clasificación se concentra en ciertos caracteres a los que Francisco de Quevedo les dio un trato marginal dentro de la composición de su discurso: las dueñas, los zurdos y los homosexuales, sujetos que sufrían la intolerancia de la cultura judeo-cristiana. En este sentido, Sagrario López Poza también distingue entre los condenados que aparecen en *El sueño del Infierno* a distintos grupos, entre los que podemos ver a los astrólogos, quirománticos, geómetras y alquimistas, mismos que el autor analiza de forma puntillosa⁵¹. Entonces la crítica realiza una reflexión sobre los destinatarios del ataque que vertió el autor de *Los sueños*: “Arremete contra quienes creen que el conocimiento lleva a alguna parte y, sobre todo, contra los que luchan por ascender en la sociedad con trabajos y oficios mezquinos que traslucen

⁵¹ Sagrario López Poza, “*La Tabla de Cebes y Quevedo*”, en *Edad de Oro*, XIII, Madrid, 1994, p. 94.

comportamientos viciosos: disolución, avaricia, lisonja, hurtos, robos, traiciones, falsedades.”⁵²

Con el afán de explorar la compleja exégesis ideológica que se desprende de la obra de Francisco de Quevedo, Santiago Fernández⁵³ analiza una afirmación del personaje diablo en *El sueño del Infierno*, misma que devela un concierto de voces, característico de la sátira quevedesca. El crítico con ello advierte que esta polifonía presenta dificultades en materia interpretativa, ya que, el hecho de que la sátira la arrope, termina por problematizar el desentrañamiento de la posición del autor madrileño. El crítico se pregunta si en *Los sueños*, la voz tanto del narrador como la de los personajes es eco de la que pertenece al escritor. El crítico expone la postura que han compartido Harry Sieber y Victoriano Ugalde que sostienen que las voces de todos son un reflejo de la compleja ideología del escritor. Entonces, según ellos, la figura de Francisco de Quevedo se compondría de la suma de todas esas voces en ocasiones tan disímiles. Si continuamos con la interpretación de la obra de Quevedo desde la óptica del sermón y del uso que le dedica a algunos géneros discursivos, es importante señalar que Santiago Fernández en un estudio⁵⁴ sobre el sermón en la obra de Quevedo, define a éste como: “Discurso cristiano u oración evangélica que predica el sacerdote ante los fieles para la enseñanza de la buena doctrina”⁵⁵. Así también define a otras expresiones retóricas como el tratado, el discurso y el memorial. Fernández Mosquera, a su vez, se preocupa por las razones del uso de cada uno de los discursos y de la naturaleza de su función. Unos persiguen la explicación y otros buscan la persuasión. El

⁵² *Ibid.*, p. 96.

⁵³ Santiago Fernández Mosquera, “Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo”, en *La Perinola*, I, España, Universidad de Navarra, 1997, pp. 151-169.

⁵⁴ Santiago Fernández Mosquera, “El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo”, en *La Perinola*, II, Universidad de Navarra, 1998, pp. 63-86.

⁵⁵ *DRAE*, p. 65.

crítico considera pertinente hablar de los rasgos que distinguen a una forma retórica con respecto a otra por el hecho de que Francisco de Quevedo hace uso de todas ellas en sus producciones prosísticas; esto es, Quevedo puede bien sermonear en un discurso o discursar en un sermón. Lo que nos interesaría de este texto en razón de nutrir nuestra postura ante *El sueño del Infierno* es el hecho de que podemos ver cómo Quevedo utilizó la retórica sermonaria para consolidar su sátira de estilo burlesco, así como también el tono del sermón le sirvió para condimentar algunas invectivas presentes dentro de la obra que nos ocupa, ya que la intención del sermón es mover, mientras que la del memorial y el tratado es hacer entender. Esto nos muestra, según el crítico, que Francisco de Quevedo era un avezado manipulador estilístico. Ahora, en cuanto al sermón se refiere, el crítico asegura que éste, según Fray Luis de Granada, pertenece al género deliberativo, pues su naturaleza es persuadir o disuadir, cuestión contraria al tratado y al memorial, que son demostrativos y buscan mediante la disposición argumentativa, convencer a los destinatarios desde la óptica intelectual. Además, el sermón se distingue de las otras dos formas retóricas por su naturaleza oral y parateatral; al igual que, como ya dijimos, tiene en la persuasión su principal fuerza. Pretende, de acuerdo con el planteamiento de Santiago Fernández Mosquera, mismo que se basa en la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada, mover tanto al bien público como al provecho personal.⁵⁶

Mercedes Blanco⁵⁷ presenta una postura en la que si bien se dedica enfáticamente a los llamados dos libros más tardíos de *Los sueños*, los cuales son el *Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos*, también se preocupa por desentrañar algunas generalidades

⁵⁶ Santiago Fernández Mosquera, *op.cit.*, p. 82.

⁵⁷ Mercedes Blanco, "Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini", en *La Perinola*, II, 1998, pp. 155-193.

que hacen de *Los sueños* una obra eminentemente satírica. De hecho, la crítica refiere un estudio de Ramón Valdés⁵⁸ que cataloga a los discursos quevedianos como sátiras menipeas:

Estas siete ficciones pertenecen al género de la sátira menipea, que se caracteriza por la transposición al registro ficcional cómico de un género serio en prosa, filosófico, oratorio, o bien científico, relato de viajes, descripción de países o costumbres. Los comienzos del género se atribuyen al cínico Menipo, y las sátiras que proceden de esta tradición censuran a menudo la conducta de las elites políticas, literarias, filosóficas y religiosas.⁵⁹

Ignacio Arellano⁶⁰ se concentra también en la sátira burlesca y distingue a Luciano como la figura que influyó en la construcción de los diálogos que aparecen en *El sueño del Infierno*. Además, recuerda el paralelismo que existe entre este discurso y las obras de Virgilio y Dante, respectivamente. Todo ello por el tema del descenso al mundo infernal. Aunado a esto, subraya la relación que existe entre el ángel de la guarda y el narrador, misma en la que el primero funge como guía del segundo en el espacio infernal. Ignacio Arellano, en cuanto a lo que toca al estilo y dentro de la ambigüedad que conlleva los rasgos que lo componen, subraya a la sátira burlesca como el estilo preponderante. Este estilo, si bien se sirve de la ironía como recurso meramente expresivo, a final de cuentas busca dejar una enseñanza clara que se concentra en lo que ya varios críticos arriba mencionados han insistido: el desencanto. Éste bien puede representar el hecho de que la sátira –cuyos principales ingredientes son el ingenio conceptista y la estética de lo grotesco– sea el ropaje que cubre la verdadera intención del autor, que es con seguridad

⁵⁸ Ramón Valdés, *Los Sueños y Discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Tesis de Licenciatura leída en la Universidad de Barcelona, 1990.

⁵⁹ Mercedes Blanco, *op.cit.*, p. 156.

⁶⁰ Ignacio Arellano, "Introducción", en Francisco de Quevedo *Los Sueños*, ed. Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 31.

didáctica y moralizante, ya que la misma sátira, embestida de la *actio*, enmascara y desconcierta al lector con su ambivalencia. El propósito del que hablo, es decir, el didáctico, estaría cimentado en la llamada retórica sagrada.

Además de considerar *Los sueños* como sátiras menipeas –pues se trata el mismo sueño de un recurso convencional de este tipo de composiciones–⁶¹, dentro de esta clasificación entra lo monstruoso, elemento que contribuye a la desfiguración que el autor madrileño pretende imprimirle a sus discursos, como generador de atmósferas grotescas. Dicha particularidad es analizada por Jorge Checa⁶². De esta forma, Quevedo logró elaborar algunas imágenes que expusieran al mismo tiempo terror y risa. Estas dos emociones causan al lector una sensación de contrariedad, debido a que el efecto está dotado de ambivalencia. El crítico basa su concepción de lo grotesco en el libro de James Iffland,⁶³ que a su vez revisó a Thompson, quien afirma que:

Lo grotesco lleva consigo la presencia simultánea e incompatible de elementos ridículos junto a otros de diferente índole, con el resultado añadido (muy pertinente para el estudio de Quevedo) de que, cuando se insertan en textos satíricos, las figuraciones grotescas minan de una manera tácita los designios didácticos, socialmente “progresivos”, acaso esgrimidos por el escritor. Al prolongarse desde el texto (y la imagen) a su modo de recepción, el recurso a lo grotesco bloquea el establecimiento de significados unívocos. Monstruosos en la medida en que ayuntan términos dispares, las disarmonías grotescas tampoco se unifican conceptualmente desde el punto de vista de la audiencia.⁶⁴

⁶¹ Jorge Checa, “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián”, en *La Perinola*, II, Universidad de Navarra, 1998, p. 197.

⁶² *Ibid.*, pp. 195-211.

⁶³ James Iffland, *op.cit.*, 1978 y 1982, 2 vols.

⁶⁴ Jorge Checa, *op.cit.*, pp. 200-201.

El estilo de Francisco de Quevedo conduce al lector a una interpretación ambivalente de lo monstruoso, pues, por un lado, como se dijo líneas arriba, tiene una carga simbólica que bien podría perseguir una intención didáctico-moralizante, encaminada a *mover* al receptor por medio del horror y, sobre todo, a transmitir la naturaleza reveladora inmersa en los dominios del universo onírico y, por el otro, busca la risa proveniente de la sátira burlesca.

Desde la óptica de Teresa Gómez Trueba⁶⁵ en *El sueño del Infierno* se mezclan tres géneros: el sueño, la sátira menipea y el viaje imaginario, mismo que entraría dentro de la literatura de visiones que pretendemos tratar dentro del segundo capítulo del presente trabajo. Por otro lado, la crítica se detiene en la figura del autor dentro y hace hincapié en la participación que tiene a lo largo de *El sueño del Infierno*. Dice que, a diferencia de los tratados que lo preceden, en este discurso, el autor interviene gracias al diálogo, además de que funge como un personaje que también ha sido condenado.

Rodrigo Cacho Casal⁶⁶ advierte que el tono que utiliza Quevedo en *Los sueños* se encuentra marcado por la sátira conceptista y, por lo tanto, la intención moralizante y ejemplar se opaca por la condición de ingeniosidad que distingue a la voluntad satírica del autor. Asimismo, según el crítico, la disposición de los pecados y las partes del infierno, específicamente las de *El sueño del Infierno*, parecerían ciertamente caóticas. Esto, sobre todo, por la inexistencia de una disposición fácilmente identificable, con respecto a la estructura que le imprime Dante a su *Infierno*; sin embargo, si observamos con mayor cuidado, podemos detectar un orden interno en el que, como en la *Divina Commedia*, existe

⁶⁵ Teresa Gómez Trueba, "Los sueños literarios en el siglo XVII", en Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 87-93.

⁶⁶ Rodrigo Cacho Casal, "Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas", en *Criticón*, 78, 2000, pp. 75-92.

una disposición ascendente en materia de la gravedad de los pecados cometidos, aspecto análogo a la obra de Dante. A su vez, la aparición de un narrador-protagonista en constante peregrinaje representa un elemento susceptible a la comparación no solamente con la *Commedia*, sino también con dos obras que tienen al peregrinaje infrahumano como uno de sus temas: La *Odisea* de Homero, en su Canto XI y la *Eneida* de Virgilio, en su Libro VI. Un par de aspectos más que comparten estas obras son los tipos de castigo impuestos hacia los pecadores, así como la fórmula alrededor de la cual gira la lógica de los tormentos, que no sobra decir, obedece a la ley del Talión, aunque las obras presenten un efecto estético distinto, caso explicable porque la intención de Dante tiende más hacia lo moralizante y el propósito de Quevedo, a pesar de que pueda ser el mismo, se encuentra empapado por el ingenio característico del barroco español. De esta manera se mantiene en constante diálogo con el lector, en aras de buscar una atmósfera de complicidad que solamente puede generarse gracias a la risa. Rodrigo Cacho Casal⁶⁷ analiza al sueño como motivo en la obra satírica de Quevedo y estudia, así como lo hizo Sergio Fernández, algunos aspectos que pueden crear una considerable correspondencia entre *Los sueños* y la *Commedia* de Dante, sobre todo el caso de *El sueño del Infierno*, ya que, según el crítico, es la obra de Quevedo que presenta mayor relación con el modelo dantesco, tanto en materia temática como narrativa;⁶⁸ aunque, claro está, tomando en cuenta que el autor español pudo resignificar estos elementos dantescos hacia los terrenos burlescos y conceptistas. El crítico afirma sobre el universo onírico lo siguiente: “El recurso del sueño para introducir una ficción literaria tiene una larga tradición. Su significación y su empleo pueden ser muy variados: el marco onírico permite una gran libertad de movimientos al escritor. En él cabe lo fantástico

⁶⁷ Rodrigo Cacho Casal, “El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXVI, Santander, 2000, pp. 147-179.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

y lo prohibido, lo irreal y lo irreverente.”⁶⁹ También Cacho Casal asegura que el significado del sueño puede tener dos connotaciones, ya que, de éste puede desprenderse una revelación, lo que no obsta que posea una vertiente negativa que puede acercarlo a la mentira y la desviación. Cacho Casal decide centrar su análisis en la vertiente positiva, reveladora. Por medio de la revisión de antecedentes clásicos de *Los sueños*, plantea su utilidad en el marco del desengaño, exhibiendo la hipocresía de los hombres. Con el hecho de que el crítico decida avocarse a mirar la obra quevediana desde esta perspectiva, dirige nuestro análisis hacia la literatura de visiones. Cacho Casal distingue a su vez una ambivalencia en el estilo de la obra que nos atañe: “Los *Sueños* escenifican un mundo paralelo, en el que las mentiras del nuestro se ven desveladas y castigadas. Sátira, por lo tanto, pero también adoctrinamiento y admonición para el lector.”⁷⁰ Pero lo cierto es que en el caso de *El sueño del Infierno*, el sueño desempeña un desconcertante papel, pues el protagonista se manifiesta escéptico en lo que atañe a la veracidad del universo onírico. Por lo tanto, en este sentido, existe una ambigüedad considerable; además no contamos con un indicio que nos señale que el personaje-narrador se haya quedado dormido. Estas vacilaciones, según Cacho Casal, acercan aún más *El sueño del Infierno* a la visión dantesca sobre los confines infernales presente en la *Divina Commedia*. Otro punto en común entre ambas obras es la aparición del Ángel de la Guarda como portador de un sueño, particularidad con la que convierte en peregrino al personaje-narrador. Entonces tenemos que el sueño aparece dentro del discurso infernal, pero no deja de hacerlo como algo ambiguo. Lo último que plantea el crítico que puede serle útil al propósito de la presente investigación es la inclusión que realiza Francisco de Quevedo del tópico de la

⁶⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 152.

vida como camino. El llamado *bivium* se trata también de un elemento trabajado por la tradición medieval en cuanto a la relación que presenta con los poemas de visiones cancioneriles, que a su vez proviene de la literatura grecolatina, pues podemos encontrarla en el Libro VI de la *Eneida*, donde se presenta el dilema de elegir el camino del bien o el del mal. Así corresponde también a la *Commedia* en cuanto a la construcción del paisaje infernal, mismo que se desarrolla en *El sueño del Infierno* cuando el personaje-narrador está por entrar en él, como habían planteado Sergio Fernández y Dinko Cvitanovic. Dentro del paralelismo que existe entre *Los sueños* y algunas obras clásicas, Rodrigo Cacho Casal⁷¹ establece que la obra del autor madrileño guarda, no solamente relación con la *Divina Commedia* de Dante y tiene a la sátira menipea de Luciano como una de sus principales fuentes, sino también posee como referentes a dos obras de Francesco Doni: *Los Mondi* y los *Inferni*. Según el crítico, los *Mondi* presentan marcadas diferencias con respecto a las sátiras quevedianas, pero los *Inferni* tienen un claro paralelismo con los discursos quevedianos, específicamente con el que nos atañe, el del *Infierno*: “Ambas obras, pues, se inscriben dentro de las modalidades del sueño literario y del viaje de ultratumba que tuvieron importantes antecedentes en la tradición clásica (Cicerón, Luciano) y medieval (Dante).”⁷² De hecho, la obra de Doni es una parodia del *Infierno* de Dante Alighieri, por lo que podría fungir como intermediaria entre la obra del autor medieval y el discurso de Francisco de Quevedo y Villegas. Un aspecto digno de subrayar es que ambas obras presentan un escenario onírico e infernal. Así también, según el crítico, Doni y Quevedo comparten el hecho de utilizar la metáfora de la vida como teatro, así como comparten algunos retratos burlescos, ciertas tipologías de pecadores y el hecho de

⁷¹ Rodrigo Cacho Casal, “Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo”, en *La Perinola*, 7, Universidad de Navarra, 2003, pp. 123-145.

⁷² *Ibid.*, p. 126.

arremeter de forma similar contra algunas profesiones como las de los médicos, boticarios y soldados. Un aspecto que distingue a la obra de Doni y a *El sueño del Infierno* de Quevedo con respecto a la obra dantesca es el hecho de que los primeros dos hayan creado un infierno particular para los poetas, cuestión en la que el autor de *El Buscón*, desde la perspectiva de Rodrigo Cacho Casal, se inspiró en Francesco Doni, pues comparten también los ataques hacia la rigidez del estilo petrarquista, el desprecio por la honra mundana, la avaricia, la corrupción y la vanidad, atributos propios, según el articulista, de la literatura moral y satírica.⁷³ También comparten los chistes misóginos y la crítica hacia el matrimonio, eventualidades que no aparecen ni en la *Commedia* de Dante Alighieri ni en la *Eneida* de Virgilio, y que bien pueden venir de una novela de Maquiavelo titulada *Belfagor*, de la cual Francesco Doni realizó una adaptación.⁷⁴ Lo interesante aquí es que Cacho Casal identifica dos antecedentes literarios renacentistas, los cuales realizaron parodias de los modelos clásicos y medievales que trabajaron las peregrinaciones ultramundanas.

En cuanto a la fusión entre lo satírico y lo sermonario, debemos resaltar que el hecho de que los demonios sean los predicadores resulta evidentemente satírico, pues son éstos los que se apropian del discurso que pertenece a la retórica sagrada, peculiaridad que los define como la personificación de la que Francisco de Quevedo se sirve para presentarle al lector su visión satírica del mundo.

Desde la perspectiva de J. Enrique Duarte,⁷⁵ hay diversas clases de figuras demoníacas, cada una de ellas con una voz particular, como lo son: el demonio rebelde, el tentador, el destructor y el burlesco. El infierno quevediano es un espectáculo que

⁷³ *Ibid.*, p. 133-134.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 138 y 141.

⁷⁵ J. Enrique Duarte, "Presencias diabólicas en Quevedo", en *La Perinola*, 8, Universidad de Navarra, Pamplona, 2004, pp. 125-153.

representa el mundo al revés, pues la ridiculización del diablo llega a tal grado que los demonios huyen de los vicios humanos; por ejemplo, aseguran llevar colas para no ser sodomizados. En algunos personajes quevedianos existen ciertos atributos de los demonios, como por ejemplo: los judíos, los herejes y algunos personajes que representan oficios que el autor de *Los sueños* utiliza como blanco de burla, sin olvidar, por supuesto, a las mujeres, que también aparecen dotadas de artificios demoniacos. Igualmente existen personajes diabólicos de sobra conocidos:

Entre los personajes diabólicos relacionados con doctrinas condenatorias están Lutero y Mahoma, sobre todo en los *Sueños*, como figuras burlescas, pero no son los únicos textos en los que se señala la relación con el demonio. Formando una tríada maldita con estos dos está Judas, el discípulo que entregó a Cristo después de la Última cena. Judas aparece descrito en el infierno, compartiendo algunas características con el demonio como la envidia o siendo descrito como un demonio más, como aparece en la *Política de Dios* y en otros textos, sobre todo a partir de los evangelios que antes de la pasión explican que el demonio se había entrado dentro de Judas.⁷⁶

Dentro de los objetos de la sátira en *El sueño del Infierno*, Francisco de Quevedo concentra su atención en la figura femenina. La misoginia es un rasgo notable en la prosa satírica del autor, por lo que no hay que dejar de lado a la óptica de Song I,⁷⁷ quien concentra su atención en dos aspectos: desentrañar algunos rasgos que sostengan la tesis de que pudiera existir una unidad en los discursos, e identificar aquellos indicios que pueden encasillar a *Los sueños* de Quevedo dentro de los terrenos misóginos, puesto que, según el crítico, todos los discursos comparten juicios y opiniones desfavorables en torno a la figura

⁷⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁷ Song I., "Los Sueños de Francisco de Quevedo: Pesadillas entre las perversas y las renegadas", en *Lemir*, 9, 2005, pp. 27.

femenina. *Los sueños* es una obra que se distingue por representar una serie de tipos sociales. Esta particularidad favorece que Francisco de Quevedo no olvide sector alguno en el que se desenvuelva la mujer. Así también identifica los epítetos tan poco favorables con los que el poeta acompaña a sus personajes femeninos. Lo que más parece perturbar al autor es el despilfarro que distingue a ciertos sectores sociales, en especial, a las mujeres. De hecho, en *El sueño del Infierno* sobresale una burla directa a las viejas, mismas que se encuentran en una parte del infierno donde también se hallan los cornudos y los putos.

Beatrice Garzelli advierte que, dentro de la degradación de la que son objeto los personajes de Quevedo, es pertinente hablar sobre lo grotesco, ya que es donde lo monstruoso y lo humano se mezclan. Existen personajes y diablos que son motivo de degradaciones en un mundo que la crítica clasifica como esperpéntico, justamente por el hecho de mezclar a lo humano con lo animal. Es este atributo de Quevedo al que Beatrice Garzelli define como animalización y resulta aquello que le brinda a *El sueño del Infierno* una condición esperpéntica. Los símbolos nos introducen a un mundo en franca y brutal decadencia. Garzelli distingue tres cuadros en *El sueño del Infierno* que poseen elementos de lo grotesco: “El proceso esperpéntico de animalización tiene el poder de mezclar al hombre con el animal, hasta llegar a una degradación del sujeto y a una confusión paradójica de formas, como en las criaturas, mitad hombre, mitad animal”.⁷⁸ Beatrice Garzelli define a *Los sueños* de Quevedo como “grupo de oníricas visiones que conllevan la sátira mordaz de los vicios humanos y sus representantes reales o fantásticos.”⁷⁹

⁷⁸ Beatrice Garzelli, “Pinturas infernales y retratos grotescos”, en *La Perinola*, 10, Universidad de Navarra, España, 2006, p. 140.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 133.

El *Infierno* quevediano se encuentra repleto de antirretratos que contribuyen a otorgarles rostros, fisonomías y comportamientos grotescos a sus personajes. Por ejemplo, la mujer será una de las figuras en las que Francisco de Quevedo va a verter su despiadada crítica. Les hará justamente un tipo de retrato, o, mejor dicho, antirretrato, mismo que puede provocar tanto repulsión como risa.

El tema de la risa dentro de *El sueño del Infierno* es trabajado por Jesús G. Maestro en su estudio sobre los entremeses y *Los sueños*.⁸⁰ A su vez, sugiere que el ambiente infernal no presenta consecuencias emocionales en el texto, mas sí logra impregnarse a la retórica que domina la voz del personaje-narrador, que se distingue por su comicidad.

La risa es la que atrae al personaje-narrador, quien, en el momento de elegir su camino, llega a sentirse decepcionado por la senda del bien, por parecerle excesivamente trabajoso. En cambio, el camino del infierno le resulta más atractivo. Según Jesús Maestro, los diablos del infierno se ríen de la nobleza, de la valentía y de la honra. Francisco de Quevedo desmitifica estos tres aspectos con un sermón moral que contrasta evidentemente con la mordacidad con la que arrancó el discurso. Es el diablo la figura encargada de pronunciar la sentencia final, lo cual expresa la imagen del mundo al revés. Entonces, la risa y mordacidad son únicamente la antesala hacia la amarga verdad. Jesús Maestro advierte la intención crítica y moralizante de *Los sueños*. Esta obra se trata de un conjunto de discursos, encaminados a criticar una realidad mundana dominada por la mentira, la ignorancia y el vicio.

⁸⁰ Jesús G. Maestro, "Mitos sociales del barroco y su envés en los *Sueños* y entremeses de Quevedo", en *Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 457-473.

CAPÍTULO SEGUNDO: LA LITERATURA DE VISIONES

2.1 Sueño y visión: Definiciones y análisis

Dedicaremos el segundo capítulo de la presente investigación a la llamada literatura de visiones. La abordaremos como un género,⁸¹ o, mejor aún, una mezcla de géneros con una misma intencionalidad.⁸² En la literatura de visiones nos encontramos a un género literario o una mezcla de géneros que surgen en la Edad Media⁸³, pero que poseen antecedentes clásicos. No podemos, entonces, constreñirnos a observar el texto de Quevedo como un género particular. Más bien son varios los que pueden converger en él. Además, el sueño funciona como motivo, cuestión que explicaremos un poco más adelante. “El sueño fue en la Antigüedad una incógnita más de las muchas que rodeaban al ser humano. La especificidad del fenómeno onírico determinó que desde muy pronto el hombre griego sucumbiese a la tentación de indagar su naturaleza y de aprovechar sus recursos.”⁸⁴ Por lo general, la literatura de visiones tiene una intención moralizante. En este caso, trabajaremos *El sueño del Infierno* como una visión. Sin embargo, no podemos dejar de ver que al

⁸¹ “El género, desde esta perspectiva, se transforma en un instrumento dinámico de comunicación cuyos contenidos se moldean de acuerdo a condiciones de la génesis literaria (una *imitatio* creativa de los modelos), sus peculiares condiciones de transmisión y sus azarosas formas de conservación, en tiempos, lugares y procesos de recepción distintos, aunque no siempre estemos conscientes de ello”. Alejandro Higashi, “La mediación histórica de los géneros literarios como problema”, en *Temas, motivos y contextos medievales*, El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, p. 412.

⁸² “El verdadero problema consiste en no simplificar la realidad con etiquetas normativas que terminen con el conflicto, pero que, al mismo tiempo, borren la sutil historia del género que bien puede explicarnos algunas cosas sobre la recepción de los textos.” *Ibid*, p. 418.

⁸³ “[...] son sus lectores en el tiempo quienes modelan distintos marcos de recepción y, consecuentemente, identidades para el género. Así, los problemas de los géneros medievales no se limitan al uso arbitrario o no de un conjunto variopinto de etiquetas de género (pues, llegado el caso, bastaría con tomar acuerdos mínimos del tipo *esto es épica y se llamará cantar épico y esto no y se llamará de tal modo*). En el fondo, el uso indiferenciado de un acervo terminológico tan rico sólo es el reflejo del uso también indiferenciado que se hizo en la Edad Media y en épocas muy posteriores de las etiquetas correspondientes.” *Ibid*.

⁸⁴ Elisa Ruiz García, “Introducción”, en Artemidoro de Daldis *La interpretación de los sueños*, introducción, traducción y notas por Elisa Ruiz García, Gredos, Madrid, 1989, p. 19.

apreciar *El sueño del Infierno* como una sátira de estilos y géneros, encontramos elementos suficientes para analizar la postura que asume Francisco de Quevedo sobre esta clase de literatura, que tiene como modelo a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Sin dejar de considerar que el texto de Quevedo es una sátira, el *Infierno* de Dante es su referencia principal, sin olvidar que el autor medieval llamó a su obra *Comedia*. Al hablar de sátira, se pretende que no solamente se vea a ésta como un género, sino que se le aborde desde el particular estilo que lo define. Pensamos que podemos hablar de una baja sátira burlesca, como se revisará en el capítulo tercero, mismo que se encuentra destinado al análisis de la maquinaria satírica utilizada por Quevedo.

Regresando al tema que nos ocupa en este apartado, hubo obras clásicas anteriores a la obra dantesca, cuyos temas conciernen a la literatura de visiones, mismas en las que: “El sueño era juzgado como un vehículo idóneo para que la divinidad diese a conocer su voluntad y que, al mismo tiempo, ya se realizaba la interpretación de las visiones consideradas como portadoras de un mensaje expresado en clase alegórica. Estas creencias, muy arraigadas en el pueblo helénico, perdurarán durante muchas centurias y se irán enriqueciendo con otras diversas aportaciones de varia procedencia.”⁸⁵ Si bien éstas no son sátiras, sino obras épicas, sí representan los antecedentes clásicos de la obra de Dante, con respecto, en este caso, al tema de los sueños y visiones, como los Cantos XI y XIX de la *Odisea* de Homero (vv. 554-569) y el libro VI de la *Eneida* de Virgilio (vv. 893-896) y otros autores clásicos, como Luciano de Samósata, Marco Tulio Cicerón y el renacentista Antón Francesco Doni, cuya obra, los *Inferni*, es el precedente inmediato del *Infierno* de

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

Francisco de Quevedo, al que Cacho Casal clasifica como una sátira que se ubica, precisamente, entre la magna obra dantesca y *Los sueños* de Quevedo.

2.2 Antecedentes y análisis del infierno de Quevedo como visión

Son vastas las obras que presentan al sueño como motivo y que, a su vez, lo utilizan para hablar de revelaciones inexplicables, que únicamente encuentran justificación en el universo onírico.

Para el *Diccionario de la lengua española*, “el motivo (del latín *motivus*) es el rasgo característico en una obra o en un conjunto de ellas.”⁸⁶ En tanto, María Moliner advierte que es: “Por extensión, pensamiento que se repite o que está presente en todo el desarrollo de una obra de la mente.”⁸⁷ De acuerdo con *The British Columbia Folklore Society*, el motivo funciona de la siguiente forma:

Generally tales are made up of a number of specific elements in order to make them work as tellable tales. These elements are known as *motifs*. To be accepted as a *motif* the element needs to be an identifiable unit of the tale's makeup or character and, by giving it a number within an alphabetical system, one can quickly access and compare similar motifs, in other tales, seeing where they occur and how common they are.⁸⁸

También podemos ver que, a través de los sueños, los mortales se comunican con los seres que habitan el más allá. El ambiente onírico es la atmósfera idónea para comunicarse con los muertos. Ellos tienen mucho que decir y, en ocasiones, guían a los héroes en sus andanzas. Brindan consejos y advierten peligros. De la *Ilíada* no podemos

⁸⁶ *Diccionario de la lengua española*, tomo 7, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2001, p. 1047.

⁸⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, tomo 2, Madrid, Gredos, 1998, p. 398.

⁸⁸ “Motif Index of Folk Literature: What it is and it does”, *The British Columbia Folklore Society* (consultado el 19/05/14 en <http://www.folklore.bc.ca/Motifindex.htm>).

olvidar la visión de Patroclo en el Canto XXIII. En cuanto a la *Odisea* como antecedente de *El sueño del Infierno*, en razón de poseer elementos de la literatura de visiones, identificamos los Cantos XI y XIX.

En el Canto XXIII de la *Ilíada* de Homero, donde aparece la visión de Patroclo, el sueño reluce como un remedio contra las penas que otorga dulzura y descanso a los miembros cansados de Aquiles. Aparece el alma de Patroclo, quien le anuncia al guerrero lo siguiente: *Estás durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles/ En vida nunca te descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto./ Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas del Hades./ Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,/ que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río,/ y en vano vago por la mansión, de vastas puertas, de Hades./ Dame también la mano, lo pido por piedad. Pues ya no volveré/ a regresar al Hades cuando me hagáis partícipe del fuego.*⁸⁹

En este caso, el sueño se presenta como una visión que sobresale en el descanso de Aquiles, misma en la que el alma de Patroclo señala que el guerrero se ha olvidado de él y, por ello, reclama su entierro. Advierte lo que le aflige y revela lo que acontece en el mundo de los difuntos. Es un indicio de lo que le aguarda a los mortales en el más allá.

En el Canto XI de la *Odisea* destaca la confrontación entre el mundo de los vivos y el de los muertos: *Del Érebo entonces/ se reunieron surgiendo las almas privadas de vida,/ desposadas, mancebos, ancianos con mil pesadumbres/ tiernas jóvenes idas allá con la pena primera;/ muchos hombres heridos por lanza de bronce, guerreros/ que dejaron su vida en la lid con sus armas sangrantes.*⁹⁰ Ulises obtiene revelaciones tanto de su presente

⁸⁹ Homero, *Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991 (Canto XXIII, vv. 69-76), p. 567.

⁹⁰ Homero, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982 (Canto XI, vv. 36-41), p. 265.

como de su futuro. El héroe sufre al enfrentarse a ellos: *Yo presa del lívido miedo.*⁹¹ El encuentro con los seres que habitan el más allá también puede producir tristeza, como podemos ver cuando el viajero se encuentra con el alma de su madre: *brotó el llanto en mis ojos al verla, inundóseme el pecho/ de dolor; mas con toda mi pena impedíle, asimismo,/ a la sangre llegar mientras yo no escuchase a Tiresias.*⁹²

El héroe obtiene de los muertos información acerca de lo que ocurre en su hogar. Su madre muerta le advierte que: *Bien de cierto que allí se conserva con alma paciente/ sin salir de tu casa: entre duelos se pasan sus noches/ y entre duelos sus días, con lágrimas siempre. Ninguno/ te ha quitado hasta ahora tu reino glorioso: tranquilo/ las haciendas gobierna Telémaco y tiene su parte/ en los buenos banquetes cual cumple a quien falla justicias,/ pues se ve agasajado por todos.*⁹³

Ulises intenta abrazar el alma de su madre y ésta se le escabulle. Entonces, la reina, al escuchar la desesperación de su hijo, determina: *Sólo el alma, escapando a manera de sueño, revuela/ por un lado y por otro. Mas vuelve a la luz sin demora,/ que todo esto lo puedes contar a tu esposa algún día.*⁹⁴

Nuestras referencias a los conceptos de “sueño” y “visión” en la obra épica homérica también nos remiten al Canto XIX de la *Odisea*. Aquí encontramos distintas formas de abordar los episodios oníricos, mismos que pueden verse como revelaciones proféticas, como la visión onírica que tuvo Penélope, donde el águila le advirtió lo siguiente: *Ten valor, tú, nacida de Icario, famoso en el mundo./ Lo que ves no es un sueño,*

⁹¹ *Ibid.*, (v. 43), p. 265.

⁹² *Ibid.*, (vv. 87-90), p. 267.

⁹³ *Ibid.*, (vv. 181-187), pp. 269-270.

⁹⁴ *Ibid.*, (vv. 222-224), p. 271.

*es verdad que tendrá de cumplirse:/ son las ocas tus propios galanes; yo, el águila antes,/ soy ahora tu esposo que vuelve y que a todos aquellos/ pretendientes habré de imponer su afrentoso destino.*⁹⁵

Además de que podemos apreciarlos como revelaciones de sucesos que se cumplirán, también pueden engañar y confundir:

*Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros/ y lo en ello mostrado no todo se cumple en la vida,/ pues sus tenues visiones se escapan por puertas diversas./ De marfil es la una, de cuerno la otra, y aquellos/ que nos llegan pasando a través del marfil aserrado/ nos engañan trayendo palabras que no se realizan;/ los restantes, empero, que cruzan el cuerno pulido/ se le cumplen de cierto al mortal que los ve; mas no puedo/ yo creer que sea de éstos el sueño pasmoso que acabo/ de contar: ¡a mi hijo y a mí nos daría tal ventura!*⁹⁶

Dentro de sus facultades, se encuentra también la de proporcionar descanso, ya que bien pueden limpiar el llanto, sanar el dolor y anestesiar las angustias más profundas, como podemos apreciar cuando la voz poética narra el estado anímico de Penélope antes de dormir: *Así dijo y subióse a sus altas y ricas estancias,/ mas no sola, que al lado compañía le daban sus siervas;/ y al hallarse de nuevo en los altos con ellas, al llanto/ por Ulises su esposo se dio, mas al fin dulce sueño/ en sus párpados vino a verter la ojirazca Atenea.*⁹⁷

La esposa de Ulises duda sobre las revelaciones oníricas. Cree que hay revelaciones que se cumplen; aunque, sobre la vuelta de su esposo parece guardar sus reservas. Los sueños también son transmisores de paz y remedio de angustias, pues en el mundo onírico puede hallarse el consuelo y la interrupción, aunque sea efímera, del llanto y la congoja

⁹⁵ Homero, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982 (Canto XIX, vv. 546-550), pp. 418-419.

⁹⁶ *Ibid.*, (vv. 560-569), p. 419.

⁹⁷ *Ibid.*, (vv. 600-604), p. 420.

provenientes de un sufrimiento mundano: *Tal dijo/ y Telémaco fuese a dormir a través de la sala,/alumbrado por hachas ardientes; y, entrando en la alcoba/ donde hallaba reposo al tomarle el hechizo del sueño,/ a su lecho acogióse en espera del alba divina.*⁹⁸ También se trata de un estado en el que los recuerdos dolorosos pueden continuar acechando: *Mas nunca,/ bien lo sé, su recuerdo me habrá de dejar, ni aun en sueños.*⁹⁹

En la *Eneida*, Anquises, el padre de Eneas, en el descenso del héroe al mundo de las sombras, apunta que:

*Dos puertas hay del Sueño. Una de ellas de cuerno, según dicen,/ por donde se permite fácil paso a las sombras verdaderas,/ la otra es toda brillante con la lumbre del albo marfil resplandeciente./ Por ésta los espíritus sólo mandan visiones ilusorias/ a la luz de la altura.*¹⁰⁰

Con esto, podemos decir, que nos encontramos ante un cuestionamiento sobre la veracidad de las revelaciones oníricas, ya que hay visiones que se cumplen y otras que se presentan como premoniciones que permanecen en entredicho. Lo que ocurre en el caso de *El sueño del Infierno* es que nos encontramos más ante una visión que frente a un sueño, pues, cabe resaltar, que la voz del narrador-protagonista nunca confirma estar inmersa en un sueño, sino que, tanto al inicio del discurso, como al final del mismo hace hincapié en lo que vio mas no en lo que soñó. Aquí podemos preguntarnos en qué medida “sueño” y “visión” pueden utilizarse como sinónimos.

⁹⁸ *Ibid.*, (vv. 46-50), pp. 402-403.

⁹⁹ *Ibid.*, (vv. 580-581), p. 420.

¹⁰⁰ Virgilio, *Eneida*, trad. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992, p. 333.

En una obrita de Marco Tulio Cicerón, titulada *El sueño de Escipión*, contamos con un ejemplo que otorga una visión profética, en la cual Escipión recibe la visita en un sueño de su abuelo adoptivo para darle consejos. El sueño, en este caso, es visto como algo reparador y que otorga tranquilidad. Es en el estado de mayor cansancio donde el profundo sueño se manifiesta como un consuelo: “Más tarde, cuando nos separamos para irnos a acostar, comoquiera que estaba cansado del viaje y había trasnochado tanto, me invadió un sueño más profundo que de costumbre.”¹⁰¹

El mensaje del abuelo se funda en que las acciones virtuosas en aras de la defensa de la patria conducen a una feliz vida eterna. También aparece en el sueño Paulo, el padre de Escipión, reencuentro en el cual se plantea que la eternidad del alma y la mortalidad del cuerpo son parte de las enseñanzas que el abuelo refiere a Escipión al que le recomienda no desesperar y tener paciencia para cumplir su misión en la Tierra. El sueño es una experiencia reconfortante que brinda luz a Escipión para que no claudique en lo que tiene que cumplir.

Se habla también de la prisión que representa el cuerpo, que no permitirá a Escipión el acceso al mundo de los muertos hasta que Dios lo libere. Ahí reside la misión humana, misma que habrá que cumplirla antes de tener acceso a la otra vida, que es eterna.

Por su parte, resulta imprescindible reflexionar sobre los antecedentes satíricos de los que se sirvió Quevedo para esgrimir una buena parte de su obra. Específicamente, *El sueño del Infierno*, al ser un texto que puede definirse como una visión, tiene como fuente principal a la obra de Luciano de Samósata. Particularmente, *Menipo el Cínico* es una sátira

¹⁰¹ Marco Tulio Cicerón, *El sueño de Escipión*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 21.

menipea¹⁰² escrita en forma de diálogo¹⁰³ en la que el cínico Menipo le refiere a su amigo Filonides las conclusiones a las que llegó tras su peregrinaje por el infierno. Al diálogo también se le conoce como *La Necromancia*, título que refiere al mundo de los muertos y a los beneficios que puede brindar el diálogo con estos seres. Menipo realiza una travesía por este mundo y conoce el destino que aguarda a los hombres. Se enfrenta también a la hipocresía del mundo y a la falsedad de los seres humanos, atributos propios de este tipo de sátira.¹⁰⁴ Le dice Menipo a su interlocutor:

¹⁰² La "sátira menipea" recibió su nombre de un filósofo del siglo III a.C., Menipo de Gadara, quien le dio su forma clásica; este término que por primera vez designara un género determinado fue introducido en el siglo I a.C. por el sabio Varrón, quien llamó a sus obras *satirae menippeae*. Pero dicho género había surgido mucho antes, y su primer exponente quizá hubiese sido Antifeno, un discípulo de Sócrates y uno de los autores del "diálogo socrático". También el coetáneo de Aristóteles, Heráclido Póntico, quien, según Cicerón, fue el creador del género cercano *logisticus* (combinación del "diálogo socrático" con historias fantásticas), escribió "sátiras menipeas". Un representante ya directo de esta sátira fue Bion de Borístenes (o sea, el de las orillas del Dniéper), del siglo III a.C. Después aparece Menipo, que define más claramente el género, y luego Varrón, de cuyas sátiras nos llegaron numerosos fragmentos.

Mijail M. Bajtín, "IV. El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski", en Mijail M. Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, FCE (Breviarios), México, 1986, p. 165.

¹⁰³ El "diálogo socrático", como género determinado, no existió durante mucho tiempo, pero en el proceso de su desintegración surgieron otros géneros dialógicos, entre ellos la "sátira menipea", aunque ésta no puede, desde luego, ser analizada como un simple producto de desintegración de dicho diálogo (como a veces se hace), puesto que sus raíces se encuentran *directamente* en el folclor carnavalesco, cuya influencia, determinante en ella, es aún más importante que en aquél.

Ibid, pp. 164-165.

¹⁰⁴ Bajtín identifica algunas características que distinguen a la llamada sátira menipea con respecto al diálogo socrático. Entre ellas, destacamos las siguientes en ánimo de condensar aquellas particularidades que presenta también la sátira quevedesca (la síntesis es mía): El aumento del elemento de la risa; una excepcional libertad de la invención temática y filosófica (lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias, como Diógenes y Menipo); creación de situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica; la palabra y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad; presentación de aventuras de la idea o la *verdad* en el mundo, en la tierra, en el infierno, en el Olimpo; la combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos; la representación de estados anormales (sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que pierde su carácter concluso y simple y deja de coincidir consigo misma); violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva; bruscas transiciones y cambios (altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades); elementos de *utopía social* que se introducen en forma de sueños o viajes a países desconocidos; uso de géneros intercalados (cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios con diferente grado de parodia y objetivación); mezcla del discurso en prosa y en verso y, finalmente, su carácter de actualidad más cercana (es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos

Pero había otra cosa que aún resultaba más extraña. Y es que al prestar mayor atención a estos hombres, observaba que hacían lo contrario de lo que predicaban. Pues veía que quienes aconsejaban despreciar el dinero se aferraban a él como lapas, discutían sobre el tipo de interés, enseñaban a cambio de una paga y soportaban cualquier cosa por mor del dinero; y en cambio, quienes rechazaban la fama hacían y decían cualquier cosa con tal de conseguirla. Y por lo que se refiere a los placeres, casi todos los criticaban, pero en privado sólo se interesaban por ellos.¹⁰⁵

En este diálogo lucianesco, tenemos la presencia del desengaño que es donde reside el aprendizaje de Menipo. La visión que se le presenta proviene del desenmascaramiento de los seres humanos, que a su vez representan papeles según la ocasión. Hacia este respecto, Menipo advierte:

Me parece que habrás tenido ocasión de ver muchas veces a algunos actores de tragedia que, según las necesidades de los personajes de cada obra, actúan en ocasiones como Creontes, otras veces como Príamos o como Agamenones; incluso un mismo autor, en caso necesario, representa el majestuoso papel de Cécrope o de Erecteo, y a continuación vuelve al escenario como esclavo, siguiendo las pautas del autor de la pieza.¹⁰⁶

Este tópico de la vida como una representación se traslada hasta el Barroco español y, en específico, a *El sueño del Infierno*, donde veremos más adelante el tema del desengaño del que es presa el narrador-protagonista, quien observa cómo fueron la hipocresía y la mentira los males que llevaron a los condenados al infierno. A su vez observamos de qué forma Quevedo comparte cierto didactismo con las sátiras de Luciano de Samósata.

más actuales y que está repleto de imágenes de personalidades contemporáneas o recién desaparecidas, de líderes de todas las esferas de la vida social e ideológica que aparecen bajo sus nombres o bajo un nombre codificado). *Ibid.*, pp. 166-173.

¹⁰⁵ Luciano de Samósata, "Menipo El Cínico (o *La Necromancia*)", en Luciano de Samósata *Diálogos cínicos*, introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 2010, pp. 103-104.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 113.

