

QUEVEDO Y DANTE

PROF. DR. ILSE NOLTINS-HAUFF
Universidad de Munich

I

Según la opinión de autores tan competentes como A. Farinelli, A. de Amezúa, W. P. Friederich y M. Morreale la influencia de Dante en España alcanza su punto culminante en el siglo XV¹. Se sabe que España es el primer país europeo en el que la recepción de los grandes autores italianos fue muy intensa (el caso se da también en la literatura catalana). La *Commedia* de Dante se traduce varias veces en castellano en esta época, los *Infiernos* y los *Triunfos* alegóricos, reducidos a las medidas de la literatura cortesana, apenas pueden calcularse y algunos autores destacados de esos años como por ejemplo Francisco Imperial o el marqués de Santillana, se muestran arrebatados por una verdadera euforia dantesca. Ya en el siglo XVI decrece la influencia de forma significativa, como lo atestiguan, lamentándolo al mismo tiempo, los autores citados². A Quevedo sólo se le menciona brevemente como a un autor que aún habiendo leído a Dante y habiéndose referido textualmente a él, persigue en sus obras objetivos completamente diferentes, de manera que puede decirse que, al fin y al cabo, se dan entre ellos más diferencias que analogías. Con ello marcaría Quevedo prácticamente ya el fin provisional de la influencia dantesca en España³.

Si aquí, a pesar de todo, vamos a dedicarnos a hablar de Quevedo y Dante y no de los entusiastas españoles de Dante en el siglo XV, será por dos razones. Primeramente, porque

1 Comp. de AMEZÚA, A. G.: *Fases y caracteres de la influencia del Dante en España*, Madrid 1922, págs. 19 ss. y 58 ss., FRIEDERICH, W. P.: *Dante's Fame abroad, 1350-1850*, Roma 1950, págs. 13 ss y 48 ss., MORREALE, M.: «Dante in Spain», *Annali del corso di lingue e letterature straniere* VIII (1966), págs. 5-21 aquí: págs. 6 ss. - La versión alemana de esta conferencia ha parecido en *Deutsches DanteJahrbuch* LXI, 1986, págs. 7-34.

2 También en Italia, en el curso del siglo XVI, Dante está perdiendo su posición preponderante de autor «clásico» en beneficio de Petrarca. Comp. BUCK, A.: «Formen des Dante-Verständnisses in Renaissance und barock», *Romanistisches Jahrbuch* IX, 1958, págs. 139-160, aquí: págs. 155 ss.

3 Comp. AMEZÚA, págs. 68 y ss., FRIEDERICH, págs. 50 y ss., MORREALE, págs. 12, y también HUTTON, W. H.: *The Modern Language Review* III (1907/08), págs. 105-125, aquí sobre todo págs. 123 y ss.

Quevedo es un autor más interesante (todavía más interesante) que Francisco Imperial o el Marqués de Santillana, y después, porque Quevedo —como autor, no como comentarador— se ha ocupado de Dante de una forma mucho más intensa de lo que permiten suponer las citadas investigaciones.

La primera tesis carece de originalidad, la segunda exige una justificación más detallada, y voy a intentar ofrecerla a continuación. Para ello se tratará menos de demostrar la existencia de una «influencia» literaria que de describir el funcionamiento de una relación intertextual compleja en varios niveles estructurales de los textos en cuestión.

Me referiré en mis siguientes consideraciones a una de las numerosas obras de Quevedo, aunque uno de las más conocidas, a los *Sueños* (me sirvo, como todo el mundo, del título abreviado)⁴. Se trata, como Vds. saben, de una colección de cinco relatos satíricos de visiones, escritos entre 1605 y 1622, publicados en 1627. Me limitaré a su vez a comentar tres *Sueños*, el *Sueño del juicio final*, el *Sueño del infierno* y el *Sueño de la muerte*. Estos tres textos se caracterizan por el tema común de las *postrimerías*, las «cosas del más allá», tema que es también el de la *Commedia* de Dante.

Aquí sin embargo hay que ser muy prudente. Quevedo no es, naturalmente, un epígono de Dante, no intenta tampoco escribir una obra que, ni aún a distancia, pueda rivalizar con una obra teológico-filosófica de la categoría y pretensiones de la *Commedia*. Se mueve en la tradición de un género completamente distinto: el del viaje satírico por el más allá, que ya en la Antigüedad se desarrolló dentro de la sátira menipeica y lucianesca y en la literatura humanista del siglo XV y XVI volvió a ser retomada por varios autores, en la literatura castellana por ej. por el autor de *Cróton*⁵. Este género depende en parte de la literatura seria de visiones. La relación, no obstante, es bastante limitada: el modelo de la visión religiosa se reduce, se esquematiza, en parte se parodia obedeciendo a intenciones de sátira social y de crítica ideológica⁶. Es decir que el esquema básico (viaje al trasmundo o diálogo de los muertos) sigue siendo más o menos el mismo en las dos formas de visiones, ahora que la elaboración específica (que es, al mismo tiempo, lo que determina la calidad estética del texto), es, por su parte, completamente distinta.

Nuestra tarea no consistirá, pues, simplemente, en apuntar una serie de semejanzas o diferencias entre Quevedo y Dante. Más bien tendremos que movernos en varios niveles de argumentación. En el nivel del sustrato narrativo «viaje al más allá» se encuentran semejan-

4 Utilizamos el título abreviado, que, contrariamente a las intenciones del autor, ya se había impuesto en tiempos de Quevedo (para los títulos de los *Sueños* comp. mi libro *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid 1974, págs. 10 ss. y 55 ss.).

5 Para la recepción de Luciano en la literatura humanística de los siglos XV y XVI comp. e.o. ROBINSON, C.: *Lucian and his Influence in Europe*, London 1979, págs. 165-197 y DE FEZ, C.: *La estructura barroca de El siglo pitagórico*, Madrid 1978, págs. 25 ss. Para el lucianismo del *Cróton* véase la introducción de A. Rallo a su edición de la obra, Madrid 1982, págs. 48 ss. La relación algo complicada entre Luciano y la sátira menipeica no puede tratarse de manera detallada aquí, para ello véase SULLIVAN, J. P.: «Die antike Satire», en *Propyläen Geschichte der Literatur* vol. 1 (*Die Welt der Antike*, Berlin 1981), págs. 389-408, aquí: pág. 394, y también HELM, R.: *Lucian und Menipp*, Leipzig 1906, y MCCARTHY, B.: «Lucian and Menippus», en *Yale Classical Studies* IV, 1934, págs. 3-55, sobre todo págs. 20-27. Para M. Bachtin, la sátira menipeica, prototipo de la literatura carnavalesca, comprende también algunos textos de la literatura satírica mediolatina (comp. e.o. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, págs. 121-154).

6 Le predominante orientación intelectual e ideológica de la sátira menipeica la acentúa FRYE, N. en *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey 1971.

zas relativamente grandes, por ej. entre el *Sueño del infierno* y el *Inferno*, pero también con los viajes al más allá anteriores a Dante y con la poesía alegórica. En los niveles de la elaboración específica del género y de su funcionalización, por contrario, las diferencias son grandes. Como veremos más tarde, existen sin embargo ciertas posibilidades de acercamiento secundario.

II

Para la demostración que sigue, tenemos que tener en cuenta que existen no sólo una sino tres versiones del texto de los *Sueños*: la versión de los manuscritos, la de la edición príncipe de 1627 y la de la edición autorizada de 1631⁷. Como otros autores de su tiempo, Quevedo solía hacer circular los manuscritos de sus obras bajo mano antes de imprimirlas, evitando así someterlos a la censura. Para las ediciones, la situación era menos favorable, pero aquí también hay que diferenciar. En el caso de los *Sueños*, las primeras ediciones aparecieron en Barcelona, Zaragoza y Valencia, es decir, algo alejadas del directo campo de acción de las autoridades centrales y sin autorización expresa del autor, que prefería, evidentemente, quedarse fuera de causa por razones tácticas. Este procedimiento muy corriente entonces permitía todavía algunos atrevimientos: de ahí que en estas ediciones, a pesar de cortes importantes, la mayor parte de la substancia satírica se ha conservado. Además parece ser que —cumbre del refinamiento táctico— fuera Quevedo el que denunciara las supuestas ediciones pirata, que él mismo había llevado a impresión, a la Inquisición (!)⁸. Después de esto los *Sueños* quedaron consignados durante un tiempo en el Índice con la imposición de una nueva reelaboración. Esta no fue realizada en la mayor parte por el mismo Quevedo sino por uno de sus amigos. Apareció en 1631, y el resultado fue una serie de aterradoras deformaciones del texto y de las originarias intenciones del autor. E.o. se había eliminado no sólo toda polémica anticlerical sino también todas las menciones de instituciones eclesiásticas y de cualquier contenido religioso hasta los mismos nombres de Dios y de los diablos (cosa bastante grave en una visión del más allá). Esta edición podría servir de extremado ejemplo negativo de las consecuencias de una censura ideológica. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que ella hubiese sido, lamentablemente, la base de la mayor parte de las ediciones de los *Sueños* hasta aproximadamente 1950; incluso la mayor parte de la investigación sobre Quevedo se basa en ella. Ha jugado, por consiguiente, un papel decisivo en la historia de la recepción de los *Sueños*. Además, Quevedo ha intervenido en varios pasajes del texto de 1631 con enmiendas propias que tienen interés literario. Esto ocurrió por ej. con los títulos: los *Sueños* ya no se llamaban en 1631 *Sueños*, sino *Juguetes de la niñez*, el *Sueño del juicio final* se convierte en el *Sueño de las calaveras* y el *Sueño del infierno* en *Las zahurdas de Plutón*. Ocurrió también en un punto no menos expuesto, al principio del *Sueño del juicio final*. Vamos a ocuparnos de este pasaje más detalladamente porque precisamente se refiere a Dante.

7 Para la historia textual de los *Sueños* comp. la introducción (*Etude bibliographique*) de MAS, A. a su edición crítica del *Sueño del infierno* (*Las zahurdas de Plutón*), Poitiers, 1955, págs. 9-36. Véase también N. H.: *Visión, sátira y agudeza*, págs. 10 ss., y la edición de los *Sueños* de MALDONADO, F. Madrid 1972, págs. 37 ss.

8 Cf. MAS, «*Etude bibliographique*», pág. 21.

El Sueño del juicio final empieza con algunas elucubraciones teóricas acerca de los sueños en boca del narrador que preceden al relato onírico y que e.o. se refieren a la relación existente entre ocupación diurna y contenido del sueño, es decir a lo que Freud llama *los restos del día*. Esta conexión, dice el narrador, se puede comprobar por la propia experiencia porque precisamente hace poco, después de acostarse, leyó el sermón del fin del mundo de San Hipólito y luego soñó con el juicio final. Así reza la versión de los manuscritos y de la edición príncipe que fue variada en la de 1631: allí ya no se habla del sermón como «lectura para dormir» sino del *libro de Dante* y ya no se menciona el juicio final, sino *un tropel de visiones*⁹.

La enmienda que, con gran probabilidad, se puede atribuir al mismo Quevedo, es importante desde varios puntos de vista:

1. La *Divina Commedia* (de la que se habla aquí naturalmente¹⁰) se menciona en un lugar que los autores de los «Sueños» de la Baja Edad Media (a los que recuerda aquí Quevedo) reservan al citar su fuente de inspiración principal. Por ejemplo, en la introducción del *Booke of the Duchesse* de Geoffrey Chaucer, el protagonista lee el *Somnium Scipionis*, y en *Le pelerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville, el *Roman de la Rose*. En el *Desir a las syete virtudes* de Francisco Imperial, el poeta se despierta de su sueño con la *Divina Commedia* en las rodillas¹¹. La fórmula *un tropel de visiones* indica al mismo tiempo que, para Quevedo, es la visión del más allá la que constituye la afinidad principal entre su obra y la *Commedia* de Dante. Se trata aquí de una especie de homenaje literario, que podría compararse muy de lejos al que el mismo Dante le rinde a Virgilio, es decir, un homenaje que incluye el reconocimiento de la dependencia literaria.
2. En la evaluación de este fragmento hay que tener en consideración que Dante se menciona sólo en una versión tardía del sueño. Acerca de las razones se podría especular: la conciencia de la distancia literaria es en Quevedo de todas formas más aguda que en Francisco Imperial, cuya referencia a la *Commedia* podría calificarse de temeraria o de ingenua.
3. Finalmente, no hay que olvidar que la cita de la *Commedia* sustituye a la del sermón de San Hipólito, es decir, de un texto religioso, que como tal, debía ser suprimido en la edición de 1631¹². Parece ser que, en tiempos de Quevedo, la *Commedia* podía mencionarse como texto referencial de literatura seglar con menos peligro que un

9 Citamos la edición de FERNÁNDEZ-GUERRA, A. y ORBE (QUEVEDO VILLEGAS, F. DE: *Obras*, vol. 1, *Biblioteca de Autores Españoles* 23, Madrid 1946 (1852), págs. 298 y 535). Las ediciones más recientes de los *Sueños* como la de CEJADOR y FRAUCA en los *Clásicos castellanos* 31 y 34 (que reproduce más o menos la de FERNÁNDEZ-GUERRA) y la de Maldonado, no contienen más que una de las dos versiones del pasaje.