Entonces, Menipo mira a los grandes héroes y figuras desenmascarados, los observa en toda su ruindad. Al final, recibe la siguiente enseñanza por parte de Tiresias, la cual revela una sabiduría que linda en los terrenos del estoicismo:

La vida mejor y más sensata es la de los simples particulares. Deja de elucubrar y examinar los orígenes y los destinos y, despreciando los silogismos esos de los filósofos y considerándolos pura palabrería, dedícate sólo a perseguir lo siguiente: hacer que el momento presente de tu vida transcurra en buena disposición, riéndote de casi todo y sin tomar nada demasiado en serio.¹⁰⁷

Entre los *Diálogos de los muertos*, podemos observar cómo, mediante la sátira, Luciano de Samósata aborda los escenarios del más allá y hace dialogar a dioses, personajes conocidos de la Antigüedad, a veces entre ellos y, en ocasiones, con algún personaje cínico, como, por ejemplo, con Diógenes o con Menipo, a quien apodan “El perro”. Es de destacar que en estos diálogos se desprenden características de la sátira menipea que podrán apreciarse en *El Infierno* de Quevedo, donde se desprende una visión del mundo muy similar a la que distingue a la obra lucianesca. Dentro de la visión infernal de Luciano, se destaca la promulgación de la igualdad en aquellos lares, donde ricos y pobres conviven entre sí, padeciendo el mismo sufrimiento. Esto se presenta como motivo de risa, como, por ejemplo en el diálogo entre Pólux y Diógenes, donde este último pide que se le informe a Menipo cómo los tiranos y sátrapas sufren en el Hades. Esto se hace con el objeto de fomentar la risa.

Dentro de la visión de Luciano también está la ridiculización de los hombres que en tierra adoran a seres mortales pensando que son mitad hombre y mitad dioses, cuando éstos se encuentran sufriendo sus respectivos castigos en el infierno. Existe a su vez una

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 116-117.

desacralización de las artes adivinatorias. La posición con la que Menipo aborda el poder de los oráculos revela el escepticismo propio de esta clase de sátira. También sugiere con ironía que en el mundo de los muertos no existen diferencias, si acaso que unos son más charlatanes que otros, como en el caso de quienes presumen conocer la profecía.

Otro de los aspectos que destaca en los *Diálogos de los muertos* es la mofa que se hace al interés de los seres humanos por el dinero, obsesión que persiste en un lugar como el Hades, donde éste no posee valor alguno. Se ridiculiza la manía de los hombres por las herencias y se exponen sin cortapisas la posición de los jóvenes en cuanto a este respecto, ya que, ellos consideran que los viejos adinerados ya no pueden gozar de sus riquezas y por ello deberían cedérselas pues ellos sí pueden hacerlo. Aquí tenemos que la posición de Menipo descansa en el hecho de que la Naturaleza y el Destino son fuerzas incontrolables y que a veces disponen que sean los jóvenes quienes mueran antes que los viejos. Entonces la muerte se ve con sorna. Se habla con sorna sobre el arte que han inventado los jóvenes de enamorarse de viejos y viejas para lograr su cometido. Los viejos sin hijos suelen ser una curiosa adoración para los jóvenes, quienes rivalizan entre sí para obtener su afecto y, con ello, convertirse en sus herederos. Los viejos, por supuesto, se percatan de eso y disfrutan cuando ellos mueren antes o bien sacan provecho de tal situación.

Caronte, el barquero, cuya presencia es recurrente en la obra dialógica de Luciano de Samósata, solicita a sus pasajeros que se liberen de afeites y toda clase de joyas e insignias, pues éstas carecen de valor en el reino de los muertos. Lo hace junto con Hermes y Menipo, presencia cínica en los diálogos que expone los vicios de los hombres, ridiculizándolos y mofándose de sus aprehensiones. Hermes y Caronte solicitan a los viajeros que se desnuden durante su travesía, ya que, sus ropas y colgajos no servirán de

nada en el lugar al que se dirigen. También los invita a dejar la vanidad y el orgullo, que carecen a su vez de utilidad en el Hades. Por el contrario, pesan demasiado, como también lo hacen los premios y los títulos, objetos que carecen de valor y, por lo tanto obstaculizan el viaje. Se recomienda, por ello, dejarlo todo y viajar desnudos. A su vez, la sabiduría, vanidad y vanagloria no tienen lugar en el sitio al que se dirigen, no permiten que quien viaja lo haga ligero y libre de estorbos que enmascaran a los hombres, que en el Hades ya no tienen nada que ocultar. Menipo, en cambio, lleva consigo cosas muy ligeras que son fáciles de cargar, pues son algunos de los atributos que distinguen tanto a la filosofía cínica como al estoicismo: la libertad, la franqueza, la indiferencia al dolor, la nobleza de alma y la risa. La sabiduría y franqueza son riquezas más valiosas que los bienes materiales.

La risa de Diógenes aparece en el Hades con frecuencia cuando los mortales deliran pensando que se convertirán en dioses y que sus hazañas en el mundo deben tener forzosamente un valor en el reino de los muertos, como, por ejemplo, el caso de Alejandro Magno, figura célebre en la literatura de visiones y protagonista de los confines infernales en diversas obras. También se hace hincapié, a la manera estoica, sobre el hecho de que los bienes de la fortuna no otorgan ningún tipo de seguridad y que, por el contrario, pueden desvanecerse en cualquier instante. Hay también reflexiones muy realistas sobre la muerte, al final todo se reduce a un cuerpo muerto como cualquier otro. Se habla incluso de un cadáver de Dios, que, al final de cuentas, es un cuerpo tendido como cualquier otro. Se repite mucho la máxima de Sócrates: “Conócete a ti mismo”. Después de todo un muerto es igual a otro muerto, así lo ha decretado la naturaleza, así que el orgullo de lo que se pudo haber sido en la otra vida, no tiene valía alguna.

El hecho de callar, sufrir y tolerar es considerado superior a las quejas o a la supuesta honestidad de aceptar que se extrañan los bienes de la vida en el más allá y revelar deseos mundanos que no tienen cabida entre los muertos. Se presenta también una visión del mundo sofista en la que se burla de la charlatanería de los clásicos, entre ellos, la de Homero. Se insiste en que es el alma la que se encuentra padeciendo en el infierno. Por ello, es una incongruencia que ésta sufra necesidades mundanas, mientras es el cuerpo el que tendría que padecerlas y éste yace inerte.

La ironía y la burla de Menipo en el tema de la muerte es algo recurrente. El deseo que carece de una necesidad real es una característica de los muertos que sufren en el Hades lucianesco. Hay una burla constante hacia los castigos que tienen que sufrirse dentro del infierno.

También se burla e ironiza sobre lo efímero de la belleza, cualidad que no se halla en el Hades donde únicamente se encuentran huesos y calaveras, que otrora fueron bellos y bellas. No es necesario pasar tantas penas por algo tan efímero como la belleza. En el mundo al revés, Diógenes y Menipo son los reyes, aquellos que poseen mayor dignidad y son los que deambulan por el Hades por voluntad propia riéndose. Menipo es un hombre libre a quien no le importa nada ni nadie. También hay un rechazo a la superstición y a lo que tiene que ver con lo sobrenatural. Luciano también realizó una invectiva en forma de panfleto en contra de Alejandro Magno, titulada: *Alejandro, el falso profeta*.

La belleza y los bienes no tienen cabida en un mundo en el que solamente pueden verse cráneos, unos iguales a los otros. Es inútil creer que los honores tienen un valor en los reinos infernales, por eso Diógenes puede presumir de tener bienes más estimables de los

que presumen quienes tuvieron un reconocimiento en la tierra por cosas vanas. Se burla la sátira menipea mediante los diálogos de quien pretende destacar por lo que tuvo en el otro mundo: su belleza y riquezas, siendo que en el infierno no tienen mayor importancia pues todos son cráneos. En el Hades reina la igualdad y todos son idénticos.

El conflicto que reina en el infierno lucianesco es que los muertos quieren volver a la vida, o bien, pretender hacer valer sus logros, títulos, belleza y riqueza en un mundo donde reina la igualdad de derechos y todos están en semejante estado. En este sentido se promulga al Hades como un lugar mejor que la tierra donde dominan las diferencias, de ahí que quienes tuvieron fortuna sufran en los confines infernales. Además, en el Hades no existe sed ni hambre y, por lo tanto, no sobresale necesidad alguna. El mensaje de la menipea es que cada quien se conforme con lo que tiene y no dé nada por insoportable, porque quien se cansó de la monotonía de la tierra, necesariamente, la encontrará también en el Hades, así que lo más sabio es conformarse, lo cual también revela atributos de la doctrina estoica. Lo que ocurre en el infierno para Diógenes son cosas divertidísimas. También se burla de la insensatez de un viejo que llora por haber perdido la vida, cuando para Diógenes en tales condiciones de pobreza y decrepitud la muerte es el único remedio.

Desprecia a los adivinos, entre ellos, a Tiresias. También la sátira menipea se mofa del sexo femenino, por medio de Tiresias que considera que las mujeres llevan una vida más agradable, salvo que tienen que parir, cosa que no tuvo ocasión de experimentar el adivino cuando fue mujer. También destaca el tema de los odios y las envidias que los mortales se llevan consigo hasta el Hades, cuestión que para Luciano carece de sentido y, por supuesto, es motivo de burla.

Otro atributo que caracteriza a estos diálogos y, por ende, a la visión que nos presenta Luciano es el desprecio a los bienes materiales, cuestión que también caracteriza al estoicismo, corriente filosófica que influyó sobremanera a Francisco de Quevedo en la composición de *Los sueños*. Los lujos hacen esclavos a los hombres y, por ello, son blanco de desprecio de Menipo, quien le brinda mayor valor a llevar una vida desprovista de riquezas. Los muertos son también dignos de desprecio y objeto de sátira por añorar los bienes que dejaron en vida cuando ya se encuentran en el Hades.

Como indica Rodrigo Cacho Casal: “Entre las numerosas fuentes de las que dispuso Quevedo para sus visiones, donde destacan las obras de autores como Luciano y Virgilio, la *Divina Commedia* de Dante Alighieri debería ser tomada en cuenta como posible modelo.”¹⁰⁸ Dante, de la mano de su guía y maestro Virgilio, realiza un viaje a través de los confines infernales. En dicho lugar se confronta consigo mismo a partir del diálogo con los pecadores con los que se va encontrando. Se trata de un viaje de autoconocimiento que realiza un personaje que a su vez es portador de la voz poética, donde se brindan un sinnúmero de enseñanzas didáctico-moralizantes a partir del enfrentamiento con un microcosmos donde prima el estilo satírico, pues, ante todo, en la *Comedia* se realiza una crítica acerca de las costumbres de la época, así como también se hace escarnio de algunos personajes de la antigüedad clásica que se encuentran condenados. Aunado a esto, las voces de éstos no dejan de ser proféticas y de iluminar a un Dante peregrino en aras de encontrar revelaciones, mismas que desembocan, al final del Paraíso, en una visión. Nos encontramos con un antecedente de la obra de Quevedo donde también parece reinar una ambivalencia estilística. En cuanto a esto, Cacho Casal apunta:

¹⁰⁸ Rodrigo Cacho Casal, “Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas”, en *Criticón*, Madrid, 78, 2000, p. 76.

Desde luego, Quevedo no se planteó seguir el esquema dantesco al pie de la letra, pero pudo entresacar de él algunos elementos para reelaborarlos y reinsertarlos en sus sátiras. Existen varios aspectos que se podrían señalar a la hora de estudiar la relación entre la *Commedia* y los *Sueños*. Algunos elementos del paisaje infernal y del marco onírico en que se inscribe la acción, por ejemplo, u otro tipo de concomitancias estilísticas.¹⁰⁹

Por otro lado, es importante hacer hincapié que, tanto en la *Comedia* de Dante, como en *El sueño del Infierno* de Quevedo, la particular visión infernal proviene del enfrentamiento del peregrino con los seres del más allá, quienes contribuyen a que el protagonista acceda a otro estado de consciencia. Un elemento particular es que, a diferencia de lo que ocurre en la *Comedia* con Dante y Virgilio y lo edificante que representa la relación entre maestro y discípulo, en *El sueño del Infierno* sobresale que el narrador-protagonista no tiene un guía y ese es un rasgo distintivo de la obra, tan es así que tiene injerencia en el argumento de la misma. Quizá el motivo sea la búsqueda de un maestro. Cuando comienza la narración reparamos en que el peregrino ha extraviado a su Ángel de la Guarda. Entonces, al elegir el sendero izquierdo, que representa al mal, se encuentra con los diablos lacayos de Lucifer, que, a su vez, serían los que fungirían como maestros, o mejor aún, como lo veremos en el cuarto capítulo de la presente investigación, como predicadores, y son los que intentan incidir en la visión del narrador-peregrino.

En cuanto al Canto VI del *Infierno* de Dante, el peregrino se enfrenta con los condenados y se presenta una visión del espacio donde se encuentran y los castigos que sufren. Hay una descripción que advierte una atmósfera de lamento. Los ladridos de Cerbero condimentan la desesperación de quienes sufren un castigo en aquel círculo

¹⁰⁹ *Idem.*

infernol. El perro violenta a las almas perdidas. Una voz le anuncia al peregrino lo que verá en el infierno. Le dice a quiénes se encontrará y le comparte la visión que tendrá al volver al dulce mundo. La voz profética pertenece al primer florentino que Dante encuentra en el infierno y le dice lo que encontrará conforme se vaya adentrando en el infierno. Esta voz habla con dolor de las guerras y divisiones que ha sufrido la ciudad y de los pecados de avaricia, envidia y soberbia, a las que define como las tres antorchas que arden en los pechos y con los que identifica a los hombres que se encuentran sufriendo una condena.¹¹⁰ El personaje-peregrino tiene la suerte de visitar estos lugares en aras de obtener una visión que le ayude a librar el mal que lo aqueja.

Finalmente, no sobra mencionar que Rodrigo Cacho Casal ha identificado como antecedente de la obra quevediana (además de, por supuesto, la sátira menipea lucianesca, la obra épica de Homero y Virgilio y la visión medievalista de Dante Alighieri) a Anton Francesco Doni con sus obras los *Inferni* y los *Mondi*, como dijimos más arriba. Sobre todo destaca la primera:

Los *Inferni*, en cambio, guardan más relación con las sátiras quevedianas. En esta segunda parte de la obra varios académicos cuentan sus viajes al infierno, al que acceden –como Quevedo– a través de un sueño. Ambas obras, pues, se inscriben dentro de las modalidades del sueño literario y del viaje de ultratumba que tuvieron importantes antecedentes dentro de la tradición clásica (Cicerón, Luciano) y medieval (Dante). El poema dantesco condiciona decididamente la representación del más allá descrita por Doni: en los *Inferni* se actualiza y se parodia la *Divina Commedia* introduciendo nuevas categorías de pecadores y burlas.¹¹¹

¹¹⁰ Cfr: Dante Alighieri, *Divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 1988, p. 112.

¹¹¹ Rodrigo Cacho Casal, “Anton Francesco Doni y los Sueños de Quevedo”, en *La Perinola*, 7, Universidad de Navarra, 2003, p. 126.

En cuanto a los cultivadores de la alegoría dantesca en España que fungen como antecedentes a *El sueño del Infierno*, tenemos en el siglo XV a Micer Francisco Imperial, con el *Dezir de las siete virtudes*, misma que, de acuerdo con John G. Cummins, puede considerarse como un manifiesto, pues adopta el expediente del guía que conduce al poeta por un paisaje alegórico. A su vez, Imperial logró introducir en la poesía española los temas y motivos de las obras de los italianos, principalmente, a Dante.¹¹² Otro de los autores medievales españoles que destaca como antecedente de *El Infierno* de Quevedo es Íñigo López de Mendoza, mejor conocido como “El Marqués de Santillana”, autor de el *Infierno de los enamorados*, donde el peregrino, quien también es portador de la voz poética, obtiene una visión a partir de su travesía por los confines infernales. Ahí, acompañado de un guía llamado Hipólito, se enfrenta a los condenados que sufrieron el desengaño amoroso, entre los cuales figuran, a la usanza de Dante, personajes de la Antigüedad clásica que se encuentran atrapados por esos lares. Ellos le brindan al peregrino una enseñanza de carácter didáctico–moralizante que intenta prevenirlo de los males derivados del Amor. Tenemos también a Juan de Mena con *El laberinto de Fortuna*, obra en la que “acepta el uso de una estructura alegórica como vehículo para la exhortación moral.”¹¹³ Un sector de la crítica, protagonizada por Amador de los Ríos y Ticknor la califican como una imitación de la *Divina Comedia*, mientras Menéndez y Pelayo distingue algunos rasgos que pueden emparentar a ambas obras, pero con una posición mucho más moderada.¹¹⁴

Es muy difícil encontrar un eslabón preciso entre el *Laberinto* y la *Divina Comedia*, y mientras el *Decir a las siete virtudes* no es más que una exhortación didáctica sin

¹¹² Vid: John G. Cummins, “Introducción”, en Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 31.

¹¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

carácter nacional, el *Laberinto*, a pesar de ciertos aspectos de índole indudablemente dantesca, es una obra profundamente empapada de la conciencia de lo nacional.¹¹⁵

Asimismo, su autor es uno de tantos que se interesaron por la obra de Dante:

Hay que distinguir tres etapas dentro del movimiento italianizante del siglo XV: una etapa entusiasta, personificada por Francisco Imperial, en que se acogen sin gran discernimiento varios aspectos temáticos y estilísticos de la alegoría dantesca; una etapa de madurez cuyo representante casi único es Juan de Mena, y una etapa en que varios poetas de calidad inferior, tales como Pero Guillén de Segovia, escriben decires alegóricos en que imitan, más bien que a Dante, al mismo Juan de Mena.¹¹⁶

Lo sobresaliente aquí está en ubicar a esta obra como una visión: “Mena insiste en el *Laberinto* en la relación entre la vida terrena, gobernada al parecer por la Fortuna, y el poder dominador de la Providencia.”¹¹⁷

Estos poetas del siglo XV nos enseñan un enorme interés por la literatura clásica e italiana. El personaje-narrador es un viajero y su travesía comprende una toma de conciencia. Es por ello que si nos concentramos en la figura del protagonista de la literatura de visiones, tenemos que:

son viajes iniciáticos en la medida en que se acaba con una vida pecaminosa y se nace a una nueva virtuosa, *como si se acabase de nacer en el bautismo*, se dice en la novela devota. El paso de una vida a otra supone la muerte de la primera y el renacimiento a través de una serie de arduas pruebas que hay que padecer y que comparten el riesgo de la muerte, implícito en toda aventura y en toda iniciación.¹¹⁸

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁸ María José Rodilla León, “Geografías imaginarias de trasmundo. *El purgatorio de San Patricio* en dos textos españoles”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, AIH-CUNY-Fundación Duques de Soria, Nueva York, 2001, p. 120.

Consideramos que, a pesar de que *El sueño del Infierno* es una sátira y que la literatura de visiones demanda un fondo serio, sí se trata de un viaje iniciático, que, aunque no ofrece en su desenlace paz al protagonista-narrador, termina por cambiar la perspectiva del personaje principal sobre el mundo. Quizá para revisar esto con más cuidado tendríamos que apreciar esta obra de Quevedo en toda su extensión, pues, como planteamos en el estado de la cuestión, existe una unidad en las ficciones del autor conceptista, hablando de *Los sueños*. Sin embargo, nos acoplaremos a analizar el texto como una entidad independiente y revisaremos el camino del protagonista a través de su viaje por el infierno. Tomaremos en cuenta la fusión entre lo serio y lo cómico que caracteriza a la obra y eje de la presente investigación.

Al tratarse *El sueño del Infierno* de una sátira, pensamos que analizar el texto del escritor conceptista como una visión ¹¹⁹ contrasta con algunas otras obras clásicas, medievales y renacentistas, pertenecientes a otros géneros y cuyos estilos parecen contraponerse al del poeta conceptista. Encontramos algunos diálogos que se burlan de las epopeyas canónicas. Dichas sátiras pertenecen a Luciano de Samósata, a quien se distingue como la influencia más destacada que tuvo Francisco de Quevedo, ya que, dicho autor se burló de las obras homéricas mediante diálogos y relatos que forman parte de la llamada sátira menipea, algunos de los cuales mencionamos arriba con el afán de contar con elementos que nos permitan desentrañar la ambigüedad que distingue al estilo de *El sueño del Infierno*. Asimismo, resulta pertinente señalar las argucias conceptistas de Quevedo y la ambivalencia estilística que distingue a su *Infierno*, pues, por un lado, tenemos el uso de la

¹¹⁹ “La visión onírica se distingue del ensueño en que la primera, cuando se produce, es un indicio de lo que acontecerá, y el segundo de lo que existe en el presente.” Artemidoro de Daldís, *La interpretación de los sueños*, trad, introducción y notas por Elisa Ruiz García, Gredos, Madrid, 1989, p. 72.

baja sátira burlesca (estilo predominante de la obra que nos compete y en lo que haremos hincapié a lo largo del presente trabajo, sobre todo, en el siguiente capítulo que está dedicado a la sátira) y, por el otro, a la retórica sermonaria, como un estilo serio y en el que profundizaremos en el cuarto capítulo. Ambos estilos nos encaminan a enfrentarnos con complejidades propias del barroquismo del lenguaje que rodea a la obra, así como las dificultades para definir el sentido de la misma, escollos propios del estilo conceptista del que el autor de *Los sueños* es ícono. Cacho Casal encontró una relación entre el estilo y la estructura del infierno quevediano, al compararlo con la forma en la que Dante Alighieri organizó el suyo:

Ambos criterios, moral y conceptuoso, se funden y se solapan en las sátiras quevedianas. Podemos casi hablar de un cruce de ejes: al moral le corresponde una estructuración vertical, al conceptuoso una horizontal. Cuando predomina el primero se nota más claramente la voluntad seria y adoctrinadora de los *Sueños*; cuando predomina el segundo nos será más fácil captar su aspecto jocoso y burlesco. Pero que nos resulte más evidente el uno o el otro no quiere decir que el chiste excluya sistemáticamente la moral ni que la digresión aleccionadora rechace la burla, sino todo lo contrario.¹²⁰

Desde el *Prólogo al Endemoniado e Infernal Lector*, puede vislumbrarse un tono aleccionador y didáctico que será el que distinga al texto, aunque lo ciertamente complejo será descifrar, con precisión, qué enseñanzas pretendió dejar el autor de *Los sueños* en su *Infierno*. Esto lo decimos porque se busca determinar en qué medida el personaje-narrador pudo tener un cambio de consciencia, sin dejar de considerar la burla que acarrea, tanto la sátira que contiene, como el tipo de lenguaje con el que juega. Lo cierto es que el autor

¹²⁰ Rodrigo Cacho Casal, "Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas", en *op. cit.*, p. 82.

desde su prólogo advierte que su principal blanco de burla, engaños, divertimento y, por supuesto, enseñanzas, será el lector, quien es un digno pasajero en esta travesía infernal. Ahí tenemos la presencia de una voz autoral que no se esfumará del todo a lo largo del discurso, sino que siempre estará presente, confundándose muchas veces con la de los diablos, la de algunos de los condenados y, por supuesto, con la del narrador protagonista, en el que poco podemos confiar en el sentido de que sea un ente independiente a la voz del autor que reluce en el breve pero determinante prólogo.

Tras el exordio del discurso, aparece la voz del personaje-narrador, al que, desde la óptica de la literatura de visiones, podríamos llamarle peregrino o viajero. Su travesía será por los confines infernales y tendrá por testigo y acompañante de sus visiones al lector. Por otro lado, sabemos que no cuenta con el guía y maestro que aparece en la *Divina Comedia*, pero sí es acompañado por los diablos lacayos de Lucifer, determinantes para que asimile el desengaño, que sería el medio a través del cual el protagonista penetra en la cruda realidad. Las máscaras se caen en el infierno y el narrador nos advierte que ve y escucha lo que acontece sin caretas ni afeites. Las palabras y juicios de los diablos podrían ser un reflejo de la sabiduría de quien domina esos terrenos: Lucifer. Éste a su vez aparece hasta el final, pero se encuentra presente en toda la obra, así como el autor hace su aparición en el exordio y, luego, aparentemente, se desvanece.

Lo que busco plantear es la posibilidad de que el autor y Lucifer sean uno mismo, pero eso lo iremos desglosando a lo largo de esta tesis. Por otro lado, el hombre como viajero o el *homo viator* es un tópico literario, propio de la Edad Media y del Renacimiento, que tiene que ver con el aprendizaje y el conocimiento de sí mismo a partir de las andanzas en las que se encuentran los protagonistas de estos textos: las aventuras que debe sortear y

las dificultades que debe librar. Las pruebas tienen que ver con los *trabajos*, vocablo en el que profundizaremos más adelante, pero, desde ahora, anunciamos que resultará clave para el análisis de la figura del personaje-peregrino. Sobre todo, cuando se trate el apartado destinado a los condenados que no supieron pedir, que no pudieron apreciar los *trabajos*, las pruebas que les puso Dios. Existe a su vez una parte crucial en el inicio del peregrinaje donde el narrador tiene que elegir entre dos sendas. Éste opta por la izquierda por parecerle la derecha muy trabajosa y en extremo complicada: *Era la de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, y estaba (de la poca gente que por ella iba) llena de abrojos, asperezas y malos pasos: con todo, vi algunos que trabajaban en pasarla, pero con ir descalzos y desnudos, se iban dejando en el camino unos el pellejo, otros los brazos o las cabezas, otros los pies, y todos iban amarillos y flacos.*¹²¹ En cambio, la izquierda le parece que tiene mucho que ofrecer, es muy colorida y parece tener en ella a gente entretenida: *Volvíme a la mano izquierda, vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza cargados de competencias del sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra, muchos caballeros.* (*El sueño del Infierno*, p. 196).

De ahí que incluso se haga una sátira de la vida ascética, aspecto que retomaremos en el siguiente capítulo de nuestra investigación. El fin de una vida y el inicio de otra. Se trata de algo que, si acaso se promete: [...] *particular providencia fue enseñármelo para atraerme con el miedo a la verdadera paz.* (*El sueño del Infierno*, p. 193), no existe un cambio notorio, o bien, convencional de conciencia en el sentido de lo que plantea la

¹²¹ Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Castalia, Madrid, 1993, p. 194. (En adelante todas las citas de *El sueño de Infierno* provendrán de esta edición y estarán en cursivas. Asimismo, me limitaré a fijar entre paréntesis el título en cursivas, seguido del número de página correspondiente).

literatura de visiones, pues, desde que aparece la voz del personaje-peregrino ya nos advierte que dicha travesía representó un cambio basado en un desengaño, que, si lo pensamos bien, no tendría que ser algo contrario a la edificante toma de conciencia de la que se habla en la literatura de visiones. No obstante, es complicado encontrar alguna señal o indicio a lo largo del discurso donde la voz del narrador transmita la emoción de quien se maravilla descubriéndose a sí mismo. Más bien adopta discursos y expresa juicios que parecen máscaras, lo cual desconcierta por su ambigüedad y destaca por su ambivalencia. Además de que en muchas ocasiones sus palabras poseen un sello cínico. Tampoco se alcanza la paz que se desprende del cambio de vida que brinda una toma de conciencia, sino que sobresale una sensación de intranquilidad, porque quizá todo está fundado en infundir miedo. Veamos cómo termina la voz narrativa describiendo el centro de los confines infernales: *Había madres postizas, tías tenderas de sus sobrinas, y suegras terceras de sus nueras por mascarones alrededor. Estaba en una peana Sebastián Gértel, general en Alemania contra el Emperador, tras haber sido alabardero suyo, tabernero en Roma y borracho en todas partes. (El sueño del Infierno, p. 267).*

Las palabras propiamente últimas del viajero se unen con lo que sigue, con lo que se unen también el narrador-viajero y el autor, quien subraya lo didáctico de la sátira y advierte las críticas venideras a la obra: *No acabara yo de contar lo que vi en el camarín si lo hubiera de decir todo. Salíme fuera y quedéme como espantado, repitiendo conmigo estas cosas. 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 lector que no pretendo en ello ningún escándalo ni reprensión 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. (El sueño del Infierno, p. 267).

Esta voz parece muy falsa y poco confiable, se entremezcla el viajero con el autor. Además hay un cambio de tono bastante abrupto que muestra mayor interés en cómo se referirá la obra que en lo que en verdad vio. Sugiere que pretende desanimar a quienes atraviesan por el camino del pecado y prevenirlos para que claudiquen. Sin embargo, a pesar de que sean palabras del autor, no podemos olvidar al personaje viajero, quien parece tomarse las enseñanzas y escarmientos muy a la ligera, lo que nos hace pensar que el autor bien puede tener una postura cínica ante la idea del pecado, pero se ampara en la ambigüedad en aras de protegerse.

Si se tratara entonces de la voz del viajero, deberíamos tomar en cuenta las reflexiones que realizó, cuando se da inicio al discurso, de una toma de conciencia que bien puede cuestionarse desde muchos frentes, ya que no podemos confiar en la voz narrativa, pues el paso de la burla a la seriedad es bastante dominante, como veremos en el capítulo dedicado a la retórica sermonaria. Entonces las palabras con las que arranca el personaje-peregrino también podrían ser reflejo del autor, quien parece levantar su voz por encima de todos los personajes del discurso y con ello logra imponer un estilo a lo largo de *El sueño del Infierno*. Tampoco podríamos decir, entonces, que el viajero se encuentra en un lugar donde reine la paz, sea éste exterior o interior, como se prometió en un principio. Es más, cuando aparece el prado medieval, nos encontramos con un rechazo hacia este tipo de vida. La paz, entonces, no llega, solamente viene la toma de conciencia de que los condenados pasan por sufrimientos atroces que el personaje-peregrino dice que no desear sufrir, sobre todo por el miedo en el que se hizo hincapié en el inicio del discurso, solamente que este

temor, como ya dije, no trae paz ni para el peregrino ni para el lector. De ahí que tengamos una separación con lo que ocurre en otras obras con una temática similar, *El purgatorio de San Patricio*: “Después de la primera confrontación con el Infierno, en la novela devota hay un remanso y un respiro para el lector porque el pecador pasa a una casa solitaria, sin acumulación humana de los condenados de los espacios anteriores, que es el lugar ideal para meditar y agradecer a Dios los peligros que ha pasado.”¹²²

También podríamos partir de aquí para decir que el fondo del discurso es serio y que tiene en la ejemplaridad su principal medio para disuadir a los lectores de los pecados, pues, al final, describe el camarín de Lucifer como un lugar que le provocó espanto. Aquí tenemos otra vez lo que decía al principio el personaje-narrador: [...] *particular providencia fue enseñármelo para atraerme con el miedo a la verdadera paz. (El sueño del Infierno, p. 193).*

Se trata de un mensaje muy diferente al que hallamos en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en la que el peregrino termina por encontrar una comunión con Dios. Aquí no ocurre esto. El peregrino jamás termina por encontrar la tranquilidad. Si acaso por el miedo es porque concluye que no tiene sentido pecar y que el infierno no es un lugar agradable. Tenemos, por un lado, lo que se quiere mostrar al público lector y, por el otro, lo que reluce al pretenderse esconder. Es complicado conocer la verdadera intención de Quevedo, pues puede haber más de una. Sin embargo, alcanza el fin que persigue desde el punto de vista estético.

La obra es una visión y ésta se manifiesta en la realidad. Se pregunta quien narra si lo que vio fueron quimeras. La discusión y las visiones oníricas pueden ser vistas como

¹²² María José Rodilla, *op.cit.*, pp. 121-122.

experiencias reveladoras o como puras mentiras. Lo cierto es que, por lo general, éstas poseen un fin moral. De ahí que pensamos que existe la posibilidad de que el fondo de *El sueño del Infierno* sea serio. Por ello también consideramos que un análisis desde esta perspectiva puede sernos de utilidad para comprender la complejidad estilística con la que el escritor conceptista elaboró el texto que nos atañe. Dicha problemática también se refleja en la estructura del infierno quevediano.¹²³

Entonces, podemos decir que el autor de *Los sueños* persigue el propósito de moralizar, aunque, sin dejar de tomar en cuenta que nuestro planteamiento principal distingue a *El sueño del Infierno* como una sátira. No por ello olvidamos que el estilo de la baja sátira burlesca, en este caso, posee una finalidad adoctrinante. De esta forma, Cacho Casal afirma: “El intento por separar los aspectos serios y cómicos de los *Sueños* no es sólo dificultoso, sino poco rentable a la hora de ahondar en sus significados.”¹²⁴

Revisemos primero en qué medida puede ser esta travesía por el infierno una visión reveladora, o, de qué forma puede resultar una experiencia difusa y engañosa. Esto tomado, sin duda, de la *Odisea* de Homero y del descenso de Eneas al mundo de los muertos.

¹²³ Rodrigo Cacho Casal advierte lo siguiente: “Dos parecen ser los criterios ordenadores empleados por Quevedo. El primero es moral y responde a una organización ascendente donde se pasa de los pecados menores a los mayores. Cuanto más se avanza (se desciende) en el infierno, peores pecados se encuentran. Este sistema recuerda muy de cerca el modelo dantesco y está presente tanto en *El alguacil endemoniado*, en el *Sueño del infierno*, como en el de la *Muerte*, aunque más en el segundo”. Más adelante añade: “El otro criterio de organización se guía por el ingenio conceptista del escritor español. Es éste el que crea esa sensación de caos en los *Sueños*. La coherencia está aquí subordinada a la fluidez con la que Quevedo va asociando términos e ideas. Unas palabras llevan a un juego de ingenio y éste lleva a otras palabras.” Luego establece que: “No hay un desorden como tal, sino un orden interno que se explica por la capacidad asociativa del escritor.” Finalmente, sentencia que: “Un último criterio organizador que se ha señalado para las sátiras de Quevedo es el de la distribución de los pecadores según sus oficios y estamentos, con lo cual se alejaría de Dante que, en cambio, los distribuye por sus pecados. “Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas”, en *op.cit.*, pp: 81-83.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 82.

Este tipo de sueño posee la falsedad del engaño o la revelación de la autenticidad. Se trata de una profecía esclarecedora o de una experiencia que no logra otra cosa sino confundir al peregrino.

El narrador-peregrino define los sueños de esta forma: *las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma. (El sueño del Infierno, p. 193)*. Se vislumbra que no dice que siempre son mentiras y embustes. Tómese en cuenta que el narrador-personaje ya tuvo dos experiencias que anteceden a su travesía por los infiernos: *El sueño del Juicio* y *El Alguacil endemoniado*, mismas que enumera reconociendo que en ellas vio muchas cosas, esto es, tuvo visiones que no queda claro si terminó por considerar como “burlas”.

El objetivo de esto es atraer al personaje hacia la paz, por medio del miedo, es decir, a través de la muestra de los condenados que se encuentran dentro de los confines infernales. La enseñanza, como ya establecimos, se genera gracias al ejemplo que se muestra visualmente y se explica con la palabra. Es a través de la vista y el oído como se pretende adoctrinar al personaje-peregrino y al lector.

El tono con el que empieza resulta muy doctrinal. Pretende mostrar una visión que no posee sabiduría por provenir del sueño, sino porque es el diablo quien enseña aquello que oculta Dios. Se trata entonces de una voz narrativa que ya goza de sabiduría, pues describe algo que ya ocurrió con la distancia suficiente para explicar los acontecimientos con una sabiduría vivencial, aunque, en este caso, provenga de la predicación de los diablos lacayos de Satanás.

2.3 El concepto de infierno en Quevedo

Para hablar del concepto del infierno en la obra de Quevedo es pertinente tomar en cuenta la dicotomía vida-muerte, pues se trata de conceptos que convergen entre sí. “Estoicismo cristiano, senequismo traspasado de eternidad [...]”¹²⁵

El concepto que proporciona Quevedo del hombre resulta pesimista. El infierno, por su parte, se trata de un lugar de castigo y expiación. Sin embargo, “[...] en el infierno de Quevedo hay pocos castigos y, cuando los hay, no están jerarquizados, porque tampoco están jerarquizados los pecados.”¹²⁶

Existen diferencias y semejanzas entre Dante y Quevedo en el sentido de que el primero presenta a los hombres en su ser esencial y el segundo lo hace en su ser social. El infierno de Quevedo es caótico en tanto el de Dante resulta coherente. La aparición de los pecadores en el de Quevedo se va dando de manera azarosa. Según Cacho Casal¹²⁷ hay una gradación ascendente con la que van apareciendo los pecadores y sus pecados. Después de Mahoma encontramos a los herejes contemporáneos a Quevedo.

Por otro lado, el ver la elección del camino izquierdo como algo negativo viene de Dante. La distribución de los pecadores por estamentos y oficios lo aleja del autor medieval y lo acerca a las *Danzas de la muerte* medievales.

El aspecto moralizante del sueño se oculta y confunde a veces con la maraña de chistes y juegos de ingenio de Quevedo. El aspecto cómico es particular del infierno quevedesco. Los peores pecadores se encuentran en las zonas más bajas del infierno, como en Dante. Dos parecen ser los criterios ordenadores, el primero es moral. Los peores

¹²⁵ Celina Sabor de Cortázar, “El infierno en la obra de Quevedo”, en *Biblioteca virtual universal*. Recuperado de www.biblioteca.org.ar/libros/154194.pdf

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ Cfr: Cacho Casal, “Dos aspectos del infierno de Quevedo y Dante: ordenación y penas”, *op.cit.*, p. 80.

merecen ser tratados al final. El otro criterio se basa en el ingenio conceptista, pues se crea la sensación de caos dentro de los sueños. Dentro del primero puede notarse la voluntad adoctrinadora y en el segundo la parte jocosa.

La distribución de los pecadores no es tan azarosa como podría parecer. El desplazamiento del narrador-protagonista a mano izquierda viene de Dante. El ingenio quevediano lleva a una distribución conceptuosa de los pecadores, que se basa en los juegos de ingenio y el arte conceptista.

El infierno quevedesco es una geografía vaga, habitada por demonios poco caracterizados y por una humanidad condenada. Se trata de un lugar de risas, entre las cuales el autor devela verdades dolorosas y de las que surge una visión desoladora del hombre, quien padece las consecuencias de la vanidad, la hipocresía y la ambición. El mundo se revela en toda su falsedad. Las apariencias siempre son engañosas. Los infiernos de Dante y Quevedo, según Celina Sabor de Cortázar, comparten también muchas modalidades de castigos: el fuego, el agua hirviendo, los demonios castigadores, los pecadores que se hieren entre sí y el autocastigo.

Por otro lado, el camino de la izquierda es el camino del mal, que lleva al Hades y, en general, al infierno; mientras el de la derecha es el del bien, el que conduce a los Campos Elíseos, al paraíso. Todo lo que atañe a la izquierda posee una connotación negativa; de ahí que Susana Frenzel haga hincapié en que los zurdos de *El sueño del Infierno* son presentados por Quevedo como gente que no puede hacer cosas a derechas y que incluso se pone en tela de juicio su condición humana, pues parecen ser gente al revés.

La topografía infernal se torna insólita en la jocosidad y el grotesco. Los infiernos quevedianos confirman una crisis de valores, un mundo en disolución. El infierno es un submundo. Dinko Cvitanovic¹²⁸ habla de un inframundo hostil y risueño. El infierno es un espejo de la ambición y el fracaso del hombre. El crítico dice también que la expresión plástica domina sobre lo reflexivo, lo íntimo y, cuando el autor alude a esta intimidad, es para resaltar la incapacidad que tuvieron para comunicarse con Dios aquellos que no supieron comprenderle.

Carlota A. Canal¹²⁹ coincide con los demás en las sendas izquierda y derecha, y habla sobre la vida como devenir laberíntico. Dicho laberinto tiene al hombre confundido y fluctuante, víctima del engaño que le impide hacer una elección adecuada. El infierno quevediano también posee una estructura laberíntica, en cuyo centro el Minotauro representa a Lucifer. Se trata de un lugar al que es fácil entrar, pero difícil de salir. El término galería reitera la estructura de dicha imagen, reforzada con la enumeración caótica de todo lo que allí se encuentra, sin que decaiga el espíritu satírico predominante. Otra particularidad del infierno de Quevedo es que son los diablos los encargados de ejecutar sentencias contra los culpables. El infierno personal, el de la propia conciencia, es otra imagen laberíntica que nos muestra Quevedo, en el sentido de laberinto interior en el que se ve prisionero al hombre por su vanidad y sus deseos. Quevedo nos muestra un mundo de falsas apariencias en el que Judas aparece como redentor, pues encarna el mal para que se desate el bien. Mundo interior y mundo físico constituyen un laberinto en el que se reproduce toda la gama de la vida humana. El que es pobre por haber abandonado toda preocupación del mundo para entregarse al conocimiento de sí mismo es el único hombre

¹²⁸ Cfr: Dinko Cvitanovic, *op.cit.*

¹²⁹ Cfr: Carlota A. Canal, *op.cit.*

considerado digno de alcanzar la salvación. El centro del laberinto-infierno es Lucifer y la única escapatoria posible de éste, y por ende, del mundo, es Dios.

CAPÍTULO TERCERO: LA SÁTIRA (EL ARTE BURLESCO)

3.1 Una introducción al estilo satírico: “Prólogo al endemoniado e infernal lector”

Tomaremos el inicio de *El sueño del Infierno* como marco para hablar acerca del enmascaramiento del que es artífice y objeto la voz narrativa.

Como a Luciano, como a Erasmo y a Cervantes (y como, siglos después, a Gustave Flaubert y al quevedesco Ambrose Bierce, de Ohio, con sus respectivos diccionarios de la estupidez común), al autor del *Buscón* y de los *Sueños* le fascina el cuadro – vastísimo, inagotable– de la tontería humana. Para recitar su sermón, para ilustrarlo, y en parte disimularlo, el predicador Quevedo puede, llegado el instante, ponerse la máscara del narrador de divertidas historias de tontos.¹³⁰

Además, pienso que puede existir gran provecho en comparar los rasgos que distinguen a dicho discurso con el prólogo que Francisco de Quevedo y Villegas decide dirigir a un “Endemoniado e Infernal Lector”. La forma con la que tiende a comunicarse con el destinatario no está exenta de un guiño teatral y, por lo tanto, de un afán de enmascaramiento, mismo que proviene de la *actio*. Ahora bien, considero pertinente explicar que la naturaleza del presente apartado, como la de los que vengan a continuación, pretende exponer la fusión entre el estilo que nos ocupa en cada rubro de análisis y, tanto las marcas de oralidad, como la *actio*, en la que yo distingo, como lo sugerí en el estado de la cuestión, una de las técnicas principales que utilizó el autor de *El Buscón* para presentar un discurso que se distingue tanto por la ambivalencia como por la ambigüedad.

En cuanto al tema de la *actio*, según Aristóteles: “La representación oratoria estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión –o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y

¹³⁰ Raimundo Lida, *op.cit.*, p. 204.

mesurada: en cómo hay que servirse de las entonaciones –es decir, agudas algunas veces, graves y medidas otras- ; y qué ritmos (conviene emplear) para cada caso.”¹³¹

Pienso que es necesario advertir la relación que guarda el prólogo con el teatro desde la óptica, claro está, de la *actio*; de hecho fue Aristóteles el primero en hablar sobre él en su *Retórica*: “Pero el caso es que esta representación oratoria tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral y que, por otra parte, de ella se han ocupado un poco algunos autores, como, por ejemplo, Trasímaco en sus *Conmiseraciones*.¹³² Por su parte, Alberto Porqueras Mayo dice que: “El prólogo era la parte de la tragedia anterior al coro.”¹³³ El crítico también afirma: “El concepto prólogo aparece vinculado al género dramático. Los antecedentes históricos más antiguos pertenecen a la tragedia griega.”¹³⁴ A partir de esto, pretendemos analizar la naturaleza de las palabras de Francisco de Quevedo en este prólogo. La forma con la que se expresa y la manera en la que se dirige al lector comienzan asimismo a sugerirnos que el discurso se encontrará investido de la *actio* y de hecho el estilo que emana del género satírico condimentará a *El sueño del Infierno* de esta misma parte de la retórica. Entonces, nos concentraremos en cómo la *actio* nutre al estilo satírico de este discurso.

Kenneth Scholberg advierte: “La sátira es, en esencia, el arte literario de disminuir el objeto por medio del ataque, haciéndolo ridículo o evocando hacia él actitudes de

¹³¹ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990, p. 481.

¹³² *Ibid.*, p. 483.

¹³³ Alberto Porqueras Mayo, “Formación del concepto prólogo”, en Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, p. 22.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 26.

desprecio y desdén.”¹³⁵ Otras definiciones que vale la pena revisar son las que nos proporciona Mercedes Entreros:

El *Diccionario de la Lengua Española* de la R.A.E., define el concepto de sátira como: “1. *Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas.* 2. Por su parte, Don Sebastián Covarruvias Orozco, en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* dice que la sátira “*es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres, y poetas satíricos los que escribieron el tal verso como Lucilio, Horacio, Juvenal*”. El *Diccionario de Autoridades*, en 1737, la define como “*la obra en que se motejan y censuran las costumbres, ú operaciones, ú del Público, ú de algún particular. Escríbese regularmente en verso*”.¹³⁶

Por su parte, Ilse Nolting-Hauff, en cuanto al particular estilo quevediano en el ámbito de la prosa, sugiere lo siguiente: “El género de la visión satírica, ya existente, aunque aún orientado muy unilateralmente hacia Luciano, enriquecido por Quevedo con adquisiciones de las poesías serias de visiones de la Edad Media, se muestra como un medio especialmente apropiado para su estilo conceptista.”¹³⁷

No está por demás aclarar que la sátira y la comedia no son lo mismo. Para ello, vale la pena revisar la postura de Anthony Close hacia este respecto, en un artículo en el cual estudió algunas obras cervantinas precisamente desde la óptica satírica. El crítico se vale de la obra del autor del *Quijote* para confrontarlo con la producción literaria de Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, en aras de sugerir que la obra cervantina se distingue por presentar más elementos cómicos que satíricos, mientras el autor de *El*

¹³⁵ “Nota preliminar”, en Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Gredos, Madrid, 1971, p. 13.

¹³⁶ “I Definición del tema. Objetivos, límites, caracteres”, en Mercedes Entreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Alcalá, 33, Madrid, 1983, p. 10.

¹³⁷ “Consideración final”, en Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 295.

Buscón se caracteriza por su vena satírica, ciñéndose por ejemplo a los criterios con los que los receptores de la época solían distinguir lo cómico de lo satírico:

Por lo tanto, las aventuras de Don Quijote, que para nosotros tienen un indudable impacto satírico, quizás no lo tuvieran para los coetáneos de Cervantes, puesto que logran su efecto demoledor por medios indirectos más que por la censura explícita. Además, en aquella época se distinguían los objetivos de la sátira de los de la comedia: a aquélla le tocaba censurar costumbres, y a ésta, representarlas bajo un aspecto más inocuo y risible.¹³⁸

También es importante tomar en cuenta el dejo moralizante que posee la sátira. Sobre esto, Luis Alonso de Carballo afirma lo siguiente en su *Cisne de Apolo*: “Satyra se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algún vicioso o algún vicio.”¹³⁹

Asimismo, resulta pertinente aclarar que nosotros abordaremos a la sátira desde la perspectiva estilística; y de esta manera, buscaremos apartarnos de la forma en la que Ilse Nolting Hauff la define, ya que, la crítica opta por proporcionarle la categoría de género. Como establecimos algunas líneas arriba, la sátira se trata, pues, de un género, pero posee también un estilo. De hecho, decido quedarme con lo que establece Sholberg en razón de no supeditar a la sátira dentro de un género literario, ya que, se trata más bien de un estilo que puede aparecer en diversos géneros, incluso no necesariamente cómicos, pues el estilo en cuestión se extiende, a su vez, hacia las formas de expresión literaria serias, mismas de las que habla el crítico antedicho.

Para hablar propiamente acerca de este estilo dentro de *El sueño del Infierno*, empezaré por decir que el paso de la voz del autor al discurso narrativo parece presentar de

¹³⁸ Anthony Close, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, en *NRFH*, XXXVIII, núm 2, Madrid, 1990, p. 501.

¹³⁹ *Cfr: Ibid.*, p. 494.

entrada elementos de la *actio*. Establezco esto porque el enmascaramiento resulta, desde mi punto de vista, un factor que presume la voz autoral del discurso, la que, a pesar de estar dotada de un talante de agresividad, viste al lector con dos epítetos que bien le brindan un papel preponderante en la representación que se deriva de la *actio*. El lector no puede acercarse al discurso ni mucho menos ir de la mano del personaje narrador por tan peculiares terrenos si no es *endemoniado* e *infernial*. Por lo tanto, el receptor es objeto de juego y blanco de una sátira que tiende a diferentes formas, tanto altas como bajas, según los criterios con los que Kenneth R. Scholberg decide abordar el estilo satírico: “La *parodia* y lo *épico burlesco* se consideran *alta sátira burlesca*; la *caricatura* y la *farsa (travesty)* son manifestaciones de la *baja sátira burlesca*.”¹⁴⁰ Hago hincapié en ello, pues distinguimos en *El sueño del Infierno* de entre ambas clases de sátira a la baja, esto es, la burlesca.

Entonces, de acuerdo con nuestro planteamiento inicial, tendríamos que en el prólogo del discurso, la voz del autor utiliza el segundo tipo de sátira que identifica Scholberg, la llamada *baja sátira burlesca*, debido a que el lector adquiere el papel de demonio; o más bien ya está endemoniado y esta función la que le otorga el autor, quien desde el título del prólogo, advierte que el destinatario, al entrar en este discurso, será el pasajero y acompañante del que dirige los hilos del juego, pero para ingresar en él hay que adquirir un atavío. Por lo tanto, resulta necesario dejarse enmascarar, como el mismo autor pretende a su vez disfrazarse y mudarse en peregrino infernal, transformación que consolida al adoptar la indumentaria de narrador-peregrino.

¹⁴⁰ Kenneth R. Scholberg, *op.cit.*, p. 12.

Como afirma Raimundo Lida: “En sus *Sueños y discursos* el gran satírico puede, profesando de moralista grave y erudito, ejercer a sus anchas un entrañable histrionismo retórico y poético: su arte de la sorpresa en la gesticulación, en los cambios de máscara, en los inesperados registros de su voz.”¹⁴¹

De hecho, parece que el autor para alcanzar el objetivo final que es el desengaño, encuentra que éste tan sólo puede generarse mediante un acto de desenmascaramiento, mismo al que no puede acceder ni el personaje-narrador ni mucho menos el lector, si antes no porta la careta exacta que demanda el singular peregrinaje. Así también, el estilo del discurso está arropado por una ilusión que cubre, por supuesto, al lector. Éste se encuentra a punto de consolidar su papel en una mentira. De esta forma, podemos hablar de una relación de complicidad entre ambos, misma que revisaremos con mayor puntualidad conforme se avance en el presente trabajo.

El prólogo es también la antesala del infierno, esto es, el exordio o proemio de un texto que goza de una estructura retórica que analizaremos en este apartado solamente retomando los aspectos que nos sirvan para hablar de lo satírico, desde la perspectiva de la *actio*, misma que se nutre de la oralidad. Esta cuestión corresponde al eje de análisis de este capítulo. El exordio persigue, según Heinrich Lausberg, el objeto de atrapar la atención del juez¹⁴², mismo al que el autor invita a portar la máscara de pasajero. Al respecto también, según Alberto Porqueras Mayo: “*Exordio* intensifica sobre todo la idea de principio, de comienzo; de aquí que en seguida se origine una equivalencia con *introducción*”.¹⁴³ Y según Aristóteles tiene un propósito: “mostrar la finalidad por cuya causa se dice el

¹⁴¹ Raimundo Lida, *op.cit.*, p. 219.

¹⁴² Cfr. “Exordium”, en Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, p. 240

¹⁴³ Alberto Porqueras Mayo, “Exordio”, en Alberto Porqueras Mayo, *op.cit.*, p. 56.

discurso”.¹⁴⁴ El guiño que le dirige, pretende, por un lado, escandalizar al lector y por el otro, busca dominar mediante el considerable grado de convencimiento que puede alcanzar el dominio de la palabra. No es sino en el gesto que se le brinda a ésta, donde se encuentra una buena parte de la peculiar relación que el autor anhela construir con el lector. Esto, por supuesto, a partir de un vínculo satírico caracterizado por la *actio*, misma que no está exenta de un afán de convencimiento, pues la enseñanza la dirige una voz distinguida por un estilo sentencioso y cubierto por un ropaje infernal.

Naturalmente Quevedo, como muchos satíricos antes y después que él, ha aprovechado con gusto la oportunidad de poner sus tesis en boca de un interlocutor lo más dudoso posible, asegurándose así una cómoda posibilidad de evasión, pero al mismo tiempo ha vuelto a poner límites a esta incertidumbre tanto por medio de las sólo insinuadas reacciones positivas del poeta como al hacer concluir al demonio el diálogo con algunas exhortaciones particularmente edificantes.¹⁴⁵

Podemos decir que el destinatario idóneo del discurso, titulado *El sueño del Infierno*, se descubre desde el inicio como presa de una indumentaria con la que pretende ocultarse, pues el desengaño consiste, precisamente, en que el lector se asuma como prisionero de una condición demoníaca inherente. El atavío sería, más bien, el rostro hipócrita con el que ha intentado engañar al mundo, abstracción a la que, por cierto, descubre en este discurso, no haber podido burlar, ya que, lo más desconcertante para él es tomar consciencia de lo que plantea el autor en el prólogo.

El prólogo también expone aquello en lo que la crítica ha coincidido: considerar a *Los sueños* como una obra literaria que persigue la unidad. No obstante, hay que decir que esto dentro del presente trabajo no nos ocupa precisamente, pues tenemos por objeto

¹⁴⁴ Aristóteles, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1990, p. 562.

¹⁴⁵ “La técnica satírica de los *Sueños*”, en Ilse Nolting-Hauff, *op.cit.*, p. 282.

estudiar *El sueño del Infierno* desde su particular complejidad estilística, lo cual no exime que los otros sueños compartan algunos elementos que trataremos a lo largo de este análisis. Por nuestra parte, podemos imaginar la forma en la que el lector comenzará a percibir e interpretar las palabras de este discurso, por el hecho de asegurar que ya se encuentra desengañado, pues le fueron mostrados los vicios del ser humano que han conducido al peregrino hacia los confines infernales, espacio al que ya puede comenzar a afrontar con una dosis de cinismo y sorna. Si el peregrino ha dejado la ingenuidad atrás, podemos decir que el lector también lo ha hecho; de ahí que el tono que enmarca al prólogo expulse palabras con violento arrebató. El lector, como irremediable pasajero y acompañante, ya no es un destinatario que se vea sorprendido ni escandalizado por la forma en la que se le habla, pues, como dije, ya ha pasado por los dos discursos que lo anteceden. Ha escuchado las palabras del poeta en los prólogos a las sátiras anteriores que de forma gradual lo han ido desengañando.

En el ánimo de reforzar este planteamiento, debemos decir que el prólogo comienza dirigiéndose al lector de forma desafiante. “La causa de este ataque al lector pudo haber sido alguna crítica adversa. El efecto es que al haberse sentido en su amor propio, el lector lee con más detenimiento y participa en el relato.”¹⁴⁶ El autor parece incluso adivinar las expresiones de éste cuando lo sacude con las palabras, lo cual, desde mi óptica, nos presenta un dejo de dramaticidad en el sentido de lo que plantea en términos retóricos la *actio*. Desde ahí se pueden identificar algunos indicios de esta parte de la retórica que nos ocupa, porque la voz autoral que se presenta con un tono monologante advierte las probables reacciones del destinatario. Ahora bien, el discurso se dirige a un lector, pero que

¹⁴⁶ Mirta Aurora González, “La sátira y la relación narrador-lector en *Los sueños, La culta latiniparla y Perinola*, en Mirta Aurora González, *op. cit.*, p. 20.

particularmente se tratará también de un testigo. Asimismo, el gesto del lector es comprendido a la perfección por el autor, quien pretende adoctrinarlo por medio de la caricaturización de su propio semblante y por el otorgamiento de un rasgo sellado por la palabra. El autor representa, en este caso, a la palabra sagrada, estilo en el que ahondaremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, la predicación se encuentra ciertamente satirizada y el lector cumple a cabalidad la función de ser instrumento del juego que avizora la voz autorial de *Los sueños*. De hecho, este juego del que hablo se realiza gracias a la representación que ambos instrumentan de común acuerdo. El autor juega con su receptor e ironiza en torno al trato que le ha dado en los dos discursos anteriores. Dice así: *Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío ni benévolo ni benigno lector en los demás discursos para que no me persiguieses; y ya desengañado quiero hablar contigo claramente. Este discurso es el infierno.*(*El sueño del Infierno*, p. 192).

Estas palabras con las que comienza el prólogo dirigido al ya mentado “Endemoniado e Infernal Lector”, hacen referencia a la forma en la que el autor se dirigió al destinatario en sus dos anteriores discursos. Además ambos epítetos visten al lector, es decir, contribuyen al forjamiento de esa máscara con la que ingresará al infierno.¹⁴⁷

También es importante establecer el significado que le brinda Francisco de Quevedo en este sentido al término *discurso*. Alberto Porqueras Mayo dice que el escritor conceptista utilizó la palabra *discurso* como sinónimo de *prólogo*. Por ello crea entonces una relación

¹⁴⁷ En la dedicatoria y el Prólogo del *Infierno*, de 1608, se hace evidente que Quevedo estaba enterado de algunas reacciones fuertemente negativas a sus obras por parte de los lectores. Las resentía hondamente, pues al dedicar el *Infierno* a un amigo en Zaragoza se quejó de “las maliciosas calumnias que al parto de mis obras suelen anticipar mis enemigos”. El prólogo del *Infierno*, dirigido “Al endemoniado e infernal lector”, nos revela que en este caso dicho parto fue el del *Alguacil endemoniado*. James O. Crosby, “Más he querido atreverme que engañarme: Quevedo frente al dilema de hablar o callarse en *Los sueños*”, en *La Perinola*, 5, Universidad de Navarra, 2001, p. 115.

entre el prólogo a *El sueño del Infierno* y los que corresponden a los dos sueños anteriores.¹⁴⁸ De ahí, entonces, puede desmembrarse una unidad en cuanto al tono con el que se dirige el autor al lector.

Dentro del juego, podemos apreciar que el cambio de tono ha sido gradual. Es por ello que la unidad de los discursos advierte que para este momento puede hablarse con el lector sin mayores tapujos. El proceso que ha experimentado en cuanto al desengaño se refiere, ha sido quizá distinguido por el epíteto “pío”, mismo con el que había dotado el autor de *El Buscón* al lector en sus discursos previos y que El *Diccionario de Autoridades* lo define como: “Devoto inclinado a la piedad, dado al culto a la Religión, y a las cosas pertenecientes al servicio de Dios y de los Santos”.¹⁴⁹ Otra definición que encontramos del adjetivo es la siguiente: “Se toma también por benigno, blando, misericordioso y compasivo”. Podemos ver que aquí contamos con un epíteto que el escritor conceptista había utilizado en los discursos anteriores, siempre con un tono de burla. Como dije, en el prólogo al *Infierno* existe una clara referencia al *Alguacil*, obra en la que el autor utilizó este término a manera de burla, aunque en este caso lo hiciera el mismo autor de una forma más suave. La confrontación con el lector es distinta en el caso de *El sueño del Infierno*, pues se habla ya con un destinatario desengañado. El hecho de que el autor se dirija de esa manera al lector, bien puede explicarse retóricamente como la estrategia que éste instrumenta para involucrar al receptor con el discurso del que será lector-oyente y también pasajero. “Porque el discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquél a quien habla; pero el fin se refiere a este último, quiero decir al oyente.

¹⁴⁸ Alberto Porqueras Mayo, “Discurso”, en Alberto Porqueras Mayo, *op.cit.*, p: 55.

¹⁴⁹ *Diccionario de Autoridades*, 3 Vols., ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1964. (Las definiciones de los siguientes términos provienen también de dicha fuente).

Ahora bien, el oyente es, por fuerza, o un espectador o uno que juzga; y, en este último caso, uno que juzga sobre cosas pasadas o sobre cosas futuras.”¹⁵⁰

En este caso tendríamos entonces a un destinatario que cumple la función de espectador de un discurso que empieza a adquirir, de acuerdo con la clasificación de Aristóteles, tintes deliberativos; sobre todo por el hecho de que persigue el consejo y la disuasión¹⁵¹ y para ello pretendemos empezar a proponer que esa finalidad bien pudiera haberla disfrazado el escritor conceptista con el ropaje satírico-teatral, utilizando el término teatral desde los límites de la *actio*. Aunque no podemos negar que evidentemente tiene un efecto cómico el hecho de que se relacione de forma desenfadada con su destinatario.

En las mentadas disuasión y persuasión también encontramos ambigüedad, pues el juego conceptista que utiliza Francisco de Quevedo destaca por su ambivalencia. El autor juega con el lector; de hecho lo convierte en su principal objeto de sátira. Parece que pretende desfigurarle para que así pueda reconstruir su imagen. Esto se genera gracias al desengaño del que ya fue objeto. Lo curioso es que lo invita a abandonar o desistir cuando quiera, cuestión que funge como un recurso de persuasión.

A su vez encontramos el término “benigno”, mismo que se define como: “Afable, humano, piadoso y de ánimo compasivo, blando y amoroso”. Al calificativo “benévolo” lo encontramos como: “Lo propio que bien intencionado y deseoso de hacer bien a otros, afecto y amigo, sumamente propenso y propicio.”

Estos dos adjetivos forman parte de los epítetos con los que el autor pretende despojar al lector de sus caretas. Lo invita a que se desenvuelva sin tapujos. De hecho lo

¹⁵⁰ Aristóteles, *op.cit.*, p: 193.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 194.

libera de la condición a la que le obligan estas palabras para así por experiencia propia optar por un camino u otro, como lo veremos cuando corresponda hablar sobre esta eventualidad en el discurso que nos atañe. Ahora, lo que pretendemos trabajar es que el sentido que le da Quevedo a sus palabras se aleja de lo literal; más bien existe un propósito encubierto, retorcido; pero que, finalmente, desde el punto de vista retórico, se funda en la disuasión y persuasión. *El sueño del Infierno* es una sátira, pero su propósito bien puede ser moralizante. Ahora, la caricatura se encuentra en la máscara que el lector portaba antes de ser pasajero y oyente del tercer sueño y cuando se le despoja de ella es cuando puede gozar de los beneficios del desengaño y así mirar con claridad lo que ocurre alrededor. El tono con el que el emisor pronuncia los tres epítetos antedichos es de un gran desenfado. Se dirige a un lector que ya sabe que estos términos simplemente son adornos del disfraz del que ya ha sido despojado.

La forma en la que decide dirigirse el autor al lector evidencia una relación de complicidad, lo que hace de este texto un prólogo afectivo, según la división por la clase de contenido del mismo, establecida por Alberto Porqueras Mayo¹⁵². Se revela que no es la primera vez que habla con él. Existe un antecedente en los prólogos de los discursos anteriores. El autor decide desenmascararse al tiempo que opta por despojar al destinatario de su careta. Pretende ahora hablar de forma clara con el lector: “Es precisamente en el prólogo al *Alguacil* donde Quevedo había llamado al lector “pío”, diciéndole explícitamente que se abstenía de tildarle de “benigno”, “para evitar una alusión a la sarna en forma benigna.”¹⁵³

¹⁵²Vid: Alberto Porqueras Mayo, “Prólogo afectivo”, Alberto Porqueras Mayo, *op.cit.*, p. 117.

¹⁵³ James O. Crosby, *op.cit.*, p. 27.

Entonces, la voz autoral es un guiño dirigido al lector de los dos discursos anteriores, receptor que se ha desvanecido para presentarse como un lector, a punto de convertirse en un compañero mucho más apto para el peregrinaje del personaje-narrador. También es de resaltar que se empieza a gestar una relación de complicidad entre el autor y el lector que, como dije líneas arriba, está fundamentada por la *actio*.

Más adelante, el autor del prólogo dice: *No me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que hay en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea. Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. (El sueño del infierno, p: 192).*

La palabra maldiciente es definida por el *Diccionario de Autoridades* de la siguiente manera: “Part. act del verbo maldecir. El que tiene la perversa costumbre de echar maldiciones.” Así también podemos ver un ejemplo que dice: “Pues son los *maldicientes* [...] los que teniendo todo el día la boca llena de maldiciones, es boca del Infierno la suya.” Otra forma para definir el término: “Significa asimismo el murmurador, que dice mal de todos.”

En este sentido, el significado que mejor embona al uso que le da Francisco de Quevedo al término es el de hablar mal. Lo que atañe a la murmuración, al hecho de zaherir con la lengua a los demás, pero de forma hipócrita; esto es, maldecir pero entre dientes o de forma escondida. Es curioso que el discurso se encuentre dotado de un indicio de clara oralidad, pues en el decir y el callar está comprendido justamente un discurso en el que interviene la voz del autor y, por supuesto, otras más que representen la misma voz autoral

de esta manifestación discursiva. La palabra vive en la lengua de los personajes y el silencio se encarga de decir más de lo que podríamos imaginarnos.

Para el término *argüir*, el *Diccionario de Autoridades* nos da dos definiciones, de las cuales la primera dice: “Algunas veces equivale a reputar, sentir, discurrir, y hacer malo lo que es bueno, o al contrario el sentido de lo que se ha dicho, o hecho.” La segunda: “Significa asimismo inferir, probar, dar indicio, o venir en conocimiento de alguna cosa.”

Además el autor le pide a su destinatario que no lo arguya de maldiciente, es decir que no lo tilde de murmurador.

Dentro del prólogo, el autor parece conocer muy bien a su lector, incluso sabe perfectamente lo que espera de él. Hay una relación de familiaridad. De existir alguna reserva en razón de lo que el autor está por pronunciar, ésta no posee fundamento alguno, pues el hecho de que el autor esté por adoptar una máscara no lo convierte en maldiciente, ya que su propósito es desenmascarar y para ello, debe adoptar la careta infernal, debido a que quizá él no sea infernal en su origen, y por ello para explicar lo que habita dentro del infierno decide hacerse del mismo atavío al que invita al lector a adoptar. Curiosamente ese atavío y esa careta son los que descubren un rostro más verdadero. Aquí radica la ambigüedad que caracteriza a los discursos quevedianos. Por un lado, tenemos que el autor invita al lector-peregrino a despojarse de la máscara, pero lo hace simplemente para que termine por adoptar otra distinta y ésta será paradójicamente la que le permita desengañarse. Todo esto es un juego conceptista propio del estilo barroco de Francisco de Quevedo y Villegas y es una confirmación del estilo directo y personal con el que el autor se dirige a su destinatario: “Este tuteo, estilísticamente, responde a un afán de predilección

e intimidad. El lector es objeto de *confesiones íntimas* por parte del autor. Esta intimidad directa se ve perjudicada a menudo por su indeterminación. Por eso, según los casos, se torna desprecio y trae consigo una pérdida del *pudor literario*".¹⁵⁴

Reiteremos que la palabra maldiciente tiene el significado de maldecir, lo que hace alusión a las mentiras y escarnios, pero en este sentido parece simplemente hablar mal. Sin embargo, no existe otra forma de hacerlo para Quevedo, puesto que es imposible que dentro del infierno solamente habiten seres malvados y por tanto no pueden sino decirse cosas de la misma naturaleza. También advierte la voz autoral con un tono determinante que lo que va a decir requiere que se escuche y que no presente propiamente una respuesta, de ahí la naturaleza oral del discurso de la que hablamos líneas arriba. La participación del destinatario es de oyente-lector, pero también de pasajero de un peregrinaje hacia el infierno; esto es, el lector se trata también de un personaje que es el principal objeto de sátira del autor del discurso. Lo curioso es que éste parece justamente que parte del decir y del callar. Los ataques al lector son muestra de la crueldad que identifica Quevedo como distingo muy particular del destinatario. Se trata para el autor de un lector, cuya condición hipócrita lo orilla a juzgar todo con severidad. Se trata de un receptor que bien pudiera caer en los juicios de orden moral, de ahí que el autor lo agrede y busque a toda costa desenmascararlo si es que va a optar por proseguir con su lectura.¹⁵⁵

Si el discurso es demasiado largo, no importa, pues el destinatario tendrá la facultad de tomar el infierno que le plazca. Ahora bien, hay que puntualizar de nueva cuenta que en este caso, el lector es también un pasajero. Entonces será fácil que halle su propio infierno.

¹⁵⁴ Alberto Porqueras Mayo, "a) Estilo directo y personal", en Alberto Porqueras Mayo, *op.cit.*, p. 123.

¹⁵⁵ Cfr: Alberto Porqueras Mayo, "2.- Aspereza y Crueldad", en Alberto Porqueras Mayo, *op.cit.*, p. 153.

Así también, debemos decir que el prólogo utiliza un recurso que consiste en invitar al lector-pasajero a que desista de escuchar, lo cual evidentemente proporciona un efecto contrario y así incentiva el interés de éste y de nosotros, porque somos lectores, pero también testigos. Nuestra posición es justamente la de observarnos a nosotros mismos. El mentado lector abarca a todos los lectores, pero a la vez a ninguno, pues es el personaje-peregrino. Se trata del acompañante al que miramos en su deambular.

Entonces, podemos establecer que el prólogo se encuentra repleto de recovecos, pues el sentido literal nunca será el que nos brinde una línea interpretativa y ese factor se debe tomar en cuenta en la medida en que pretendemos acceder a un análisis satírico desde el marco de la *actio*. Por lo tanto, hay que estar conscientes en el hecho de que el autor construye un discurso polisémico, cuestión que confirma su naturaleza conceptista y que nos sugiere que dentro de *El sueño del Infierno* convergen varios estilos y géneros. Además, no debemos dejar de tomar en cuenta que la *actio* reside sobre todo en el lenguaje, es decir, la palabra tiene la facultad de mudar tanto las voces como las indumentarias externas de los personajes, esto es, la manera en la que se representan gestualmente dentro de los confines infernales.

El autor del prólogo utiliza el verbo “parecer” por primera vez al asumir una posible percepción del lector en cuanto al discurso que está por comenzar. Lo interesante es que éste advierte que bien puede parecerle largo y que el destinatario es un pasajero que va a conocer los terrenos infernales a partir del oído. Asimismo, queda claro que el autor como recurso retórico pretende que su receptor haga justo lo contrario de lo que parece invitarlo a realizar. Todo ello contribuye a crear un interés y una atmósfera de tensión dramática. Es probable que el hecho de que este discurso pueda ser largo para el lector, sea un indicio de

que éste no se encuentra preparado para conocer la verdad, es decir, no ha podido apreciar el desengaño del que ha sido blanco. Además, como ya dije, para este momento el autor bien puede hablarle con mayor firmeza e invitar a su pasajero a ser responsable de sus decisiones. De hecho, por las palabras que utiliza y por el tono con el que las viste, podemos inferir que éste asume que su acompañante se encuentra preparado para fungir como pasajero en esta infernal travesía, que ante todo es discursiva. Las palabras serán las que sirvan como medio para acompañar a un pasajero que se enfrentará a un espacio en el que las imágenes son un mero complemento. Dentro de la amplitud de la galería infernal, el autor invita a su pasajero a adoptar el infierno que mejor le parezca, que puede tomar el infierno que le baste, es decir, que seguramente habrá aspectos dentro del amplio espacio infernal que le satisfagan, esto es, que le permitan observarse en ellos. Ahora, al ser un infierno que se transmite por medio de la palabra, quizá exista la posibilidad de que el lector-pasajero se sienta abatido; además de que, como ya dije, el mismo autor advierte que el discurso puede parecer largo. Por ello es que el autor percibe que el destinatario no está obligado a aceptar todo lo que se diga en este discurso, sino sólo a tomar lo que le sirva y callar, pues el discurso continuará a su fin, aunque no le parezca. Esto bien puede ser por el hecho de que el discurso avanza a la par de que el peregrinaje se acerca hasta el camarín de Lucifer, mismo que se encuentra en el centro del infierno.

El autor no desea que el lector malinterprete sus palabras, pues presume contar con una encomiable finalidad. Su afán no es ser erróneamente entendido, es más, parece que busca que la interpretación del lector identifique lo que hay detrás del ropaje conceptual con el que viste al infierno. Si en el maldecir está el infierno, también es la forma que sugiere el autor para desenmascararse y de esta manera librarse de él.

Entonces, es interesante cómo el prólogo advierte distintas posturas del lector, pues conoce el discurso gracias al lenguaje escrito, pero también se convierte en el pasajero que escuchará las enseñanzas provenientes del discurso y lo digo porque el autor invita al destinatario a “callar”. Asimismo, no podemos dejar de hacer hincapié en el hecho de que lo serio y lo cómico se entremezclen, pues ya desde el prólogo, podemos darnos cuenta de algunos rasgos estilísticos que corresponden al tono didáctico moralizante de cualquier forma discursiva sentenciosa, pero ésta se encuentra satirizada con el ropaje de la *actio*. Así como el fingimiento y el juego resultan ser aspectos que determinan al prólogo de *El sueño del Infierno*.

3.2 La sátira del prado medieval y la figura del narrador

El prado medieval y la figura del narrador nos permiten acercarnos al discurso que nos ocupa desde la óptica satírica. En este apartado, intentaremos desmenuzar la forma en la que el autor de *Los sueños* utiliza este estilo y cuáles son los resultados que obtiene, en razón de aventurarnos a pensar el efecto que posee en los destinatarios. Además, no podemos olvidar que nuestro método de análisis reside en la estilística. Entonces, nos interesa el modo en el que Francisco de Quevedo y Villegas logró satirizar distintas propuestas literarias, así como desmitificó ciertos valores y creencias. Intentaremos, a su vez, ubicarnos dentro del contexto de un lector del Siglo de Oro español para imaginar el efecto estético que pudo haberle producido. La primera imagen que nos presenta el personaje-narrador dentro del discurso es, como habíamos planteado en el estado de la cuestión, un prado pastoril:

La primera referencia al lugar se vincula con una topografía o clima espiritual, tipificada en un “sosiego amable, donde sin malicia la hermosura entretenía la

vista”. Este ambiente reitera un entorno significativo de los albores de la literatura medieval, entre cuyos ejemplos más destacados cabe recordar el prado de Berceo, insertado en una cosmovisión alegórica en la que el hombre se *armoniza* con la naturaleza.¹⁵⁶

Este escenario es el primero que satiriza el escritor conceptista. Se trata de una atmósfera medieval, que evoca el llamado *locus amoenus*. El narrador-peregrino se encuentra entretenido por el paisaje visual. “En los *Sueños* el autor, más que en personaje, se ha convertido en frío espectador que intenta conocer y hacer conocer al hombre viéndolo, describiéndolo, mostrándolo. Llevado por esa intención, Quevedo-autor-personaje-espectador, contempla el desfile de figuras que ha creado”.¹⁵⁷

El escritor conceptista traslada al lector a este ambiente arcádico. El lector se hace parte de un peregrinaje ante todo discursivo, el cual tiene que ver con el oído y con la vista. La atmósfera antedicha no le causa demasiada fascinación al peregrino y decide apartarse de su Ángel de la Guarda para someterse a los designios de un ambiente diferente. Son dos senderos los que satiriza el escritor. El primero, medieval, arcádico y cristalino y el segundo, también medieval, pero dantesco e infernal. Es a partir de esto donde descansa el juego del que Francisco de Quevedo pretende hacer presa a sus destinatarios. El tono que bien pudiera parecer doctrinal, por aquello de la elección de un camino, es motivo de escarnio para el autor de *Los sueños*. Así también se trata de una atmósfera que Quevedo resignifica en razón de burlarse de un universo medieval que desemboca en la literatura de visiones. Dicha atmósfera también se condimenta con la figura del mendigo, misma que podemos comparar con la del ermitaño, solamente que en este caso tendríamos que tomar

¹⁵⁶ Dinko Cvitanovic, “Hipótesis sobre la significación del sueño”, en Dinko Cvitanovic, *op.cit.*, p. 22.

¹⁵⁷ Susana Frentzel, “Ejemplaridad de la figura humana en los *Sueños* de Quevedo”, en Dinko Cvitanovic, *op.cit.*, pp. 142-3.

en cuenta la veta satírica, cuestión que nos hace pensar más bien en un falso ermitaño: “En virtud de una metonimia genial, Chrétien de Troyes llama al bosque, donde se encuentra la soledad, con distintos términos: es la selva *soutaine*, la selva felona, la selva traidora, pues desde el punto de vista de la moral feudal es el lugar de las alucinaciones, las tentaciones y las insidias características del simbolismo del desierto.”¹⁵⁸ Para el personaje narrador, la apacibilidad no es motivo de atracción, de hecho parece que en lo auditivo no encuentra mayor placer. Para el oído del peregrino, la calma no resulta lo suficientemente sugerente; en cambio el espectáculo visual del camino del mal inquieta al narrador-peregrino que no duda en dejarse deslumbrar por todo lo que enoja al segundo sendero. Aquí tenemos la triple posición de la figura del narrador, en cuanto a que es también, personaje y espectador. Esto lo emparenta con la magna obra dantesca. Aunque en este sentido pretendimos observar el tema de las exploraciones transmundanas en el capítulo anterior, mismo que corresponde a la literatura de visiones. Por ello, no podemos dejar de apreciar la sátira que el autor madrileño hace de dicho atributo que caracteriza a la *Commedia* de Dante Alighieri. El hecho de que el autor conceptista satirice el punto de vista desde el que el poeta florentino narra su historia, que además, hay que decirlo, es poético, es otro de los indicios que identificamos en *El sueño del Infierno* que lo convierten en una sátira. Acordamos con Leo Spitzer que:

El ejemplo más sobresaliente que del *yo poético* hay en la literatura medieval se encuentra, como es obvio, en la *Commedia* de Dante: después de que Dante en la *Vita nuova*, diera una descripción aparentemente autobiográfica (pero en realidad ontológica) del desarrollo y curso del sentimiento amoroso, accesible a todos los

¹⁵⁸ Antonio Rubial García, “Los ermitaños, un tópico literario en la Edad Media”, en Antonio Rubial García e Israel Álvarez Moctezuma *Historia y literatura: textos del Occidente medieval*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, 2010, p. 80.

hombres, procedió, en la *Commedia*, a escribir el relato épico de la exploración del Más Allá por parte del hombre.¹⁵⁹

Lo que tenemos en un inicio es una sátira de la entrada al *Infierno* de Dante y del típico escenario arcádico-medieval. La posición del narrador, en este caso, refiere al *Infierno* de Dante. Sólo que Francisco de Quevedo satiriza la posición del narrador como quien contemplará un espectáculo y escuchará unas enseñanzas que le revelarán una posición más consciente para observar lo que ocurre en el mundo. El peregrino es el instrumento del que hace uso Quevedo para desacralizar a la literatura de visiones, pues si bien su posición es similar a la que asume el peregrino dantesco, en este caso no existe la posibilidad de un cambio trascendental, ya que, únicamente el autor pretende a través de su personaje desenmascarar al lector y permitirle una visión más aguda y objetiva de lo que ocurre en el mundo. La misión del autor sería en este caso: “avisar al lector, adiestrarlo en la resistencia contra el engaño.”¹⁶⁰

También encontramos la sátira discursiva, pues desde un principio se hace mención a la certeza de las palabras del diablo, a manera de refrán: *y que el diablo nunca dijo verdad por no tener cierta noticia de las cosas que justamente nos esconde Dios, vi, guiado del Ángel de mi Guarda, lo que sigue: particular providencia fue enseñármelo para atraerme con el miedo a la verdadera paz. (El sueño del Infierno, p. 193).*

Lo aleccionador de la figura demoníaca reside justamente en lo que dice y cuando afirma algo es porque su sabiduría así lo comprueba y por tanto debe tomarse como cierto. Las palabras adquieren un estilo sentencioso, pero detrás de ellas existe un ropaje satírico

¹⁵⁹ Leo Spitzer, “Sobre el *Libro de buen amor*”, en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, p.107.

¹⁶⁰ Leo Spitzer, “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, en Gonzalo Sobejano, *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978, p. 125.

condimentado por una *actio* que viste precisamente las sentencias del diablo. Son dos guías a los que se evocan: el primero es el diablo, cuya sabiduría fue transmitida de la boca al oído del personaje narrador –de ahí que reconstruya verbalmente una de sus enseñanzas- y la segunda corresponde al Ángel de la Guarda, cuya custodia no resulta suficiente para el peregrino, pues basta con que él desee otra cosa para apartarse de su divino custodio. Gracias al Ángel, afirma el personaje-narrador, llegó a contemplar lo que se enumera en el discurso.

La evocación al diablo también está investida por la *actio*, pues el narrador la construye como una figura cuyas enseñanzas son dignas de ser consideradas, aunque aquí habría ambigüedad al respecto, pues aparece un dejo de burla en el estilo narrativo. Las sentencias, las figuras, los íconos son dignos de burla y por supuesto susceptibles de ser socavados. No existen figuras de autoridad propiamente, si acaso lo más majestuoso sería el lenguaje, pues mediante éste se destruyen las figuras mentadas.

El peregrino en el momento de elegir dos sendas opta por la más atractiva a la vista; la angosta, la derecha, le parece muy dificultosa; en cambio la izquierda, la que representa el mal, lo deslumbra. “El camino de la izquierda, es el camino del mal, que lleva al Hades, y en general a los infiernos. El de la derecha es el camino del bien, que lleva a los campos Elíseos, es decir al paraíso”.¹⁶¹

El personaje-peregrino también está dotado de ambivalencia, pues, por un lado, parece que su sabiduría proviene justamente de las enseñanzas del diablo y de la sabiduría de Dios, pero, por otro lado, se trata de un personaje profundamente ingenuo, que mira todo a su alrededor con asombro. Parece que no da demasiado crédito a las revelaciones oníricas,

¹⁶¹ Dinko Cvitanovic, “Hipótesis sobre la significación del sueño, *op.cit.*, p. 23.

pero sí cree en las enseñanzas que provienen del miedo. Dice incluso que el miedo es el que conduce a la verdadera paz. Lo que para el autor conceptista es digno de burla, pues lo primero que pretende satirizar es el lenguaje sentencioso con el que se trata de dictaminar qué es lo bueno y qué es lo malo.

Además de la *actio*, no podemos negar algunos indicios de teatralidad dentro de la obra; por ello considero pertinente revisar dos didascalias implícitas que aparecen al inicio del discurso. Éstas sugieren que el principal objeto de la susodicha teatralidad es la palabra.

Por un lado, tenemos a la (*muda recreación*) (*El sueño del Infierno*, p. 193); después encontramos a la (*cosa digna de admiración*) (*El sueño del Infierno*, p. 194) y finalmente (*de la poca gente que por ella iba*) (*El sueño del Infierno*, p. 194). Pienso que resulta pertinente revisar estas tres didascalias porque marcan el tono con el que el narrador peregrino se dirigirá a sus destinatarios. De acuerdo con los parámetros con los que Scholberg analiza el estilo satírico, debemos decir que las tres didascalias entran dentro del tercer tipo de sátira, que es el que corresponde a la ironía: “En último lugar está la *ironía*, que es la forma más alta de la sátira y cuya variedad es casi infinita. La *ironía* verbal puede ser una ironía de inversión, donde las palabras desmientan al verdadero propósito y el lector mentalmente las vuelva al revés.”¹⁶² Otra definición de la clase de sátira que tratamos en este momento es la siguiente:

La ironía aparece frecuentemente en un lenguaje que muchas veces aparenta decir una cosa pero en realidad dice otra. Los múltiples niveles o clases de ironía que corresponden a varias voces o conciencias narrativas establecen un diálogo entre ellas y sirven como instrumento para que el autor gradúe o matice su crítica de la sociedad ya sea ésta directa, ambigua o solapada.

¹⁶² Kenneth R. Scholberg, “Nota preliminar”, en Scholberg, *op. cit.*, p. 12.

Tenemos entonces que el autor de *Los sueños* utiliza esta clase de sátira en las didascalias implícitas. Por ello, en su respectiva enunciación, hay que decir que puede observarse el sello autoral dentro de las didascalias: “En las didascalias no hablan los personajes. Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia.”¹⁶³ Éstas no van dirigidas directamente al espectador -porque no nos encontramos hablando de una obra dramática, aunque sí se encuentra impregnada de rasgos de teatralidad e indicios orales- sino al lector, que si nos aventuramos también le podemos atribuir un distingo que alude al sentido de la vista. El lector, que es pasajero, escucha las enseñanzas de los que se apropian de la voz, pero también mira. De ahí que las didascalias puedan llegar a aludir tanto a la vista como al oído. Es al lector a quien se dirige un espectáculo y también al que se encaminan las enseñanzas. El narrador-peregrino, en este caso, funge como un intermediario entre el autor y su destinatario.

Es bien cierto que tendríamos a tres figuras revestidas por la *actio* dentro del inicio del discurso. La primera corresponde al narrador-peregrino que representa a la voz enunciativa, después tendríamos a la figura del autor, misma que deja su sello en las didascalias y nos revela con un gesto el tono fijado en las palabras. Las didascalias también nutren a la figura del autor del rasgo irónico que ya habíamos revisado dentro del prólogo a *El sueño del Infierno*. De hecho, estas tres didascalias que citamos líneas arriba sirven para reafirmar la careta autoral. Por otro lado, la tercera figura, la del lector, es el objeto de juego. Al destinatario se le otorgan algunos guiños para que entienda por dónde acompañará al peregrino. El lector, como ya dije, es también pasajero y acompañante de la voz narrativa. El tipo de didascalias que aparecen en los ejemplos arriba citados son las

¹⁶³ Alfredo Hermenegildo, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, en *Incipit*, Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, 1991, tomo IX, p. 5.

motrices que controlan los gestos de una de las figuras que pretendemos analizar dentro de *El sueño del Infierno*, la del autor. “La didascalia motriz es una orden que, *a priori* o *a posteriori*, justifica el movimiento de entrada o salida de los personajes, el desplazamiento en escena o el gesto del personaje enunciador o del personaje, singular o plural, destinatario del mensaje”.¹⁶⁴

Pienso que sería extremadamente discutible el hecho de convertir a la figura autoral en un personaje que tiene una participación equiparable a cualquier otro. Más bien habría que tomar al autor como una figura, si bien distinguida por varios gestos que componen una careta, que se encuentra por encima de los demás y que es quizá la que nos proporcione mayores elementos para descifrar el tono del discurso.

La “muda recreación” es claramente una burla irónica del paisaje pastoril. La “cosa digna de admiración” es también una clara ironía, pues el autor sugiere la zozobra que le provoca un escenario predecible, que es el de las dos sendas. Se trata de un gesto que nos sugiere el aburrimiento que le provocan al autor algunas imágenes pertenecientes a la literatura de visiones. Finalmente, “de la poca gente que por ella iba” es un guiño hacia el destinatario que acentúa lo poco concurrido que resulta el camino del bien.

3.3 La sátira de la vida ascética

Uno de los conflictos con los que debe lidiar el personaje peregrino es sobre la elección de alguna de las sendas. Lo curioso es que esta situación no representa gran dificultad para el personaje, pues no duda en el momento de inclinarse hacia los confines infernales. La alternativa del sendero del bien no presenta para éste mayor condimento, mientras que el

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

camino del mal seduce con su desparpajo y relumbra a la vista con su animosidad, mientras que el del bien le resulta parco y mira con desdén todo quehacer trabajoso y, por el contrario, se torna inquieto ante el tumulto multitudinario y el escenario tan variopinto que presenta el camino del mal:

Como siempre, la introducción del *Sueño* nos trae primero un motivo nuevo, no utilizado todavía por Quevedo: se describe un paisaje amable del que parten dos caminos. Pronto se descubre que uno es el camino de la virtud y que el otro conduce al infierno. Con esto se dirige la atención del *Sueño* hacia rutas más conocidas. Quevedo utiliza la alegoría tradicional del *bivium* para conseguir un contraste satírico de tipos y caracteres, entre los que se vuelve a encontrar a muchos conocidos de los *Sueños* anteriores: letrados, médicos, taberneros, soldados, mercaderes, después boticarios y sastres. Sólo son nuevos los hipócritas, rodeados de mujeres devotas.¹⁶⁵

El mendigo además de ser una representación de la vida ascética, refleja la renuncia a los placeres carnales y a los bienes materiales. Se trata de la antítesis de la holgura. Posee un gesto en apariencia sabio que se transmite en sus palabras, pero por alguna razón no logra mover al personaje-narrador, quien se manifiesta escéptico con la postura ante el mundo que encarna el mendigo. La figura del mendigo, que idealmente simbolizaría a la sabiduría, es trocada por Quevedo en este discurso en algo que causa desde indiferencia hasta desconfianza al personaje-peregrino. Si bien esta figura era de gran consideración dentro de algunas manifestaciones de la literatura medieval, en *El sueño del Infierno*, aparece como el portavoz de una serie de enseñanzas que no terminan por hacer eco en el narrador-peregrino, pues éste, sin mayores vacilaciones, va a optar por la senda contraria. En las obras de Chretien de Troyes, el ermitaño fungía como el transmisor de revelaciones.

¹⁶⁵ Ilse Nolting-Hauff, "La evolución de los *Sueños*", en Ilse Nolting-Hauff, *op.cit.*, pp. 23-24.

De ahí que hagamos referencia a esta figura medieval para entender de qué manera es satirizada en *El sueño del Infierno* por Quevedo: “Perceval encuentra en un momento crucial, en el corazón del bosque, a un ermitaño que resulta ser su tío y que le revela la causa y el sentido de sus pruebas: penitencia y revelación.”¹⁶⁶

Retomemos ahora la posición del personaje-narrador en cuanto a la figura del mendigo, la probable sátira que el autor de *Los sueños* bien pudo haber creado del ermitaño medieval y su papel dentro de la literatura. No obstante, en este momento, resulta pertinente analizar cómo funciona dentro del espectro satírico trabajado por Quevedo.

Miré con todo eso y no vi huella de bestia ninguna, y es cosa de admirar que no había señal de rueda de coche, ni memoria de que en él hubiese nadie caminado por allí jamás. Pregunté, espantado de esto, a un mendigo que estaba descansando y tomando aliento, si había ventas en aquél camino, o mesones en los paraderos. Y respondió:

-¿Venta aquí, señor, ni mesones? ¿Señor, cómo queréis que la haya en este camino, si es el de la virtud? En el camino de la vida –dijo-, el partir es el nacer, el vivir el caminar, la venta el mundo, y en saliendo de ella es una jornada breve a la pena o a la gloria. (El sueño del Infierno, p. 195).