10 La designación de «liber Dantis Alghieri» o «il libro di Dante Alighieri» es muy frecuente en los manuscritos de la *Commedia* del siglo XIV y XV (comp. e.o. los *Explicit* de los manuscritos Nr. 77, 148, 159, 161, 175 y 187 en RODDEWING, M.: *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Handschriften*, Stuttgart 1984). Cuando no se dan especificaciones, la designación se refiere en general a toda la *Commedia* (y no al *Inferno* sólo).

11 Para las relaciones de los *Sueños* con las visiones alegóricas de la Edad Media Tardía, comp. N. H.: *Visión, sátira y agudeza*, págs. 104 ss.

12 Para los principios de reelaboración practicados en esta edición, véase más arriba.

sermón. Es posible también que Quevedo quisiera, con su mención de Dante, unir una sutil alusión a la referencia religiosa de sus *Sueños* en un momento en el que las alusiones explícitas de esta clase había desaparecido casi por completo de su texto.

III

Intentaremos ahora aclarar cómo se presenta concretamente la relación intertextual establecida por el mismo Quevedo entre los *Sueños* y la *Commedia*. Como base textual podemos tomar el *Sueño del infierno*, particularmente cercano a la *Commedia* por su tema (el Purgatorio y el Paraíso eran desde luego menos adecuados como tema de una descripción satírica del más allá). El título alude también al modelo dantesco, en algunos de los manuscritos todavía con más claridad que en las ediciones de 1627¹³. Si las semejanzas entre el *Sueño del infierno* y el *Infierno* se deben o no a la copia directa, sino que deben atribuirse al substrato común de la tradición del viaje al más allá o de la literatura de visión, es un problema que deberemos dilucidar en cada caso concreto.

Tras un breve prólogo dirigido *al endemoniado e infernal lector* (en la edición príncipe: *al ingrato y desconocido lector*, cf. págs. 40 y ss.), el texto del *Sueño del infierno* empieza con una explicación providencial de la visión: el protagonista, a la vista de los tormentos infernales, tiene que arrepentirse y conseguir así la verdadera paz del espíritu (pág. 42). La explicación es extremadamente sumaria y parece más bien tener el valor de una coartada. De todas formas Quevedo parece evitar, al contrario que Dante, los problemas teológicos que conllevaría el privilegiar así a la figura del protagonista. Esto se ve también en el hecho de que el poeta emprenda su viaje al infierno —al contrario que el viajero en la *Commedia*— sin guía o acompañante del más allá. Es verdad que en la primera frase del *Sueño del infierno* se nombra al ángel custodio del poeta como guía, éste, sin embargo, no vuelve a aparecer en el relato.

La narración empieza con la descripción de un paisaje primaveral, del que parte dos caminos: uno es escarpado y penoso, el otro es amplio, cómodo y bien surtido de ventas y bodegones. El protagonista se decide por el camino más ancho, cuanto más porque allí encuentra al público más interesante: allí pupulan los coches, carrozas, lacayos, mujeres hermosas y sus adoradores, tampoco faltan los clérigos (sólo en los manuscritos), médicos y letrados (hombres de leyes). El poeta se divierte sobremanera en esta delicada sociedad; sólo se da cuenta de que se ha decidido por el camino al infierno, como muchos de sus compañeros de viaje, cuando ya están allí.

Como pueden apreciar, es posible constatar ciertos parecidos con el principio de la *Divina Commedia*, se refieren por ej. al esquema básico general de la acción (encartamiento moral del poeta como punto de partida del viaje al más allá), a su motivación providencial (el viaje se considera como medio de una purificación moral) y al empleo de un motivo alegórico tradicional¹⁴.

13 Uno de los numerosos manuscritos porta p. ej. el título «El Ynfierno de don Fr. de Quevedo». Comp. la lista de títulos en la edición de MAS, pág. 9. Citamos el texto también en esta edición.

14 El motivo alegórico del *bivium* parodiado aquí por Quevedo procede de una contaminación de fuentes clásicas (sobre todo, de la fábula de Hércules de Prodikos de Keos) y bíblicas. Durante la Edad Media y el Renacimiento se transformó en un lugar común de la literatura didáctica. Comp. HARMS, W.: *Homo viator in bivio*.

Pero lo que salta a la vista, son más bien las diferencias entre los dos textos. Veamos, por ejemplo, la forma como se describe, o en su caso no se describe, la entrada en el infierno. En el *Sueño del infierno*, el protagonista, creyendo a principios hallarse en el camino del cielo, se siente confirmado en esta opinión, cuando descubre un grupo de mal casados sufriendo de los caprichos de sus mujeres:

Ver esta asperísima penitencia me confirmó de nuevo en que íbamos bien.

Pero cuando poco después se anuncian algunos boticarios, sus dudas reaparecen:

Mas duróme poco, porque oí decir a mis espaldas:

— Dejen pasar los boticarios.

— ¿Boticarios pasan? —dije yo entre mí—; ¡al infierno vamos!

Y fue así, porque al punto nos hallamos dentro por una puerta como de ratonera, fácil de entrar e imposible de salir. (S. 48).

En la *Commedia* de Dante, como se sabe, la visita del infierno comienza por los célebres versos del Canto 3, en los cuales el terror del escenario y la paradoja teológica de un infierno creado por la justicia, la sapiencia y el amor de Dios se evocan con una intensidad insuperable (*Per me si va nella città dolente...*). Quevedo, que prefiere limitarse aquí al nivel de los chistes populares sobre el infierno, los diablos y los boticarios, parece evitar conscientemente enfrentarse de manera explícita con el pasaje demasiado prestigioso de la *Commedia*.