Tenemos aquí a un personaje-narrador desconcertado ante el camino del bien, el de la virtud. Lo mira con cierta desconfianza. Se trata de un paisaje desolado en el que no puede ver a nadie. Solamente aparece un mendigo que puede responder una pregunta que revela una necesidad mundana. El peregrino no parece tener inquietud por la vida de sacrificio; de hecho no puede apreciarse en él un dejo de reverencia hacia las palabras de un mendigo que se supone es mediador de palabras sabias y entendidas. El mendigo, como

¹⁶⁶ Antonio Rubial García, “Los ermitaños, un tópico literario en la Edad Media, en Antonio Rubial García, *op.cit.*, p. 80.

pudimos ver en la cita anterior, presenta una metáfora sobre la vida y la muerte. “Metáforas conceptistas, siempre, es decir, aliadas a otros tipos de ingeniosidad (juegos de palabras, alusiones, hipérbolos, sumas, connotaciones múltiples...) que encontramos sobre todo en la construcción de caricaturas satíricas, uno de los paradigmas más sobresalientes de estos tratados”.¹⁶⁷

La concepción de la vida como mundo emparenta a la escena con el tópico de la vida como teatro. Es en ese espacio donde se desenvuelven las acciones de los personajes, es decir, sus vidas. El mendigo asume su posición de espectador de la vida en general, lo que incluye una experiencia interna aparentemente trascendental, misma que Francisco de Quevedo satiriza en la figura de su narrador, pues, como veremos, termina por desdeñar tanto las palabras como a la figura del mismo mendigo:

“Diciendo esto, se levantó y dijo:

-Quedaos a Dios, que en el camino de la virtud es perder tiempo el pararse uno, y peligroso responder a quien pregunta por curiosidad y no por provecho”. (El sueño del Infierno, p. 195).

El peregrino no se manifiesta muy motivado por las palabras sentenciosas del mendigo, lo que provoca que éste ridículamente se levante y alce la voz citando un versículo de la Biblia en afán de reprehender tanto al personaje-peregrino, como también aprovechar para hacer lo propio consigo mismo, ya que recuerda, gracias al conocimiento que tiene de las escrituras, que el hablar de más no siempre es provechoso, sobre todo si se destinan sabias palabras a destinatarios que no las aprecian, esto es, que no se encuentran a

¹⁶⁷ “Introducción”, en Francisco de Quevedo, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos, Madrid, Espasa y Calpe, 1998, p. 53.

la altura de las circunstancias. Pareciera que la actitud del personaje-narrador es altiva en contraste con la del mendigo que debería ser una encarnación de la humildad, pero no es así. La soberbia y la ligereza del personaje hacen enfurecer al mendigo porque estos defectos resultan ser un reflejo de los propios. En fin, la escena está dotada del estilo propio del género satírico, pues parece que la virtud que proviene de las palabras del mendigo está condimentada de un gesto que linda en los terrenos del desvarío. El desafío que se oculta detrás de la indiferencia del peregrino es reflejo de una soberbia enmascarada por una falsa humildad. El tono amenazante y la *actio* que se desprende de este personaje parece que restan valor a sus palabras, pues el peregrino no se deja seducir por ellas; por el contrario, las rechaza y termina por mirar al mendigo con una enorme distancia:

-Pesia tal –dije yo entre mí-, pues tras ser el camino tan trabajoso, ¿es la gente que en él anda tan seca y poco entretenida? ¡Para mi humor es bueno! Di un paso atrás y salíme del camino del bien, que jamás quise retirarme de la virtud que tuviese mucho que desandar. (El sueño del Infierno, pp. 195-196).

Al personaje peregrino no le atrae el resultado que acarrea el camino de la virtud, al cual él ve representado en una figura a la que califica de seca y poco entretenida. Todo lo contrario a la forma en la que ve presentado el otro sendero, lleno de lujos y atractivos de distintas clases.

En cuanto al efecto que puede producirnos el episodio como lectores, no considero que se encuentre fundamentado en lo aleccionador; más bien destaca la decisión tan genuina que toma el narrador de ir por el sendero contrario a la virtud. Nuestro personaje-narrador no es presa de reparos hipócritas que busquen enmascarar su decisión; de hecho,

en este caso particular, pareciera incluso que es el mendigo el que asume las sentencias como propias cuando quizá ni siquiera se haya detenido a pensar en ellas o bien puede ser que inclusive no crea en las mismas. No es que el narrador decida tomar el camino del mal, sino que al asumir esta decisión se está acercando más a la trascendencia de lo que haría al ser hipócrita y adoptar sin reflexión alguna el discurso del mismo mendigo, que se ha enmascarado con palabras en las que tal vez no crea en realidad. Una vida como la del mendigo, que sería en apariencia digna de ser imitada por representar valores altos y estar embestida por un aura de humildad, resulta para la voz narrativa sosa y ajena.

3.4 Otras figuras satíricas

Dentro de *El sueño del Infierno* aparecen algunas figuras a las que el autor de *Los sueños* decidió enmascarar con un estilo burlesco. Quisiera hacer hincapié primero en los antecedentes de los que se sirvió el escritor conceptista para nutrir un estilo que distinguió a su producción literaria. La sátira barroca de Quevedo parte de un estilo de hacer literatura que proviene de los latinos.

El modo dramático de los diálogos lucianescos –anticipado en sátiras de Horacio o Juvenal en las que la situación ficcional también escogía el intercambio dialógico de dos o más personajes- no impide la reconstrucción de una voz satírica que se asemeja a la voz instituida por una *satura* en hexámetros o una *menipea* como el *Apocolocyntosis* de Séneca. De hecho, en un ejemplo de recepción moderna de la *satura*, Bakhtin subsume bajo el término *menipea* las obras de Petronio, Apuleyo, Séneca y Luciano. Los textos satíricos españoles del siglo de oro se constituyen en la *imitatio* del canon clásico.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Lía Schwartz Lerner, “En torno a la enunciación de la sátira: Los casos de *El Crotalón* y *Los sueños* de Quevedo, en *op.cit.*, pp. 215-216.

Ahora bien, no es que la sátira se limite a un género literario, pues aparece en distintas modalidades y tiene que ver con un sello con el que el autor transmite su visión del mundo, además de que con ella puede llegar a otorgarle un cariz de ambigüedad al sentido de una obra. La sátira además, como plantea Lía Swartz-Lerner, no se limita a ningún género en particular. Más bien tiene que ver con la noción de espíritu que impregna a una obra o a un aspecto de la misma en específico. Sobre la visión del mundo del autor y el llamado espíritu de la obra, la estilística establece que:

Toda obra constituye un todo, en el centro del cual se encuentra el espíritu de su creador, que es el principio de cohesión interna de la obra. El espíritu de un autor viene a ser una especie de sistema solar hacia cuya órbita todas las cosas son atraídas: el lenguaje, la intriga y demás, no son sino satélites de esa entidad, el espíritu del autor. Dicho principio de cohesión interna constituye lo que Spitzer denomina su “*etymon* espiritual”, el ‘común denominador’ de todos los detalles de la obra, que los motiva y los explica.¹⁶⁹

Si continuamos con la postura de Lía Swartz-Lerner en torno a la sátira, nos encontramos con que:

La influencia de Northrop Fry ha contribuido, tal vez, a adoptar la noción de que la sátira es una categoría especial –definida en términos de actitud, modalidad o finalidad- que atraviesa todos los géneros. Como actitud o modalidad puede manifestarse en cualquier estructura genérica: épica, dramática o lírica. Fry la considera, así, un *mythos*, en el que predomina la ironía militante, de normas morales relativamente claras y en el que la fantasía se acopla a lo grotesco. Si bien es cierto que en la sección dedicada a una teoría de los géneros, Fry se ocupa de la sátira menipea, forma que, según indica, a veces suele confundirse con la narración larga en prosa –*romance*- aunque difiera de ella en ciertos aspectos insiste, sin embargo, en que la *sátira*, designación de una forma literaria en la literatura

¹⁶⁹ Pierre Guiraud, “La estilística genética o el individuo”, en Pierre Guiraud, *La Estilística*, Nova, Buenos Aires, 1970, pp. 84-85.

romana, ha pasado a significar hoy un *mythos*, una actitud. En la sátira menipea, el nombre de la forma se aplica también a la actitud.¹⁷⁰

Por otro lado, tenemos que Ilse Nolting-Hauff dice en específico sobre *El sueño del Infierno* lo siguiente:

Hay que interpretarlo como sueño en sentido propio y no como discurso. Incluso representa hasta cierto punto la plasmación clásica del sueño: describe un peregrinaje del poeta por el infierno, desarrollando, por tanto, un tema que ya se anticipa en las descripciones del infierno en la última parte del *Juicio final* y en el *Alguacil* y que, en forma modificada, se vuelve a dar en el *Sueño de la Muerte* y en el *Discurso de todos los diablos*.¹⁷¹

Y más adelante, Swartz-Lerner afirma: “Nueva y propia sólo del *Sueño del Infierno* es una serie de retratos satírico-morales.”¹⁷² Con ello, también nos preguntamos dentro de qué género podríamos orientar a *Los sueños* de Francisco de Quevedo. En este sentido, afirma Pablo Jauralde Pou: “Si se nos permite resumir, algo rotundamente, lo expuesto: los *Sueños* son una reacción al contexto literario.” Y más adelante advierte: “Los dos *Sueños* finales tienen mayor empaque, porque su autor tenía ya clara conciencia de su pertenencia a un género que él había recreado y que era, en su origen, un género antinovelesco.”¹⁷³

Si continuamos con la clasificación de estas obras quevedianas, Mercedes Blanco presenta una postura, muy similar, por cierto, a la de Lía Schwartz-Lerner:

Como se apuntó desde hace tiempo, y como ha establecido con meticulosa precisión Ramón Valdés, estas siete ficciones pertenecen al género de la sátira menipea, que se caracteriza por la transposición al registro ficcional cómico de un género serio en

¹⁷⁰ Lía Schwartz-Lerner, *op.cit.*, p. 213-214.

¹⁷¹ Ilse Nolting-Hauff, “La evolución de los *Sueños*, en Ilse Nolting-Hauff, *op.cit.*, p. 22.

¹⁷² *Ibid.*, p. 25.

¹⁷³ Pablo Jauralde Poe, “Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo”, en *op.cit.*, p. 123.

prosa, filosófico, oratorio, o bien científico, relato de viajes, descripción de países o costumbres. Los comienzos del género se atribuyen al cínico Menipo, y las sátiras que proceden de esta tradición censuran a menudo la conducta de las élites políticas, literarias, filosóficas y religiosas.¹⁷⁴

Francisco de Quevedo presenta entonces una realidad distorsionada para desengañar al lector. Opta por servirse de la palabra, herramienta principal para lograr su cometido. Se trata, pues, de una época en la que ya se habían desarrollado obras novelísticas como el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán y el primer *Quijote*, de Miguel de Cervantes Saavedra. De ahí la propuesta de Jauralde Pou de sugerir que el autor conceptista buscaba, ante todo, en *Los sueños*, burlarse de uno de los géneros en boga. Desde el punto de vista satírico, solamente mencionaremos este aspecto, pues lo que nos interesa en el presente apartado es revisar los mecanismos y estrategias con los que el autor de *El Buscón* satirizó algunas figuras y conceptos. En este momento nos concentraremos en las primeras; además, pensamos que podrían permitirnos profundizar en nuestra principal línea de análisis que consiste en la ambivalencia estilística que rige a *El sueño del Infierno*. Con el afán de desentrañar la *actio* que enmascara al escenario creado por el autor, revisaremos cómo viste Quevedo a estas figuras. Nos gustaría también ver en el diálogo de qué forma el autor juega, a partir de sus creaciones de ficción, con el destinatario y qué tipo de relación se va gestando con el mismo. De hecho, considero que ahí se encuentran algunos elementos que bien pudieran permitirnos acercarnos a construir una hipótesis sobre los principales objetivos que guarda Quevedo a partir de esta sátira.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Mercedes Blanco, "Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini, *op.cit.*, p. 156-157.

¹⁷⁵ "Por otro lado, esta literatura, como ha dicho un crítico, utiliza, en diferentes niveles y grados, elementos tales como ironía, paradojas, antítesis, parodias, coloquialismos, obscenidades, crudeza, violencia,

Por ejemplo, la figura del marido resulta ser blanco de sátira para el autor madrileño. Pero qué sería del mentado esposo sin la mujer, figura que también acaba por ser uno de los blancos de escarnio del escritor madrileño, quien se concentra en describir de forma misógina cómo la mujer somete al marido.¹⁷⁶ No está de más reiterar que apenas mencionamos en el subcapítulo anterior que el mendigo encuentra una representación en la figura del esposo:

Quedé algo consolado, y sólo me quedaba duda como yo había oído decir que iban muchos con grandes penitencias y asperezas por el camino del cielo, y veía que todos se iban holgando, cuando me sacó de esta duda una gran tropa de casados que venían con sus mujeres de la mano, y que la mujer era ayuno del marido, pues por darla la perdiz y el capón, no comía, y que era su desnudez, pues por darla galas demasiadas y joyas impertinentes, iba en cueros. Y al fin conocí que un mal casado tiene en su mujer toda herramienta necesaria para mártir, y ellas en ellos a veces el infierno portátil. (El sueño del Infierno, p. 202)

La figura del marido es objeto de una sátira impersonal. El autor de *El Buscón* condena a un sector en particular, pero también podemos decir que se concentra en una institución como el matrimonio y, cómo la mujer puede sacar provecho de éste. Todo ello con una clara influencia de Juvenal.¹⁷⁷

exageraciones y, en los casos más severos, elementos de tipo religioso y moralista.” Julio Rodríguez Puértolas, *op.cit.*, pp. 8-9.

¹⁷⁶ “Si amas ingenuamente a tu mujer, si sólo a ella has entregado el alma, inclina la cabeza, con la cerviz dispuesta a soportar el yugo. No encontrarás una sola que perdone algo a su marido. Aunque esté locamente enamorada, se goza en atormentarle y despojarle.” Juvenal, “Libro II”, en Juvenal-Persio, *Sátiras*, Madrid, Gredos, 2008, p. 122.

¹⁷⁷ “De modo que es la emperatriz de su esposo. Pero pronto abandona este reino, cambia de casa y patea su velo de novia; de ahí alza el vuelo y busca de nuevo su huella en el lecho que despreció. Deja las jambas recién adornadas de las puertas, las cortinas todavía colgadas de la nueva mansión, y los ramos, todavía frescos, en la entrada. Así crece el número, así sus maridos llegan hasta ocho en cinco otoños, cosa digna de un título sepulcral. *Ibid.*, p. 123.

Lo que hace Quevedo, mediante la voz de su personaje peregrino, es desacralizar de manera mordaz instituciones que son concebidas por la sociedad desde una perspectiva ridículamente idealista, en este caso, la institución matrimonial. El hecho de comparar al esposo con el mendigo nos remite a la vida ascética, lo cual es curioso porque el primero representa a la vida de renuncia y sacrificio, mientras que el segundo es un símbolo de todo lo contrario. Entonces resulta por demás ingenioso el hecho de observar que el marido termina en harapos, como un mendigo, pero sin el primigenio deseo de renuncia con el que comienza la vida ascética, sino por el hecho de someterse al afán de su mujer por obtener riquezas. Las críticas vertidas hacia la figura femenina también provienen de la visión misógina de Juvenal.¹⁷⁸ El marido renuncia a sus propios placeres con el afán de intentar satisfacer la interminable voracidad de su mujer. También está presente en este caso, la condición insaciable que, de acuerdo con la perspectiva del autor, caracteriza a la mujer¹⁷⁹ y que no encuentra satisfacción ni siquiera habiendo dejado en cueros a su marido, así como tampoco éste logra su cometido, que sería alcanzar la plenitud a partir de complacer a una esposa que jamás logra saciarse.¹⁸⁰ Aquí podríamos distinguir una posible enseñanza didáctica a partir de figuras antitéticas que representan una ambivalencia conceptual, pues el hecho de comparar al mendigo con el esposo lacera a ambas figuras y a lo que representan: la vida ascética y la sacra institución matrimonial. No obstante, la mendicidad termina por adquirir mayor dignidad que aquella que representa en la cubierta el

¹⁷⁸ Pero entretanto está en el candelero, y reina despóticamente; reclama del marido un rebaño con sus pastores en Canusio y una viña con sus olmos en Falerno, lo cual son naderías: le exige todos los esclavos de un ergástulo entero. Cómprese, además, lo que en casa no está y el vecino posee. *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁹ “La mujer es pródiga, y no ve cómo se le agota el capital. Y como si las monedas se multiplicaran al vaciarse su arca, y cogiera de un montón que nunca disminuye, jamás echa cuentas de lo que cuestan sus placeres. *Ibid.*, p. 125.

¹⁸⁰ En el brumoso diciembre, cuando Jasón, convertido en mercader, se ve cubierto, y las tiendas blancas no nos dejan contemplar a los navegantes armados ella compra grandes copas de cristal, vasos murrinos enormes, y luego aquel diamante famosísimo por haber ceñido el dedo de Berenice. *Ibid.*, pp. 118-119.

matrimonio. En cuanto a este tipo de estrategias en el ámbito estilístico y conceptual, tenemos que:

El *ingenio* es rasgo característico de la poesía preciosista, gongorista, petrarquista, en suma, barroca: ingenio quiere decir desbordamiento de lo formal sobre lo objetivo, violentación del objeto, al que no se debe “tocar”, sino acariciar y recubrir. Como el lenguaje ingenioso expresa la problematización del lenguaje, la descripción ingeniosa (en sí, una paradoja) expresa la problematización de la apariencia: nada tiene de extraño que en un país y una época en que se desconfiaba de los sentidos y aun de la ciencia, la descripción no fuese sensóreo-intuitiva, sino saturada de ingenio, organizada según lo humano, pensada hasta el destrozo.¹⁸¹

Las funciones de marido y mujer son satirizadas y nos muestran a las dos figuras esclavizadas, porque en primer lugar la mujer está sometida a sus deseos insaciables por acumular cosas innecesarias y el marido está gobernado por el afán de satisfacer los gustos insensatos de su compañera. En este caso ni las joyas ni los vestidos, así como tampoco la desnudez pueden ocultar la mísera condición del ser humano que nos retrata el autor conceptista con este ejemplo:

-Señor, este frío procede de que en esta parte están recogidos los bufones, truhanes, juglares¹⁸² y chocarreros, hombres por demás y que sobran en el mundo, y están aquí

¹⁸¹ Leo Spitzer, *op.cit.*, p. 143.

¹⁸² Uno de los infiernos donianos mejor perfilado y más completo es el de los poetas. En él se dan más detalles sobre los condenados y sobre el tipo de castigos que sufren. Los poetas, como categoría de pecadores, no aparecían en la *Commedia*, aunque Dante incluye a muchos escritores y hombres de letras en su *Inferno*. Se trata, pues, de una invocación de Doni y, quizás, Quevedo se inspiró en él a la hora de incluir a los poetas en el *Alguacil endemoniado*, el *Sueño del infierno* y el *Discurso de todos los diablos*. Rodrigo Cacho Casal, “Anton Francesco Doni y los Sueños de Quevedo, en *La Perinola*, 7, Universidad de Navarra, 2003, p. 130.

retirados porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad¹⁸³ es tanta que templara el calor del fuego. (El sueño del Infierno, p. 209).

Uno de los diablos que el narrador-peregrino describe así: “un diablo clueco y zambo, con espolones, grietas y lleno de sabañones” (*El sueño del Infierno*, p. 209) advierte rasgos teatrales en estos personajes que se encuentran ubicados en una zona particular del infierno. Se trata de actores –mas no sujetos que viven en sí de la comedia o de algún oficio teatral– o personajes que el diablo con su descripción advierte que poseen una marcada afición a la mentira y, además, pueden hacerlo de forma profesional, pues es difícil percatarse de que lo que dicen dista por completo de la verdad y carece de honestidad. Francisco de Quevedo mediante su narrador le revela al destinatario la naturaleza de la hipocresía fundada en artificios de la *actio*, misma a la que el peregrino descubre ciertamente sorprendido.

Pedíle licencia para llegar a verlos; diómela, y calosfriado llegué y vi la más infame cáfila del mundo, y una cosa que no habrá quien la crea, que se atormentaban unos a otros con las gracias que habían dicho acá. Y vi entre los bufones muchos hombres honrados que yo había tenido por tales; pregunté la causa, y respondiome el diablo que eran aduladores, y por eso bufones entre cuero y carne. (El sueño del Infierno, p. 209).

Los llamados “aduladores” que mediante sus gracias, esto es, con sus dotes histriónicas, conquistan a los demás, sorprenden al personaje-narrador, quien se asombra al ver a ciertas personas distinguidas, que en este caso no son mencionadas, en tan singular parte de los confines infernales. Sobre todo, el personaje-narrador manifiesta su azoro al ver de cerca y con las caretas descubiertas a personajes que él tenía por honrados. Dentro

¹⁸³ Otra característica del alma de los poetas es su frialdad. Quevedo empleó el mismo chiste en el *Sueño del Infierno*. *Ibid.*, p. 132.

de la honra, podemos apreciar que los bufones que habitan el infierno, en este caso, son aquellos que en su vida terrenal portaron una careta convencional. La honra funciona como disfraz. Mediante fórmulas verbales, guiños y ademanes representaron un papel, en apariencia contrario al del bufón del que habla Mijail Bajtín, pero detrás de esa máscara era con precisión el truhán el que estaba expresándose. Para que nos percatemos de ello, el diablo en este caso actúa como un elemento que dota al estilo satírico de un dejo de sofisticación, que opta por aleccionar tanto al peregrino como al lector con una *actio* en la que se mezcla la contundencia con el artificio. Entonces, la *actio* permite que el desenmascaramiento no sea tan abrupto y por tanto, carece de violencia y goza de encanto. Es como si nos presentara en este caso al lector-espectador el final de una escena que ya esperábamos, aunque expresemos un grado de sorpresa que le permita a quien realizó el acto de desenmascaramiento creer que su artificio fue exitoso. Todo ello nos sugiere lo que advertimos en el apartado dedicado al prólogo de *El sueño del Infierno*, que consiste en el hecho de que el lector goza de un enmascaramiento peculiar si no es que tiene más de una capa. Esto lo digo porque es uno de los objetos del desengaño –tomando en cuenta que el personaje peregrino es el que media entre el autor y el lector pasajero– pues, por un lado, es a quien se pretende terminar de desengañar, pero habría que preguntarnos en qué medida tanto el personaje como el lector adoptan la careta de la falsa inocencia para satisfacer a un autor que ha adoptado el ropaje de un demonio ambivalente por su argucia conceptista, en el sentido de atrevernos a ver la voz autoral en los juicios, comentarios, burlas y enseñanzas de los diablos.

Entonces podemos decir que quien pretende ser el sabio es quien termina por ser el objeto de engaño, por lo ridículo que puede ser desengañar y aleccionar a quien ya lo está.

Hay que tomar en cuenta que en el prólogo el autor se dirige a su receptor con la firmeza de quien ha sido presa de dosis importantes de desengaño, aunque podemos pensar que el mismo autor puede resultar ingenuo, pues no está del todo consciente del grado de evolución del lector y por tanto lo demerita. Lo irónico aquí sería que quien pretende desengañar se encuentra más engañado de lo que cree. Ahora bien, eso sería parte del juego ambivalente instaurado por Quevedo en el cual la sátira que vierte contra tantas figuras no exime que el mismo autor sea objeto de la misma clase de estratagema desengañadora. Lo cual no deja de divertir a quien goza de burlarse de sí mismo. El bufón es quien desenmascara, pero en este caso también es objeto de desenmascaramiento. Quizá el que se resiste más a adoptar la careta bufonesca sea el mismo personaje-peregrino, que parece observar con una ingenua seriedad las revelaciones que se van suscitando en el discurso. Por ello insisto en el fingimiento de la ingenuidad que en apariencia distingue tanto al personaje-peregrino como al lector. Aunque esto no es más que una careta más con la que no terminan de esconderse los personajes de *El sueño del Infierno*. Hablaríamos entonces de un discurso en el cual no pueden tomarse tan en serio la severidad de las enseñanzas ni tan poco tan en broma los juegos satíricos.

En cuanto al linaje de sangre tenemos una visión bastante cruda por parte del escritor conceptista. Dentro de *El sueño del Infierno* encontramos un pasaje en el que un diablo ridiculiza a un hidalgo que se jacta de la pureza de su sangre y se ve sorprendido en el infierno.¹⁸⁴ El diablo se dirige burlescamente a este personaje. Le dice: *Toda la sangre*

¹⁸⁴ "Mencionemos aquí un poeta más, el franciscano fray Diego de Valencia, que entre otras interesantes obras del *Cancionero de Baena* es autor de un decir en que pregunta nada menos *por qué son los fidalgos*. No se trata de una pregunta más o menos retórica o erudita que sirva para demostrar el ingenio del que la hace y del que responde, sino de algo muy concreto dentro del contexto social. Fray Diego no puede responder el porqué de las diferencias sociales basadas en la *sangre*." Julio Rodríguez Puértolas, *op.cit.*, pp. 20-21.

(hidalguillo) es colorada (El sueño del Infierno, p. 216). En esta didascalía se encuentra implícito el tono con el que se dirige el diablo al hidalgo. Dentro del espacio en el que se encuentra el diablo y el hidalgo, la supuesta nobleza de sangre no tiene ningún peso. De hecho ahí se mantiene una vez más uno de los propósitos del discurso que mediante la desacralización de ciertas figuras y valores pretende desengañar al peregrino y al lector.

Y de inmediato el diablo continúa: *Señalaos en las costumbres, y entonces creeré que descendéis del docto cuando lo fuéredes o procuráredes serlo; y si no, vuestra nobleza será una mentira breve en cuanto durare la vida, que en la cancellería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras. (Idem)*.

Tenemos aquí que el diablo adquiere un tono predicante, pero que sólo es prelude de la sátira que vendrá a continuación. Otro aspecto que relumbra en estas palabras del diablo sátiro-predicador es el de la *actio*. En el pretender y el fingir no se encuentra la nobleza del hidalgo, sino únicamente la apariencia de la misma, pues el título bien puede enmascarar a la mentada nobleza, pero no por mucho tiempo.

Lo efímero de la vida de la que habla el diablo descansa en el tiempo justo que dura la existencia terrena, atributo que toma el autor de *El Buscón* del estoicismo y epicureísmo. Romero González distingue lo siguiente de *El sueño del Infierno*: “En él, de acuerdo con Ettinghausen, se comienza a revelar la erudición libresca y la afición por la filosofía moral de los estoicos, y si *El Sueño del Juicio Final* se articulaba en alegorías tradicionales con motivos bíblicos aquí tema y título apuntan a Dante.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ Antonio Félix Romero-González, “IV. Las modulaciones del género en el Barroco: 1. Quevedo y la formación del nuevo modelo”, *op.cit.*, p. 100.

Además, el diablo advierte que en el infierno estas apariencias se esfuman, de ahí que en el susodicho espacio se encuentren personajes supuestamente ilustres. Podemos detectar que existe una clara relación entre el infierno y la representación: “De modo escénico sólo está realizado el episodio del *Infierno* en el que un hidalgo, con su árbol genealógico en la mano, les hace a los demonios la indignada pregunta de cómo ha podido él ir al infierno, descendiendo de tantos hombres ilustres, no recibiendo más que grandes carcajadas por respuesta.”¹⁸⁶ En el pretender, en el fingir, en las máscaras y en las apariencias podemos ver al anuncio de la condena. Los seres que entran en este espacio continúan representando el papel que asumieron en la vida, sólo que dentro del infierno es imposible ocultar la verdad, pues los diablos la conocen y se la comunican tanto al personaje-peregrino, como al lector, quien funge como espectador y testigo de los desengaños. Lo que podemos complementar con la siguiente sentencia de uno de los diablos: *Y el que en el mundo es virtuoso, ése es hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque uno descienda de hombres viles y bajos, como él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a sí, y hace linaje para otros. (Idem).*

En este pasaje, podemos hallar inmerso el tono doctrinal con el que el autor de *Los sueños* viste el discurso del diablo. La enseñanza que puede inferirse de sus palabras proviene de la clasificación que conocemos de nobleza, la cual puede dividirse en dos tipos, la que proviene de la sangre y la que se revela en las acciones. La nobleza bien puede ser una apariencia, pues la que se desprende de la sangre y de los títulos nobiliarios no necesariamente es genuina y bien puede entrar en contradicciones que terminen por despojarla de la careta de la que hace uso para desenvolverse en la sociedad; la otra, en

¹⁸⁶ Ilse Nolting-Hauff, “La técnica satírica de los *Sueños*”, en Ilse Nolting-Hauff, *op.cit.*, p. 268.

cambio, puede estar cubierta por un ropaje que haga pensar justamente en lo contrario de lo que el concepto en apariencia representa, a pesar de que en sus silenciosas pero contundentes acciones puede vislumbrarse y entenderse de mejor manera que en los engañosos afeites que distinguen a la llamada nobleza de sangre:

En la técnica del realismo selectivo usada por Alemán nos encontramos con el descubrimiento progresivo de lo desagradable del *ser* mundano que yace debajo del engañosamente atractivo *parecer*. Una de las técnicas que Quevedo utiliza en los *Sueños* consiste en la contraposición de *ser* y *parecer*, que ahora son presentados a la vez de manera violenta, abandonando la verosimilitud ocular.¹⁸⁷

Más adelante encontramos la condena de tres conceptos que el diablo tratará con gran cuidado y sumo ingenio:

Tres cosas son las que os hacen ridículos a los hombres: la primera, la nobleza; la segunda, la honra; y la tercera, la valentía. (El sueño del Infierno, p. 217).

De la primera advierte el ridículo que conlleva un comportamiento en razón de no lacerar tan encomiable estado. El diablo nos muestra a la honra desde una óptica deshonrosa, pues hace que el ser humano sufra con tal de no perderla. Quevedo, a través del personaje que en esta ocasión representa a la voz aleccionadora, construye una sátira de este rasgo que distingue a algunos seres humanos. Nos sugiere que estas demandas sociales tienden a esclavizarlos. Por satisfacer las demandas de la honra son capaces de sufrir carencias inimaginables, como por ejemplo:

Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado o da en ladrón, y no lo pide porque dice que tiene honra, ni quiere

¹⁸⁷ Antonio Félix Romero-González, "IV. Las modulaciones del género en el Barroco: 1. Quevedo y la formación del nuevo modelo", *op.cit.*, pp. 124-125.

servir porque dice que se deshonra. Todo cuanto se busca y afana dicen los hombres que es para sustentar la honra, y llegado a ver lo que es, la honra no es nada. (El sueño del Infierno, pp. 217-218).

La perspectiva de los hombres sobre lo que es la honra¹⁸⁸ y la deshonra, es desmenuzada por el diablo en aras de mostrarle al personaje-peregrino lo absurdo del comportamiento de los hombres. El diablo, con su ingenio, juega con este concepto y pretende mostrar que todo ser humano que desee comportarse en pos de alimentar esta careta ambivalente, está condenado al sufrimiento. A Francisco de Quevedo parece agradarle el motivo del vestido. Dentro de nuestro análisis podemos apreciar que se ha repetido en tres ocasiones: en el mendigo que apareció antes de que el personaje-peregrino entrara en el infierno; cuando se hizo la sátira de los maridos, pues pudimos apreciar cómo éstos terminaron desvestidos por complacer los caprichos de sus mujeres. Aparece ahora por tercera ocasión este motivo en el que encontramos la sátira del caballero, quien permanece roto y malvestido por no verse deshonrado. Aquí tenemos que el diablo distingue en el hidalgo empobrecido una incapacidad para generar un juicio propio, pues es esclavo de una absurda condición social y al permanecer ahí, su vida es acentuada por el sufrimiento, ya que el caballero no goza su entorno ni su realidad, pero lo prefiere, pues se niega a revelar su necesidad, rebajarse a pedir ayuda, o peor aún servir a los demás. La afirmación de que la honra no es nada no revela otra cosa sino que ésta consiste en un invento, embeleco que dirige de forma absurda las acciones de los hombres, mientras quienes lo saben observan a lo lejos un espectáculo protagonizado por los hombres que al

¹⁸⁸ El desprecio por la avaricia, la corrupción de la justicia, la hipocresía o la vanidad del ser humano son patrimonio común de la literatura moral y satírica. Uno de los ejemplos más llamativos es el desprecio por la honra que se recoge en el *Sueño de la muerte* y, sobre todo, en el *Sueño del infierno*. Rodrigo Cacho Casal, "Francesco Doni y los Sueños de Quevedo, *op.cit.*, p. 133.

querer combatir la deshonra terminan por quedar muy lejos del concepto de honra que ellos mismos defienden.

Como corolario, advierte el diablo sobre los hombres:

Y porque veáis cuáles sois los hombres de desgraciados, y cuán a peligro lo que estimáis, háse de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda, y la honra está junto al culo de las mujeres, la vida en las manos de los doctores, y la hacienda en las plumas de los escribanos. (El sueño del Infierno, p. 218).

El tono con el que el diablo predicador se dirige al personaje-peregrino y por supuesto al lector no se encuentra exento de ironía. El principal interés por parte del de la voz es lograr el desengaño de quienes lo escuchan. Lo que se persigue es una toma de conciencia por parte de los receptores. Sobre la relación entre lo que dicen los diablos y el narrador-peregrino, Crosby opina que: “A lo largo del discurso del *Infierno*, el acercamiento del narrador a los diablos y su credulidad al respecto coinciden con el olvido constante y al final terminante de otro ser espiritual, su Ángel de la Guarda.”¹⁸⁹ Se burla sobre aquello que los hombres valoran. Incluso parece que al diablo le resulta ridículo que éstos piensen que lo tienen en sus manos, es decir, que de ellos dependa el cuidado de la honra, la salvaguarda de la vida y la preservación de la hacienda. Aunado a esto, vierte una crítica de nueva cuenta sobre el género femenino, del cual había cuestionado su avidez cuando se exhibió desnuda a la figura del esposo. También se cuestiona la tarea de los médicos, sector al que Francisco de Quevedo no observa con buenos ojos, por considerarlos enemigos de la vida. El diablo los desenmascara y sugiere con ironía la desgracia de los

¹⁸⁹ James O. Crosby, “Prólogo”, en Francisco de Quevedo y Villegas, *Sueños y Discursos*, Tomo I, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, NBEC, 1993, p. 14

hombres que ponen su vida en manos de semejantes sujetos. De los escribanos cuestiona evidentemente su honradez, ya que, finalmente, es en ellos donde los seres humanos depositan su confianza para que cuiden sus bienes, cuestión que el diablo mira con desparpajo y con el tono que utiliza nos hace ver tanto a los lectores como al personaje-peregrino que es un acto demencial confiar en ellos y que aún así los hombres continúan haciéndolo.

Más adelante el personaje-narrador advierte que el tormento que sufren aquellos que se encuentran en el infierno es justamente el de escuchar las verdades, así como fungir de blanco y testigo del desenmascaramiento y de la revelación de la “verdad”, lo cual es justamente en lo que consiste el castigo. Entonces podemos decir que tenemos en el castigo la enseñanza y en el dolor la liberación de quienes han sufrido el tormento de vivir engañados.

-¿La valentía? ¿Hay cosa más digna de burla? Pues no habiendo en el mundo ninguna, si no es la caridad con que se vence la fiereza, y la de sí mismos y la de los mártires, todo el mundo es de valientes, siendo verdad que todo cuanto hacen los hombres, y cuanto han hecho tantos capitanes valerosos como ha habido en la guerra, no lo han hecho por valentía, sino de miedo. (El sueño del Infierno, p. 219).

Encontramos en esta parte que el diablo también trastoca el concepto de valentía y lo voltea al revés al identificar el miedo oculto en los actos aparentemente investidos de dicha condición de arrojo. Se exhibe, entonces, una emoción primitiva del ser humano que se empecina en ocultar mediante un disfraz honroso. La *actio* se encuentra por demás presente en el trabajo de estos conceptos que revelan mucho de los motivos ocultos e inconscientes en las acciones de los seres humanos y lo más importante resulta que muestran su verdadera naturaleza o por lo menos otra cara de la que enseñan en su afán por

representarse de una forma a su entender honorable. A final de cuentas, tenemos la mísera defensa de intereses muy personales que se manifiestan en actos en apariencia loables que no son otra cosa sino muestras de egoísmo. El diablo se divierte desmembrando y sobre todo tornando estos conceptos en algo inesperado. El hecho de presentar esta combinación de valentía-miedo es un reflejo de la pluma conceptista del escritor madrileño. La valentía sería la cobertura y el miedo otra careta, si no la real, sí la más verosímil.

Una vez más encontramos en *El sueño del Infierno* la sátira dedicada a las mujeres, en este caso, a las dueñas. Es interesante ver el lugar donde las halla el personaje peregrino y lo que aprecia de él:

Yo, que tenía gana de ver todo lo que hubiese, pareciendo que me había detenido mucho, me partí, y a poco que anduve topé una laguna muy grande como el mar y muy sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvaneció la cabeza. Pregunté lo que era aquello, y dijeron que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvían en dueñas. Allí supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton ni sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas no son ni carne ni pescado, como ellas. Diome grande risa al verlas convertidas en sabandija tan perniabierta, y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara es siempre trabajosa y arrugada. (El sueño del Infierno, p. 220).

De pronto, el personaje-narrador se aparta de los diablos para explorar con mayor cuidado los confines infernales. Su curiosidad peregrina lo conduce hacia una laguna sucia en la que puede observar un espectáculo divertido pero grotesco. El personaje-narrador pregunta sobre lo que ocurre en esa parte del infierno, pues le resultan molestos los ruidos que escucha, es más lo sacan de una supuesta concentración. Aquí tenemos a un narrador que entonces se ha tomado bastante en serio el viaje por el infierno y de pronto aparece

algo que desvía su atención. Tanto el personaje-narrador como el lector-pasajero han aprendido algo del dolor infernal. Sus elucubraciones y pensamientos son interrumpidos por elementos grotescos que incentivan el humor y contribuyen a la ambivalencia del significado de la obra, donde el sermón y la sátira se funden, cuestión que analizaremos con mayor detenimiento en el último capítulo del presente trabajo. Regresando a la parte del infierno a la que han llegado el narrador-protagonista y el lector- pasajero, encontramos que el primero comprueba que las dueñas se han convertido en ranas. Pero antes se le comunica que a donde ha llegado es un lugar en el que penan algunas mujeres que han sufrido una transformación. Llama la atención, pues se trata de mujeres que en el mundo se transformaron en dueñas y en el infierno hicieron lo propio, sólo que en esta ocasión fue en ranas. Con ello podemos observar otra vez una sátira de las mujeres, sólo que ahora no está precisamente cargada de ironía, como lo fue el pasaje en el cual se exhibió a los esposos desnudos, ahora más bien tenemos elementos de la llamada sátira grotesca. Las dueñas no pueden entrar en una clasificación específica. De hecho son mitad anfibio y mitad mujer. Aquí podemos apreciar como antecedente la sátira de Luciano de Samósata, así como de algunos autores latinos como Ovidio y Apuleyo que manejan el motivo de las transformaciones en sus obras. Ahora bien, la dueña resulta además dividida en dos partes, la de medio abajo es expuesta por el personaje-narrador mediante sus reflexiones como perfectamente comestible, mientras que la cara resulta en palabras del peregrino como “trabajosa y arrugada”. Por tanto se trata de criaturas ambivalentes que además guardan en sus defectos su propia condena. Asimismo, en este pasaje se expone en un grado grotesco las típicas habladurías que las distinguían en el mundo, pues los ruidos que molestan al peregrino son precisamente los que provienen de las ranas, mismos que son palabras desordenadas y carentes de sentido que las dueñas solían expresar en el mundo. Las dueñas,

entonces, cambian de forma pero conservan su naturaleza. Únicamente tenemos que sus atributos se tornan más grotescos al cambiar la forma de dueñas que actúan como ranas, a las ranas que hacen lo propio como si se tratase de dueñas. Lo curioso es que el personaje-peregrino también ha sufrido una transformación o más bien comienza a ser consciente de que ha experimentado cambios bruscos constantes. A la par de que el estilo de la obra oscila entre una clase y otra, la condición del narrador cambia. Va del desparpajo libre a la seriedad adusta y reflexiva, lo cual se ve reflejado en la molestia que le causa algo que si no hubiera sido presa de un estado analítico y de introspección, jamás habría reparado en ello; por el contrario, quizá hasta se habría incorporado a la absurda e incoherente diversión. Sostengo que las marcas que nos da el texto sobre la evolución del personaje-peregrino nos revelan de qué forma se oscila de un estilo a otro, así como también podemos detectar de qué forma Quevedo a partir de la figura narrativa pretende jugar con su destinatario, el lector, que como sostuvimos en el apartado dedicado al prólogo también porta una máscara y representa de forma clara una figura de vital importancia en la obra.

Las ranas en este sentido resultan perfectas, desde la perspectiva de que Francisco de Quevedo persigue crear una imagen grotesca para representar a las dueñas por los incesantes y molestos sonidos que realizan. También podemos afirmar que cumplen el papel de un híbrido con el que el escritor conceptista decide dotar a estas mujeres de un condimento sexual, ya que no dejan de ser mitad mujeres y mitad anfibios. De no ser por el aspecto que guardan en el infierno sí por lo que también representaron en el mundo; además se rescata el hecho de que no paran de hablar y que no existe coherencia ni armonía en lo que dicen, por lo que se puede inferir un atributo ridículo que distingue a las mujeres

que dentro del mundo llegan a representar el papel de dueñas, cuestión que podemos constatar en el análisis de Iffland, quien afirma que:

The frog, of course, is one of those animals which seem archetypally suited for the grotesque, because of its dual tendency to make some people laugh (because of the form of its face, its jumping ability, the amusing noise it makes) and others run away (its slimy texture being perhaps its most offensive quality, while most rect both ways.¹⁹⁰

Esto refuerza nuestra postura de que poseen ambivalencia, pues en el infierno no dejan de representar lo que fueron en el mundo. Otra característica que bien puede resultar repugnante es la de su textura, misma que acentúa lo grotesco del recurso que utilizó Quevedo para su sátira. También existe una connotación sexual, pues no podemos dejar de ver cómo en la descripción del personaje-peregrino ocurre un contraste entre la cara y el cuerpo: la cara no posee un gesto agradable, mientras que la mitad del cuerpo es clasificada como comestible. Además, es de resaltar el vocablo compuesto *perniabierta* del que hace uso el personaje-peregrino para designar a la sabandija en la que se ha visto convertida la dueña: “His reference to the amphibious nature of frogs –“ni carne ni pescado”- is specially interesting because it returns us to the grafting of incompatibles. Like the frog, which is difficult to define because of its ability to move about on land as well as in the water, the *dueña* also is a creature hard to classify.”¹⁹¹

Encontramos en la postura de James Iffland una forma muy particular de empatar el sexo de las dueñas con lo grotesco y con ello podemos apreciar la repugnancia que experimenta el personaje-narrador ante dicho escenario: “While imaging the love making

¹⁹⁰ James Iffland, “The *Sueños*”, en James Iffland, *op.cit.* p. 35

¹⁹¹ *Idem.*

of one of Quevedo's typical *dueñas* is in itself not very appetizing, it is even less so when we imagine these some old woman fused to the bodies of frogs.”¹⁹²

La posición de Iffland descansa en lo grotesco de la sexualidad de las dueñas. Según él, esta figura no se presenta como algo veleidoso ni mucho menos disfrutable. De hecho le resulta cómico al personaje-peregrino, pero el humor que utiliza para hablar de ellas linda en terrenos confusos, debido a que provoca al mismo tiempo risa y repugnancia: “Besides the grotesque sexual implications, there are the equally grotesque implications in the literal reading of the sentence; that is, the antropophagy which is suggested. In sum, this scene represents one of the most devastating attacks on the *dueñas* found within Quevedo's works.”¹⁹³

Iffland, en su análisis sobre lo grotesco en *Los sueños*, se detiene con precisión en este pasaje de *El sueño del Infierno* para advertirnos que ya dentro de lo literal hay implicaciones grotescas que comienzan en la misma antropofagia, y aunado a esto, se encuentra la connotación sexual con la que el autor de *El Buscón* condimenta a este efecto satírico, que, como dije líneas arriba, presenta a los receptores una sensación en la que se mezclan la risa y el asco; de ahí que también en la relación que se construye en este caso entre el pasaje y el destinatario haga también del lector un sujeto grotesco.

Por su parte, Ilse Nolting-Hauff advierte en cuanto a las dueñas que Quevedo ha dedicado una atención especial a dos tipos característicos de su sátira contra las mujeres y el maridillo. Ambos tienen también cierto interés en relación con la tradición satírica. La palabra “dueña” había significado en español medieval “mujer casada” en general (en

¹⁹² *Ibid*, p. 36.

¹⁹³ *Idem*.

contraposición a “doncella”). Hasta el siglo XVI no se especializó en el significado de “dueña de servicio”. De aquí en adelante correspondía a un oficio determinado, claramente delimitado (la dueña estaba al frente de la servidumbre femenina en las casas ricas y tenía a cargo las llaves), con distintivos profesionales también fijados: las *luengas* y *repulgadas tocas* y el *monjil negro*, immortalizados por Cervantes en un famoso apóstrofe.¹⁹⁴

En cuanto al significado del vocablo “dueña”, María Moliner presenta cuatro definiciones: “1) *Antiguamente, señora; mujer casada, de familia principal.* 2) *Mujer que ya no es virgen.* 3) *Mujer de cierta edad, generalmente viuda, que, en las casas principales, servía y acompañaba a la señora o a los jóvenes o estaba al frente de la servidumbre.* 4) *Monja o beata de la familia principal.*”¹⁹⁵

Pienso que en el caso que nos ocupa las definiciones que mejor embonan con el sentido que se le brinda al vocablo son la segunda y la tercera, aunque para la sátira que realiza el autor de *Los sueños*, la segunda cobraría quizá más fuerza, pues acentúa la condición sexual de la figura; aunque hay que decir que quizá la tercera podría contar cierto relieve en cuanto a la atolondrada forma de expresarse que distingue a las dueñas, así como también el decaimiento físico que el personaje-peregrino subraya en esta misma figura. Ahora bien, hay que decir que el personaje-narrador recuerda su impresión sobre las dueñas a partir de observar a las ranas y realizar las asociaciones que le revela la ingeniosidad en cuanto a la transformación de las dueñas en ranas, misma que se realiza a partir de las condiciones que distinguen a los dos seres. La forma en la que puede conceptualizarse la figura de la dueña hace posible que embone en un anfibio, cuyas características físicas y

¹⁹⁴ Ilse Nolting-Hauff, “La sustancia satírica de los *Sueños*”, en Ilse Nolting-Hauff, *op.cit.*, pp. 148-149.

¹⁹⁵ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Vol. 1, Madrid, Gredos, 1998.

rasgos distintivos condimentan el efecto grotesco que se pretende causar tanto en el personaje-peregrino como en el público lector. Lo que reforzaría el hecho de que el personaje-peregrino también adquiere el papel de espectador, cosa que también asume el destinatario, esto es, el lector, aunque este último entre, a veces, en un segundo plano y, en otras, parece estar al mismo nivel que el propio narrador.

Asimismo, debemos tomar en cuenta que el sentido de la vista desarrolla una función preponderante dentro del marco perceptivo de la figura del personaje-peregrino, pues él observa todo, mientras que en el caso del lector pasajero lo imagina a través de las visiones del protagonista.

En aras de retomar la sátira que dedica Quevedo a las dueñas, hay que tomar en cuenta que, en este caso, mediante su personaje-peregrino hace un gran énfasis en la decadencia de esta figura, ridiculizando su voracidad sexual, misma a la que contrapone con su debacle física. Así también acentúa la costumbre de hablar sin parar como una característica que la distingue y que termina por hacerla perfectamente proclive a construir, a partir de esto, una figura grotesca que impacienta al peregrino, pero también le produce un momento de desparpajo.

Los tintoreros son otra de las figuras ubicadas dentro del espacio infernal:

Diciendo esto, llegué a una caballeriza donde estaban los tintoreros, que no averiguara un pesquisidor quiénes eran, porque los diablos parecían tintoreros y los tintoreros diablos. (El sueño del Infierno, p. 223).

El oficio de estos seres, en esta ocasión satirizados dentro del Infierno, goza de una condición demoniaca, al grado de que tintoreros y diablos se confunden, es más, podemos

afirmar que se mezclan, con lo que podemos apreciar la agudeza conceptista quevediana, satirizando el rasgo principal que distingue al oficio de éstos, según Pastoureau:

Mezclar, remover, fusionar, amalgamar son operaciones que con frecuencia se consideran infernales, puesto que transgreden la naturaleza y el orden de las cosas queridos por el Creador. Todos aquellos que se ven obligados a practicarlas debido a sus tareas profesionales (tintoreros, herreros, boticarios, alquimistas) despiertan temor o sospecha puesto que parecen hacer trampas con la materia.¹⁹⁶

En *El sueño del Infierno*, la vaguedad para definir a ciertos personajes condenados, como, en este caso, los tintoreros, puede obedecer a que se concebía a dicho oficio como un trabajo que correspondía a las mujeres, de ahí que la misoginia contribuyera, también, para relacionarlos con el mal.

Para los hombres de la Edad Media, el modelo de Eva hilando luego de la expulsión del Paraíso terrestre es muy fuerte: es el símbolo del trabajo femenino después de la Caída. Es posible que para aquella sociedad más o menos misógina, que ve en la mujer a un ser inferior y peligroso, ese modelo haya contribuido a desvalorizar las actividades artesanales relacionadas con lo textil. En el ámbito de las tinturas, una tradición comprobada en la época carolingia pretendía que sólo las mujeres sabían teñir eficazmente, puesto que por naturaleza eran impuras y algo hechiceras; se consideraba que los hombres eran poco habilidosos o que traían mala suerte en los procedimientos realizados por esa actividad.¹⁹⁷

La particularidad de que los tintoreros se confundan con diablos y viceversa nos remite al pasaje del texto anterior en el que las dueñas se distinguían por una ambigüedad semejante. La fusión entre diablo y tintorero pudiera estar advirtiendo la mezcla de lo

¹⁹⁶ Michel Pastoureau, "Los tintoreros medievales. Historia social de un oficio marginado", en Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, trad. Julia Bucci, Buenos Aires, Katz (conocimiento), 2006, pp. 194-195.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 209-210.

femenino con lo masculino, en la que la primera condición es una característica emparentada con lo diabólico. De ahí que estas figuras sean acentuadas por los atributos que planteó Pastoureau y que además tengan rasgos de la estética de lo grotesco trabajada por James Iffland.

La voz del narrador-personaje nos informa que era difícil distinguirlos. Incluso, determina la voz narrativa, se antojaría imposible para alguien con dotes indagatorios, lo que nos confirma el uso de los recursos hiperbólicos que distinguen a la agudeza conceptista del autor y que pueden verse reflejados en las afirmaciones del personaje-narrador.

Existe en el infierno otra parte en la que se habla de los cornudos, los putos y las viejas. Las viejas en este sentido se presentan con una edad más avanzada que las dueñas, a las que Francisco de Quevedo expuso en un pasaje un tanto mayores con respecto a los años con los que deberían contar. Según Nolting-Hauff, “Quevedo ha desarrollado ulteriormente el tipo tradicional de la dueña sobre todo en un sentido: aumente su edad considerablemente, incluso la convierte en una *vieja superlativa*, cuya apariencia horrorosa supera incluso en algunos aspectos la imagen espantosa de la vieja.”¹⁹⁸

Ahora revisemos el pasaje de *El sueño* que habla sobre las viejas:

De las viejas (porque aún acá nos enfadan y atormentan, y no hartas de vida, hay algunas que nos enamoran), muchas han venido acá muy arrugadas y canas, y sin diente ni muela, y ninguna ha venido cansada de vivir. Y otra cosa más graciosa, que si os informáis de ellas, ninguna vieja hay en el infierno, porque la que está calva y sin muelas, arrugada y legañosa de puro edad y de puro vieja, dice que el

¹⁹⁸ Ilse Nolting-Hauff, “La sustancia satírica de los Sueños”, *op.cit.*, p. 151.

cabello se le cayó de una enfermedad, que los dientes y muelas se le cayeron de comer dulce, que está jibada de un golpe, y no confesará que son años si pensase remozarse por confesarlo. (El sueño del Infierno, pp. 224-225).

Es de resaltar que el diablo mulato hace énfasis en la mentira como la herramienta que sobresale en las viejas para desenvolverse y cumplir su cometido. Parece que la vanidad no les permite aceptar el paso del tiempo. Ocultan su edad con pretextos vanos. También se hace hincapié en su condición insaciable. Se opone la edad y el aspecto de las viejas al deseo sexual, el cual no produce excitación, sino rechazo. El pasaje pertenece a la sátira burlesca, debido a que sobresale la comparación y el contraste por lo que recién puntualizamos. El deseo desenfrenado de las viejas se opone a su decadencia física. Cuando el narrador reproduce lo que le dijeron en el infierno transmite el desdén y el rechazo que provocan estas figuras. Se menciona también con un tono que revela hartazgo que no cansadas de vida, las viejas persisten en buscar a los diablos. Aquí tenemos que la máxima manifestación de vida es el sexo, es por ello que se subraya la voracidad en los terrenos sexuales que caracteriza a las viejas. El tema de los putos también es motivo de desdén para el diablo, quien logra transmitirle al personaje narrador el miedo que le producen sus manías. Incluso la cola de los diablos sirve para protegerlos de los actos sodomitas que anhelan cometer estas figuras. El estilo que se utiliza para hablar de los putos revela el rechazo y el desdén que los habitantes del infierno sienten por estos actos. Pero aún así no dejan de ridiculizarlos con humor, pues el hecho de afirmar que ése es el motivo por el que los diablos tienen cola no deja de producir risa, aunque también posee una connotación grotesca. Aquí parece que incluso se satiriza también a los mismos diablos, ya que, la razón por la que se inventa que llevan la cola resulta ridícula. Esta cuestión se acentúa cuando se transmite el intercambio de roles entre los diablos y los putos y las viejas, ya que los

primeros en este caso resulta que son los perseguidos, esto es, desempeñan el papel de la presa, mientras que las viejas y los putos son los perseguidores. Hay que destacar la animalización que rodea a este episodio, en especial cuando se habla de estas dos figuras y la manera en la que trasladan su comportamiento mundano a su forma de proceder dentro del espacio infernal:

De los putos y viejas, no solamente no sabemos de ellos, pero no querríamos que ellos supiesen de nosotros, que en ellos peligrarían nuestros traseros; y los diablos por eso tenemos colas, porque como están acá los putos, habemos menester mosqueador de los rabos. (El sueño del Infierno, p. 224).

Podemos decir que también es curioso que no existe diferencia entre el comportamiento mundano de estas figuras y la forma de proceder dentro del infierno, pero lo que sí ha cambiado es que los diablos conocen sus costumbres y manías y por ello son previsores y los desenmascaran ante los ojos y los oídos del personaje-peregrino. El fingimiento y la representación no poseen el mismo efecto que en el mundo, pues en el infierno ya no hay nada que ocultar, pues se conocen los vicios y se desenmascaran las estrategias de engaño y manipulación.

Otra figura que resulta motivo de sátira para Quevedo es la del cornudo, la cual aparece en la misma parte del infierno que las viejas y los putos. Según Ilse Nolting-Hauff, la figura del cornudo es muy recurrente dentro de la literatura del Siglo de Oro. Se hace presente en la novela picaresca, así como en manifestaciones líricas de carácter burlesco: “Precedentes de la variante quevedesca del cornudo se encuentran sobre todo en las primeras novelas picarescas, con las que los *Sueños* tienen también algún otro parentesco

temático. Lazarillo acaba su carrera de pícaro como marido engañado voluntariamente y Guzmán de Alfarache desempeña el mismo papel, al menos durante algún tiempo.”¹⁹⁹

El cornudo aparece en muchas de las obras de Francisco de Quevedo, en ocasiones, bajo el término despectivo de *maridillo*. “Característico de la actitud maliciosamente desengañante de Quevedo es el uso de diminutivos –de efecto en general familiar– precisamente cuando al sentirse en familia se anuncia una perfidia o malicia respecto a otros o incluso viene condicionado por ello.”²⁰⁰ Éste es el que es consciente del engaño del que es blanco y sin molestarse, opta por tolerarlo y gozar de los beneficios que representa. Según la crítica antes mencionada, esta figura también puede aparecer con el nombre de *sufrido*. “De momento sólo la intención irónica del título indica que el estado del *sufrido* se concibe como oficio y negocio lucrativo.”²⁰¹ Aquí encontramos que se hace énfasis, irónicamente, en el sacrificio de los maridos cornudos, que, como señala James O. Crosby en su edición de los *Sueños y discursos*²⁰², son satirizados por Quevedo al compararlos con el sacrificio de la pasión de Jesucristo que llevaba una corona de espinas. De esta manera se parodia la corona de hueso que portan los cornudos. La paciencia y el sufrimiento que propone la penitencia religiosa es llevada a un terreno cotidiano que resulta jocoso y que se trata de una infidelidad consentida, así como otorga beneficios al marido, en los que además de sobresalir lo práctico y lo económico, también reluce el deleite que le provoca portar la careta de sufrimiento. El supuesto sacrificio y la fingida tolerancia le permiten erigirse como una figura en apariencia digna tanto de admiración como de sorna a los ojos

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 154.

²⁰⁰ Leo Spitzer, “Los reflejos del desengaño en la novela”, en Leo Spitzer, *Sobre el arte de Quevedo en El Buscón*, *op.cit.*, p. 130.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰² *Cfr.*: Francisco de Quevedo y Villegas, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 2001, p. 200.

de los demás. Pero el escritor conceptista distingue la ruindad de semejante papel del marido cornudo y es por ello que no vacila en jugar con él y colocarlo en el mismo sector del infierno que los putos y las viejas. En esta parte infernal podemos apreciar que sobresale la sexualidad desaforada, porque si bien se hace alusión en la condición insaciable de las viejas y en la lujuria desmedida de los putos, también podemos pensar que existe un placer oculto en la figura del maridillo, pues éste goza siendo partícipe y beneficiario de la conducta sexual de sus mujeres, actividad que ellos legitiman. Entonces el sufrimiento es una máscara a través de la cual se ocultan. Pienso que dentro de nuestro análisis hemos encontrado correspondencias en varias figuras que se ocultan tras una máscara, estrategia que no impide que terminen por ser condenados en los confines infernales. Dentro del engaño con el que estas figuras pretenden instrumentar su desenvolvimiento en el mundo, se distingue que éste se exhibe dentro del espacio infernal como algo manifiesto y perfectamente identificable. Es por ello que en el infierno es donde las caretas se caen y llega el desencanto; los burladores se convierten en los burlados.

Otra de las figuras que es blanco de sátira para el escritor conceptista es la de los boticarios. Con ellos juega uno de los diablos. Exhibe sus cualidades y la capacidad que tienen para convertir una cosa en otra, así como pretender que ofrecen algo maravilloso, cuando lo que entregan resulta ordinario. Se hace hincapié también en la inocencia de la gente que cree en ellos, pues se encuentran también encubiertos por una indumentaria, disfraz que los legitima y los convierte en emisarios de los doctores. La sátira social que instrumenta Francisco de Quevedo consiste en investir a los personajes para después satirizarlos. Pero lo más importante es exhibir a quienes fungen como espectadores y participan legitimando la mentira que estas figuras encubren. Existe principalmente una

referencia clara a la avaricia de estas figuras que son capaces de convertir varias cosas en oro:

Pero estos tales boticarios, del agua turbia (que no clara) hacen oro, y de los palos; oro hacen de las moscas, del estiércol; oro hacen de las arañas y de los alacranes y sapos; y oro hacen del papel pues venden hasta el papel en que dan el unguento. (El sueño del Infierno, p. 227).

Así como pueden convertir muchas cosas en dinero:

Así es que para éstos solos puso Dios virtud en hierbas, piedras y palabras: pues no hay hierba por dañosa y mala que sea que no les valga dineros, hasta la ortiga y cicuta; ni hay piedra que no les dé ganancia, hasta el guijarro crudo de moleta; en las palabras también, pues jamás a éstos les falta cosa que les pidan, aunque no la tengan (como vean el dinero, pues dan por aceite de Matiolo aceite de ballena y no compra sino palabras el que compra. (El sueño del Infierno, pp. 228-229)

De inmediato llama la atención el hecho de que se haga hincapié en las palabras que los boticarios utilizan como herramientas para vender sus productos. Se trata de figuras que son capaces de vender cualquier cosa, cuestión que clasifica con cierta ironía el diablo como una “dádiva de Dios”. La palabra les sirve a los boticarios para disfrazar sus mercancías y encubrir sus intenciones. Entonces la palabra es la que convierte en extraordinario cualquier cosa, por muy ordinaria que ésta sea. Estas figuras poseen un aire de charlatanería que seduce a los compradores, quienes quizá no tengan fe en ellos, sino en las palabras que utilizan. También resulta curioso cómo el diablo satiriza a estas figuras convirtiéndolas incluso en armeros de los doctores. También se convierte satíricamente a

las boticas en armerías de los médicos. Se hace con esto hincapié en la complicidad entre estas dos figuras, que se distinguen por engañar a las personas con su indumentaria y recursos retóricos, cuestiones con las que ocultan su inconmensurable avaricia y su carencia de escrúpulos.

Después tenemos a los zurdos, de los cuales el diablo realiza una sátira al compararlos con aves de mal agüero como las lechuzas y los cuervos. Al final el diablo sentencia: *Y el día del juicio todos los condenados (en señal de serlo) estarán a la mano izquierda. Al fin, es gente al revés y que se duda si son gente. (El sueño del Infierno, p. 231)*. No hay que olvidar el antecedente de esto que encontramos al principio del texto, en el cual se advierte que el lado izquierdo, a pesar de deslumbrar con sus encantos, es el camino de los condenados, mientras que el derecho, que es por cierto el más trabajoso, es el sendero que conduce hacia Dios. Los zurdos eran en la Edad Media motivo de desconfianza y se les emparentaba con la traición, como lo advierte Michel Pastoureau:

Pero esos zurdos de la imaginería medieval se hallan, sobre todo, en el ámbito de los no cristianos (paganos, judíos, musulmanes) y en el Infierno (Satán, criaturas demoníacas): aquí los soberanos y los jefes dirigen y ordenan con la mano izquierda, la mano mala, la mano fatal; y, con esa misma mano, sus soldados o sus servidores ejecutan sus órdenes. El universo del mal aparece, en parte, como un universo de zurdos.²⁰³

Considero que tenemos nuevamente una muestra de la sátira de la vida espiritual que además corresponde a la tradición de visiones. El hecho de reflexionar sobre los dos senderos y empatar a todo lo malo con lo izquierdo y a lo bueno con el lado derecho, nos hace pensar que el autor de *El sueño del Infierno* pensaba que tal postura era ridícula. Es

²⁰³ Michel Pastoureau, "Todos los zurdos son pelirrojos", en Michel Pastoureau, *op.cit.*, p. 232.

por ello que el infierno que presenta el autor de *Los sueños* termina por presentar una cara que revela la insensatez de los seres humanos y también lo insulso de sus creencias, aunque arropado por toda la tradición que cubre a esta obra puede disfrazar un tanto la opinión que le merece el origen de esta forma de pensar. Digo tradición con el afán de referirme a las obras literarias de este tipo que anteceden a *El sueño del Infierno* y en las que el autor del mismo se basa para construir una sátira de dicha tradición. La ambigüedad principal nace del cuestionamiento en razón de descubrir si la función de la obra que nos ocupa es entretener o predicar. A nuestro entender, como ya planteamos con anterioridad, *El sueño del Infierno* es una sátira que absorbe dos máscaras, la del predicador, por un lado, y la que corresponde a la tradición proveniente de una literatura de visiones. Estas caretas le sirven a la lengua satírica que, por cierto, se distingue por su *actio*, para jugar con el destinatario. Esta lengua satírica utiliza ciertos adornos del sermón para hacer del desengaño algo más desconcertante, por lo ambivalente y ambiguo que con ello se torna el estilo de la obra, y adornado, por el hecho de que los conceptos que se develan en esta particular fusión estilística enriquecen al lenguaje enormemente y dotan al discurso inmerso en boca de los diablos, del atractivo que proviene de un desengaño tan ilustrado, por un lado, y llevadero, por el otro, para los destinatarios. También el autor de *Los sueños* toma los temas y ambientes que distinguen a la literatura de visiones con el afán de desmitificar a una tradición y así brindarle otra perspectiva a ciertas creencias. Las caretas también le sirven a Francisco de Quevedo para protegerse y quizá no brindar demasiados elementos a sus detractores, pues recordemos, aunque no es asunto de este trabajo, los problemas que acarrió la primera edición de esta obra y los comentarios que produjo. Continuando con nuestro análisis, los diablos que hablan y predicar son seres condenados y guías para el peregrino del infierno y su acompañante, el lector. La enseñanza es justamente lo contrario

de lo que parece. Por ejemplo, en el caso de los zurdos podríamos ver que lo más claro sería el hecho de interpretar el episodio desde lo literal, es decir, remitirnos a los textos sagrados y a la forma en la que la tradición literaria hace uso de ellos con el afán de interpretarlo acorde a sus principios. Parecería incluso un ejemplo claro para el personaje peregrino y su acompañante, pues se pretende que éstos aprendan de las experiencias de los condenados para no sufrir la misma pena, prevenirse y no cometer los mismos actos, o bien si ya están predispuestos a hacerlo que sepan que no existe posibilidad alguna de defensa y por tanto es mejor que llegue la resignación y, por supuesto, sería motivo de agradecimiento el hecho de poder ver con antelación cuál podría ser su destino. Pero tenemos que, por otro lado, la enseñanza de *El sueño del Infierno* puede encaminar más bien al lector y al personaje-peregrino para que se libere de estos designios que atormentan innecesariamente su pensamiento y contaminan su espíritu. Por ende, la función de *El sueño* que nos atañe sería liberadora al estar emparentada con el estilo satírico que no posee otro efecto sino el de aligerarle la carga al lector. Entonces las palabras del diablo no serían propiamente adoctrinantes, sino más bien mostrarían las limitaciones de una sociedad que sigue juzgándose a sí misma con criterios insulsos. Es curioso porque, si existe una enseñanza, ésta reside justamente en la sátira que es la cara con la que el infierno quevedesco nos intenta mostrar el mundo.

Pienso que en estos menesteres el atormentado de sí mismo –figura que trataremos más adelante– es un buen ejemplo, pues desde mi óptica puede proporcionarnos algunos indicios para desentrañar esa ambigüedad estilística que distingue a la obra que nos ocupa, que además de todo tiene como el estilo dominante al que se desprende de la sátira y que se sirve de la *actio* y la oralidad para presentar sus otras caretas. Además, resulta peculiar que

se trata ésta de la parte del infierno que antecede a la aparición también teatral de Judas. Asimismo debemos tomar en cuenta que el atormentador de sí mismo puede ser cualquiera, esto es, bien puede dirigirse a cualquier destinatario, a cualquiera de los diablos o bien a cualquiera de los condenados infernales. Pienso que se trata este episodio de un guiño con el que Francisco de Quevedo se dirige a todos aquellos que viven atormentados por la culpa innecesaria, así como también a quienes se amparan en una serie de ideas, disfrazadas de sabiduría para nutrir una condena que no viene de otra parte sino de ellos mismos. Veamos un poco más a fondo esta figura en el apartado que sigue, no sin antes hacer una mención a las feas, pues esa parte del infierno también se encuentra dotada de teatralidad. El personaje-peregrino es espectador de la forma en la que estas mujeres se llenan de afeites y se maquillan. Ahora bien pareciera ser que la fealdad se encuentra más en el maquillaje que en el aspecto que tienen en sí estas mujeres. De hecho se desconoce por qué lo que se nos presenta es la careta con la que éstas cubren su fealdad, pero lo que acentúa el diablo que se dirige al personaje narrador es precisamente lo grotesco de sus máscaras.²⁰⁴ Nada de lo que se ponen les corresponde en verdad a estas figuras, pues todo lo que utilizan tiene la función de ocultar el aspecto verdadero que el personaje peregrino desconoce pero puede imaginarse gracias al diablo. Lo que ocurre es que la careta no logra ocultar la fealdad, más bien la hace manifiesta. La ironía está en el hecho de que estas figuras al pretender ocultar su fealdad, lo único que logran es acentuarla.

3.5 La sátira de las potencias del alma: El atormentador de sí mismo

Después del episodio de las feas, el peregrino descubre a un hombre

²⁰⁴ “Pero a este rostro, al que aplica y renueva tantos potingues, que recibe tantos cataplasmas de flor de harina húmeda, ¿cómo le llamaremos, cara o úlcera?”.
Juvenal-Persio, *op.cit.*, p. 140-141.

sentado en una silla a solas, sin fuego ni hielo, demonio ni pena alguna, dando las más desesperadas voces que oí en el infierno, y llorando el propio corazón, haciéndose pedazos a golpes y vuelcos. (El sueño del Infierno, p. 232).

Tenemos, pues, además de la descripción de lo que podría ser un escenario con tintes teatrales, la aparición de un hombre que en esta ocasión no es introducido por ningún diablo. El personaje del que hablamos es descubierto por el mismo personaje-peregrino. El hecho de que no exista un intermediario entre ambos tiene sentido, pues se piensa que el encuentro entre ambos acarrea un reflejo, en el que convive la compasión con el desdén. El protagonista percibe de inmediato el dolor que aflige al condenado. Aún no sabe de dónde proviene pero se da cuenta que se trata de un dolor por demás intenso, ya que, al llamarle tanto la atención el sufrimiento de este hombre, de inmediato lo compara con los dolores de otros personajes a los que ha visto en el infierno y concluye que no se trata éste de un dolor que haya percibido con antelación. El narrador- peregrino acentúa que el hombre está sentado a solas. Entre lo que el personaje-peregrino puede apreciar de este hombre, podemos ver que destaca el hecho de que no puede percibir ninguna fuerza o sujeto que le haga daño. No hay elemento alguno que lo lastime. Destaca que se encuentra *sin fuego ni hielo*, lo cual lo distingue con respecto a los demás. Está envuelto en un estado difícil de definir; no requiere fuerza alguna que lo lacere y sin embargo, externa las voces más desesperadas que el peregrino haya escuchado en el infierno. Tenemos, luego, mayores indicios del particular sufrimiento de este hombre. Sabemos que su llanto proviene de un dolor profundo, pues lo que llora es su propio corazón, por lo que sabemos también que no es atormentado por nadie, sino el dolor del que es presa es alimentado únicamente por sí mismo, porque se maltrata y tiene formas crueles de hacerse daño. El personaje-peregrino

se siente irritado por esta cuestión, pues no halla razones de peso para que este hombre se queje. Ante esto el peregrino le pregunta con desesperación: *¿De qué te quejas si ninguno te molesta? ¿Si el fuego no te arde ni el hielo te cerca?* (*El sueño del Infierno*, p. 233). El personaje-peregrino manifiesta su desconcierto sobre la primera impresión que le causó este atormentado. No puede entender que se queje sin que algo externo a él lo esté incomodando. El malestar y la impaciencia en el tono del que pregunta son evidentes. Antes de esto realizó un cuestionamiento en su alma: *-¡Váleme Dios! –dije en mi alma- :¿De qué se queja éste no atormentándole nadie?* (*El sueño del Infierno*, p. 233). Por lo tanto, podemos pensar que el sufrimiento del personaje hace que el peregrino se haga a sí mismo una pregunta íntima antes de entrar en un diálogo con el condenado. El peregrino había observado de forma analítica los tormentos de los demás personajes, quizá incluso desde una perspectiva más pasiva, como la de un espectador que va a recibir una lección, pero en este momento sí interviene e inicia un diálogo con el condenado. Dentro de éste podríamos atrevernos a pensar, como anunciamos líneas arriba, que hay un encuentro entre dos personajes que encuentran una identificación en los confines infernales. En esta ocasión no hay diablo que interceda, pues el peregrino ya debe estar preparado para explorar por sí mismo y así develar ciertos aspectos de su interioridad. Ahí también la posición del peregrino cambia, pues antes había predominado la posición de espectador y su participación en los sucesos, a pesar de ser una figura protagónica, había estado dominada por la observación y quizá una reflexión fundada en algunos prejuicios, primero en los propios y después en la interpretación que hacía tanto de los confusos hechos como de las ambivalentes palabras. Ahora tenemos a un personaje-narrador que entra en un plano más interno del infierno. Se vuelve parte de él y nosotros nos convertimos ahora también en espectadores de la *actio*, pero en esta ocasión nos hallamos en un plano más cercano a los

acontecimientos. Por ello se puede decir que llegamos a una parte más profunda de los confines infernales. Se puede presumir que se exploró la mentira que proviene del enmascaramiento, en este caso exterior, para ocultar la verdadera ruina. Esto lo pudimos apreciar en figuras como las dueñas, los maridos, los cornudos, mientras que en la figura de este personaje veremos un análisis que parte de la interioridad.

El atormentado de sí mismo se queja de la siguiente forma:

-¡Ay!-dijo dando voces- que la mayor pena del infierno es la mía. ¿Verdugos te parece que me faltan? Triste de mí, que los más crueles están entregados en mi alma. ¿No los ves? –dijo, y empezó a morder la silla y a dar vueltas al derredor y gemir. (El sueño del Infierno, p. 233).

Así es como prosigue el discurso del atormentador, que en este momento sustituye a la voz predicadora del diablo. Es él el que funge como el transmisor de la enseñanza y es también el que viste su voz de una sabiduría en aras de ser satirizada. Aquí se combinan los tres discursos: el sermonario, el de la literatura de visiones y, por supuesto, el de la sátira. La *actio* está presente, pues el discurso del atormentado es monologante. Además de que este sujeto toma diversos atavíos que iremos analizando. También resulta interesante la confrontación entre los dos personajes, así como la postura que adopta el peregrino ante este personaje que es reflejo de su propio pesar, pero se trata también de un tormento peculiar para el peregrino, ya que no podemos decir que se encuentre exento de sorna, pues es necesario recordar que la sátira aligera la enseñanza o bien se burla de la misma, cuestionando su practicidad en el sentido de cómo se debe vivir, esto es, dónde se encontraría una manera de proceder más práctica y que por lo tanto esté fundamentada en

reducir el sufrimiento y trascender el dolor de la mejor manera posible. Aquí es donde bien pudiera entrar la llamada literatura sapiencial, porque, desde esta óptica, el sueño que nos ocupa es un manual de vida desde distintos ángulos en el que tanto el peregrino como el lector-pasajero son los destinatarios y los objetos a los que se dirige la enseñanza basada en el desengaño.

La autocompasión es el rasgo distintivo con el que prosigue la respuesta que le da el atormentado al peregrino. La voz de éste pretende enseñar algo del infierno a partir de su propia experiencia en la vida. Las penas que se viven en el infierno son nimias con respecto a las que experimenta el atormentado o bien él es un reflejo de las penas que quizá las otras figuras oculten bajo caretas impuestas por las convenciones sociales. El pesar de esta figura viene del interior por lo que no necesita fuerzas exteriores que lo castiguen. Su principal verdugo entonces es él mismo.

Francisco de Quevedo satiriza en la figura del atormentador de sí mismo el sentimiento de culpa. Es ésta la principal causa de su tormento. La “Memoria” aparece como una figura alegórica que daña al atormentador con el sentimiento de culpa. Los verdugos del atormentador vienen precisamente de su interior. El principal enemigo del atormentador parece ser su propia mente que es la que lo aferra a recuerdos que dirigen sus emociones. De ahí que la culpa aparezca. El autor de *El sueño del Infierno* se ha caracterizado durante el discurso por desacralizar figuras y en este caso elige un sentimiento, como el de la culpa, para derribar ciertas cadenas que distinguen a la sociedad. Ahora bien, hay que considerar que, en apariencia, el viaje en el que el peregrino es protagonista pretende enseñar con el ejemplo y, de esta forma, que vea en los condenados la causa del sufrimiento, que en buena medida obedece a la culpa que es con la que cada

quien se condena. En los demás casos habría que ver con más cuidado de qué manera incide en el sufrimiento de estas figuras; no obstante, en el que nos encontramos vale la pena revisarlo con cuidado, puesto que tenemos a un atormentador que no ha requerido de verdugos. El narrador ha aprendido ya algunas enseñanzas pero éstas no dejan de ser ambiguas porque, por un lado, en el caso de la culpa, podríamos ver que resulta un freno para no caer en adoptar al engaño como sentido de vida, pero por otra, es una herramienta de condena y el atormentado resulta un claro ejemplo de ello. Para esto afirma Leo Spitzer:

Son innumerables los casos en que Quevedo no se contenta con yuxtaponer en iguales dosis el *desengaño* y la *ilusión* (la posición de lo desengañante en segundo término le asegura ya el triunfo): a menudo nos tiende como una mecha que al principio pasa inadvertida; una frase incidental, que parece cosa incidental, contiene la negación de una creencia, de una ilusión.²⁰⁵

La condena reside en la incapacidad para ser honesto con uno mismo, en el pretender disfrazarse. Lo vimos con las figuras anteriores y también podemos apreciarlo con el atormentado, ya que lo que dice es producto de una imaginación desbocada, se aparta de la realidad y es una percepción ficticia que aunque es real en el sentido de que lo hace sufrir, resulta exagerada y se encuentra dotada de oralidad y sin duda de elementos que provienen de la *actio*. También porta una careta, pues ha adoptado un papel; por lo tanto, miente. Es un condenado que ha tomado al tormento como su careta. Pienso que las figuras que hemos analizado hasta el momento bien pueden compartir el hecho de ser representaciones de sí mismas, incluso el peregrino y por qué no, el mismo lector.

Cuando le pregunta el atormentado al peregrino: “¿No lo ves?” está justamente refiriéndose a sí mismo como una representación del mayor sufrimiento en el infierno. El

²⁰⁵ Leo Spitzer, *op.cit.*, p. 134.

condenado encarna el tormento más doloroso que se pudiera ver. Ahora, después de hablar con el peregrino, que aquí desempeña el papel de espectador en la escena de la que es protagonista el condenado, encontramos que adorna aún más el sufrimiento al que representa, pues comienza a comportarse de una forma en demasía disparatada. El condenado se asume como víctima, pues acepta que no puede hacer nada para defenderse del castigo que sufre, ya que algo que no depende de él fue quien colocó a tan crueles verdugos en su alma. También cuando le pregunta al peregrino, en este caso, espectador de las acciones, si su tormento no está bien representado, entonces opta por condimentarlo con mayores muestras de desvarío. Parece que el condenado sufre para que los demás lo vean y de esta forma lo confirmen como el personaje que más padece.

Los verdugos que menciona son varios y el atormentador de sí mismo empieza a nombrarlos para que su espectador los vea con mayor claridad. Podemos decir que los ve en las palabras que utiliza en la representación discursiva que hace de los mismos, porque si sus quejas y lamentos no son suficientes, el condenado que posee la intención de demostrarle a su espectador que es el más desdichado, nutre y justifica su desdicha con argumentos. Ahora bien revisaremos lo que dice desde la perspectiva satírica: *–Velos, que sin piedad van midiendo descompasadas culpas eternas. (El sueño del Infierno, p. 233).*

Aquí tenemos al primer y quizá más poderoso verdugo del condenado: la culpa. Habíamos hablado de ella algunas líneas arriba, pero valdría la pena retomar este sentimiento con el afán de explorar su hipotética funcionalidad satírica dentro de la obra. La voz del condenado se está refiriendo a sus verdugos y menciona para empezar a la culpa, que tiene como una representación en su mente y que se manifiesta en su desvariado sufrimiento. La culpa es a su vez el principal detonante de la desdicha del atormentador de

sí mismo, de quien como ya dije, no hay diablo que diga nada, pues ella misma es la que en este caso encarna una representación demoniaca. La culpa en lugar de fungir como un pasaporte para la salvación es el vehículo que conduce a sufrimientos inimaginables que no pueden tener representación en otra parte que no sea el mismísimo infierno. Claro que esta enseñanza que se desprende de lo que dice el condenado no es fácil de apreciar, pues el estilo con el que el escritor se pretende hacer presente en la obra posee varias vertientes. Resulta curioso que la enseñanza se dé a través de la sátira y que ésta debe enmascararse de varias formas y así condimentar el juego que se ha instaurado entre el escritor conceptista y, tanto al que le presta su voz, esto es, su personaje-peregrino que también desempeña el papel de narrador, como, por supuesto, la figura del lector.

El personaje atormentado también tiene consciencia de sí mismo, aunque el lamento con el que prosigue su monólogo revela una tendencia a la conmiseración. El conocimiento que manifiesta no logra mitigar el sufrimiento, sino por el contrario lo acrecienta. El primer demonio al que nombra es a la Memoria. Esta potencia del alma personificada es la que le ha brindado un dolor gozoso al condenado, pues no podemos dejar de reconocer que existe un deleite en el sufrimiento del que es presa. Además la Memoria habita en su interior y es la que aparece dentro de su propio infierno, pues para el atormentador de sí mismo hay una atmósfera infernal exterior que lo cubre; no obstante, la más significativa para él es la que habita dentro de él. Entonces, dentro del infierno que visitan el lector y el personaje-peregrino existen a su vez pequeños infiernos interiores que son precisamente los que visten al infierno al que accedieron.

La Memoria, entonces, ha adoptado una forma alegórica y es la figura a la que primero se dirige el atormentador. No dialoga con ella, sino únicamente la invoca en razón

de reconocer una de las causas de su tormento. Es la Memoria quien lo acecha haciéndole recordar las oportunidades que tuvo para enmendar el camino y de las señales que claramente deambularon ante él y que no aprovechó. El principal enemigo del atormentado podría ser el orgullo, pues éste no le permitió apreciar sus fallas, pero tampoco lo deja ahora reconocerse a sí mismo como el responsable de su actual aflicción. Lo curioso es que hasta el momento bien puede tratarse este condenado de uno de los personajes más complejos, pero es también en el que puede verse más claramente tanto a cualquiera de las figuras anteriormente nombradas, como también al personaje-peregrino y al lector. Se trata este condenado de una variante que bien pudiera representar cualquier otro personaje, en el sentido sobre todo de reconocer a la culpa desmedida como el principal factor que incide para conducir a cualquiera a un sufrimiento innecesario. El condenado invoca a la Memoria de la siguiente forma: *¡Qué representación tan continua, qué castigo tan de la mano de Dios!* (*El sueño del Infierno*, p. 233). Pareciera que el atormentador de sí mismo dentro del infierno es el personaje más sincero, pero, como hemos visto, presenta caretas como cualquier otro, aunque en este caso no son desmenuzadas por un diablo, porque pensamos que él es el mismo diablo.

Como dijimos, tenemos ahora a un personaje más complejo que no requiere de nadie que lo introduzca, por tratarse, de hecho, de una representación demoniaca. En este caso, es el diablo el que opta por tomar esta forma para desconcertar, pero también otorgarle una enseñanza tanto al peregrino como al lector, quienes, se supone, como ya dije líneas arriba, ya son producto de una evolución y han madurado significativamente.

El atormentador prosigue hablando de las tres potencias del alma e invoca ahora al Entendimiento, que bien puede fungir como agente del sentimiento de culpa y también

catapulta esta lástima de sí mismo que distingue a este condenado, pues es evidente que goza del autocastigo:

Déjame tú, y sale el Entendimiento con imaginaciones de que hay gloria que pude gozar, y que otros gozan a menos costa que yo mis penas. ¡Oh, qué hermoso que pintas el cielo, Entendimiento, para acabarme! Déjame un rato si quiera. (El sueño del Infierno, p. 233).

El atormentador de sí mismo dice que apenas lo deja la Memoria, aparece el Entendimiento, mismo que también posee la fuerza necesaria para acabarlo. Ahora sus lamentos parece que resultan más dotados de un ánimo deleitoso. El condenado se entrega a esa potencia, que, según él, no sirve para nada más que para hacerlo sufrir, pues le presenta escenarios que le seducen, como, por ejemplo, el del cielo, al que no pudo acceder. Entonces esta segunda potencia del alma también es motivo de condena. Lo curioso es que ésta en lugar de enaltecer al espíritu, es motivo de pesares. Los ideales medievales son satirizados, porque si bien presumen ser un camino para la trascendencia, en este caso son instrumentos para el desquiciamiento. Podemos decir que este monólogo brinda una enseñanza, pero volteando al revés las potencias del alma y mirándolas como agentes de la condena, porque han engañado al condenado, que a su vez miente a sus destinatarios con su careta. En sí, lo que quizá Quevedo pretende transmitir a través de este personaje de *El sueño del Infierno* es la poca practicidad que puede tener el hecho de pretender encontrar en el significado de las potencias del alma una manera de vivir. Por ello busca desmitificarlas con sumo ingenio.

El Entendimiento es presentado por el condenado como una variante de su orgullo, ya que lo engaña mostrándole escenarios ajenos, lo que provoca que el atormentador de sí mismo se lamente en demasía.

El tercero de sus verdugos es la Voluntad, a la cual expone como una potencia anímica que tampoco permite el descanso. Se trata de un verdugo con el que lucha, enfrentamiento en el que jamás encuentra un descanso. Pretende siempre gobernarla de una forma, lo que trae como resultado que el atormentador sufra. El condenado se pregunta: *¿Es posible que mi Voluntad no ha de tener paz conmigo un punto? (El sueño del Infierno, p. 233).*

El atormentador finalmente culpa al conocimiento de su condena. A final de cuentas la considera un ingrediente para destruirse. Es el que alimenta su pesar. Pareciera que se niega a responsabilizarse de su propio sufrimiento y opta por lamentar su condición. En el conocimiento puede estar la destrucción de sí mismo. Lo curioso es que el atormentador de sí mismo conoce mucho del mundo, pero sabe poco de sí mismo o utiliza las herramientas del conocimiento para engañarse. Al final se lamenta dirigiéndose al mortal, pues así llama al personaje peregrino:

Así, mortal, pagan los que supieron en el mundo, tuvieron letras y discurso, y fueron discretos: ellos se son infierno y martirio de sí mismos. (El sueño del Infierno, p. 234).

Lo que dice el personaje de sí mismo puede sustentar el hecho de que se ha engañado con el orgullo, pues el conocimiento es un castigo cuando éste no le ha permitido conocerse a sí mismo, cualidad que procede más bien de la sabiduría. La obra muestra un

claro distanciamiento de una forma de ver el mundo que procede del Medioevo y que Francisco de Quevedo presenta desde una óptica satírica. A final de cuentas, el aparentemente más entendido resulta ser el más ingenuo y por supuesto ignorante de sí mismo. La enseñanza de Quevedo en este sentido se fundamenta en mirar al revés las potencias del alma. También expone cómo con una interpretación quizá plana e insulsa puede terminar este personaje condenándose de forma absurda.

Por otro lado, se habla del Gusano de la conciencia como enemigo del alma, lo cual resulta interesante y pienso que puede brindarnos claves para observar este episodio desde la perspectiva satírica; además de que puede orientarnos en el desciframiento de la enseñanza que se desprende de dicha sátira. La sabiduría es anímica; por lo tanto puede ser enemiga del conocimiento quien alimenta el tormento del condenado. Éste se ha entregado a una particular interpretación de las potencias del alma que ha terminado por hacerlo sufrir, porque en el pensar, esto es, en la forma que tiene de racionalizar su entorno, no existe una genuina comunión con el alma, sino más bien un apartamiento de ella. De ahí que venga un sufrimiento insano, poco genuino y dotado de conmiseración, ya que está fundamentado en el orgullo de este personaje. Para el autor de *Los sueños*, el Entendimiento, la Voluntad y la Memoria no poseen una funcionalidad en razón de que fomenten una vida espiritualmente sana. Ahora bien, pareciera que para Quevedo la única escapatoria posible al infierno está en adoptar una perspectiva propia del mundo que se aparte de influencias dogmáticas, institucionales, así como de los prejuicios sociales.

CAPÍTULO CUARTO: LA RETÓRICA SERMONARIA

4.1 El discurso pregonero y la palabra sagrada

Comenzaré con el discurso pregonero, pues la crítica que se vierte en torno a éste se encuentra relacionada con la oposición que esta voz presenta con respecto a la palabra sagrada. Ahora, el portador de esta palabra es el diablo, figura que goza, como lo dijimos con anterioridad, de ciertas dotes de la *actio*.²⁰⁶

Estas dotes las pudimos identificar en *El sueño del Infierno* desde que el autor se dirige al lector en el prólogo. Ahí tenemos la pauta de lo que será el discurso desde sus registros orales y sus artificios retóricos. La seducción y la habilidad de convencimiento que enmarca el discurso quevediano también es producto del conceptismo, mismo que contribuye a crear un ambiente envolvente. Pareciera que el autor es quien proporciona a los diablos esta habilidad de convencimiento, los guiños autorales y los gestos inmersos en las palabras de los diablos, que, de alguna forma, tienen que ver con el espíritu del texto fijado por el autor y contribuyen en sobremanera a la evolución del personaje-narrador, quien narra en un principio el discurso envuelto por un aura inocente para después ir modificando su postura ante lo que ve y describe. Lo que nos remite a lo que se planteó líneas arriba, pues la voz del personaje-narrador debe ser vista con desconfianza. Su postura es tan ambigua como la del autor y los diablos predicadores.

²⁰⁶ Tiene, pues, esta parte dos miembros: el primero la voz y el segundo el gesto, porque con dos sentidos percibimos al predicador: con los ojos, y para esto son necesarios buenos meneos y acciones del cuerpo, que es lo que llamamos gesto; y con los oídos, para que es necesaria la voz conveniente. Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 145.

Los episodios de *El sueño del Infierno* que trabajaré en este capítulo son los que definen la perspectiva satírica a través de la cual se aborda la retórica semonaria.²⁰⁷

Vale la pena detenernos a analizar dos definiciones del vocablo *pregonero*:

“1. El oficial público que en alta voz da los pregones, y publica y hace notorio lo que se quiere hacer saber, y que venga a noticia de todos. Es oficio muy vil y bajo.