Sigue el verdadero viaje por el infierno en el que el protagonista, a pesar de su orientación altamente mundana, mantiene el status de un visitante privilegiado. El viaje se presenta como una heterogénea, por no decir, caótica, serie¹⁵ de encuentros del protagonista con los moradores del infierno de las más distintas categorías, que suelen aparecer agrupados colectivamente. La mayoría consiste, como en la primera parte del *Sueño*, en tipos cómicos tomados por Quevedo de la sátira social de la Baja Edad Media o aumentados con variantes propias¹⁶. Les brindo una pequeña selección: sastres, un librero, un cochero, bufones, zapateros, pasteleros, un mercader, un hidalgo, dueñas, sodomitas, maridos cornudos, boticarios, Barberos, zurdos, viejas, etc., etc., en total aproximadamente cincuenta tipos, de entre los cuales muy pocos podrían encontrar una correspondencia en Dante. Puede observarse, sin embargo, cierta escalación al constatar que categorías más interesantes desde un punto de vista ideológico, como son los alquimistas, los astrólogos, los geománticos y ensalmadores y los herejes, no aparecen hasta el final del *Sueño*. Aquí se presentan también numerosas figuras históricas del

Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970, págs. 40 ss. (para la traducción del *Sueño del infierno* por Moscherosch véanse págs. 75 ss.). Para la prehistoria de la *selva oscura* y del bestiario alegórico del primer Canto del *Inferno* de Dante, véase e.o. GMELIN, H.: *Kommentar zu Dante Alighieri, Die göttliche Komödie*, vol. 1, Stuttgart 1954, págs. 25 ss.

15 Para la enumeración caótica como principio de composición de los *Sueños*, comp. SPITZER, L.: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires 1945, pág. 49 y N. H.: *Visión, sátira y agudeza*, e.o. págs. 16 y 68 ss.

16 Comp. N. H.: *Visión, sátira y agudeza*, págs. 18 ss. y 114 ss.

pasado, tanto reciente como lejano, que son mencionadas brevemente o con más lujo de detalles¹⁷.

La enumeración muestra claramente que el viaje por el infierno está regido sobre todo por el principio de la agrupación caótica. La impresionante estructura arquitectónica del infierno de Dante, que está basada en una rigurosa categorización teológico-moral de los pecados y de los pecadores, no parece tener ninguna correspondencia en el infierno mucho más primitivo de Quevedo¹⁸. También la descripción del paisaje infernal es comparadamente rudimentaria. Los condenados han sido alojados en *cuarteles*, datos más concretos (*un pasadizo oscuro, unas bóvedas, una laguna, una caballeriza*) son bastante raros. Si puede reconocerse en el infierno del retruécano. Podríamos hablar de un «infierno chistoso», que reproduce en forma conceptista el principio medieval del *infierno carnavalizado* descrito por Michail Bachtin¹⁹. La importancia del chiste como principio de estructuración puede ilustrarse por el episodio de los bufones (págs. 52 y ss). Esta categoría de pecadores se halla en un cuartel, donde la temperatura es muy fría. El protagonista se topa con un diablo cubierto de sabañones que le explica el fenómeno: el frío viene de las burlas *frías* (es decir, aburridas) de los bufones, truhanes y juglares chocarreros que han sido reunidos aquí porque

si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad
es tanta que templaría el calor del fuego²⁰.

No han ido al infierno por demasiado poca sino por demasiada *gracia* (no gracia como don, sino gracia como chiste). Ya que en la vida no han sido bien tratados, no se quejan de los tormentos del infierno, sino de que no les han pagado por estar allí. Su pena capital consiste en tener que contar chistes, y sobre todo, en escuchar los chistes de los demás. Finalmente el poeta se entera de que en el cuartel de los bufones hay también un mal predicador, un juez sobornable, un marido descuidado y una mujer casquivana, por haber hecho, como aquellos, del *dar gusto*, su lema de vida.

Como se ve, no sólo los elementos de un paisaje infernal (aquí: el frío), sino también el emplazamiento de las distintas categorías de pecadores y la forma del castigo infernal son determinadas por las posibilidades de una analogía cómica (el *contrappasso*) también es cómico en Quevedo). El pecado mismo no es con frecuencia tal en sentido teológico, sólo, gana un sentido pseudoteológico a través del juego de palabras (como en el juego con los dos sentidos de *gracia*).

17 En los episodios de los alquimistas y de los astrólogos, Quevedo se enfrenta no sólo con los precursores de las ciencias naturales modernas, sino también con los críticos del imperialismo español de los siglos XVI y XVII y con algunos adversarios literarios. Comp. MARTINENGO, A.: «Quevedo e la scienzia del suo tempo», en *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padova 1967, págs. 3-60, sobre todo pág. 6, n. 4, y *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid 1983, págs. 13 ss. Para la base social-histórica y económica de la sátira de los alquimistas de Quevedo, véase también GEISLER, E., «Gewerbe und Alchimie. Zwei Passage bei Quevedo im historischen Kontext», *Iberoamericana X*, 1980, págs. 37-53.

18 Esta impresión vale sobre todo para la primera parte del *Sueño del infierno*. Para la segunda parte, véase más adelante.

19 Para la carnavalización del infierno en los misterios medievales cop. BACHTIN, *Poetik Dostoevskijs*, pág. 149.

20 En el *Inferno* de Dante, hay también un «infierno de hielo» que se halla en el cercado más abajo del infierno (*Inf.* 32 y 33). La versión de Quevedo, sin embargo, ofrece muy pocas semejanzas con esta parte particularmente célebre del *Inferno*.

El principio del infierno cómico no se limita en absoluto a los bufones, donde se podría considerar como relativamente adecuado, sino que está presente en toda la obra: los diablos ya no quieren saber nada de mercaderes y sastres, porque ya tienen demasiados, de las viejas y de los putos incluso ellos mismos tienen miedo, los taberneros tienen permiso para moverse por el infierno, ya que allí se encuentran tan bien que quieren quedarse voluntariamente²¹. «Alguaciles» no hay en el infierno, pues

cada alguacil malo, aún en vida está todo el infierno en él²².

Tras estas pequeñas pruebas podría tenerse la sensación de que el *Sueño del infierno* es una travestía carnavalesca de la literatura de visiones, incluso una parodia de las visiones dantescas del más allá. Pero esta aseveración no sería correcta o por lo menos demasiado apresurada, ya que el texto, para ser una parodia de Dante, debería contener más referencias explícitas a la obra dantesca, ahora que, como ya hemos visto, Quevedo evita enfrentarse directamente con el texto de la *Commedia*. Además, si la acción general del *Sueño* no se refiere mucho a la teología, existen, por lo menos, algunos episodios de tendencia teológico-moral muy marcada. Un ejemplo válido para varios casos es el grupo de los negligentes que, expuestos bajo la etiqueta *Dios es piadoso*, confiando en la misericordia divina siguieron pecando alegremente, en vez de arrepentirse a tiempo. Este episodio, como casi todos, está organizado en vistas a producir paradojas o juegos de palabras, pero al mismo tiempo hay un momento de adoctrinación seria que toma la forma de un sermón moral al estilo de la literatura ascética de los siglos XVI y XVII. También los temas de estos episodios son los mismos que aparecen allí: la vanidad del honor mundano, la necesidad de la preparación para la muerte, buenas y malas formas de oración²³.

Estos sermones se ponen casi siempre en boca de los diablos que aquí al parecer actúan como portavoces del autor²⁴. El procedimiento no es tan absurdo como suena. Hay que considerar que en el *Sueño del infierno* no aparece ninguna figura que haga las veces de guía y mentor, la cual podría haberse ofrecido para un papel de predicador. Por lo demás, es un procedimiento frecuente y eficaz de los autores satíricos el delegar su opinión a hablantes de carácter dudoso.

El *Sueño del infierno* no se puede situar, pues, en absoluto en una categoría burlesca, sino que oscila entre la literatura burlesca y la teología moral, o, para servirse de una terminología más cerca de la de Bachtin, entre el discurso carnavalesco y el discurso oficial²⁵. Esta mezcla puede calificarse como típica de la Baja Edad Media²⁶, ya que se introduce aquí en un género

21 *Sueño del infierno*, págs. 48, 62, 67.

22 *Ibid.*, pág. 70.

23 *Ibid.*, págs. 57, 60 ss., 73 ss.

24 Sobre esta técnica comp. LIDA, R.: «Dos 'Sueños' de Quevedo y un prólogo», en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nijmegen 1967, págs. 93-107, aquí: pág. 94.

25 Para la relación entre cultura oficial y contra-cultura carnavalesca comp. e.o. *Poetik Dostoevskijs*, págs. 136 ss.

26 Parece por ej. en las escenas de los diablos en los misterios medievales y en el *Testament* de François Villon (aún el *Inferno* de Dante no carece completamente de elementos carnavalescos, comp. por ej. la escena de los diablos en *Inf.* 22). Al contrario de la literatura de carnaval medieval, los *Sueños*, sin embargo, no pueden considerarse sencillamente como producto de una «carnavalización» de la literatura oficial. Se trata más bien, en los *Sueños*, de un acercamiento secundario de la base genérica carnavalesca al discurso oficial de la ortodoxia tridentina.

de origen humanístico. Hay que situar esta mezcla, naturalmente, como ya hemos dicho, muy por debajo del nivel teológico y estilístico de la *Commedia* de Dante.

Nuestras investigaciones confirman pues provisionalmente, si bien de un modo un poco más diferenciado, la opinión de los ya mencionados autores, según la cual las diferencias entre el infierno de Quevedo y el de Dante son mucho más llamativas que las coincidencias²⁷. Estas se limitan en lo esencial al esquema neutral del viaje al más allá que en Dante aparece en una forma muy elaborada, en Quevedo considerablemente reducida, pero, en compensación, ironizada. no obstante, el dictamen podría variar algo (en el sentido de un acercamiento secundario de la visión satírica a la teológica), si se analizan algunos otros fragmentos del *Sueño del infierno* que no fueron tenidos en cuenta hasta ahora. Se trata sobre todo de los diálogos del protagonista con algunos de los condenados y del final del *Sueño*, especialmente del episodio de los herejes.

IV

En los diálogos del más allá del *Sueño del infierno*, Quevedo parece haberse mantenido relativamente fiel al modelo dantesco²⁸. Como Dante, hace aparecer con la misma naturalidad y de forma muy explícita a sus conocidos personales y a personalidades del pasado reciente y lejano como interlocutores del protagonista. Los casos no son, sin embargo, demasiado numerosos: el *Sueño del infierno* contiene en total sólo cinco «diálogos de muertos». Los interlocutores son un librero y antiguo conocido del autor, un poeta, así como Judas, Mahoma y Lutero como personajes históricos o casi históricos. El criterio selectivo es al parecer en los dos primeros casos el «interés profesional» del protagonista, en los tres últimos una referencia político-religiosa de actualidad, cuyo trasfondo sólo podemos esbozar aquí brevemente.

Sabido es que España durante la Edad Media era un país que albergaba tres comunidades religiosas distintas, una situación cuyas consecuencias todavía tuvieron vigencia hasta incluso después de la cristianización de la población judía y árabe a finales del siglo XV: el conflicto religioso, que fue intensificado por algunos ecos de la Reforma, se transparenta en toda la literatura del siglo XVI y XVII²⁹. En esta situación, Quevedo, como la mayoría de los grandes autores de los siglos de oro, optó por la forma tridentina de la ortodoxia que constituía la posición ideológica oficial. En esta base, sin embargo, reflexionaba intensamente los problemas político-religiosos de su tiempo, sobre todo en el *Sueño del infierno* que fue

27 Comp. más arriba, pág. 8.

28 Hay que admitir sin embargo, que precisamente aquí no es fácil separar la influencia de Dante de la de los diálogos de muertos de la antigüedad clásica. Para la afinidad que existe entre los *Sueños* y los *Diálogos de muertos* de Luciano, comp. N. H., *Visión, sátira y agudeza*, págs. 97-104 y passim. Para la contaminación de la forma dantesca y lucianesca del diálogo del más allá en los imitadores de Dante véase la observación de MAURER, K. en «Jenseitige Literaturkritik in Dantes *Divina Commedia* un anderweit», in GUMBRECHT, H. U. (ed.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters* (Beihefte zum GRLMA 1), Heidelberg 1980, págs. 205-252, aquí: págs. 222 ss.

29 Seguimos aquí la tesis principal de las obras historiográficas de Américo Castro, la cual, a pesar de su carácter controvertido, ha abierto nuevas perspectivas a la historia literaria del siglo de oro. *Comp. e. o. La Realidad histórica de España*, México 1954, págs. 12 ss. y passim.

escrito en 1608, es decir, poco antes de la expulsión de los moriscos de España (1609-1614)³⁰.

El esquema de los diálogos es bastante uniforme y recuerda casos parecidos de la obra de Dante (casos, sin embargo que muestran una riqueza de variantes sensiblemente mayor). A la descripción del lugar del infierno y presentación óptica del correspondiente grupo de pecadores (por ej. poetas, herejes) sigue la presentación óptica de la figura individual, el reconocimiento o la identificación y por fin el diálogo cuyo tema suele ser el delito correspondiente y la adecuación de la pena del infierno³¹.