2. Se llama por extensión el sujeto que publica y hace notoria y patente alguna cosa oculta o ignorada”.²⁰⁸

Me interesan ambas acepciones, aunque considero, particularmente, a la segunda como la que viene más a cuento con lo que se intenta desmembrar. Como lo dije, se pretende, en este caso, quizá no tanto satirizar a la figura del *pregonero*, sino más bien contraponerlo con el predicador que se encuentra mucho más cercano a la alta cultura, mientras que la voz *pregonera*, sin duda, tiene una carga mucho más popular: “Para mayor comprensión, debemos ubicar al *pregonero* en el mundo de la cultura oral, en la dilatada historia de la voz en Occidente, en las complejas relaciones de ésta con la escritura.”²⁰⁹

Es un discurso cercano a todos los estratos. También es importante decir que utiliza un discurso oral para comunicarse, mientras tanto, el predicador, a pesar de expresarse oralmente, emite una voz que deriva de la cultura libresca y el estudio de los textos sagrados. No olvidemos que existe una distinción entre la tarea del predicador y la

²⁰⁷ Habiendo de tratar el oficio de predicar por arte, es forzoso llamarla una Retórica sagrada y así ha de tener las mismas partes, cada cosa en su tanto, que la Retórica humana que son cuatro o cinco: invención, disposición, elocución (y con esto va la pronunciación), y últimamente memoria. *Ibid.*, p. 47.

²⁰⁸ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil O-Z, Gredos, Madrid, 1964.

²⁰⁹ Lilián Illades Aguiar y Gustavo Illades Aguiar, “El *pregonero* en la España de los Siglos XII A XVII”, en Lilián Illades Aguiar y Gustavo Illades Aguiar, *Ecós del pregonero*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Véléz Pliego”, Puebla, 2010, p. 7.

naturaleza del sermón que tiene que ver con la contraposición y complementariedad que tenemos entre el mundo oral y el escrito:

En el espacio religioso la predicación es el reducto de la oralidad, en tanto que la teología es el de la escritura. La variada relación entre ambas nos muestra cómo, dentro de la propia institución eclesiástica, se recorre este camino de progresiva afirmación y autonomía de la hermenéutica letrada, al llevar a sus límites las posibilidades cognitivo-comunicativas de la oralidad, que en el XVII hacen ya visibles los signos de la fractura de una “visión retórica” del mundo, a pesar de que ésta siguiera funcionando en términos generales hasta el siglo siguiente, y en parcelas menores hasta el XIX o incluso el XX.²¹⁰

Esto nos encamina al análisis tanto de la *actio* como de las marcas de oralidad que pueden identificarse dentro de quienes desempeñan la función predicadora en las partes del infierno quevedesco. De hecho, en este sentido, el pregonero tendría una relación más cercana con el juglar: “El parentesco biográfico del juglar y el pregonero podrían ser indicio de una actividad común respecto del arte de la voz, lo cual estaría en consonancia entre heraldo y *rapsoda*, comediante y *praeco*.”²¹¹

Tomemos en cuenta que este brevísimo episodio, junto con la mención a los taberneros, es el que funge como la antesala de la aparición de Judas en la escena infernal. De ahí que la palabra hablada de un embustero, como se refiere en esta parte del infierno quevedesco al discurso del pregonero, sea digna de condena. Quisiera tomar en cuenta que esta parte de los confines infernales es de gran interés, por tratarse, desde mi punto de vista, del inicio de una segunda parte de *El sueño del Infierno*; y esto lo establezco pues considero que el momento en el cual el personaje-peregrino y el lector-pasajero se enfrentaron al

²¹⁰ Perla Chinchilla Pawling, *De la compositio loci a la república de las letras. Predicación jesuita en el mundo novohispano*, México, Universidad Iberoamericana-Ciudad de México, 2004, p. 24

²¹¹ Lilián y Gustavo Illades Aguiar, *op.cit.*, p. 51.

atormentador de sí mismo, sufrieron, como lo señalé en su oportunidad, un aparente grado de evolución, debido a la toma de consciencia, que no es sino una muestra más del engaño conceptista que distingue al texto. A partir de aquí, ambas figuras demuestran una mayor capacidad de análisis, sobre todo, gracias a que las experiencias en estos lares poco a poco los han ido despojando de un atavío ingenuo, en el que incluso se finge el asombro, para pasar a portar una indumentaria conciente, que también es engañosa y motivo de desconfianza.

Ahora revisemos el significado de la palabra *prédica*:

“f. Discurso o peroración en que se dan consejos o se hacen recomendaciones morales o de otra clase.”²¹²

En esta parte resulta pertinente hablar de una *prédica* con indicios burlescos, porque es un diablo vestido de pregonero el que habla sobre su mismo oficio de la siguiente forma: *A éstos manda castigar Dios por escandalizadores y porque dieron mal ejemplo. (El sueño del Infierno, p. 234)*. El que habla, en este caso, le hace saber, tanto al narrador como al lector, que fue Dios quien decidió condenar a estos pregoneros. Se dicen las causas principales, que son las contrarias, sin duda, a las que distinguen al arte de la predicación. El discurso pregonero se opone también a lo que pretende Dios que el hombre haga con la palabra, misma que se busca que sea una transmisora de tranquilidad, buen entendimiento y portadora de consejos que incentiven el ejemplo. Podemos pensar que el hecho de escandalizar se emparenta con la figura de Judas, la cual será analizada en el apartado que se avecina. Esta fusión entre pregonería y predicación es propia del universo carnavalesco que plantea Mijail Bajtín: “Los *pregones de París* constituyen un aspecto importante de la

²¹² María Moliner, *op.cit.*, p. 755.

plaza pública y de la calle y se ensambla en la utopía de la fiesta popular que allí reina. Rabelais percibía en la fiesta popular los tonos utópicos del *banquete universal*, ocultos en el centro mismo de la vida ruidosa, viva, concreta, perceptible, de mil olores y llena de sentido práctico en la plaza pública.”²¹³

Lo curioso que podemos encontrar en esta parte consiste en que es uno de los pregoneros el que con la palabra comparte la razón de la condena de los que pertenecen a su oficio. La palabra misma se viste de pregonería para dar un ejemplo a quienes se encuentra destinada, que, en este caso, son el lector y el personaje-peregrino. Ahí se puede detectar cómo la predicación bien puede ocultarse tras la máscara de la pregonería, lo que llenaría de elementos carnavalescos al estilo de la obra. Quizá, entonces, no sean tan diferentes. Ambas voces se dirigen a un público, por medio de la *actio*, aunque sea en espacios diferentes: “Derivada de la letra de la autoridad civil, la voz del pregonero iba en busca del oído social, de la recepción de los súbditos del reino en el espacio que mejor los congregaba, el mercado, sustituto peninsular del ágora griega.”²¹⁴

Hay que tomar en cuenta que dentro de las funciones de la predicación descansa lo contrario, pues como podemos ver en la definición que nos proporciona María Moliner, su naturaleza es otra. La medida es uno de los atributos que distinguen a la tarea del predicador, así como el cuidado en las palabras y la sobriedad en el tono de voz; lo contrario, en apariencia, de lo que ocurre con los pregoneros que expresan a gritos lo que comunican, aunque hay que decir que dentro de sus funciones se encuentra también la de anunciar un castigo. Los pregoneros se hallan en el mundo de la oficialidad: “En la Séptima

²¹³ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Universidad, Madrid, 1987, pp. 166-167.

²¹⁴ Lilián y Gustavo Illades Aguiar, *op.cit.*, p. 33.

Partida se especifica como tarea del pregonero anunciar el delito por el que se castigaría a un procesado, si la sentencia impuesta era la pena de muerte. La finalidad de la proclamación era amedrentar y aleccionar a los vecinos.”²¹⁵

La ejemplaridad es uno de los valores morales que debe transmitir el predicador con la palabra²¹⁶, pues lo que expresa se considera un reflejo de la voz divina. Ellos, suponemos, que son los mediadores entre los feligreses y Dios; mientras tanto, los pregoneros juegan con la misma y expresan de forma amenazante una sentencia:

Tarea suya fue asimismo revelar si el castigo sería mediante azotes. Dado que acompañaba al reo, difundiendo el delito en que había incurrido y anunciando la pena de muerte, los azotes o la vergüenza pública a la que había sido condenado, la población terminó por asociar al pregonero con el verdugo. Ambos oficios eran considerados viles, según un texto tardío, Covarrubias anota que la palabra “vil” designa al “hombre baxo, de ruin casta y de poca estima” y que pudo tener su origen en “villa”, por eso “villano” hace referencia a la bajeza de la persona, de su condición y trato, de ahí el derivado “vellaco”.²¹⁷

Por su parte, el verbo predicar tiene varias acepciones: “1 *Publicar una cosa*. 2 *Mostrar patentemente una cosa*. 3 *Alabar excesivamente a alguien*. 4 Decir algo de un sujeto. 5 Pronunciar un sermón.”²¹⁸

Lo curioso aquí es que el diablo vestido de pregonero predica en contra de los que escandalizan con la palabra. Pregonería y predicación se funden en aras de la ambivalencia

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

²¹⁶ Además, el orador sagrado se enfrentó con dos problemas nodales provenientes justamente del tipo de auditorio al que se dirigía: las elites urbanas. Las funciones tradicionales de la predicación eran catequizar y moralizar, pero a medida que el siglo XVII avanzaba, ninguna de ellas podía seguirse ejerciendo en este sector de la sociedad. Perla Chinchilla, *op.cit.*, p. 29.

²¹⁷ Lilián y Gustavo Illades Aguiar, *op.cit.*, p. 37.

²¹⁸ María Moliner, *op.cit.*, p. 755.

estilística. El hecho de que el diablo tome ambos atavíos refuerza la *actio* que reina en el espíritu de esta obra, además que es resultado del estilo conceptista del autor.

Por su parte, Antonio Castillo Gómez afirma sobre la predicación que: “Una vez en el púlpito, ante los feligreses, la predicación representa una auténtica *performance*. Un acto sustancialmente oral con muchos elementos teatrales orientados a la movilización piadosa del auditorio”.²¹⁹

Tenemos, entonces, que puede analizarse la predicación desde su *actio*, así como a partir de la reacción que puede generar en un auditorio, que bien podría formar parte de los oyentes, pues la oralidad está muy presente.

En lo que se refiere al cómo hay que hablar, consiste en dos cosas: en la acción y en la elocución. La acción es, en efecto, una especie de elocuencia del cuerpo, ya que se basa en la voz y en el movimiento. Los cambios en la voz son tantos como los cambios en los sentimientos, los cuales a su vez son especialmente provocados por la voz. Por ello, ese orador perfecto, al que hace ya tiempo está eludiendo mi exposición, adoptará un determinado tono de voz según el sentimiento que quiera dar la impresión que le afecta y según el sentimiento que quiera provocar en el ánimo del oyente.²²⁰

En este caso, quienes predicán son los diablos lacayos de Lucifer. Son portadores de la palabra sagrada. Pero ésta es una palabra sabia que bien puede aleccionar a su auditorio, formado por el personaje-peregrino y por el lector-pasajero, a partir de la exhibición de los condenados.

²¹⁹ Antonio Castillo Gómez, “El Taller del Predicador. Lectura y escritura en el sermón barroco”, en *Via Spiritus*, 11, Portugal, 2004, p. 7.

²²⁰ Cicerón, *El orador*, trad. Eustaquio Sánchez Salor, Alianza, Madrid, 1991, p. 52.

Ahora, dentro de la ambigüedad discursiva, no podemos dejar pasar el hecho de que en esta parte del infierno nos encontramos con el pregonero, mismo que se contrapone a una sabiduría inmersa en el arte de la predicación. El pregonero no requiere dicha sabiduría ni tampoco necesita el artificio del predicador. No busca convencer sino comunicar.

Pregonero y predicador intercambian máscaras con gran facilidad, como lo pudimos detectar líneas arriba. De ahí, precisamente, que la causa principal de la condena descansa en el enmascaramiento. Si la predicación es *performance*, la pregonería lo es también en el sentido de que ambas contienen elementos de la *actio*. Lo que se castiga es que el pregonero se vista de predicador para confundir a su auditorio y goce de una legitimidad e investidura que no le corresponden, lo que no se limita a la parte del infierno. No obstante, debemos decir que si el pregonero toma recursos de la predicación para alcanzar sus fines, la predicación a veces podría servirse de los atractivos pregoneros, como se puede ver en *El sueño del Infierno*, donde el que predica puede transmitir respeto a sus oyentes por ser portador de la palabra de Lucifer, pero también, al ataviarse de forma demoniaca, termina por provocar una mezcla de risa y horror en su auditorio. De ahí que nos detengamos a pensar en los indicios orales que pueden detectarse en el estilo sermonario que distingue a *El sueño del Infierno*: “La sociedad de la cultura oral conocía perfectamente este peso de la presencia corporal en la comunicación cara a cara. La propia retórica se ocupaba tanto del contenido como de la forma enunciativa y gestual del decir; para ello se formulaban reglas de diversa índole.”²²¹

Tenemos a Lucifer como la autoridad máxima dentro de los confines infernales y su palabra se extiende en las bocas de los diablos que le sirven. La sátira que se hace en este

²²¹ Perla Chinchilla, *op.cit.*, p. 36.

caso presenta sus peculiaridades, pues el diablo, ahora vestido de pregonero, advierte la condena de esta figura. Lo curioso es que ahora mediante la pregonería se enseñe incluso con elementos mucho más amenazantes que los de la predicación. Si los diablos se visten en la mayor parte del infierno de predicadores, ahora uno de ellos lo hace de pregonero y de esta forma las palabras contribuyen a que la *actio* se encuentre presente en los personajes. Es importante establecer de dónde proceden las influencias del pregonero, así como el origen de su discurso y su relación con la oralidad:

Al respecto podemos suponer que, si el heraldo entró en contacto con las técnicas de rapsodas y ensalmadores, y el *praeco* con la de los actores cómicos, el pregonero no habría sido insensible, en análogas coordenadas mentales –propias de la oralidad mixta–, a dos figuras protagónicas en la transmisión vocal de los textos. Nos referimos, por un lado, al juglar; por otro, al lector profesional de una página mucho más legible que las greco-romanas gracias al paciente trabajo de los escribas monásticos. Hacia el siglo XII, dicha página hizo posibles los textos jurídicos y literarios aludidos arriba, así como su lectura vocalizada. Con todo, la escritura seguía estando al servicio de la voz, cuya arte fue labor de juglares tantas veces iletrados y, sin embargo, emulados por predicadores y lectores de oficio.²²²

Sobre el sermón, vale la pena tomar en cuenta la siguiente acepción: “Discurso de asunto religioso o moral, pronunciado por un sacerdote.”²²³ Ahora, desde una óptica estilística, podemos decir que: “El sermón es en la Retórica eclesiástica lo que el discurso en la Retórica clásica, o sea, el texto retórico; y, como discurso, en teoría de Quintiliano, *consta de aquello que es significado y de aquello que significa, esto es, de asuntos y*

²²² Lilián y Gustavo Illades Aguiar, *op.cit.*, pp. 59-60.

²²³ María Moliner, *op.cit.*, p. 1070.

palabras: res y verba; res, la cosa, vinculada a la invención, y verba, las palabras, vinculadas a la elocución.”²²⁴

El sermón, entonces, es un discurso que adquiere el personaje-narrador. No olvidemos que, según un sector de la crítica, específicamente, Jauralde Pou, *El sueño del Infierno* se trata de un discurso.

Si nos fijamos en el siguiente fragmento:

Y vi a todos, que a los que penaban cada uno los metía en sus penas, y así pasaban las de todos como causadores de su perdición: pues éstos son los que enseñan en el mundo malas costumbres, de quien Dios dijo que valía más no haber nacido. (El sueño del Infierno, p. 234),

Se aprecia que la voz del personaje-narrador ha adquirido tintes sermonarios. Su fin es adoctrinar por medio de la palabra, dictaminar las costumbres de quienes lo escuchan por medio de un tono didáctico-moralizante. Se habla de un mundo de malas costumbres, lo que nos remite a una finalidad moral. Así como este apartado existen muchos que pueden leerse de la misma manera, aunque se piensa que este discurso al estar enmarcado por una *actio* no deja de mostrar a la sátira como el estilo dominante, ya que el autor desde un principio se dirige al lector con cierta sorna y persiste en hacerlo cuando en boca de los diablos presenta a los habitantes de los confines infernales. De esta manera, las “malas costumbres” son finalmente nombradas con un dejo irónico. Podemos pensar que existe en *El sueño del Infierno* una burla hacia esta clase de discurso. Considero que el cambio del personaje-peregrino también está supeditado al fingimiento y de esta manera crea una

²²⁴ Félix Herrero Salgado, “Las citas en los sermones del Siglo de Oro”, en *Criticón*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2002, p. 63.

atmósfera de complicidad con el autor. Por ello, la ambigüedad oscurece las verdaderas posiciones de ambas figuras. La obra, entre otras cosas, presenta la peculiar relación que existe entre el autor y el personaje-peregrino, encontrando el primero un eco en las voces de los diablos y el segundo en la interpretación que pueda hacer del texto la figura del lector, misma que, aunque difusa, resulta ser un acompañante de esta singular travesía.

Tampoco podemos dejar de considerar que la voz predicadora del pregonero pretende instruir al narrador como oyente y transmitirle la enseñanza que se vierte de este discurso.

Para constatar cómo Quevedo funde estas dos retóricas, tenemos que: “A la hora de pronunciarlo, el predicador se valía tanto del saber acumulado como de otros recursos destinados a captar la atención del público y a despertar su conciencia. Tenía mucho de juego teatral, aunque, conforme prescribía la retórica sagrada, el comportamiento del predicador nunca debía incurrir en el histrionismo de los comediantes.”²²⁵

A pesar de que las palabras del pregonero sean propias de un predicador, la figura que las pronuncia lo hace con la *actio* de un comediante, lo que también ocurre con el diablo predicador, figura en la que se entremezcla el tono doctrinal con la indumentaria cómica y que trae como resultado un humor que linda en los terrenos de lo grotesco. Por otro lado, el tono doctrinal y sentencioso persigue la reacción ante una ejemplaridad no exenta de miedo.²²⁶ Aquí tenemos algo fascinante, pues, ambas voces, la del predicador y la del pregonero, escandalizan a su auditorio, aunque de diferente modo; la primera lo hace a partir del miedo fundado en el ejemplo, al exponer el aparente devenir de los pecadores,

²²⁵ Antonio Castillo Gómez, *op.cit.*, p. 8.

²²⁶ Así pues, ese orador de primera fila variará y cambiará la voz y, subiéndola unas veces y bajándola otras, recorrerá toda la escala de los sonidos. Cicerón, *op.cit.*, p. 53.

aunque de un modo mesurado y sabio, mientras la segunda, que también provoca miedo ante la confirmación de un castigo inminente, lo realiza a través del griterío que no permite al auditorio desviar la atención de quien pronuncia aquella singular perorata que confirma la condena. Ahora, no podemos dejar de pensar en la ambigüedad de la intención del autor en esta obra, sobre todo, en lo que atañe a la interpretación del mensaje, ya que habíamos visto en el capítulo anterior que, por un lado, está la posibilidad de acercarse al texto como si tratara de liberar al lector de ciertos prejuicios que lo hacen pensar en su irremediable condena, o bien, puede hacerse como si fuera una obra que, enmascarada por la sátira, más bien pretendiera prevenir al lector de las malas acciones.

Puede constatar, como ya se estableció, un cambio en el narrador-peregrino, quien con la voz refleja una alusión a la palabra sagrada procedente de los Evangelios. El protagonista también miente y es cómplice del autor. La falsa apropiación de un discurso criticado por Quevedo, como lo es el sermonario por parte del protagonista-narrador, se aprecia claramente con la aparición de Judas, personaje, cuya voz se presenta como eco de todo mal uso de la palabra. De ahí su papel protagónico en *El sueño del Infierno*, pues a partir de ella puede cualquiera condenar a otros, pero, al hacerlo, se está también condenando a sí mismo. La palabra es el instrumento principal del engaño y es alrededor de lo cual se conforma el planteamiento del discurso quevediano.

Sobre la función del sermón, Antonio Castillo también establece que: “Enseñar, deleitar y mover eran los tres pilares que sustentaban la arquitectura del sermón barroco. Éste, en efecto, estaba pensado para instruir deleitando y con la suficiente capacidad

persuasiva como para que los oyentes sintieran en carne propia los consejos, advertencias y recomendaciones expuestas por el predicador.”²²⁷

El discurso de los diablos ha motivado un cambio en el personaje-peregrino, pues, como pudo apreciarse en la última cita que utilizamos de *El sueño del Infierno*, parece haber adoptado un discurso en el cual se fusiona un tono irónico –por lo que está revelándose ante sus ojos– con un estilo sentencioso, ya que, el personaje-narrador ha logrado asimilar las palabras que escuchó en boca tanto de los diablos como de los condenados, así como las imágenes que se le han ido revelando. “Por ejemplo, Fray Luis de Granada comentaba que principio y final debían dirigirse a la voluntad del oyente para captarla o moverla, respectivamente; y en el centro, la materia del discurso, *el asalto a la fortaleza del entendimiento*.”²²⁸ Pienso que para el personaje-peregrino, la confrontación con el atormentador de sí mismo resultó ser un parteaguas en su travesía infernal, pues se alcanza otro nivel de conciencia y se cumple uno de los propósitos que se fijó el autor del prólogo para el lector. Ahí empieza a darse cuenta de que los habitantes del infierno son presas de una cárcel mental construida por ellos mismos y que los guardianes de esa prisión son los tormentos y penas que ellos mismos alimentan. Todo ello sin dejar de tomar en cuenta el posible fingimiento del protagonista, ya que es objeto de nuestra desconfianza, al analizar dos de las lecturas posibles de *El sueño del Infierno*: una fundada en que el discurso es una baja sátira burlesca y la otra, que estamos ante un discurso sentencioso que busca despertar la conciencia tanto del protagonista como del lector, mediante una serie de ejemplos de condenados que aparecen durante el viaje por el infierno.

²²⁷ Antonio Castillo Gómez, *op.cit.*, p. 7.

²²⁸ Perla Chinchilla, *op.cit.*, p. 78.

4.2 Judas en el centro del Infierno

El presente subcapítulo estará dedicado a analizar la parte en la que interviene la figura de Judas. Como se estableció líneas arriba, el episodio de los pregones y el discurso pregonero prelude la aparición de esta figura, la cual se aborda en aras de persistir en mirar acontecimientos, circunstancias y en este caso, a un personaje del Evangelio que se caracterizó por su actitud controvertida. Judas es el gran pregonero y lo digo porque en la palabra tuvo la condena. Es percibido como quien con la lengua traicionó a Cristo y lo condujo a la crucifixión. Lo que se pretende trabajar aquí es que su discurso dentro de *El sueño del Infierno* posee características del pregonero, aunque también tiene dotes de predicador. Judas tuvo en la palabra su principal herramienta para la persuasión y el resultado de la misma viene con seguridad de la fusión de la pregonería y la predicación. Ahora, debemos decir que el diablo no habla como lo que es, pues se depende de esta máscara de pregonería para seguir en su papel de guía infernal. En el diablo entonces también se encuentran ambos discursos. Esto lo convierte en un personaje ambivalente desde el punto de vista del uso que le otorga a la palabra. Éste se dirige al personaje-peregrino, quien lo escucha con atención para señalarle el lugar donde se encuentra Judas:

Pero si queréis saber notables cosas, llegaos a aquel cerro, veréis en la parte del infierno más honda a Judas con su familia descomulgada de despenseros malditos. (El sueño del Infierno, p. 235).

Lo curioso aquí es que el diablo persuade al personaje-peregrino a que manifieste su curiosidad por saber y no solamente eso sino que la sabiduría a la cual se nombra se dirige hacia cosas notables. Ahí tenemos que el diablo le otorga la cualidad del sabio al

condenado, quien será el que instruya al personaje-peregrino, que en este momento ya ha consolidado su papel de discípulo en las enseñanzas que se dan durante el viaje por el infierno quevediano. Esto, sin duda, ya se había anunciado en el prólogo del autor, quien bien podría ser la figura principal en la que descansan estas enseñanzas, que se darán por medio de la palabra, en la cual podrán encontrarse referencias a los Evangelios, pero también marcas de oralidad, viéndolas como parte fundamental de la elocución. Otro elemento que contribuye a la ambigüedad discursiva es el misterio sobre la figura del autor en la obra, pues tras leer y analizar el “Prólogo al endemoniado lector” pienso que bien podría pensarse que esta figura está representada por el mismo Lucifer. De todos modos, adelanto que nuestro planteamiento se encamina a pensar que este viaje comienza en el centro y termina ahí mismo donde está la galería de Lucifer.

Por otro lado, Judas dejó escuela, pues tuvo notables y numerosos herederos del uso que le dio a la palabra. El narrador obedece al diablo y dice:

Hícelo así, y vi a Judas (que me holgué mucho) cercado de sucesores suyos. (Idem).

El autor participa aquí brindándonos su ambigua intervención con una didascalía, pues podríamos pensar que ironiza en torno a la aparición de Judas, manifestando la poca importancia que le representa este evento, o bien, su sinceridad revela que dicha aparición lo tranquiliza porque es la figura condenada por antonomasia. Yo pensaría que el narrador ya ha adoptado un discurso predicante o bien finge haberlo hecho para persistir en el juego que desde un principio propuso el autor y el personaje-peregrino si bien al principio se comportó con cierta indiferencia ante lo que ocurría a su alrededor, en este momento participa de forma activa. Con su discurso, entonces, condena al condenado, personaje que

hizo lo mismo con Jesucristo, de ahí lo ridículo del asunto y la intervención del autor, quien detrás se ríe de esto, ya que, por las mismas razones que se juzgó con severidad a uno, se condena al otro y así también ocurre con la voz predicante del narrador, quien se incorpora en el juego del autor. Lo satisface para ahora desconcertar al principal blanco de engaños y desengaños: el lector pasajero. Judas le sirve al autor para satirizar a la retórica sermonaria. Lo utiliza, de hecho, como ejemplo, así como los predicadores hacían uso del símil para instrumentar su juego satírico:

Por lo demás, tampoco la delimitación de las fronteras entre el *exemplum* –en este sentido estricto- y la *similitudo* es unívoca en los tratados retóricos: estos últimos pueden insistir en el carácter narrativo del ejemplo, frente al descriptivo del símil, en el valor literal del primero, frente al alegórico del segundo, o, incluso en la sustancia histórica y ficticia, respectivamente, de sus contenidos.²²⁹

Judas es un paradigma tanto para el personaje-peregrino como para el lector-pasajero. Este último será quien represente en este caso a todo lector, que tendrá una recepción imprecisa de lo que ocurre, cosa que linda, como lo hemos dicho, en la ambivalencia y por lo tanto, en la confusión. Por un lado, puede entretener el hecho de presenciar cómo se hace uso de un personaje del Evangelio para construir una baja sátira burlesca sobre las costumbres tanto de quienes habitan los confines infernales quevedescos, como de los lectores que bien pueden encontrar un reflejo²³⁰; y por el otro, bien puede despertar emociones cercanas al miedo, ya que la condena por traición de Judas si bien despierta al mismo personaje-peregrino una sensación de enfado y un deseo latente por

²²⁹ José Aragües Aldaz, "Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico", en *Criticón*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2002, p. 82.

²³⁰ También en esto de las reprehensiones es menester mirar que sean a propósito de las costumbres y vicios del auditorio. Francisco Terrones del Caño, *op.cit.*, p. 67.

cuestionarlo por el acto que cometió, también su postura resulta digna de reflexión. Además, es inevitable que cualquier receptor encuentre consciente o inconscientemente un reflejo y por ello es que tiende a censurarlo con más prejuicio y de la forma más cruenta posible para, de esta manera, censurar cualquier indicio de traición que pueda estar pugnando por encontrar una salida o consumación:

[...] por esto advierto que el predicador ha de tener todas las virtudes y aborrecer capitalmente todos los vicios, porque, si él no está interiormente vestido de estos dos afectos, amor de lo bueno y odio de lo malo, es casi imposible que mueva al auditorio a lo que él interiormente y de veras no está movido.²³¹

Judas, entonces, funge como referencia para muchas cosas. Es la figura que se utiliza para instruir, enseñar, a veces, a partir del miedo, cuestión en la que la posición del autor no está del todo clara, ya que su crítica está encaminada a denunciar ciertos valores hipócritas de la sociedad que comienzan a gestarse desde los espacios que pretenden instruir, en este caso, los escenarios donde se predica. También funciona como objeto susceptible a la comparación. Todo acto de traición acarrea necesariamente una referencia a Judas. Ahora, también podemos hablar de un Judas predicador, pues se defiende dentro del diálogo que se instrumenta entre éste y el personaje-peregrino, como veremos más adelante.

La figura del autor lleva al peregrino hasta el centro del infierno sin que siquiera se percate de ello. En cuanto llega ya se ha convertido en una figura que adopta los rasgos de Judas, el condenado traidor por antonomasia. Éste también es un reflejo tanto del peregrino como del lector, quien si no es analítico puede asimilar la voz predicante y teminar por juzgar de igual forma las acciones y decisiones de los condenados.

²³¹ *Ibid.*, p. 22.

En los *Sueños* que le preceden y en los que le siguen, los nombres de Satanás, Judas, Nerón y tantos otros son, muchas veces, como apodos del Desengaño. El escritor necesita transmitir sus protestas y sarcasmos a través de seres siniestros que *castiguen* en todos los sentidos del término. A las almas condenadas se les atormenta también, en el infierno, a golpes de sermón: martirio auditivo, explicarán *Las zahúrdas, martirio en voces ásperas de un demonio*.²³²

En este momento, el personaje-peregrino encarna en su discurso la voz de Judas y lo juzga de forma severa, con el mismo rigor con el que éste fue juzgado y por lo tanto, conducido al centro del infierno. “Parte de la obligación del predicador es arrancar lágrimas y no risas, buscar provecho y no agrado, de que debe imitar la elocuencia de Cristo y seguir las enseñanzas del Concilio de Trento [...]”²³³ Entonces, desde la perspectiva que adopta el personaje-peregrino, cuestión que es planteada sutilmente como algo ridículo por parte del autor, si hay alguien que merece estar ahí es precisamente Judas, que al condenar terminó también por castigarse a sí mismo. Lo que más se condena de esta figura es la cobardía, atributo principal que distingue a la traición:

Y no es posible menos, ni que tan mala inclinación y ánimo tan doblado se hallase si no es en quien (por serlo) no fuese hombre ni mujer. ¿Y quién sino un capón pudiera condenarse por llevar las bolsas? ¿Y quien sino un capón tuviera tan poca vergüenza que besara a Cristo para venderle? ¿Y quien sino un capón tuviera tan poco ánimo que se ahorcara, sin acordarse de la mucha misericordia suya? (El sueño del Infierno, pp. 235-236).

El sermón que realiza el personaje-peregrino, ahora convertido en un predicador que comparte algunas observaciones no exentas de gracia, utiliza fórmulas para atraer al auditorio; por ejemplo, el uso de anáforas le otorga a su discurso un sentido mucho más

²³² Raimundo Lida, “Sueños”, en *Prosas de Quevedo*, Crítica, Barcelona, 1981, p.184.

²³³ Perla Chinchilla, *op.cit.*, p. 121.

dramático, desde el punto de vista auditivo. “Si se trataba de despertar en el auditorio contrición y arrepentimiento, qué mejor que valerse de la imagen de Cristo crucificado para motivar esa reacción al ver el destino que tuvo Jesús por causa de los pecados humanos.”²³⁴

Ahora, no podemos dejar de lado la función de la palabra en la predicación, pues el discurso sermonístico en este caso posee una fuerza incisiva: “Ya desde la paulina *Epístola I* de los Corintios, los oradores sagrados se ven convertidos de modo metafórico en los *dientes de la Iglesia*. Pero, además de dientes, pueden ser alternativamente, labios y ojos, cuando no conformar incluso el armazón óseo, el esqueleto de esa misma Iglesia, como quería Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares*.”²³⁵

Podríamos decir que el hecho de contraponer el discurso pregonero con la predicación, para después fundirlos en el personaje de Judas, repercute en la llamada ambivalencia estilística y nos deja entrever la sátira que enarbola Francisco de Quevedo y Villegas sobre la retórica sermonaria, lo que podemos ver en la postura burlona del diablo y en el desenfado e indiferencia que adopta a veces el personaje-peregrino. El uso repetido del vocablo *capón*²³⁶ reitera la condena a Judas por su cobarde traición, pero también le resta a quien lo dice con bastante sobriedad. Cuestión que bien puede alejar al discurso de los rasgos que distinguen al predicador tradicional. “In the first place, during the sixteenth and seventeenth centuries many authors of instructional and doctrinal texts (among others,

²³⁴ Antonio Castillo Gómez, *op.cit.*, p. 9.

²³⁵ Fernando R. de la Flor, “La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal”, en José María Díez Borque, *Culturas en la Edad de Oro*, Complutense, Madrid, 1995, p. 127.

²³⁶ “Yo me hallé un día en Santa Águeda muy atajado , predicando lo que el Evangelio de aquel día dice de los eunucos, de quien traté gran parte del sermón; y, porque este vocablo no lo entiende el vulgo , no hallando otro como yo quisiera, hube de decir “capón” (aunque hablando del que se come honesto vocablo es); pero hícelo, habiendo dicho antes dos o tres veces “eunuco”, para que la necesidad de no haberme entendido, me obligase y excusase de decirlo. Pero dixere: “Esto quiere decir “eunuco”; y entendiedlo así para todo el sermón. Y con esto, de allí en adelante siempre dixere “eunuco””. Francisco Terrones del Caño, *op.cit.*, pp. 131-132.

Carlo Borromeo in Italy and Fénelon in France) insisted that preachers must address their listeners in a grave and sober manner.”²³⁷

Debemos también pensar que en ocasiones la retórica sermonaria no está exenta de argumentos e ideas disparatadas, como podemos ver en la forma en la que se utiliza el vocablo *capón* para definir la forma y proceder de Judas. “In an attempt to get their meaning across when words were insufficient, they used all posible rhetorical images to move their auditor’s souls.”²³⁸ Y un poco más adelante, Manuel Morán dice: “[...] preaching was no stranger to artificial arguments and grotesque appeals to the listener’s emotions, whether the preacher was speaking of live or insisting on the inevitability of death.”²³⁹

En este caso, el narrador-predicador ha retado a su auditorio; esto es, a sus lectores, y lo ha hecho de la misma forma que lo hicieran los diablos durante el discurso y el autor dentro del prólogo. La repetición, entonces, aumenta el nivel de intensidad en el público y contribuye a mover sus emociones. La figura de Judas es presentada como algo deplorable e indigno de imitación, pero también debemos decir que el hecho de que el personaje-peregrino haya adoptado esta voz predicante dota de elementos burlescos al discurso. De esta forma, el receptor, por un lado, experimenta miedo ante la conducta del condenado, referida por la figura del narrador, pero, por el otro, no puede ignorar lo cómico que resulta escuchar al personaje-peregrino expresándose de esta manera. Todo ello porque había comenzado por compartir sus impresiones bajo la máscara de la ingenuidad y ahora se ha vestido de predicador, pero así como en el caso de la prédica de los diablos, encontramos

²³⁷ Manuel Morán and José Andrés-Gallego, “The Preacher”, en Rosario Villari, *Baroque Personae*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1995, p. 128.

²³⁸ *Ibid.*, p. 136.

²³⁹ *Idem.*

que su sermón tiene un dejo burlesco que también hace ambivalente el efecto causado en los receptores. La voz predicante, representada en esta ocasión por la figura del personaje-peregrino, tiene la peculiaridad de condenar a Judas. “The preachers do their job talking to us about the woes that derive from sins and exhorting us to abandon them, and we do ours by holding on to our sins.”²⁴⁰ Por lo que podemos ver, este episodio de *El sueño del Infierno* se distingue por trabajar el pecado de la condena, pues Judas juzga para después ser condenado y a la postre ser utilizado como ejemplo para amedrentar a los receptores que bien podrían caer en eso, pero lo hace precisamente juzgando. “Porque, desde una perspectiva en cierto modo próxima, la prédica barroca había de manifestar la condición modélica de toda la Historia, a menudo sentida como *summa* de casos morales dignos de imitación, como eterno sermón predicado por Dios a los hombres.”²⁴¹ Con ello podemos pensar en nuevamente la doble interpretación que se le puede dar a este fragmento del infierno quevediano, ya que, por un lado se encuentra lo adoctrinante que viene de la retórica sermonaria y su afán por instruir, pero, por el otro, no podemos negar la mirada satírico-burlesca de Quevedo, quien desenmascara las contradicciones en las que caen sus personajes y cómo éstos reflejan claramente a una sociedad que recurre a estos patrones con el afán de aleccionar a su auditorio. “Para obviar tales efectos, el predicador no olvidará nunca el cometido final del sermón compendiado, de antiguo, en tres requisitos fundamentales: enseñar, deleitar y mover (*docere, delectare et movere*). Para lograr dicha

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

²⁴¹ José Argües Aldaz, *op.cit.*, p. 88.

meta, el orador sagrado no hará por lo tanto, alarde de *ostentación ni de vanidad ni de ciencia*, ya que la finalidad de la predicación estriba en *la salvación de las almas*.²⁴²

Es importante darnos cuenta que Francisco de Quevedo a partir de sus figuras: la de Judas y la del personaje-peregrino, convertido en predicador, juega con los requisitos llamados fundamentales del sermón, debido a que hace uso de los lineamientos de éste para precisamente enseñar e instruir a sus destinatarios. Además, es imprescindible nombrar las clases de sermón: “Como se sabe Fray Luis de Granada se limitaba a dos géneros de sermón solamente: el suasorio o desuasorio y el demostrativo.”²⁴³ Lo que persigue principalmente Quevedo es despertar en el lector un espíritu crítico. La estética del sermón, refiriéndonos a la serie de atributos que lo particularizan, así como su función social, resulta sometida a grandes cuestionamientos por parte del autor de *El Buscón*. Francisco de Quevedo bebe de esta retórica para así crear un discurso ambivalente en el cual la sátira se sirve del sermón para cumplir con uno de los propósitos principales que tiene el autor conceptista con este discurso: desengañar al lector. Recordemos que el sermón posee una función social en la España de los siglos XV al XVII, misma que, como ya dije, es motivo de sátira en *El sueño del Infierno*. Es por ello que nos encontramos con el hecho de que: “Si Fray Luis hace hincapié en la predicación y en el perjuicio causado por la ausencia de ésta es porque el sermón constituye un vector de primer orden en la renovación religiosa de la España del siglo XVI: uno de los instrumentos más adecuados que inciden directamente en la formación del *perfecto cristiano*.”²⁴⁴ De ahí que Francisco de Quevedo se burle de los manuales de predicación y de las retóricas sermonarias, como podría ser la misma *Retórica*

²⁴² Ricardo Sáez, “Preludio al sermón”, en *Criticón. La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Institut d’Etudes et Hispano-Américaines, Toulouse, 2002, p. 48.

²⁴³ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

Eclesiástica de Fray Luis de Granada, entre otras cosas por su afán por controlar y uniformar a la sociedad: “A todas luces, el sermón actúa como el instrumento adaptado para llevar doblemente a cabo una práctica de control: control no sólo de las ideas y reacciones del cuerpo social sino también de la palabra proferida por el predicador, cautiva en toda una red compleja que organiza la ortodoxia de la oratoria sagrada.”²⁴⁵

El discuso predicante, entonces, se encuentra repleto de falacias y la figura del predicador es blanco de cuestionamientos; de hecho es tan digno de condena como el que corresponde al discurso pregonero. El predicador es el protagonista del infierno y es también la figura más susceptible a ser satirizada dentro del discurso, pues toda la fuerza de la obra descansa en la palabra y ésta presenta muchas más caretas de las que tenemos la posibilidad y el tiempo para nombrar; por ello nos limitaremos al análisis de algunas partes específicas que nos permitan seguir trabajando la ambivalencia estilística desde la *actio*. Es importante hacer una revisión de algunos rasgos simbólicos que caracterizan a Judas. Por ejemplo, un rasgo distintivo en la figura de Judas es el color de su barba:

y de su cara no sabré decir sino que me quitó la duda de ser barbirrojo como le pintan los españoles por hacerle extranjero, o barbinegro como le pintan los extranjeros por hacerle español, porque él me pareció capón. (El sueño del Infierno, p. 235).

El color rojo en la iconografía medieval es con el que se tiende a representar a Judas. Con ello también se confirma una condición ciertamente demoniaca.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

Como todos los traidores, Judas no podía no ser pelirrojo. Fue adquiriendo esa característica, pues, progresivamente a lo largo de los siglos, primero en las imágenes desde fines de la época carolingia, luego en los textos a partir del siglo XII. De ese modo, se unió a un pequeño grupo de felones y traidores famosos a los que las tradiciones medievales solían distinguir con una cabellera o una barba pelirroja: Caín, Dalila, Saúl, Ganelón, Mordred y algunos otros.²⁴⁶

El narrador comienza a acercarse a Judas y se da cuenta que tiene una expresión de contento, pues se siente satisfecho de estar rodeado por los despenseros. Éstos, por supuesto, al estar dentro del infierno pertenecen a la categoría de las figuras satíricas, mismas que trabajé en el tercer capítulo de la presente investigación. Con ello, pretendemos nutrir una de nuestras posturas que consiste en observar el juego conceptista de Quevedo como una forma de satirizar la propia retórica sermonaria.

Primero es importante analizar en qué consiste el castigo que sufren los despenseros en el infierno:

Miré más atentamente y fui llegando a donde estaba Judas, y vi que la pena de los despenseros era que, como a Ticio le come un buitre las entrañas, a ellos se las escarban dos aves que llaman sisones. (El sueño del Infierno, p. 237)

El sisón es un ave, pero también se utiliza como verbo para designar a las personas que sisan pequeñas cantidades de dinero con frecuencia.²⁴⁷ Definamos ahora el vocablo

²⁴⁶ Michel Pastoureau, "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas", en Michel Pastoureau, *op.cit.*, p. 217.

²⁴⁷ "Por lo que se refiere a la constante, es doble. *Despensero, ministro de hacienda, o arbitrista*, Judas testimonia la permanencia, en Quevedo, de la búsqueda de una dimensión económica en el hecho social, político o histórico. Judas es insoluble de otra gran obsesión, la del dinero soberano, casi Dios". Jean Vilar, "Judas según Quevedo (un tema para una biografía)", en Gonzalo Sobejano, *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1984, p. 117.

sis: “Particularmente, cantidad de dinero que alguien se queda para sí haciéndola figurar de más en la cuenta de la compra.”²⁴⁸

Y en otra definición, que tiene que ver con el ave a la que se refiere, encontramos lo siguiente: “Ave gruiforme común en España, de color leonado con listas negras en la espalda y cabeza, y blanco por el vientre y en el borde de las alas; las patas son amarillas y el pico gris con la punta negra. Es de vuelo tardo, pero, en cambio, corre mucho”.²⁴⁹

Al sisón se le compara con el buitre que le come las entrañas a Ticio. Este animal se encuentra cargado de una simbología tanto cristológica como demonológica. Dentro de la primera clasificación del bestiario, el buitre tiene una simbología semejante a la del pelícano:

Relacionado en cierto modo, como tantos otros animales, con la cuestión del origen o de los comienzos de la vida humana, el buitre fue en la simbología sagrada de los sabios de Egipto el emblema consagrado de la maternidad. Y por ello mismo lo fue también de la abnegación paterna y materna, pues los egipcios le prestaban la generosidad de derramar su propia sangre hiriéndose a sí mismo para alimentar a su prole en los días de hambre.²⁵⁰

Y en cuanto a lo demonológico del buitre, encontramos lo siguiente:

Por lo demás, nuestros simbolistas de la Edad Media convirtieron al Buitre en emblema del demonio de la gula a causa de las carnes corrompidas y de las presas infectas que este pájaro devora con avidez. Para otros, el buitre mitológico que una

²⁴⁸ María Moliner, *op.cit.*, p. 1097.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ L. Charbonneau-Lassay, “El buitre”, en L. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Volumen 1, Olañeta, Barcelona, 1996, p. 458.

y otra vez desgarraba el hígado incesantemente renaciente de Prometeo atado a su roca es Satán destrozando el alma encadenada a su vicio.²⁵¹

Resulta interesante la comparación que se hace entre los despenseros y Ticio, mismo que posee un destino similar a Prometeo:

Gigante hijo de Zeus. Su madre era Elara, a la que Zeus, por temor a la celosa Hera, tuvo que enterrar en el centro de la tierra. A los nueve meses nació Ticio de la tierra, por lo que algunos consideran a ésta como su madre. Instigado por Hera, que lo odiaba, intentó Ticio violar a Leto, por lo que fue fulminado por Zeus con su rayo, según algunas leyendas, o bien por los hijos de Leto, Apolo y Artemis, que lo asaetaron con su arco. Su cuerpo, según cuenta Odiseo en la *Odisea*, ocupaba una enorme extensión de los Infiernos. Tumbado siempre, sufría un terrible castigo, similar al de Prometeo, ya que dos buitres devoraban continuamente su hígado, que inmediatamente volvía a regenerarse.²⁵²

Los despenseros sufren un castigo que consiste en que un ave les devore las entrañas. Ahora, es curioso cómo un diablo-pregonero define a estos personajes y su castigo:

Y un diablo decía a voces de rato en rato:

-Los sisones son despenseros, y los despenseros sisones. (El sueño del Infierno, p. 237).