En los diálogos, como en otras partes, el principio dominante es el del chiste y del juego de palabras: El librero afirma que paradójicamente se ha ganado el infierno por las *malas obras* de otros —no por sus «pecados», pero por sus «libros malos». Esto induce al protagonista a preguntarse preocupado:

Si hay quien se condena por obras malas ajenas, ¿qué harán los que las hicieron propias? (pág. 50).

En el cuartel de los poetas el protagonista se escapa antes de lo previsto porque se siente aludido en el sermón del diablo de turno:

— Si mucho me aguardo —dije entre mí—, yo oiré algo que me pese (pág. 73).

Los diálogos con Judas, Mahoma o Lutero forman parte del complejo del episodio de los herejes, del que todavía hemos de ocuparnos. Mahoma es considerado por Quevedo —del mismo modo que por Dante en el Canto 28 del *Inferno*— como alguien que ha abjurado del cristianismo. Por consiguiente, Quevedo le cuenta entre los herejes (Dante, como se sabe, le mete entre los sembradores de discordia). La conversación con Judas (págs. 67-69) precede al episodio de los herejes, sin embargo está unida a éste por referencias directas. Incluso parece estar en este orden para anticipar el tema de la herejía, el cual, de este modo, toma un lugar destacado frente a los temas más triviales del *Sueño* y obtiene así una significación especial. Al principio contiene este mismo diálogo una serie de chistes del tipo ya conocido, y que en este contexto producen un efecto bastante aterrador. Por ejemplo, se clasifica a Judas entre los despenseros ladrones, porque, según *Jo* 13.29, *tenía la bolsa*, y la cuestión de si su barba era pelirroja o negra, es decir, si Judas había sido norteño o sureño, se soluciona aduciendo que no tuvo barba ninguna. Al preguntarle por qué había vendido a su Señor y a su Dios por tan poco dinero, replica Judas que no pudo ser de otra manera, pues los judíos, por ser tan buenos comerciantes, no se lo hubieran comprado por mayor cantidad (con seguridad un antiguo chiste antisemita). La parte más importante del diálogo es la defensa de

30 Para la actitud esencialmente conservadora de Quevedo, la cual, sin embargo, no carece completamente de contradicciones, comp. GEISLER, E.: *Geld bei Quevedo. zur Identitätskrise der spanischen Feudalgesellschaft im frühen 17. Jahrhundert*, Bern/Frankfurt a. M. 1980, pág. 19. Geisler sin embargo, se interesa casi exclusivamente a lo que, en las obras de Quevedo, toca al tema del dinero, es decir, a la crítica del capitalismo.

31 Comp. e. o. *Inf.* 6 (Ciaccio), 15 (Brunetto Latini) y, con más variaciones, *Inf.* 5 (Francesca da Rimini), 10 (Farinata y Cavalcante) y 13 (Pier della Vigna). El pecado y la pena infernal del interlocutor constituyen a menudo (pero no siempre) uno de los temas principales del diálogo.

sí mismo que hace Judas, señalando que su traición al fin y al cabo ha contribuido a la salvación de la Humanidad, y que aquellos que traicionaron a Cristo después de su muerte y su resurrección y que el protagonista encontrará *ahí debajo*, son mucho peores que él. Evidentemente, Judas se refiere aquí a los *herejes*, es decir, a los mahometanos, a los protestantes y seguramente también a los conversos y a los moriscos³².

Este pasaje es muy importante, tanto desde el punto de vista de las implicaciones ideológicas del *Sueño del infierno* como desde el que considera la forma de la visión del más allá y su relación con Dante. El núcleo del diálogo con Judas es evidentemente la polémica contra la herejía³³. Esto vale aún en mayor medida para los diálogos con Mahoma y Lutero (págs. 83-85), en los que casi sólo se trata de desenmascarar la doctrina correspondiente, y de afirmar la posición ortodoxa. El protagonista toma para ello una actitud muy agresiva y les deja a sus interlocutores poco o casi ningún margen donde desplegar sus argumentos. Lutero no habla siquiera: un procedimiento poco leal e inconcebible en Dante. En compensación se le certifica sorprendentemente algunas cualidades positivas, por ej., *letras y agudeza*, es decir, cualidades como humanista.

Resumiendo puede decirse por de pronto que en los diálogos del más allá del *Sueño del infierno* Quevedo ha adoptado tres principios dantescos: la introducción de personalidades históricas en la visión del más allá, el principio de la conservación e incluso del aumento de la individualidad después de la muerte³⁴ y la funcionalización del diálogo del más allá con respecto a la posición poetológica y las experiencias y opiniones políticas del autor (como se sabe, muchos de los diálogos del *Infierno* de Dante tratan temas políticos y, en algunos casos, literarios³⁵).

Como es de esperar, los tres principios aparecen en Quevedo en forma reducida o esquemática. En el episodio del librero y el de los poetas no se trata de problemas estéticos, sino tan sólo de una autodenuncia en broma, y la polémica de los diálogos de los *herejes* se da en un plano muy general, en el que las cualidades concretas de los personajes históricos y los puntos de vista personales del autor parecen carecer de importancia. Lo que se articula es, sobre todo, la opinión general (o más bien, oficial) de la época, que era antisemita, antiislámica y antiprotestante.

En consecuencia aparece también la forma dantesca del encuentro en el más allá en Quevedo de una forma reducida, un dictamen que tenemos que modificar, sin embargo, después de haber analizado todo el capítulo de los herejes.

32 De hecho, el episodio de los herejes empieza con un recuerdo explícito de las palabras de Judas (pág. 80). Una alusión menos clara se da ya a principios del episodio de los alquimistas y astrólogos, que, según Matinengo, sirve de *antesala* al episodio de los herejes (*La astrología*, págs. 15 ss, aquí pág. 41). Para la conexión entre el episodio de Judas y los episodios finales del *Sueño del infierno* comp. también *ibid.* págs. 14 ss.

33 Esta opinión la defiende también LIDA, R.: «Dos 'Sueños'», págs. 98 ss.

34 E. Auerbach señaló el primero la intensificación del carácter individual e histórico de las figuras, la cual según él, constituye uno de los grandes hallazgos literarios de Dante (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig 1929, pág. 108). En sus publicaciones posteriores relaciona este fenómeno con el principio de la exégesis figural que, al contrario de la interpretación alegórica, conserva el carácter histórico de los acontecimientos interpretados (comp. «Figura», *Archivum romanicum* XXII, 1938, págs. 436-489 y el capítulo sobre Dante en *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern/München 1964, págs. 167-194, aquí: págs. 186 ss.). Para el mismo problema, véase también MAURER, K.: «Personifikation und visionäre Persönlichkeitssteigerung in Dantes Divina Commedia», *Deutsches Dante-Jahrbuch* XLIII, 1965, págs. 112-137 y *passim*.

35 Para las discusiones literarias y políticas de la *Commedia*, comp. e.o. MAURER: «Jenseitige Literaturkritik», págs. 207 ss., y «Dante als politischer Dichter», *Poética* VII, 1975, págs. 158-188.

Los herejes se encuentran, en Quevedo, en la parte más honda del infierno. Por eso, el episodio correspondiente (págs. 80-85) se localiza casi al final del viaje del protagonista (sigue solamente una visita al *camarín* de Lucifer). La ubicación *abajo* se anuncia ya, como vimos, en el diálogo con Judas y es digna de consideración desde varios puntos de vista. Significa por ej. que, en esta tardía fase del *Sueño*, Quevedo se acerca al modelo dantesco de una topografía teológica del más allá (*abajo* significa evidentemente, como en Dante, extremo alejamiento de Dios). Individualmente se diferencia el emplazamiento del *Inferno* de Dante: allí se encuentran los herejes en el círculo sexto, es decir, relativamente «arriba», Judas como traidor abajo completamente. La diferencia, por supuesto, está relacionada con las posiciones defendidas por Quevedo, que, según los principios tridentinos, no atribuyen la negación absoluta a la traición sino a la herejía.

El mismo episodio de los herejes fue reformado varias veces, lo que teniendo en cuenta la precariedad del tema no es sorprendente. Volveremos pues otra vez a la crítica del texto:

En la versión de los manuscritos, el protagonista, después de haber atravesado la zona de los alquimistas, los astrólogos y los geománticos, tiene que pasar por una doble puerta. En la primera está de guardia la justicia divina, en la segunda el vicio, la malicia, la incredulidad, la inobediencia y la blasfemia (pág. 80). La alegoría recuerda la de la ciudad de Dite en el noveno Canto del *Inferno*, fuente común de ambos es la entrada al Hades de la *Eneida* de Virgilio³⁶.

El cuartel de los herejes está dividido en *herejes de antes del nacimiento de Cristo*, de los cuales ya no se vuelve a hablar (esta designación de los «paganos errados» viene de un antiguo catálogo utilizado por Quevedo³⁷) y los *herejes después de nacer Cristo*. Aquí encuentra el poeta primero a Mahoma, luego a Calvino, Lutero y otros representantes del protestantismo francés y alemán: e.o. a Melancthon, al teólogo Teodoro Beza, al helenista Enrique Estéfano y al poeta neolatino Helio Eóbbano Hesso³⁸. En el contexto de este capítulo militante anti-herético es de señalar que tanto Estéfano como Hesso son calificados con epítetos verdaderamente positivos (*el doctísimo Enrico Estéfano, Helio Eóbbano Hesso, célebre poeta*, págs. 84 y 85) y que la vista de sus tormentos infernales provoca en el protagonista compasión e incluso lágrimas.

La ambivalencia de la condena teológica de parte del autor y la reacción emocionalmente positiva del viajero tiene, como es sabido, algunas correspondencias bastante discutidas en los primeros 19 cantos del *Inferno* de Dante; los ejemplos más célebres son Francesca da Rimini, Pier della Vigna y Brunetto Latini.

A lo que veo, la significación de este fenómeno no ha sido dilucidada definitivamente en

36 Comp. Gmelin: *Kommentar*, vol. 1, págs. 168 ss.

37 Para los catálogos de Philastrius y Ravisius Textor utilizados por Quevedo, comp. Mas: *Zahurdas*, págs. 103-108 y Morreale, M.: «La censura de la geomancia y de la herejía en 'Las Zahurdas de Plutón' de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española XXXVIII*, 1958, págs. 409-419, aquí: págs. 413 ss.

38 *La situación textual no es muy clara aquí, porque los manuscritos parecen haber atenuado el pasaje independientemente uno de otro.* Calvino y José Justo Escalígero se nombran en un solo manuscrito, el pasaje sobre Teodoro Beza y Enrique Estéfano incluso no parece sino en las impresiones (comp. pág. 84). A pesar de ello, por razones del contenido, es poco probable que el pasaje se debe a una adición posterior. El encuentro con Helio Eóbbano se halla también en los manuscritos, pero está muy deformado en todas las versiones (comp. pág. 85).

la investigación de la obra dantesca hasta ahora³⁹. De todas formas, en Quevedo, las reacciones correspondientes del protagonista pueden señalar únicamente las reales simpatías del autor por dos protestantes que al mismo tiempo eran importantes eruditos y humanistas — cosa bastante sorprendente en un capítulo dedicado a la polémica contra la herejía. Para poder juzgar mejor el valor de esta actitud simpatizante en el contexto de la historia y de la literatura española del siglo XVII, queremos analizar más detalladamente las versiones más tardías del capítulo de los herejes.

La edición príncipe de 1627 se amplió en el episodios de los herejes con la incorporación de un extenso pasaje (págs. 80-83)⁴⁰. Las masas casi incalculables de los herejes antes de nacer Cristo que en el manuscrito solamente se mencionaban, son presentadas en grupos separados. Quevedo enumera aquí a casi 20 sectas judías y gnósticas desde los adoradores de la serpiente y los cainitas hasta los saduceos, fariseos y herodianos⁴¹. La forma casi catalogal se explica por el hecho de que Quevedo utilice aquí casi literalmente extractos del catálogo de Philastrio de fines del siglo IV. Presenta, sin embargo, sólo una selección del amplísimo catálogo, al parecer dictada por puntos de vista estéticos. En todo caso, Quevedo muestra una predilección por los cultos más extraños, por ejemplo los de los ofiteos, muroritas y puteoritas (adoradores de la serpiente, de los ratos y de las fuentes), o por designaciones extremadamente exóticas como *Eliogaristas Devictiacas* (pág. 81)⁴². La sospecha de un interés estético demasiado marcado desaparece sin embargo con la frase final y *a todos los tuve por locos y mentecatos* (pág. 82)⁴³.