Esta afirmación por parte del diablo nos dice mucho acerca del trasfondo del discurso en el que nos encontramos inmersos y pretendemos analizar. Para empezar, pienso que llega a reforzar nuestra postura acerca de la función de la *actio*, sobre todo por el hecho de que quien pronuncia la sentencia es un diablo vestido de pregonero o un pregonero vestido de diablo. Hemos podido apreciar que los diablos se mudan tanto de predicadores

²⁵¹ *Ibid.*, p. 460.

²⁵² Constantino Falcón Martínez, *Diccionario de Mitología Clásica*, 2, Alianza, Madrid, 1980, p. 604.

como de pregoneros, según sea la situación. Aunque pienso que estos atavíos también se enmascaran porque la aparente pregonería puede tener oculto un grado de predicación y viceversa. Esto mismo ocurre con los despenseros y los sisones. Así como los predicadores son pregoneros y los pregoneros predicadores, pasa lo mismo con la pareja devorador-devorado, para llegar a pensar que quien se devora es uno mismo; todo ello confirma un paisaje donde reina la bestialidad. Los despenseros, presa de la avaricia, son devorados por precisamente su mismo pecado y le pican las entrañas a quien sea por su propia avidez. Por eso digo que son sus propios verdugos y torturadores.

Tenemos, pues, una escena marcada por el simbolismo. El personaje-peregrino es en un principio espectador, como si se tratara de un personaje que únicamente observa, pero después se inmiscuye, convirtiéndose en un personaje que comienza a dialogar en aras de poner en tela de juicio la forma de proceder de Judas. Le parece inconcebible que haya delatado a Jesucristo. Está representada en esta escena tanto la gula como la avaricia.

Ahora bien, el éxito de la tarea del pregonero se encuentra en el miedo que puede infundir en los oyentes, aunque sea mediante el escándalo, mientras el de la predicación reside también en la provocación del miedo en el auditorio, gracias a la presentación de ejemplos. Entonces, el auditorio recuerda fácilmente la sentencia del que la pronuncia, pues es breve y de naturaleza oral. El narrador percibe la escena de la siguiente forma, pues aún ocupa el papel de espectador:

A este pregón se estremecían todos, y Judas estaba con sus treinta dineros atormentándose (tenía un bote junto a sí). (El sueño del Infierno, p. 237).

Judas termina por ser su propio verdugo. La culpa lo conduce al infierno. A final de cuentas el dinero por el que entregó a Jesucristo no pasó de ser un símbolo más de la traición; no obstante parece no poder abandonar lo que le angustia. El personaje-peregrino experimenta coraje y le cuestiona:

-¿Cómo, traidor infame sobre todos los hombres, vendiste a tu Maestro, a tu señor y a tu Dios, por tan poco dinero como ése? (Idem).

Después de haber conocido al atormentador de sí mismo, el personaje-narrador vuelve a entablar un diálogo con un personaje que está encarcelado mentalmente, sólo que ahora se compromete más con sus propias palabras. La forma en la que lo juzga revela una posición bien establecida con respecto a los actos cometidos por el personaje condenado que nos interesa. El cuestionamiento que realiza es de índole moral. Al peregrino le sorprende el hecho de que Judas haya entregado a su maestro por tan poco dinero. Su pregunta revela desprecio. El tono que utiliza enfatiza el desagrado que le provoca y así transmite lo que con seguridad le han transmitido a él y, por ende, al auditorio de este discurso, pues comparten el desprecio hacia una figura conocida. Esta identificación entre el narrador, ahora convertido en predicador, obedece a un vínculo que surge a partir de la forma en la que el primero se expresa:

Varios indicios nos llevan a pensar que los predicadores privilegian ante todo la emoción. Para ellos, el camino más directo para fortalecer la fe del oyente son los afectos. La preceptiva afirma muy a menudo que la adhesión fervorosa de los fieles a un contenido dogmático depende en buena medida de la manera como el predicador lo dramatiza en la homilía. El tono de voz, los gestos, la expresión de la cara no sólo ayudan a entender el sermón sino que permiten hacer sensibles lo que,

expresado sin convicción y con frialdad de un silogismo, no llega al corazón ni conmueve.²⁵³

Esto hace que el personaje-peregrino le pueda ser más familiar al auditorio, porque su voz representa la opinión de la mayoría, de un público-lector masificado, pero el autor de *El sueño del Infierno* nos hará preguntarnos sobre los motivos que orillaron a este personaje a entregar a Jesucristo. Lo que en definitiva contribuirá a que mediante el diálogo entre el personaje-peregrino y la figura de Judas podamos detectar rasgos de esta ambigüedad estilística, así como también sobre la crítica que realiza el autor de *Los sueños* a la llamada retórica sermonaria. La posición en la que lo ubica linda en lo más abominable con respecto a la concepción tan elevada que guarda de Jesucristo. Con el papel de traidor que representa Judas, la voz predicadora, en este caso instrumentada por el personaje-narrador, busca reprender un acto basado en la avaricia y transmitirla a los lectores para que asuman una postura similar a la del peregrino, quien reprueba terminantemente esta actitud. En esta obra aparece como víctima de un rol que le tocó representar y, por ello, opta por defenderlo transformando sus actos en palabras, que pretenden convencer a un personaje-peregrino que forma parte del auditorio y contempla la figura de Judas en el escenario del centro del infierno. También desempeña un papel más protagónico, pues es quien decide en esta ocasión utilizar a la figura del autor para mostrarle al público lector las inconsistencias de la predicación, en cuanto al hecho de que es portavoz del adoctrinamiento. Revisaremos, entonces, cómo lo hace, ya que, tenemos varios grados de enmascaramiento que resultan ser los principales fenómenos con los que se lleva a cabo la *actio*. Como vimos en el apartado correspondiente al análisis del prólogo de la obra que nos atañe, el personaje-

²⁵³ Jean Croizat-Viallet, "Cómo se escribían los sermones en el Siglo de Oro. Apuntamientos en algunas homilias de la Circuncisión de Nuestro Señor", en *Criticón*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2002, p. 119.

narrador resulta ser junto con el lector, sin lugar a dudas, uno de los principales portadores de máscaras. Así también ocurre después con el personaje-narrador, quien casi durante todo el discurso desempeña la función de peregrino. Solamente en algunas ocasiones interviene en el diálogo en un nivel donde pretende expresar una opinión propia, lo cual es enteramente falso. Se trata de un embeleco, porque sus palabras son resultado de diversas influencias, entre ellas, la del autor. El lector es un pasajero que deberá portar la careta de la credulidad y el miedo. En esta ocasión, el lector desempeña la función del auditorio, quien recibe las enseñanzas tanto del personaje-peregrino como de Judas; la primera de ellas fundada en el miedo, ya que, en boca del predicador, en este caso, el personaje-peregrino, la traición es un enorme pecado, prueba de ello es que Judas se halla en una parte central del infierno. La visión que nos transmite el peregrino es que la traición es una infamia deleznable y todo ser humano es susceptible a caer en ella. Judas resulta ser el ejemplo de todos aquellos que han pensado o actuado de forma vil. La agresión que le provoca al personaje-peregrino la actitud de Judas, oculta un grado de miedo. Asimismo, como ya habíamos planteado, el peregrino condena justamente a quien por condenar habita una parte selecta del infierno. El miedo que le produce la figura de Judas se transmite a un auditorio que también debe compartir esa agresión condenatoria dirigida a la figura del traidor por antonomasia. En cuanto al tema del dinero por el que lo condenó, pienso que resulta secundario, pues parece que la traición otorga un grado peculiar de placer. De hecho, sostengo que él roba más por el placer que le produce lo ruin de la traición que en sí por obtener dinero. Judas se defiende de las palabras del peregrino:

A lo cual respondió:

-¿Pues vosotros por qué os quejáis de eso? Que a vosotros bien os estuvo, pues fui el remedio arcaduz para vuestra salud. Yo soy el que me he de quejar, que soy a quien le estuvo mal; y ya ha habido herejes que me han tenido veneración, porque di principio a la entrega a la medicina de vuestro mal. (El sueño del Infierno, pp. 237-238).

Judas achaca a quienes lo condenan que la entrega que hizo de Jesucristo los benefició. Es más, él se condenó al entregarlo para finalmente hacer un bien mayor. En este sentido el apóstol incluso posee una semejanza fuerte con Jesucristo. Lo que yo sostengo es que de la decisión de Judas se desprende una enseñanza. Me parece, incluso, que es lo que Francisco de Quevedo pretende transmitir al lector. El sello satírico está en la discusión que entablará posteriormente el apóstol con el personaje-peregrino, quien pretenderá ser muy dogmático para juzgar a Judas. El apóstol entregándolo quería evitar un mal mayor. El hecho de que mataran a Jesucristo ya no dependió de él. También quería evitar un mal mayor que era la amenaza de los romanos. A final de cuentas el que pagó fue Judas con su condena, pero no fue el responsable de los acontecimientos venideros. De hecho él se ve como una suerte de salvador de los grandes pecados. Es un maestro cuya enseñanza al ser dolorosa no es fácil de asimilar:

Y no penséis que soy yo solo el Judas, que después que Cristo murió hay otros peores y más ingratos, pues no sólo le venden y compran, azotan y crucifican, y lo que es más que todo, ingratos a vida, pasión, muerte y resurrección, le maltratan y persiguen en nombre de hijos suyos. Si yo lo hice antes que muriese, con nombre de apóstol y dispensero, ese bote lo dice, que es el de la Magdalena, que codicioso quería que se vendiera y se diera a los pobres. Ahora es una de las mayores penas

que tengo ésta: ver lo que quería yo para remediar pobres, vendido (porque todo lo aplicaba a vender), y después por salir con mi tema y vender el unguento, vendí al Señor que le tenía, y así remedié más pobres que quisiera. (El sueño del Infierno, p. 238).

Podemos decir que en el discurso de Judas existen rasgos de una defensa personal que se aleja de cualquier resabio de arrepentimiento. Es más, se deja entrever un claro indicio de soberbia, lo cual justifica la condena del controvertido apóstol, quien, como veremos más adelante, cree que existen condenados peores que él. Incluso pareciera que Judas considera que le le achacan más responsabilidades que las que en verdad le corresponden y eso lo anuncia el personaje-peregrino con la intervención que prosigue:

–¡Ladrón!– dije yo, que no pude reportarme–, pues si viendo a la Magdalena a los pies de Cristo te tocó la codicia de riquezas, cogieras las perlas de las muchas lágrimas que lloraba, hartárate de oro con las hebras de cabellos que arrancaba de su cabeza, y no codiciaras su unguento con ánimo boticaria. (El sueño del Infierno, p. 238).

La voz narrativa interviene para anunciar lo que dijo como personaje. En el fragmento puede verse una evolución en esta entidad en cuanto a su papel de personaje-peregrino. De hecho, resulta claro que ya ha podido asimilar lo que los diablos le han mostrado durante la travesía infernal, por la forma en la que se expresa de los boticarios, a los cuales clasifica de codiciosos, lo cual implica que la representación visual de la condena de estos personajes ha sido satisfactoria, pues el personaje-peregrino ahora los ha alcanzado a percibir de esa misma forma. Narrador y personaje se desdoblaron en cuanto aparece este

último en una posición dialógica. Ha sido convencido que quienes habitan en el infierno son necesariamente personajes repulsivos y no escatima en juzgar a Judas bajo criterios éticos. La avaricia del condenado en cuestión resulta a los ojos del personaje-peregrino como algo desmesurado.

A pesar de ello, Judas se nos presenta como un personaje atormentado, se defiende de forma acalorada de las acusaciones que le han propinado en torno a su avaricia. Lo hace utilizando la comparación con otros para excusar un poco sus acciones y también colocándose en una posición de víctima:

–Y has de advertir que yo solo soy el dispensero que se ha condenado por vender, que todos los demás (fuera de algunos) se condenan por comprar. Y en lo que decís que fui traidor y maldito en dar a Cristo por tan poco dinero, tenéis razón; y no podía ser otra cosa, fiándome de gente tan ruin como los judíos que lo era tanto que pienso que si pidiera un dinero más por él, no me lo tomaran. (El sueño del Infierno, pp. 239-240).

Judas utiliza algunos recursos para convencer a su auditorio, formado por el lector y el personaje-peregrino, que en esta ocasión interviene de forma directa en el diálogo y ya es un portavoz de lo que los diablos le han venido advirtiendo a lo largo del discurso. Judas interviene de forma protagónica, intentando conmover a su auditorio. Incluso acepta los argumentos del personaje-peregrino y no se exime de ciertas responsabilidades, pero se considera víctima del engaño y del abuso de una comunidad a la que atribuye el pecado de la avaricia, la judía, con lo que puede apreciarse el anti-semitismo del autor. Entonces pretende adquirir humildad para reconocer su responsabilidad, pero no deja de culpar a

otros más ruines en cuanto a sus acciones se refiere. Le achaca la responsabilidad a los judíos. Lo curioso aquí es que podría ser que estuviéramos ante un Judas que quizá, al defenderse de estos juicios ante el personaje-peregrino, se encuentra también esgrimiendo sus argumentos de inocencia ante una fuerza divina. Por ello nos podemos percatar que las razones de su condena y del desprestigio de su figura las tilda de exageradas y pretende que el personaje-peregrino se percate que hay peores que él, que si no le basta con lo que él le ha dicho, entonces que continúe con su peregrinaje para que pueda comprobar que existen casos peores de condenados. Con esta conducta transmite otra vez esa soberbia que lo caracteriza y que el hecho de que haya aceptado medianamente su responsabilidad no es del todo honesta. Se trata más bien de un recurso para engañar a su auditorio. Al final Judas dice:

Y porque estás muy espantado y fiado en que yo soy el peor hombre que ha habido, ve abajo y verás muchísimos más malos. (El sueño del Infierno, p. 240).

Raimundo Lida piensa del personaje de Judas:

Nada hay que borre la intensidad de este desahogo, aunque siga inmediatamente una mezcla de chistes vulgares y de burlescas alusiones a la vida contemporánea. Si Quevedo sabe que cierto impenetrable plan divino ha hecho de Judas, en última instancia, un instrumento de salud eterna, también esto debe traerse a los tiempos de hoy, al presente más activo y polémico.²⁵⁴

Ya dimos algunas definiciones de vocablos relacionados con la predicación, la pregonería y el sermón, pero considero pertinente retomarlos ahora desde el *Diccionario de Autoridades*, en razón de revisar un poco la postura tanto de Judas como del personaje peregrino, pues en este episodio se enfrentan en un diálogo que, desde mi perspectiva,

²⁵⁴ Raimundo Lida, "Sueños", en *op.cit.*, p. 189.

puede, con precisión, brindarnos algunos elementos para analizar ciertos puntos concernientes a la retórica sermonaria, pues ambas funciones, la del pregonero y la del predicador se encuentran presentes en las palabras de estos dos personajes. Además, podremos revisar la función tan ambivalente del sermón, así como la *actio* que reina en la postura gestual y corporal que instaura la palabra.

Primero, el verbo pregonar presenta dos acepciones: “Publicar y hacer notoria y en voz alta alguna cosa, para que venga a noticia de todos.”²⁵⁵ Esta cuestión emparenta el oficio al que nos referimos con el escándalo, en el sentido de que el pregón tiene en la alharaca su fuente principal de atracción, lo que condimenta el sentido oral del que habíamos hablado en el apartado anterior cuando analizamos el episodio de los pregoneros. La otra definición: “Por extensión vale publicar lo que estaba oculto, o hablar o descubrir lo que debía callarse.”²⁵⁶ En este sentido, tenemos al pregonero como un personaje incómodo aunque necesario para la sociedad. La naturaleza de su oficio, como lo habíamos dicho líneas arriba, específicamente en el apartado de los pregoneros, se circunscribe al hecho de comunicar lo que bien preferiría callarse, esto es, aquello que en sí representa algo indigno de ser revelado.

En cuanto al oficio de predicador, pienso que merece la pena revisar un par de definiciones. La primera: “Se llama por extensión al sujeto que reprehende y procura

²⁵⁵ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios, O-Z, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969, p. 354.

²⁵⁶ *Idem*.

desterrar algún vicio, falta u otra cosa”.²⁵⁷ La segunda: “El Orador Evangélico, que predica o declara la palabra de Dios”.²⁵⁸

Sostengo que Judas tiene algo del discurso pregonero y otro tanto de predicador y veremos por qué. Así también el discurso del personaje-narrador, particularmente en este episodio, adquiere dimensiones sermonísticas. Tomemos en cuenta que mucho de lo que dicen ambas figuras proviene de la Biblia. Es ésta la materia prima de la que se nutre el predicador para la elaboración de su sermón:

La Sagrada Escritura suministra al predicador la materia principal del sermón y le sirve de eje del discurso. De la Escritura, usa, además, como prueba del argumento como fuente de historias y ejemplos, que aclaran la doctrina que se está impartiendo y como modelo de estilo y exornación de la oración. En términos generales podría decirse que el Nuevo Testamento da la base del argumento y la materia del sermón y el Antiguo es la fuente de citas de autoridad, de ejemplos y de historias.²⁵⁹

Por sermón podemos entender lo siguiente: “Comúnmente se llama así el discurso cristiano, u oración evangélica, que se predica en alguna parte, para la enseñanza, doctrina, y la enmienda de los vicios.”²⁶⁰ Tenemos, entonces, que lo que sugiere es “enmendar”, esto es corregir o encauzar las malas acciones hacia lo que se entiende desde la óptica cristiana como el sendero del bien.

La otra definición nos dice que: “Por extensión significa cualquier reprehensión particularmente dada para la enmienda de alguna culpa, o defecto.”²⁶¹ Aquí volvemos a encontrar el uso del verbo “enmendar”, pero no se encuentra el vocablo “vicio” que posee

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 351.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ Félix Herrero Salgado, *op.cit.*, p. 72.

²⁶⁰ Real Academia Española, *op.cit.*, p. 97.

²⁶¹ *Idem.*

una connotación por demás severa. Por el contrario se nos presenta a la “culpa” o bien, un “defecto”. Entonces, el sermón sirve para la enmienda de vicios. Por ello, sostendríamos que hay grados de sermones según la falta, pecado o vicio que se pretenda enmendar. En este caso hablamos de lo que hizo Judas y es por ello que el discurso sermonario que se desprende de las palabras del personaje-peregrino, convertido enregonero-predicador, se presume que sería severo, aunque no podemos olvidar el condimento satírico que regula siempre una severidad enmascarada. Lo más importante sería lo que se busca con este sermón. Ahí residiría lo ambivalente y ambiguo de las palabras tanto de Judas que se defiende como del personaje-peregrino que ataca.

El personaje-peregrino también se ha ido convirtiendo de forma paulatina en predicador. Esto se debe al éxito del discurso de los diablos y al manejo de la escena que tienen del infierno. Mientras los diablos desempeñan la función de predicadores, no podemos dejar de reconocer que el infierno sería el púlpito; mientras que el personaje-peregrino en un principio desempeña la función de espectador, un público que conforme va avanzando el viaje por los confines infernales, comienza a tener un grado mayor de participación hasta que se convierte en predicador. Si revisamos su discurso podremos ver entonces cómo pasa de una pretendida ingenuidad a una participación que busca adoctrinar a los lectores, el verdadero público espectador. Representamos el papel con el que las distintas voces que aparecen en el discurso pretenden jugar. De esta manera, se obtiene como resultado que el lector no puede quedarse con una sola interpretación de lo que se simboliza en el sueño mediante la palabra, pues es ésta la principal protagonista de los embelecos que instrumenta Quevedo a partir de su narrador y evidentemente de sus personajes. El mensaje de la predicación va a ser siempre torcido, debido a que éstas son las

imágenes con las que se representa. La cobertura es por demás diabólica aunque goza de divertimento. La palabra es sagrada, pero la cubierta es torcida. De ahí que se parodie la llamada retórica sermonaria:

El cuerpo del predicador es una máquina que en modo alguno puede regir el azar. Su funcionamiento en la predicación depende enteramente de la coordinación de los niveles que en esa acción se encuentren implicados. Es, pues, preciso comenzar de algún modo por decir que ese cuerpo no es un cuerpo, sino, más bien, el conjunto de impostaciones y modificaciones que se le imponen a una determinada base física que las recibe y coordina dentro de una *tecné*, en aras de acompañar mejor el mensaje que enuncia.²⁶²

Tenemos, entonces, que el cuerpo lo otorga la voz; se trata de a quién pertenecen las enseñanzas que se desprenden. El único que no posee un cuerpo definido es con certeza el peregrino, quien, se sabe que se encuentra cubierto por varias máscaras, como pudimos apreciarlo cuando estudiamos el prólogo a *El sueño del Infierno*. Es por eso que no puede siquiera sorprendernos medianamente el hecho de que haya pasado de un nivel considerable de cinismo e indiferencia a la habilidad para ejercer dichas condiciones que particularizan al arte de la predicación. Los diablos poseen un cuerpo, así como las figuras que revisamos en el capítulo correspondiente al discurso satírico y tampoco podemos dejar de lado a Judas, quien, ya de por sí es dueño de una historia que obliga a los lectores-espectadores y al personaje peregrino a juzgarlo, pero este último es, a final de cuentas, el más ambiguo de todos, pues es también con el que el autor ha decidido desenmascarnos a nosotros y así obtener lo que busca gracias al engaño. La idea del desvanecimiento del cuerpo es un signo más que puede ayudarnos a empatar el discurso que nos encontramos estudiando en boca de distintos personajes en el marco de los manuales de predicación. Así también tenemos al

²⁶² Fernando R. De la Flor, *op.cit.*, p. 135.

tono, en el cual podemos apreciar un cambio considerable, sobre todo en lo que atañe al personaje-narrador, quien, como ya establecimos, ha adoptado un discurso adoctrinante que posee el afán de instruir a su auditorio, a reserva de las apariencias que ocultan la sátira quevediana tan encaminada en zaherir aunque sea de manera sutil los preceptos y conductas defendidos por los predicadores.

El tono del discurso del personaje-peregrino resulta por demás apasionado cuando entabla un diálogo con Judas. Sus palabras se han tornado mucho más firmes y condenatorias. Incluso se llega a los gritos e improperios. Dentro del marco de la *actio*, podemos detectar un cambio en algunos de los matices de voz utilizados por el personaje-narrador, ahora convertido en predicador:

Un rosario de valores se desgrana al hilo de esa voz que es eje inmaterial en torno al cual se condensan las condiciones reales de la escucha. La voz no es sola, no es una, pues está dotada de volumen (o *magnitudo*), distinto grado de firmeza (o *firmitudo*), y puede adquirir una diversa flexibilidad (o *mollitudo*); flexibilidad susceptible por su grado de alcanzar una modalidad apacible o enérgica o patética. Un conjunto complejo de elecciones se perfilan aquí, y es fácil comprender que sobre ellas tiene que orientarse, dotada de una estrategia propia, la acción predicadora.²⁶³

Hay que tomar en cuenta que, gracias a la voz que se utiliza, podemos inferir un poco de la intención del que la pronuncia. En este caso, el narrador sería el títere de Quevedo, que busca de forma persistente confundir con estos cambios de tono, tan en apariencia repentinos, pues la evolución del personaje ha sido sutil y éste le sirve al autor, esto es, porta la careta que en ese momento se le demande. Nos encontramos revisando los elementos que posee el discurso quevediano de la retórica sermonaria, pero no podemos

²⁶³ *Ibid.*, p. 136.

olvidar la veta satírica que resulta dominante dentro del espectro estilístico, la cual no podría disfrazarse de otros discursos, como lo es, en este caso, el sagrado. Esto si no tuviera a su servicio a la *actio* y la oralidad. En este caso, el tono nos facilita la identificación de los cambios de registro, las evoluciones de los personajes y los juegos estilísticos que realiza el autor conceptista: “El tono es, justamente el que produce esa armonía orador/auditorio, porque dentro de su demarcación se producen todos los juegos relativos a la velocidad de la palabra, a la administración de los silencios, a lo que son los intervalos y respiraciones que flaquean la enunciación. Por su tono, el habla es *de halagos* o *de reprensión*, didáctica, narrativa o de aquellas que tienden a *mover*.”²⁶⁴

4.3 La problemática de la petición: La relación entre el hombre y Dios

En el presente apartado nos avocaremos al análisis de la problemática que se plantea en *El sueño del Infierno*, en razón de poder desmenuzar el sermón que uno de los diablos le dirige a aquellos condenados que no supieron pedir. En este caso, el personaje-peregrino es un mero espectador que escucha a uno de los diablos que realiza la función del predicador en un sermón donde se utilizan algunos ejemplos, y donde la palabra sagrada reprende y alecciona a unos condenados que ya ni siquiera tienen fuerzas para responder, pues, como sabemos, cuando termina el discurso éstos se encuentran amordazados.

Según Fray Luis de Granada, la función ideal del predicador es el adoctrinamiento de las almas: “Por tanto el Predicador, sediento de la salud de las almas, debe promover a menudo estos afectos, y principalmente proponer, y cómo hacer ver con los ojos a sus oyentes la acerbidad y eternidad del infierno, empleando en esta ponderación toda la fuerza

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 138.

de la elocuencia.”²⁶⁵ No obstante, hay que tomar en cuenta que, en nuestro caso, el portador de la palabra sagrada es un diablo lacayo de Lucifer, por lo que la intención satírica del autor de *Los sueños* resulta innegable. Sin embargo, debemos atender el hecho de que en un primer plano existe un ánimo sermonístico, sobre todo en el sentido de que el escritor conceptista pone en boca tanto del diablo, como del mismo personaje, los elementos con los que contaban los rétores. Sin embargo, no debe olvidarse el afán de ridiculización de esta estrategia de adoctrinamiento de los oyentes. Además, hay que resaltar el hecho de que el personaje-peregrino presenta más de una función dentro de esta sátira del infierno. Primero, es la voz narrativa, luego se trata de un peregrino que protagoniza las andanzas infernales y, como ya hemos señalado, existen partes en las que se convierte en una voz ciertamente predicadora, condición con la que probablemente juegue Francisco de Quevedo, pues puede tratarse de un engaño que el autor madrileño utiliza para desconcertar al lector, ya que se considera la enorme posibilidad de que el personaje-peregrino finja de forma reiterada. No podemos quizá confiar en él ni como narrador ni como personaje y mucho menos como predicador. Además éste imita la retórica del diablo, que se caracteriza por su habilidad para engañar a cuantos lo encuentran.

En este caso, los oyentes son el personaje-peregrino (mismo que también desempeña la función de narrador y de personaje-predicador) y, por supuesto, los condenados, quienes no reciben de buen grado estas enseñanzas, ya que, precisamente, gracias a la soberbia que les impidió escuchar, se encuentran amordazados y desprovistos de la capacidad para hablar. Aunque sabemos, por lo que nos describe el personaje-peregrino, que no están gozando esta condición. El personaje-peregrino sería, entonces, el

²⁶⁵ Fray Luis de Granada, “Del temor a Dios”, en Fray Luis de Granada *Retórica Eclesiástica*, Libro III, Cap XI, p. 213.

que tiene la oportunidad de aprender de este discurso, que, bien sabemos, posee una condición ambivalente, debido a que lo que puede ser satírico está cubierto del ropaje de la severidad de la retórica sagrada, o bien, las enseñanzas se encubren con el discurso satírico. En fin, cualquiera de las posibilidades nos confirma la argucia conceptista con la que el autor de *Los sueños* funde la baja sátira burlesca con la retórica sermonaria. Francisco de Quevedo y Villegas, no podemos olvidar, intenta, a toda costa, poner en cuestión las estrategias de persuasión que ejecuta el predicador para convencer a un auditorio en particular, y guiarlo por el buen camino. No obstante, es imposible negar cómo mediante el predicador se aplican conceptos y recomendaciones de los rétores, sobre todo de la *Retórica Elesiástica* de Fray Luis de Granada.

Tiene que haber de todas formas una enseñanza quevediana. Lo que pretendo plantear es que dentro de las dos posibles lecturas, el autor madrileño busca dejar una enseñanza en el lector, mismo que puede encontrar su reflejo en el personaje-peregrino. Entonces, si se tratara de un discurso sermonario con el afán de disuadir al peregrino del pecado, mediante un discurso moralizante y ejemplar, además de la confirmación visual de un mundo infernal, entonces tendríamos el sello moralizador en el discurso quevediano, pero si se busca otra cosa, esto es, desengañar al lector con respecto a los valores con los que se rige la sociedad y confirmarlo con la presentación de un infierno ridículo, entonces también tendríamos una enseñanza generada por una suerte de sátira aleccionadora.

Por nuestra parte, en este apartado quisieramos exponer con más claridad la funcionalidad del estilo sermonario que venimos trabajando a lo largo del capítulo, pues, consideramos que este segmento infernal es el que ofrece una mayor cantidad de elementos que nos permiten apreciar el particular uso que le brindó Quevedo a la retórica sagrada.

Quien predica es un diablo y su discurso resalta por criticar precisamente una cuestión de estilo, ya que, quienes se dirigen a Dios para realizar una petición, según el diablo, lo hacen de tal forma que se alejan de las condiciones que deben distinguir un acercamiento de esta naturaleza.

La ausencia de humildad, según el diablo, es lo que distingue la manera en la que los hombres han elegido para relacionarse con Dios. Lo curioso aquí es que sea el diablo quien haga uso de los recursos de la retórica sermonaria, lo cual sigue contribuyendo a la ambigüedad del discurso, así como condimenta la sátira burlesca que domina en la obra del autor conceptista.

Los que no supieron pedir a Dios, entonces, son los destinatarios de un largo discurso, además de estar condenados a sufrir eternamente. Aunado a esto, pienso que el diablo hace un importante énfasis en el hecho de que no es sino el uso correcto o incorrecto de la palabra la que determina la salvación o la condena, cuestión que confirma que el ingenio conceptista es el que determina la ambivalencia estilística, así como también, en este caso, el destino de los seres humanos. El predicador, sin duda, busca transmitir con la palabra al personaje-peregrino, quien también podríamos decir, advierte al lector, en otro plano, sobre la naturaleza del sufrimiento de estos condenados:

Mas, cuando será menester la compasión, pensemos que a nosotros mismos ha acontecido aquello de que nos quejamos, y persuadámoslo a nuestro ánimo. Seamos nosotros mismos los que nos quejemos de haber padecido las pesadumbres, aflicciones e indignidades. No tratemos la cosa como ajena, tomemos como propio

aquel dolor. De esta manera hablaremos, como hablaríamos si nos hallásemos en semejante caso.²⁶⁶

Nuevamente tenemos el sello ambivalente como una constante en la interpretación que le podamos otorgar al discurso quevediano. En este caso, el diablo predicador, por medio de la *actio*, logra imitar el discurso sagrado, ser convincente y aleccionar como un predicador, pero no en el arte del sermón, sino en el artificio de mentir, o, mejor dicho, de fingir. El demonio ha pretendido ser un predicador y lo curioso es que sí lo ha sido, pero ha aleccionado a su acompañante en el desengaño y le ha mostrado que solamente fingiendo se puede llegar a sobrevivir en una sociedad como la que se retrata y no sólo eso, sino incluso también en el infierno. El infierno es un reflejo del mundo y ahí también indudablemente se finge, porque si es de otra forma, ¿de dónde ha aprendido el mundo si no es de los confines infernales? O mejor aún es el infierno el que ha aprendido todo del mundo y simplemente actúa como éste le ha enseñado.

Cuando estudiamos a las figuras dentro de nuestro tercer capítulo, pudimos observar un desenmascaramiento, pero cuando nos acercamos a la figura del predicador, podemos apreciar algo muy similar. Se trata de un juego de papeles y de discursos con el que Francisco de Quevedo pretende diseccionar al mundo y qué mejor lugar para hacerlo que en el infierno.

Por otro lado, hay que considerar que se habla de una petición; por lo tanto, la palabra hablada y por ello, la oralidad es el sello también de esta parte del infierno. Se ejecuta un sermón de forma oral, dirigido a los seres condenados por no haber sabido hacer uso de la misma. Una petición es, por ende, un ejemplo o forma de representar la palabra

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 206.

sagrada. Por ello es que, al pretender usarla para satisfacer deseos personales, contamina lo sagrado de su esencia y, por lo tanto, su divina función en este caso se ve corrompida. La palabra puede, entonces, salvar o condenar. Curiosamente lo que se condena son las lenguas: *“Todos tenían las lenguas condenadas a perpetua cárcel, y poseídos del silencio, tal martirio en voces ásperas de un demonio recibían por los oídos.”* (*El sueño del Infierno*, p. 46).

El narrador-peregrino nos brinda la descripción de una escena en la que participa únicamente como espectador. Anuncia el discurso del diablo que vendrá a continuación. Nos describe el resultado que obtuvieron quienes no supieron pedir y cuál fue su destino. La condena que tenían las lenguas es un claro reflejo de la clase de castigo que recibieron los que no supieron pedir. La lengua es de dónde provienen las peticiones que se alejan de la forma en la que los hombres deben acercarse a Dios. No podían hablar, fueron poseídos por el silencio, mismo que funge como la prisión eterna de estas lenguas caprichosas. Su castigo es emblemático también en el sentido de que no pueden refutar por la prisión de sus lenguas a un demonio que les dirige un discurso a los oídos. Pareciera que la única forma que tienen de entender es escuchando; el hablar, a final de cuentas, ha contribuido para que no escuchen y, por lo tanto, no hayan podido aprender a pedir. Por ello su destino es el silencio, pues pareciera que la enseñanza se resuelve en escuchar a los otros, cosa que no lograron, ya que únicamente atendieron a las voces que revelaban sus deseos egoístas. El silencio, a final de cuentas los posee, los martiriza y los amordaza. Las voces ásperas del demonio lastiman unos oídos, que parece hasta entonces no han podido usar. También, la condición con la que distingue la voz narrativa a las voces de los diablos, nos muestra que

el discurso se caracterizará por su severidad. Fray Luis de Granada habla sobre este aspecto cuando trata sobre los afectos en general:

La suma pues, según todo lo que yo alcanzo, de mover los Afectos, consiste en que esté dentro de sí movido el que quiere mover a los otros. Porque la imitación del llanto, del enojo, y de la cólera será ridícula, si a las voces y al semblante, no acompaña también el ánimo. En efecto, de que otro principio nace, que los que lloran penetrados de un verdadero reciente dolor, expliquen con tanto acierto, y viveza sus quejas, y que la ira vuelva a veces elocuentes a los ignorantes, sino de la fuerza interior del ánimo, y de la verdad misma de los Afectos, de que están poseídos? Por tanto en las cosas, que queremos hacer verosímiles, seamos nosotros parecidos en los Afectos a los mismos, que realmente los padecen y nazca la Oración de tal ánimo, cual quisiera imprimir en el Juez. Acaso se dolerá el que me oyere, no doliéndome yo cuando lo digo? Se indignará aquel, si el mismo que le mueve a ira, y lo procura, no la tiene? Sacará lágrimas al Juez quien le habla con los ojos enjutos? Es imposible.²⁶⁷

El diablo, entonces, comienza su discurso hacia los que no supieron pedir, refiriéndose a las almas de los mismos, que, por cierto, se encuentran torcidas; de ahí que se atrevieran a hacer peticiones vergonzosas, según la percepción del diablo, ahora ataviado de predicador: *—¡Oh, corvas almas inclinadas al suelo, que con oración logrera y ruego mercader y comprador [...] (El sueño del Infierno, p. 246).* El sermón del diablo comienza por hacer alusión a lo torcido de unas almas que apuntan hacia el suelo y, cuyas peticiones, incluso, entran en conflicto con la relación que debería gestarse entre quien pide y el que escucha lo que se revela de un ruego. La comparación que realiza el diablo con un intercambio comercial subraya lo que se aleja de cómo debería ser esta relación entre el que pide y Dios. Para empezar, esta relación gestual entre mercader y comprador conduce a

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 206.

espacios terrenales, lo cual indica que se aparta de lo sagrado, pues el que pide habría de asumir una posición humilde con respecto a quien se dirige el ruego, esto es, a Dios. Consideramos que sería éste el mensaje que dejan entrever las palabras del diablo, quien es el encargado de brindarle un aire burlesco a la retórica sermonaria. El diablo critica el hecho de que quienes no supieron pedir profesan, incluso, un menor respeto a Dios que a los mismos mortales. Es más, le escandaliza al diablo-predicador que quien ruega se comporta con tal desenfado hacia Dios, que termina por pedirle cosas que a cualquier otro ser humano le avergonzaría escuchar. El pedir murmurando resulta también un indicio que al predicador-diablo le produce una gran desconfianza, debido a que, de esta forma, no salen las palabras de los dientes, lo cual podría dejar entrever un dejo de deshonestidad, ya que, la murmuración oculta quizá peticiones ilícitas.

La palabra, pues, no abandona los dientes y por lo tanto se ve aprisionada. Parece que la postura correcta que se presenta en torno a una petición es haciéndola pública, debido que aquello que pudiera estar alrededor no exime, sino, por el contrario, subraya la honestidad de la misma. El murmurar es propio de quien esconde o pretende encubrir una intención deshonesto en un acto que en el papel debería ser nítido. Lo público de una hipotética petición confirma lo honesto de su naturaleza, mientras para el predicador la murmuración advierte lo impuro e interesado de la misma. Los dientes son los que aprisionan la libertad de las palabras, y quien pide es el único que puede permitir que las palabras que se emiten se liberen de un encarcelamiento fijado por el que no supo pedir. Con ello también se confirma como esclavo de sus propios deseos y como un ser alejado de una genuina relación con aquél a quien dirige sus ruegos. Después, aparece la *actio* cuando

el predicador imita la forma en la que quienes no supieron pedir, le ruegan a Dios que cumpla sus caprichos:

Señor, muera mi padre y acabe yo de suceder en su hacienda, llevaos a vuestro reino mi mayor hermano, aseguradme a mí el mayorazgo, halle yo una mina debajo de mis pies; el rey se incline a favorerecerme, y véame yo cargado de sus favores!
(*El sueño del Infierno*, p. 247).

El diablo-predicador se burla de las peticiones caprichosas del virtual personaje, empeñado en que Dios cumpla su voluntad. Lo hace exhibiendo a quien pide en toda su inmadurez. Se puede detectar, asimismo, la crítica que se hace de la voracidad de los seres humanos en cuanto a sus intereses económicos. Se deja entrever un juicio de carácter ético, ya que, además, aparece el deseo por que la figura del padre fenezca y así, el virtual personaje que no supo pedir, pueda tomar provecho de este funesto acontecimiento. Éste es el primer ejemplo con el que contamos en torno a una petición equivocada que solamente refleja lo caprichoso e inmaduro de quien la hace. Se encuentran, entonces, dentro del infierno, personajes que se distinguen por una ambición ilimitada, pero que son exhibidos como inmaduros por la forma caprichosa y pueril que adoptaron para formular una simple petición.

Luego tenemos la negociación con Dios. El que pide coloca al que se dirige como un igual, alguien equivalente y capaz de ser corrompido, aunque sea por falsos actos de bondad, pues advierte: *Y haced esto, que si lo hacéis, yo os prometo de casar dos huérfanas, de vestir seis pobres y de daros frontales.* (*Idem*). La voz del predicador interviene siempre para externar un juicio moral en torno al ejemplo que formula para

enseñarle a su auditorio, conformado por el personaje-peregrino, la forma incorrecta de hacer una petición. Lo hace de la siguiente manera: *¡Qué ceguedad, hombres, prometer dádivas al que pedís, por ser la suma riqueza!* (*Ibidem*). El diablo-predicador hace manifiesta su reprobación, ahora no sólo sobre la forma en la que se pide, sino también hacia la ingenuidad con la que este virtual personaje pretende consolidar su deseo con aquel a quien se dirige. La suma riqueza son las dádivas, pero habría que profundizar en el significado de las mismas, porque según el sentido que le confiere el que pide, son aquellas que causan una satisfacción. Él piensa que sus dádivas serán un castigo para sí mismo y, por lo tanto, un placer para el otro, esto es, cree también poder conocer la mente de Dios. La soberbia es el pecado que se exhibe al ser ésta la que engaña al que pide haciéndole creer que se encuentra ante un igual al que podría fácilmente corromper y convencer. Le dirige un guiño, buscando mediante la manipulación satisfacer sus deseos. El que no sabe pedir se quiere castigar prometiendo hacer acciones para él desagradables, pero placenteras para Dios, a cambio de lo mismo, esto es, que Dios se sacrifique un poco en aras de satisfacer al que pide. Lo curioso es que incluso cuantifica las huérfanas a las que va a ayudar y los pobres a los que va a vestir.

Dice el diablo-predicador: *Pedisteis a Dios por merced lo que Él suele dar por castigo; y si os lo da, os pesa de haberlo tenido cuando morís; y si no os lo da, cuando vivís; y así de puro necios tenéis siempre quejas.* (*El sueño del Infierno*, p. 247).

La voz del predicador critica la constante inconformidad de quien no supo pedir. Ahora se hace hincapié en la figura de Dios, a la cual se dirigen los ruegos y se cuestiona la forma en la que ésta puede dar. Dice el de la voz que de todas formas quien no sabe pedir, tampoco está capacitado para recibir. Así que de todas maneras manifestará su queja, ya

que en el fondo no está seguro de lo que quiere y, sobre todo, de lo que necesita. Tras dar ejemplos para complementar su sermón, el diablo-predicador sentencia a los que no supieron pedir de la siguiente forma: *Nacen vuestros ofrecimientos de la necesidad, y no de devoción. (Idem).*

El auditorio está conformado no solamente por el personaje-peregrino, sino también por los habitantes del infierno, a quienes el diablo-predicador llama los que no supieron pedir. El principal error que se detecta en el estilo de pedir se distingue, como ya dijimos, en el hecho de que el ruego no es honesto. Ahora vemos que obedece a una necesidad y no a un acto de fe. La necesidad demanda ser cumplida y por ello se pretende caer en ciertas negociaciones que reflejan un grado importante de manipulación. Además ésta ni siquiera conoce la naturaleza de sus propias demandas, pues, como señala el predicador, cualquier resultado que provenga de la misma no será suficiente para mantener conforme al sujeto que realizó la petición. Lo curioso es que estas almas en pena no puedan defenderse y que tengan que escuchar este sermón por parte de un diablo que no puede hacernos dejar de pensar que la incapacidad para escuchar y el mal uso de la palabra bien pueden ser los principales motivos del deficiente encauzamiento del ruego de los condenados.

Este fragmento de la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada habla precisamente acerca del temor a Dios:

Entre los cuales procure principalmente inducir al oído, y detestación del pecado mortal, y al Temor de la Divina justicia: cuyo saludable Temor aguja en primer lugar la muchedumbre de las culpas, la incierta condición de la vida, la inevitable necesidad de la muerte, el abismo de los juicios Divinos, el pensameinto en la

cuenta que ha de darse, la formidable severidad del juicio final, la amargura, y eternidad de las penas del infierno, y otras cosas de esta naturaleza.²⁶⁸

El personaje-peregrino debería sentir temor hacia el castigo divino, además de que tendría que sacar el provecho necesario del sermón del diablo predicador. De hecho considero que son muchas las partes del infierno quevediano que podrían analizarse desde la retórica sermonaria. Nuestro análisis pretende únicamente rescatar algunos segmentos de *El sueño del Infierno* con el afán de acercarnos a la forma conceptista con la que el autor enmascaró su sátira con un estilo doctrinario.

Luego cuestiona el predicador a los condenados: “*¿Pedisteis algunas veces a Dios paz en el alma, aumento de gracia, o favores suyos e inspiraciones?*” (*Idem*). Lo hace en aras de mostrarle cómo les fue imposible apreciar la utilidad de peticiones que corresponden a otra forma de abordar la divinidad y de relacionarse con ella. Esto contrasta con el tipo de peticiones que hacían estos personajes que ahora están obligados a escuchar un sermón, encaminado en demostrar cómo el estilo que adoptaron para relacionarse con Dios no fue adecuado, tan es así que se encuentran inmersos en los confines infernales sufriendo un eterno castigo. Así pues, el diablo-predicador se responde a sí mismo la pregunta, primero porque está seguro que estos personajes ignoran la respuesta y luego, lo cual resulta lo más cómico, porque aunque lo quisieran estos personajes, debido al tipo de condena que sufren, no se encuentran capacitados para contestar, ya que las almas en pena se encuentran poseídas por el silencio.

Después persiste en su discurso el predicador: *Ignoráis que el holocausto, sacrificio y obligación que Dios recibe de vosotros es sólo pura conciencia, humilde espíritu y*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 212.

caridad ardiente, y esto acompañado con lágrimas es moneda que aun Dios (si puede) es codicioso en nosotros. (Idem).

La principal problemática reside con precisión en el estilo, ya que los que no supieron pedir sufren su castigo por no haber asimilado el estilo de una petición y de ahí que hayan terminado por sufrir una condena.

Aquí podemos apreciar que viene el cierre del sermón. Se trata de cuando el diablo-predicador reprende a quienes lo escuchan y habla acerca de la consciencia que no pudieron adquirir, factor principal que les impidió saber pedir. Dentro de esta parte del sermón, el predicador expresa lo que Dios espera de los hombres, cuestión que va emparentada con el sacrificio. Se hace hincapié en lo ignorantes que son los seres humanos, en razón de no poder entender las razones por las que Dios los prueba. El problema de los que no supieron pedir reside en la torpe relación que entablan éstos con Dios, pues no entienden sus mensajes ni mucho menos su lenguaje, esto es, no existe una correspondencia estilística. El hecho de que les ponga pruebas y les envíe sufrimiento trae consigo una gran enseñanza, ya que, de esa forma, los encamina hacia una actitud más humilde. Quienes no supieron pedir parecen entonces padecer el pecado que se opone a la humildad, esto es, son dominados por la soberbia.

La siguiente enseñanza: *Dios (hombres) por vuestro bien gusta que os acordéis de Él; y como (si no es en los trabajos) no os acordáis, por eso os da trabajos, porque tengáis de Él memorias. (Idem).* Aquí se advierte el papel de Dios de maestro y las formas que elige para transmitirle enseñanzas a sus discípulos. Los arduos caminos e infranqueables escollos son formas que Dios presenta para fortalecer la relación entre ambas partes. Dios

elige manifestarse mediante el sufrimiento de los hombres y las dificultades a las que se enfrentan. En este caso, los trabajos son las pruebas, los impedimentos, los escollos, mismos a los que los hombres se enfrentan en ocasiones con pesar, pero que, a final de cuentas, son los medios más eficaces para crear conciencia en cuanto a la relación con lo divino. Es curioso, pero la forma de tener presente a Dios en los momentos difíciles crea una relación entre Él y los hombres mucho más significativa. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, el vocablo *trabajo* presenta ciertas acepciones que pueden ser útiles para desentrañar estas particularidades del sermón del diablo-predicador: “Vale también dificultad, impedimento, cosa o perjuicio”. “Vale asimismo penalidad, molestia, tormento o suceso infeliz”. También lo encontramos como: “Ejercicio, u ocupación en alguna obra o ministerio.” Y finalmente: “Se llama también cualquier escrito o discurso sobre alguna materia.”²⁶⁹ En cuanto al vocablo en plural, “vale estrechez, miseria y pobreza, o necesidad, con que se pasa la vida.”²⁷⁰

Más adelante, el predicador invita a la reflexión de su auditorio y cuestiona:

Considerad vosotros, necios demandadores, cuán brevemente se os acabaron las cosas que, importunos, pedisteis a Dios, qué presto os dejaron, y cómo, ingratas, no os fueron compañía en el postrer paso. (El sueño del Infierno, pp. 247-248).

Ahora, el predicador se refiere a las necias demandas de los que no supieron pedir, que si bien las cumplió Dios en ánimo de brindar una enseñanza, ésta residió en hacerle ver a los hombres la fugacidad de los bienes materiales, puesto que, como dice el diablo en su sermón, se esfumaron con gran rapidez y no dieron satisfacciones a largo plazo. Aquí

²⁶⁹ Cfr: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, *op.cit.*

²⁷⁰ *Idem.*

aparece el tópico tan estoico de la fugacidad de los bienes materiales y puede verse la relación aprehensiva que los hombres construyen con las mismas, para finalmente sucumbir al hecho de su desaparición. Asimismo, la enseñanza recae en lo inocuo que resultan los deseos humanos, quienes empeñados en satisfacer estas necesidades, terminan por sufrir lo indecible ante su ausencia y comienzan a tomar conciencia de lo poco que brindaron durante un tiempo que además se caracteriza por ser efímero. La ingratitud se explica también en el hecho de que los hombres le hayan dedicado tanto esfuerzo en satisfacerlas y tanto empeño en pedir por su consumación, para que finalmente no dejen una satisfacción duradera. *Y pedís tales cosas a Dios, que muchas veces por castigo de la desvergüenza con que las pedís os las concede. (Ibid, p. 248).* Lo cínico de la petición orilla al hecho de que los condenados reciban aquellas necedades, que, según la voz del predicador, con tanta inconsciencia se pidieron. El resultado no es un premio, sino una desgracia, ya que el planteamiento es que estos personajes no conocen aquello que necesitan, ni saben para qué lo quieren. Es más, incluso aquello que desean con tanto ahínco resulta perjudicial para ellos. Por eso, a final de cuentas, es que sufren por la satisfacción de sus ilusos deseos. Dios sabe que conceder lo que piden sería perjudicial, pero lo hace con el afán de enseñarle a quienes no supieron pedir el camino del sufrimiento al que se están acercando por pedir algo que en sí no les conviene. El aprendizaje está en que aun cumplidas esas peticiones, la insatisfacción y el sufrimiento siguen presentes. Por ello decimos que en este sentido Dios no brinda estas cosas para premiar, sino para castigar, o mejor dicho, para brindar una enseñanza. A final de cuentas lo que da Dios, a pesar de que traiga experiencias dolorosas, siempre es una dádiva, porque conlleva una enseñanza. Además, ocurre esto porque no es la forma más adecuada para relacionarse con Dios y esa actitud se aleja mucho del vivir

acorde a la voluntad divina y, por lo tanto, se acerca más al hecho de satisfacer un deseo individual que al ser cumplido no posee trascendencia.

El predicador termina su sermón haciendo alusión al *Pater Noster*, como ejemplo de la enseñanza que Dios legó a los hombres en cuanto a la forma de relacionarse con Él mediante una petición:

Y bien con suma sabiduría conoció el peligro que tenéis en saber pedir, pues lo primero que os enseñó en el Pater Noster fue pedirle: pero pocos entendéis aquellas palabras en que Dios enseñó el lenguaje con que habéis de tratar con Él. (Idem).

Lo que nos conduce a reflexionar en torno a la problemática de la voluntad, en el sentido de que en esta oración se pide por el cumplimiento de la voluntad divina, mas no por la satisfacción de los deseos personales. Todo esto se trata de una serie de palabras que componen el lenguaje creado por Dios para que los hombres se dirijan a él. Entonces, quienes no supieron pedir no lograron asimilar el lenguaje propicio para comunicarse con Dios. La forma en la que se genera esta petición es por medio de la oralidad. Se trata de la palabra hablada la que recomienda el predicador para entablar un contacto con Dios. Además, se propone que sea pública y no murmurando, pues no hay nada que esconder. Es mediante la palabra como se acercan los hombres a lo divino, pero hay una forma de hablar con Dios que debe aprenderse para acercarse al lenguaje de lo divino. La palabra acerca pero también puede llegar a alejar. Además, la murmuración oculta enseña la vergüenza, lo escondido. Una oración no debe tener problemas para ser pública. Por ello hablar entre dientes no tiene sentido alguno.

La enseñanza, reside, entonces, en el buen uso de la palabra hablada, tratando a ésta dentro de un plano divino. Por ende, el castigo termina por representarse en el hecho de que a los condenados se les despoja del privilegio de hablar. En este caso, como dijimos líneas arriba, la forma en la que se usó el habla revela que los condenados tampoco tuvieron la lucidez para escuchar con atención. De ahí que ahora tengamos que en su castigo estén obligados a escuchar sin participar, porque en su caso hablar ha sido un obstáculo para escuchar. Sus peticiones inocuas revelan la cerrazón para aprender el lenguaje que los involucra con lo divino. De ahí que el sermón cierre con la referencia al *Pater Noster*, oración que no pudieron asimilar y lenguaje que no alcanzaron a comprender. Al no contar con la capacidad para escuchar, les es imposible aprender fórmulas básicas para pedirle a Dios, lo que se resume en pedir la aceptación para que se cumpla su voluntad.

Hay pues unos Afectos, que son propios de los Oradores, otros de los Predicadores. Porque los Oradores suelen de ordinario mover los ánimos de los oyentes a conmiseración, o a indignación. Mas los Predicadores acostumbran moverlos al amor a Dios, al aborrecimiento del pecado, la confianza en la divina misericordia, el temor del Divino juicio, el gozo del espíritu, a la tristeza saludable, a la admiración de las cosas divinas, al menosprecio del mundo, y a la humildad de corazón, o sumisión de ánimo.²⁷¹

El castigo tampoco descansó en el hecho de no cumplir sus caprichos, sino por el contrario, en hacerlos cumplir para que los que no supieron pedir puedan experimentar la ingratitud de estos mismos bienes o la futilidad del cumplimiento de estos caprichos. El aprendizaje está en percatarse que ahí no se encuentra la satisfacción y que el sentimiento de insatisfacción persiste. El hecho de que les amordacen la lengua es un reflejo de su condena, pero, por otro lado, también los libra de otro tipo de castigo que ellos mismos se

²⁷¹ Fray Luis de Granada, *op.cit.*, p. 208.

impusieron al usar su lengua desvergonzadamente. *Quisieron responder, mas no les daban lugar las mordazas. (Ibidem)*. Los que no supieron pedir son esclavos de sus deseos, pues ni la lengua se usa propiamente, pues estos hombres externan sus peticiones mediante la murmuración, lo que consolida su posición de encarcelamiento. Sus deseos no pueden ser liberados, están prisioneros y, por ello, los mantienen oprimidos.

Ahora bien, pienso que amerita realizar dentro de nuestro trabajo una reflexión acerca del destino del predicador. Esto es, preguntarnos las causas por las que éste se encuentra constreñido en los confines infernales. Considero que podemos tener aquí una línea de análisis bastante enriquecedora, en el sentido de reflexionar sobre la retórica sermonaria y la sátira que realiza Francisco de Quevedo de la misma. Asimismo, considero que se encuentra presente un claro afán por denunciar a quienes hacen un mal uso de la misma.

Los predicadores buscan educar con el ejemplo y convencer con la palabra a un auditorio. El púlpito es su marco de acción, el escenario en el cual se desenvuelven. Pero parece que existe un gran peligro en el ejercicio oral de esta tarea y éste se trata ni más ni menos que de la vanidad oculta bajo la máscara del pretender ser portadores de una palabra sagrada, que podrá imprimir una influencia particular en el auditorio. El predicador persigue el hecho de alejar de los vicios a sus destinatarios, mediante el uso de ejemplos que los desanimen a cometer pecados. No obstante, el predicador resulta susceptible a los dominios demoniacos. De ahí que nos preguntemos acerca de las causas que lo orillaron a tener un destino infernal.

La figura del predicador en *El sueño del Infierno* destaca por su ambigüedad. Es quien constantemente le muestra los pecados del mundo y advierte y sugiere con la palabra al personaje-peregrino qué acciones podrían orillararlo a la condena.

El tono del diablo-predicador puede clasificarse como didáctico-moralizante, pero su atavío demoniaco nos conduce hacia el espectro satírico que distingue al texto, mismo que no podemos dejar de considerar cuando nos avocamos a un análisis del discurso desde una óptica doctrinal, en la que se puede buscar apreciar las palabras del diablo-predicador como una imitación del estilo sermonario.

Si bien existe retórica sermonaria en la forma en la que el diablo comparte sus enseñanzas, la careta demoniaca nos conduce de forma irremediable a escindir nuestro análisis en dos vertientes, que a final de cuentas son complementarias. El narrador-peregrino atiende y asimila las sugerencias que terminan por sacarlo de la zozobra y el aburrimiento que lo distinguieron en la entrada al infierno y digo que lo asimila, porque termina por asumir el discurso del diablo. Parece que Francisco de Quevedo busca burlarse de los excesos de la retórica sermonaria, así como de la forma en la que sus preceptos pueden ser repetidos por bocas que distan mucho del espíritu de sus enseñanzas. Esto es, pretenden creer en ellas y utilizarlas como condimento de la satisfacción de su vanidad. La *actio* que proviene del fingimiento enriquece lo que el diablo-peregrino pretende transmitir. Esto muestra que un predicador dedicado a transmitir enseñanzas sagradas no necesariamente cree en ellas, sino que las repite para engalanarse, lo que no garantiza su salvación, sino por el contrario, potencia su condena. También hace hincapié en el hecho de que la vanidad es lo que más puede dañar a aquellos que predicán con la palabra. El narrador, de pronto convertido en predicador, también se encuentra por los momentos en

los que hace uso de la palabra sagrada como presa de las ínfulas que hicieron condenarse a la caterva de oradores. Parece que el disfraz de predicador es uno de los preferidos de los diablos.

Los diablos con los que se encuentra el personaje-peregrino a lo largo de su peregrinación son los representantes principales de este dilema, ya que podemos empezar a preguntarnos si el hecho de que se hallen en el infierno obedece a que hicieron mal uso de la palabra sagrada o viceversa, a reserva de las causas por las que habiten esos confines, es ahí el lugar donde han podido asimilar los beneficios del trastocamiento de la misma.

Por otro lado, el narrador-peregrino también termina por ser víctima de la retórica, pues, en ocasiones, absorbe lo que le dice el diablo e incluso imita la forma de esgrimir argumentos para refrendar las razones del sufrimiento de los condenados. Todo esto parece, por un lado, ser resultado del artificio conceptista tan mencionado a lo largo de la presente investigación, lo cual condimenta la peculiar sátira que realiza Francisco de Quevedo sobre el estilo de la retórica sagrada.

CONCLUSIONES

Existen ciertas figuras y escenarios que nos ofrecen la posibilidad de mirar los principales blancos de sátira que utilizó Francisco de Quevedo y Villegas para hablar de la condición humana y desmenuzar sus mentiras. Todo ello a partir de la forma en la que estas figuras han decidido representarse en el mundo. Dentro del marco infernal siguen desarrollando la misma función pero ahora lo hacen a sabiendas del autoengaño que los domina y del que son presas. Su condición es irremediable y no les queda más que ser los elementos de exhibición de esta galería infernal. Por su parte, el personaje-peregrino y el lector-pasajero también son sujetos de desenmascaramiento, gracias a que los diablos lacayos de Lucifer los despojan de sus caretas de la misma forma que lo hacen de las figuras que cumplen su condena infernal. Es difícil que ambos tomen conciencia de ello. Su participación no es del todo activa, en el sentido de que hay cierta inconsciencia en ambos o bien, como lo trabajamos en el apartado correspondiente al análisis del prólogo, las dos figuras toman el atavío falso de la ingenuidad y con él entran a un espacio como el infierno, que parece exigir el olvido de sí mismo para acceder a él. Además, hay que tomar en consideración que se trata de una sátira y por ello esta *actio* que hace portar a las dos figuras una indumentaria especial, disfraza con la risa un posible mensaje adoctrinante. No obstante, cuando se llega al episodio del atormentador de sí mismo, vemos que la tendencia a evadir la confrontación que caracteriza a la figura del narrador-personaje tendrá cada vez más escollos, lo que ocurre con seguridad porque el mismo discurso así lo demanda conforme progresa, puesto que tenemos a un narrador-protagonista que evoluciona no solamente en este discurso sino en *Los sueños* observados desde su unidad literaria, aunque a nosotros solamente nos interesa la sátira de *El Infierno*. Parece que cuando la figura del narrador-personaje se

enfrenta con el atormentador de sí mismo, puede inferirse un grado de toma de consciencia mayor. Asimismo, conforme el discurso avanza, la postura del lector-espectador experimenta cambios que también lo orillan al desengaño y, así, entregarse a la incómoda tarea de conocerse a sí mismo a partir de las figuras retratadas en *El sueño del Infierno*.

Si el desengaño que instrumenta Quevedo en *Los sueños* resulta gradual desde el punto de vista de la unidad, dentro de *El sueño del Infierno* no ocurre lo contrario, porque el distanciamiento de ambos con respecto a lo que se ve y escucha en el exordio del discurso resulta considerable y los mantiene en una posición relativamente cómoda. Sin embargo, en el momento de enfrentar al atormentador, empiezan a confrontarse consigo mismos de una manera más contundente. Por ello, podemos decir que la apertura de consciencia de estas dos figuras posee una tensión dramática que es medular dentro del hilo del discurso y el fluir de los acontecimientos que se suscitan a lo largo del peregrinaje por los confines infernales. El infierno extirpa gradualmente las inconsciencias y autoengaños del personaje-peregrino y del lector. Por el hecho de que ambos presentan una enorme dificultad para ser conscientes de sus vicios, el autor busca que despierten y tomen consciencia de sí mismos a partir de la desgracia de aquellas figuras que ya están condenadas.

El cuarto capítulo se concentró en tres apartados que buscaron revisar de qué forma el estilo satírico burlesco bajo aborda a la retórica sermonaria. En el primero de ellos, “El discurso pregonero y la palabra sagrada”, se analizaron dos discursos, cuyo estilo resalta por su ambigüedad, ya que, en apariencia, el mensaje pregonero se opone a la palabra sagrada. Por ello, nos interesó tratar la estrategia estilística con la que Francisco de Quevedo hizo de la retórica sermonaria un blanco de sátira. Esto sugerimos que,

mayoritariamente, descansa en el artificio conceptista. A su vez se encontró que la participación autoral define el estilo que distingue a *El sueño del Infierno*. El autor conceptista aparece en boca de los personajes que se apropian tanto del discurso pregonero como del sermonario, pero, sobre todo, se hace presente cuando estos portadores de su palabra reflejan la ambigüedad que particularizó al prólogo con el que el autor interviene y, con ello, fija el desarrollo del discurso. Hablamos de las voces, tanto del narrador protagonista que viaja por los confines infernales como la que pertenece a los diablos que predicán enseñanzas y advierten a peregrino y lector, mediante la comprobación visual y auditiva, de los derroteros de quienes fueron castigados. Esta intención no es lo suficientemente clara, de ahí la ambivalencia que distingue a las palabras del autor. *El sueño del Infierno* puede leerse como una obra, cuyo mensaje es didáctico-moralizante o como un texto que satiriza las costumbres y creencias de la época, lo que no exime su virtual intención adoctrinante.

El “Prólogo al Endemoniado e Infernal Lector” prelude la posición que desempeñará el autor a lo largo del discurso. Su participación puede apreciarse en todos los personajes que se presentan a lo largo del discurso, incluyendo, por supuesto, al protagonista-narrador. La forma en la que se relaciona con el lector nos hizo inferir que el discurso sembrará su poder de convencimiento en la *actio*. El uso de la palabra tiene un gran peso en el texto: Es el principal recurso conceptista y es la herramienta del engaño. Es ahí donde el lector descubre que no debe creer en su totalidad lo que plantea el autor, ni mucho menos en las palabras con las que los diablos guían al peregrino, cuyas afirmaciones y juicios también destacan por su ambigüedad. Si existe una evolución en el personaje-peregrino debe ponerse en tela de juicio, pues se piensa que se incorporó al juego

de ambivalencias del autor y sus diablos. Es parte fundamental del engaño, pues también ha sido ataviado con una indumentaria especial desde el inicio de su viaje por el infierno. El discurso aleccionador parece insistir en que el lector no debe fiarse de nada. Se debe tener cuidado en no caer en los embustes de la elocuencia que genera una ingenua confianza.

El principal objetivo del discurso es el desengaño. La posición del peregrino parece confirmarlo, pues su incorporación y aparente acuerdo con la condena de Judas no es más que una apariencia. El protagonista-narrador forma parte del juego y quien es ahora instrumento del embuste conceptista es el lector. El hecho de enfrentar al discurso pregonero con la palabra sagrada también nos presenta la oposición entre la oralidad y la cultura escrita, siendo la primera una de las técnicas de las que se nutre el conceptismo, que, junto con la *actio*, definen al estilo quevediano.

Se revisó dentro del primer apartado del cuarto capítulo, cómo el trabajo del predicador logró fundir la oralidad con la escritura, en razón de que el proceso preparativo de su sermón proviene de las referencias al universo escrito, en tanto que la ejecución del mismo ante un público particular, se sirvió tanto de la oralidad como de la *actio*.

En el marco de la escritura, el resultado de la ejecución del predicador proviene de la cultura libresca y del estudio de los textos sagrados. Esto es, se deriva de una formación teológica. De ahí que esta ciencia no deba confundirse con la tarea del predicador, cuyo ámbito es eminentemente oral. A pesar de ello, ésta se provee de la teología que, como ya establecimos, se trata de una disciplina emparentada con la cultura escrita. La confrontación entre el pregonero y el predicador busca plasmar las diferencias entre un discurso y otro. Ambos fueron abordados, en razón de observar el afán satírico burlesco con el que se

pretende desvirtuar la naturaleza informativa del primero y la función moralizante del segundo.

La predicación puede ocultarse tras la máscara de la pregonería. Las dos voces: la pregonera y la predicatoria, son oficiales. La primera refleja la autoridad civil y la segunda hace lo propio con la autoridad eclesiástica. Francisco de Quevedo satiriza el mundo oficial.

El autor de *Los sueños* expone el uso que se le brinda a la palabra. Cuestiona la forma en la que es utilizada para engañar, castigar, zaherir, disfrazar y amenazar. La palabra, en este sentido, no se usa para liberar sino para reprimir. Pensamos que puede ser una forma de sugerir cómo la sociedad comenzó a ver al pregonero como a un verdugo. En cambio, en su particular papel, la predicación, aunque no se encuentra exenta del engaño, posee una connotación positiva. No obstante, Quevedo la utiliza como una herramienta para el adoctrinamiento de las almas, mismo al que critica y cuestiona.

La predicación es palabra sagrada, pero su credibilidad proviene de la elocución, lo que el pregonero no requiere, pues su palabra no necesita mayor artificio. No busca convencer, sino comunicar algo inminente. La elocución, por el contrario, se trata quizá de lo primero que se debe cuestionar. Ahí también se cimbra el proceso de desengaño al que el autor somete a sus destinatarios, por vía de sus diablos predicadores y, por supuesto, de su personaje-narrador. El lector es el destinatario con el que se juega y hacia el que se dirigen varios guiños. Puede caer fácilmente en trampas, incluso en la supuesta evolución del protagonista, quien engaña al lector con una pretendida toma de conciencia.

En el tema de la predicación son los diablos lacayos de Lucifer quienes desempeñan este papel. En este sentido, también podríamos decir que pregonan su palabra. Predicación y pregonería se funden. El pregonero se atavía de predicador. Nos seguimos preguntando en qué medida el diablo representa al predicador y hasta qué punto se acerca a la pregonería. Esto porque se trata del informante, o, mejor dicho, es el pregonero de la oficialidad que representa Lucifer en sus dominios. Él es la máxima jerarquía y su voz se ve reflejada en sus diablos, en este caso, pregoneros. Asimismo, consideramos que ellos ocultan una finalidad más veraz tras un discurso que, en ocasiones, linda en la elocuencia propia del oficio predicante.

El pregonero presenta algo del juglar, pero también posee atributos de un lector llamémosle profesional, pues ejecuta su tarea de forma vocalizada. No sobra decir que las estrategias juglarescas fueron en más de un sentido emuladas por los predicadores, aunque sin caer en el histrionismo de los comediantes. Lo curioso es que, en el caso de *El sueño del Infierno*, los diablos conservan atributos del pregonero-predicador, pero también poseen una carga hilarante, pues sus figuras son presas de la baja sátira burlesca.

Finalmente, alrededor de lo que giraron muchas de nuestras reflexiones fue en torno a la intención que pudo haber tenido Francisco de Quevedo y Villegas con esto. Tomamos en cuenta básicamente dos alternativas: La primera opción descansa en que el escritor madrileño buscó prevenir al lector con su tono didáctico, moralizante y aleccionador. En la segunda podemos pensar que intentó desengañar al lector, mediante la sátira de todos aquellos que deambulan por el mundo con terror a la llegada de la temida condena.

El segundo subcapítulo se tituló: “Judas en el centro del Infierno”. Éste presentó a una figura crucial y controvertida de los Evangelios, que es utilizada como herramienta para que el autor prosiga sus reflexiones sobre la función de la palabra como instrumento propio del engaño y el desengaño.

Judas representa la fusión entre la pregonería y la predicación. Es el portador de una palabra que condena. Ésta también permite que el personaje se destruya, pues, al condenar a otro, se condena a sí mismo. La palabra de Judas es protagonista, pues persuade y castiga.

A su vez nos preguntamos por qué la palabra predicante del diablo se vuelve ambivalente. Pretende, por un lado, adoctrinar a las almas y, por el otro, es una muestra de la socarronería con la que el autor de *Los sueños* observa aquello que atañe a lo ejemplar. Consideramos la posibilidad de si lo hizo con sorna y escepticismo, o bien, pretendió evaluar la condición del ser humano a partir de la traición. Las enseñanzas de Lucifer que se ven reflejadas en boca de los diablos predicadores y guías se encaminan hacia lo que el autor se pregunta reiteradamente: los alcances de la palabra. En resumidas cuentas, la capacidad que posee para engañar y desengañar.

Se revisó también el paralelismo que guarda el autor con Lucifer, lo cual se vislumbró desde el “Prólogo al Endemoniado e Infernal Lector”. En este sentido, podemos afirmar que Judas es presentado por el guía infernal como un sabio que enseña al peregrino y al lector las razones de su condena y, con ello, el castigo que puede acechar a tantos más como él.

El personaje-peregrino finge con la palabra estar en consonancia con lo que se predica. Por lo menos es esto lo que le sugiere al lector, quien es el principal receptor de la

enseñanza, de ahí las palabras que el autor le dedica en el prólogo. El principal maestro es Lucifer, quien utiliza a sus diablos y al personaje-peregrino para desengañar al destinatario. También porta una careta que quizá él mismo no ha visto. El diablo-predicador le muestra su máscara, a partir de las caretas de los demás, construidas, principalmente, de palabras. Es por ello que nos planteamos en este apartado las razones por las que el autor conceptista utiliza a Judas en este segmento infernal. El ejemplo de su condena puede ser útil para el adoctrinamiento de las almas, aunque sigue dejándose entrever algo que se oculta.

El personaje-narrador porta el atavío de predicador. Éste curiosamente oscila entre el desenfado propio de la burla y la propiedad del que ejecuta un sermón, pero no debemos creer mayor cosa, pues el narrador es partícipe de la burla instaurada por el autor.

Ponemos especial énfasis en la cobardía de Judas como atributo principal del traidor. Pensamos que el tono predicante que adopta el personaje-peregrino contribuye a que el discurso adquiera elementos burlescos. La advertencia, entonces, tiene tintes burlescos que pretenden introducir el miedo que implica una prevención. La voz predicante del personaje-peregrino condena a Judas. El personaje-peregrino parece, en un principio, distante de lo que acontece, pero luego nos sorprende verlo condenar a Judas con la indumentaria del predicador. La condena se genera por medio de la palabra, misma en la que se funda la estética conceptista. De esta forma se instrumenta una sátira hacia los manuales de predicación y la retórica eclesiástica, sobre todo en su obsesión por uniformar a la sociedad.

Revisamos también al papel del predicador desde su protagonismo dentro del infierno quevediano y, por lo tanto, como una de las figuras más susceptibles de ser

satirizadas. Sin embargo, la verdadera protagonista es la palabra, materia prima del discurso infernal. Ésta sirve para enceguecer y desenmascarar.

En el tercer apartado, “La problemática de la petición: la relación entre el hombre y Dios”, se revisó el sermón que uno de los diablos le dirige a los condenados que no supieron pedir y, por supuesto, al narrador-peregrino de *El sueño del Infierno*, mismo que, por cierto, no interviene dialógicamente durante el sermón. Se limita a describir las condiciones del pasaje y reproduce los argumentos que esgrime el diablo para demostrar por qué aquellos personajes tuvieron tal destino.

Además de ser quien describe la escena, el personaje-peregrino es un espectador. Parece no juzgar lo que ocurre ni mucho menos tomar una postura. Por ello puede ser considerado como un elemento que contribuye a la ambigüedad que distingue, tanto al discurso en general, como al pasaje infernal en particular.

Dentro de esta sección del infierno quevediano, encontramos que la palabra sagrada reprende y alecciona a unos condenados que no pueden responder, pues se encuentran imposibilitados para hablar. El portador de la palabra sagrada es un diablo lacayo de Lucifer, quien desempeña la función de predicador. En este sentido, podemos ver el afán sermonístico, ya que, el escritor conceptista dota a los diablos y al mismo personaje de los elementos con los que contaban los rétores sermonarios. Nos encontramos ante la retórica del diablo. No podemos confiar en el peregrino desde su función de narrador-protagonista, ni mucho menos lo podemos hacer desde el papel que desempeña como predicador, por lo menos en el sentido tradicional y ortodoxo, pues se trata de una enseñanza al revés. Para ello nos cuestionamos cómo predica este personaje. Parece siempre estar reportando lo que

los diablos aconsejan. No obstante, quien predica siempre es él mismo. Este personaje desempeña varias funciones en este pasaje: la de espectador, la de narrador protagonista – que tiene la particularidad de realizar un peregrinaje infernal– y la del predicador, papel que se empata con la tarea narrativa que desempeña.

Por otro lado, el discurso sobre la problemática de la petición posee una carga ambivalente, pues está inmerso el didactismo propio de una enseñanza doctrinal y, por supuesto, la baja sátira burlesca.

Concluimos que el diablo predica criticando una cuestión de estilo. Los que pretenden acercarse a Dios no conocen la forma debida para realizar una petición y, por lo tanto, no pueden acercarse a Él. El resultado es la caída en los confines infernales.

Lo que distingue a las peticiones que realizan en su momento estos condenados es la ausencia de humildad. Los que no supieron pedir son los destinatarios de un largo discurso, además de estar condenados a sufrirlo eternamente, ya que no pueden intervenir ni externar palabra alguna por el castigo que sufren.

El uso correcto o incorrecto de la palabra es lo que determina la salvación o la condena. El ingenio conceptista determina la ambivalencia estilística, así como también, en este caso, el destino de los seres humanos. Mediante la *actio*, el diablo logra su cometido con la palabra. Se disfraza de predicador. La única forma de sobrevivencia es el fingimiento y el que lo hace mejor es el diablo.

La oralidad, por su parte, desarrolla una función fundamental, ya que la petición se genera por medio de la palabra hablada. Una petición es una forma de representar la palabra sagrada. Ésta puede salvar o condenar. Lo que se condena son las lenguas, puesto que los

condenados ya no pueden hablar. El destino de éstos es el silencio. El mal uso de la lengua fue lo que los condenó. Escuchar es el castigo, pues es lo que no supieron hacer y lo que les obstaculizó aprender a pedir.

El diablo ataviado de predicador se dirige a los condenados haciendo énfasis en lo torcido de sus almas. Encontramos que se revelan los principales errores de una petición que lindan en la inmadurez y la soberbia. Aquellos que piden se colocan en el mismo nivel de Dios. La petición se hace como si se tratara de un intercambio comercial.

De hecho detectamos que la relación que pretenden gestar los que no supieron pedir con Dios, incluso coloca a este último por debajo de los seres humanos, ya que, según el diablo-predicador, los hombres jamás se atreverían a solicitar a sus semejantes algo de esta naturaleza.

También se critica que se pida murmurando, acto que se emparenta con la deshonestidad. El que hace un ruego no debe tener nada que ocultar. Una petición ha de ser pública.

El diablo-predicador se burla de las peticiones caprichosas del personaje empecinado en que Dios cumpla su voluntad. Se critica, entre otras cosas, la voracidad de los seres humanos en materia económica. Los que no supieron pedir son exhibidos en su inmadurez caprichosa.

Un error que se distingue es el de intentar negociar con Dios, pues el que ruega algo no puede colocarse en ese mismo nivel. El diablo-predicador pretende enseñarle al peregrino la forma correcta de hacer una petición. La soberbia engaña al que pide, haciéndole creer que se encuentra ante un igual al que se puede convencer y corromper.

Más adelante, la voz del predicador reflexionó en torno a Dios y de qué forma la relación con él puede funcionar mediante una petición. Las formas no son las adecuadas, porque los ofrecimientos provienen de una ambición personal y no de la devoción y el amor a Dios. El ruego no es honesto. Existe una necesidad, mas no un acto de fe. La incapacidad para escuchar y el mal uso de la palabra son los principales motivos del deficiente encauzamiento de las peticiones de los condenados.

El sermón del diablo-predicador pretende mostrar aquello que puede pedirse para mejorar la relación con la divinidad, como lo pueden ser la paz del alma y el aumento de gracia. El castigo resulta ser el infierno donde tienen que escuchar un sermón por parte del diablo-predicador. La principal problemática reside con precisión en el estilo, pues los que no supieron pedir sufren un castigo por no haber asimilado el estilo de una petición. De allí que hallan terminado por padecer la condena.

El predicador cierra su sermón diciendo lo que espera Dios del hombre: el sacrificio. No hay una correspondencia con Dios, pues no se entienden sus mensajes ni mucho menos se ha asimilado la clase de lenguaje que debe utilizarse para dirigirse a Él.

Dios prueba a los hombres enviándoles sufrimiento en aras de dejarles una enseñanza y, de esa forma, los encomienda a una actitud más humilde. Los trabajos son pruebas para fortalecer la relación entre Dios y los hombres. Éstos son los medios más efectivos para crear un nivel de conciencia más elevado y así mejorar la relación con lo divino.

El predicador también se refiere a las necias demandas de los que no supieron pedir, que si bien las cumplió Dios en el ánimo de brindar una enseñanza, ésta residió en hacerle

ver a los hombres la fugacidad de los bienes materiales, puesto que, como dice el diablo, se esfuman con rapidez y no otorgan una satisfacción duradera.

Si Dios complace las necias peticiones de los condenados, es porque deseaba brindar una enseñanza y contribuir para que se percaten de que no son convenientes para ellos. Ahí tenemos a la sabiduría divina en boca del diablo-predicador. Hay que pedir por el cumplimiento de la voluntad divina y no por la satisfacción de los deseos personales. Podemos decir que los que no supieron pedir no lograron asimilar un lenguaje propicio para comunicarse con Dios. Es mediante la palabra hablada como los hombres se acercan a lo divino.

Por ende, el castigo termina por representarse en el hecho de que a los condenados les fue suprimido el privilegio de hablar. Los condenados son esclavos de sus deseos, pues la lengua no se usa con propiedad, debido a que estos personajes murmuran sus peticiones. Esto bien puede simbolizar un encarcelamiento.

El predicador tiene un destino infernal. Transmite su enseñanza sagrada sin creer en ella. Sólo la repite para engalanarse, lo que no garantiza su salvación, sino que potencia su condena. El narrador-peregrino también se apropia del tono del predicador y hace uso de la palabra sagrada, presa de las ínfulas que hicieron condenarse a la caterva de oradores. El disfraz de predicador es uno de los preferidos de los diablos. Los predicadores se encuentran en el infierno como consecuencia del mal uso de la palabra sagrada.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL VICENTE, María Dolores, “Oralidad y retórica en el Barroco”, en *Barroco*, Coord. Pedro Aullón de Haro, Verbum, Madrid, 2004, pp. 349-375.

ALIGUIERI, Dante, *Divina comedia*, ed. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Cátedra (Letras Universales), Madrid, 1988.

ARAGÜES ALDAZ, José, “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico”, en *Criticón*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2002, pp. 81-99.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Iberomaricana, Vervuert, Universidad de Navarra, Madrid, 2003.

ARISTÓTELES, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1990.

ARTEMIDORO DE DALDIS, *La interpretación de los sueños*, introducción, traducción y notas por Elisa Ruíz García, Gredos, Madrid, 1989.

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Universidad, Madrid, 1987.

-----, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1986.

BLANCO, Mercedes, “Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini”, en *La Perinola*, 2, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998, pp. 155-193.

CACHO CASAL, Rodrigo, “Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas”, en *Criticón*, Núm. 78, Centro Virtual Cervantes, 2000, pp. 75-92.

-----, “El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: Los *Sueños* y la *Divina Commedia*, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXVI, Santander, 2000, pp: 147-179.

-----, “Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo”, en *La Perinola*, 7, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 123-145.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio, “El Taller del Predicador. Lectura y escritura en el sermón barroco”, en *Via Spiritus*, 11, Universidad de Porto, Facultad de Letras, Porto, 2004, pp. 7-26.

CASTRO, J. A.: “Estructura y estilo de los *Sueños* de Quevedo”, en *Anuario de Filología*, Maracaibo, I, 1962, pp. 73-85.

CHARBONNEAU-LASSAY, L., “El Buitre”, en *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. Francesc Gutiérrez, Volumen 1, José J. Olañeta, Barcelona, 1996, pp. 458-460.

CHECA, Jorge, “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián”, en *La Perinola*, 2, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998, pp. 195-211.

CHINCHILLA PAWLING, Perla, *De la compositio loci a la república de las letras*, Universidad Iberoamericana-Ciudad de México, México, 2004.

CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, trad. Eustaquio Sánchez Salor, Alianza, Madrid, 1991.

-----, *El sueño de Escipión*, Acantilado, Barcelona, 2004.

CLOSE, Anthony, “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, en *NRFH*, XXXVIII, núm 2, Madrid, 1990, pp. 493-511.

CROIZAT-VIALLET, Jean, “Cómo se escribían los sermones en el Siglo de Oro. Apuntamientos en algunas homilias de la Circuncisión de Nuestro Señor”, en *Criticón*, 84-85, Université de Toulouse- Le Mirail, Toulouse, 2002, pp. 101-122.

CVITANOVIC, Dinko comp, *El sueño y su representación en el barroco español*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1969.

DE LA FLOR, Fernando R., *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, José J. de Olañeta y Universitat de les Illes Balears, Barcelona, 2007.

----- “La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal”, en José María Díez Borque, *Culturas en la Edad de Oro*, Complutense Madrid, 1995.

Diccionario de Autoridades, 3 Vols., ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1964.

Diccionario de la lengua española, tomo 7, Real Academia Española-Espasa, Madrid, 2001.

DUARTE, J. Enrique, “Presencias diabólicas en Quevedo”, en *La Perinola*, 8, Universidad de Navarra, Pamplona, 2004, pp. 125-153.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Fernando, *Diccionario de términos literarios*, Alianza (Filología y Lingüística), Madrid, 1996.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, *et.al.*, *Diccionario de Mitología Clásica*, 2, Alianza, Madrid, 1980, p. 604.

-----, “El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo”, en *La Perinola*, 2, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998, pp. 63-86.

FERNÁNDEZ, Sergio, *Ideas sociales y políticas en el Infierno de Dante y en los Sueños de Quevedo*, Ediciones de la Universidad Nacional, México, 1950.

-----, “El inmanentismo del *Infierno* de Quevedo, en *Filosofía y Letras*, México, 23, 1952, pp. 175-182.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Fernando, “Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo”, en *La Perinola*, 1, Universidad de Navarra, Pamplona, 1997, pp. 151-169.

GARZELLI, Beatrice, “Pinturas infernales y retratos grotescos”, en *La Perinola*, 10, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, pp. 133 y 139-141.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa, “Los sueños literarios en el siglo XVII, en Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 87-93.

GONZÁLEZ, Mirta Aurora, “Introducción” en *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo*, Peter Lang, American University Studies, New York, 1993, pp. 1-15.

-----, “La sátira y la relación narrador-lector en *Los sueños*, *La culta latiniparla* y *Perinola*, Peter Lang, American University Studies, New York, 1993, pp. 17-31.

GOYANES CAPDEVILA, J., “La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo”, Imp. J. Cosano, Madrid, 1934.

GUIRAUD, Pierre, *La Estilística*, Nova, Buenos Aires, 1970.

HERMENEGILDO, ALFREDO, “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”, en *Incipit*, Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, 1991, tomo IX, pp. 127-151.

HERRERO SALGADO, Félix, “Las citas en los sermones del Siglo de Oro”, en *Criticón*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2002, pp. 63-79.

HIGASHI, Alejandro, “La mediación histórica de los géneros literarios como problema”, en *Temas, motivos y Contextos Medievales*, El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, pp. 409-424.

HOMERO, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 1982.

IFFLAND, James, “Quevedo and the Grotesque”, 2 vols, Tamesis Books, Londres, 1978-1983.

ILLADES AGUIAR, Lilián y Gustavo Illades Aguiar, *Ecos del pregonero*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, Puebla, 2010.

JAURALDE POU, Pablo, "Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo", II, en *Edad de Oro*, Madrid, 1983, pp: 119-126.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1966.

LIDA, María Rosa, "Para las fuentes de Quevedo", *RFH*, 1, Madrid, 1939, pp. 369-375.

LIDA, Raimundo, *Prosas de Quevedo*, Crítica, Barcelona, 1981.

LLANO GAGO, María Teresa, *La obra de Quevedo: Algunos recursos humorísticos*, Universidad, Salamanca, 1984.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "La tabla de Cebes y Quevedo", en *Edad de Oro*, XIII, Madrid, 1994, pp. 85-101.

MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1984.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, tomos 1 y 2, Gredos, Madrid, 1998.

MORÁN, Manuel y José Andrés-Gallego, "The Preacher", en Rosario Villari, *Barroque Personae*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1995, pp. 126-159.

MÜLLER, F.W., "Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo", en Sobejano, G., (ed.), *Don Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 218-247 (primero en alemán en 1966).

NEPAULSINGH, Colbert, "The Structure of the *Libro de buen amor*", en *Neophilologus*, 61, State University of New York at Albany, Albany, 1977, pp. 58-73.

NOLTING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1974.

PASTOUREAU, Michel, “Los tintoreros medievales. Historia social de un oficio marginado” y “El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas”, en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, trad. Julia Bucci, Katz, Buenos Aires, 2006, pp. 189-217 y 219-234.

PRICE, R.M., *Los Sueños*, Grand & Cutler-Tamesis, London, 1983.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Los sueños I*, ed. Julio Cejador y Frauca, Espasa Calpe, Madrid, 1972.

-----, *Sueños y discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1972.

-----, ed. James O. Crosby, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición Crítica (NBEC), Madrid, 1993.

-----, ed. James O. Crosby, Castalia, Madrid, 1993.

-----, “Sueños y Discursos”, ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, Tomo I, dir. Alfonso Rey, Castalia, Madrid, 2003.

-----, ed. Ignacio Arellano y M. Pinillos, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1998.

RODILLA LEÓN, María José, “Geografías imaginarias de trasmundo. El purgatorio de San Patricio en dos textos españoles”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, AIH-CUNY-Fundación Duques de Soria, Nueva York, 2001, pp. 119-123.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, “Introducción crítica”, en su edición crítica de *Poesía crítica y satírica del Siglo XV*, Castalia, Madrid, 1981, pp. 9-29.

ROMERO-GONZÁLEZ, Antonio Félix, “IV Las modulaciones del género en el Barroco: 1. Quevedo y la formación del nuevo modelo”, en Antonio Félix Romero-González, *La sátira menipea en España: 1600-1699* (tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía), State University of New York at Stony Brook, New York, 1991, pp. 93-130.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, “Los ermitaños, un tópico literario en la Edad Media”, en Antonio Rubial García e Israel Álvarez Moctezuma (coords.), *Historia y literatura: textos del Occidente medieval. Memorias del Primer Coloquio del Seminario Interdisciplinario de Estudios Medievales*, Facultad de Filosofía y Letras y Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, México, 2010.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina, *El infierno en la obra de Quevedo*, en *Biblioteca virtual universal*. Recuperado de www.biblioteca.org.ar/libros/154194.pdf

SÁEZ, Ricardo, “Preludio al sermón”, en *Criticón. La oratoria sagrada en el Siglo de Oro*, 84-85, Université de Toulouse-Le Mirail, Institut d’Etudes et Hispano-Américaines, Toulouse, 2002, pp. 45-61.

SAMÓSATA, Luciano de, *Diálogos cínicos*, introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra, Alianza, Madrid, 2010.

SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, Marqués de, *Obras completas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2002.

SCHOLBERG, Kenneth R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Gredos, Madrid, 1971.

SCHWARTZ-LERNER, Lía, “El juego de las palabras en la prosa satírica de Quevedo”, en *Anuario de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, XI, UNAM, México, 1973, pp. 149-175.

-----, “En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo”, *Lexis*, IX, 2, 1985, pp. 209-227.

----- “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en *Actas II*, Madrid, 1990, pp. 75-93.

-----“Golden Age Satire: Transformations of genre”, en *Modern Language Notes*, Volume 105, No. 1, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, January 1990, pp. 260-282.

SERRANO PONCELA, Segundo, “Los *Sueños*”, en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 23, 1961, pp. 32-61.

SIEBER, H., “The narrators in Quevedo’s *Sueños*”, en Iffland, James (ed.), *Quevedo in perspective*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, pp. 101-115.

SONG, I., “Los *Sueños* de Francisco de Quevedo: Pesadillas entre las perversas y las renegadas”, *Lemir*, 9, Madrid, 2005.

SPITZER, Leo, “Sobre el *Libro de buen amor*”, en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 103-118.

-----, “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 123-184.

TAMAYO, J.A., “El texto de los *Sueños* de Quevedo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 21, 1945, pp. 456-493.

TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.

UGALDE, Victoriano, “El narrador y los *Sueños* de Quevedo”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. IV, No. 2, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, pp. 183-197.

VALDÉS, Ramón, *Los Sueños y Discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, tesis de licenciatura leída en la Universidad de Barcelona, 1990.

VILAR, Jean, “Judas según Quevedo (un tema para una biografía)”, en Gonzalo Sobejano *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1984.

VIRGILIO, *Eneida*, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.

YNDURÁIN, F., “Sobre el pensamiento de Quevedo”, en *Relección de Clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 169-214.

ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, trad. de Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989 [1ª ed. En francés, 1987].



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**LA AMBIVALENCIA ESTILÍSTICA EN EL SUEÑO DEL INFIERNO
DE FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS:
ENTRE EL SERMÓN Y LA SÁTIRA**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

MTRO. JORGE PABLO GRAUE MARTÍNEZ

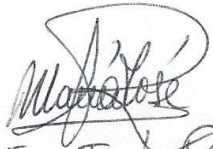
ASESORA:

DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

LECTORES:

DRA. LAURETTE GODINAS

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

El sueño hijo, Julián Graue Horro.
La casa habla memoria de mi madre

María José Rodilla
Junio de 2016

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2016