Sigue una enumeración de los herejes de después del nacimiento de Cristo de forma parecida, sólo que aquí, e.o. entre los gnósticos, aparecen muchos más nombres de autores

39 Según la interpretación de FRIEDRICH, H. las emociones personales del viajero Dante en el *Inferno* deben considerarse como manifestaciones de una actitud mundana insuficientemente purificada todavía, que en la perspectiva del autor Dante está desmentida por la disposición jurídica del infierno y su fundamento metafísico (comp. *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*, Frankfurt/M. 1942, págs. 168 ss.). JAUB, H. R. al contrario, opina que los movimientos de compasión del viajero Dante y sus a veces «desmesurados» accesos de pasión política no coinciden completamente con el punto de vista dogmático. La manera específica de Dante de tratar el *contrappasso* hace que «el misterio de la justicia divina se transpone en la realidad subjetiva del contemplador». El momento histórico-individual no está, pues, motivado sólo por su destinación eschatológica. La manera de proceder de Dante significa «el comienzo de una nueva justificación de lo individual» («Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häblichen in mittelalterlicher Literatur», en JAUB, H. R. (ed.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Poetik und Hermeneutik vol. 3, München 1968, págs. 143-168, aquí: págs. 165-167.

40 Comp. MAS, «Etude bibliographique», pág. 13.

41 Comp. más arriba, n. 37. Naturalmente, las ideas de Philastrius sobre la antigüedad de las sectas mencionadas no corresponden siempre al estado de informaciones actual.

42 Se trata de «adoradores del sol convencidos», comp. el extracto de Philastrius en MAS: *Zahurdas*, pág. 105 (aquí: *Heliognosti qui & Devictiaci dicuntur*). Para los musoritas y puteoritas, véase *ibid.*, págs. 105 ss.; para los principios de selección bastante frívolos practicados por Quevedo en la elaboración del catálogo, comp. MORREALE, «La censura de la geomancia», págs. 415 ss.

43 La posición de Quevedo, en este punto, parece ambigua. De todas maneras, es menos unilateral de lo que cree Borges, cuando, a pesar de su admiración para Quevedo, le niega toda comprensión para la fascinación de las doctrinas gnósticas y heréticas («es invulnerable a ese encanto», *Otras inquisiciones*, Madrid 2 1979, pág. 46). Por la misma razón, habría que diferenciar algo el comentario que SCHULZ-BUSCHHAUS, U. le dedica al pasaje de Borges en su importante artículo «Notizen über Borges und die Gnosis» (en LÓPEZ DE ABIADA, J. M./ HEYDENREICH, T. (ed.): *Iberoamérica. Historia-sociedad-literatura. Homenaje a Gustav Siebenmann*, vol. 2, München 1983, págs. 849-868, aquí: pág. 850).

individuales (por ej. Tertuliano [!]⁴⁴ Valentino, Orígenes, Simón el Mago, Basíldes). Quevedo, comparado con Philastrio, ha procedido aquí de una forma mucho más selectiva, debida, tal vez, al carácter más precario de esta parte de su tema. El pasaje incorporado termina con dos figuras históricas del siglos XVI y XV: Guillermo de Amberes (seguramente Guillermo de Orange) y la emperatriz Bárbara, de manera que el paso al diálogo con Mahoma y los fragmentos más antiguos del episodio de los herejes muestra ciertos problemas cronológicos (aunque no sólo en este lugar).

Si los nuevos elementos incorporados, poco originales literariamente y aún mal integrados cronológicamente, se deben a la pluma de Quevedo, no es fácil de decidir. La historia textual de los *Sueños* muestra, de todas maneras, que ninguno de estos dos puntos de vista dice algo definitivo en contra de una autoría de Quevedo. Nos conformaremos aquí con decir que Quevedo transformaba continuamente sus textos, y que en estas transformaciones no procedía de manera demasiado cuidadosa⁴⁵. Además la edición de 1627 contiene una serie de pasajes que indudablemente proceden de Quevedo⁴⁶.

En lo que respecta a la relación del *Sueño del infierno* con el *Inferno* de Dante, el pasaje incorporado, a pesar de su reducida originalidad literaria, no carece de importancia: el episodio de los herejes adquiere con lo añadido una forma semejante a la que aparece en algunos de los cantos del *Inferno* dantesco. Allí la descripción visionaria de las inmensas masas de pecadores precede no al solo encuentro con una o varias figuras del pasado histórico o de la historia local o epocal sino también a una enumeración catalogal de otras figuras mitológicas o históricas⁴⁷. Un relativo acercamiento puede observarse también en el hecho de que en el episodio de los herejes el papel de los chistes y agudezas disminuya de forma perceptible.

Naturalmente, Quevedo no ha modificado el pasaje en vista a acercarse a la forma dantesca de la visión del más allá a finales de su sueño; en todo caso no lo ha hecho únicamente con este objeto. Su intención principal debía ser otra: se trataba sobre todo de debilitar o de enturbiar sus intenciones críticas originales para facilitar la publicación de su obra. Frente a esta consideración, el acercamiento a Dante tiene que considerarse más bien como un producto secundario.

44 Para la mención de Tertuliano, comp. MAS: *Zahurdas*, pág. 104

45 Como se sabe después de las varias ediciones de la obra poética de Quevedo por BLECUA, J. M. las complicaciones que brinda la tradición textual de las obras de Quevedo, se deben en parte a las muchas enmiendas y modificaciones posteriores del texto realizados por el autor mismo (comp. la *Introducción a la Poesía original* de Quevedo, Barcelona 1967, págs. LXI ss.). Véase también CROSBY, J. O.: «La creación poética en ocho poemas autógrafos», en *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid 1967, págs. 15-42, aquí: pág. 17. Naturalmente, esta aseveración vale también para las obras en prosa de Quevedo, especialmente para los *Sueños* (para las diferentes redacciones de los *Sueños* comp. más arriba). Parece, sin embargo, que después de la publicación de la edición príncipe de 1627 (que corresponde a la segunda redacción del texto), Quevedo no haya más revisado el texto completo sino que se haya limitado a modificar pasajes relativamente cortos (comp. MAS, «Etude bibliographique», págs. 13 ss.

46 Comp. «Etude bibliographique», pág. 13.

47 Una combinación de todas las tres formas del encuentro infernal se da, fuera del Canto 5 del *Inferno* (el caso más célebre), en *Inf.* (4), 15, 29 y 32. También el *Purgatorio* y el *Paradiso* contienen numerosos catálogos de figuras de ejemplo, cuya función naturalmente es otra que la de los catálogos del *Inferno*. Para las figuras del ejemplo de la *Commedia* y la tradición antigua y medieval del catálogo de figuras, comp. CURTIUS, E. R: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern² 1954, págs. 367 ss., para las tres formas del encuentro infernal en Dante véase FRIEDRICH; *Rechtsmetaphysik*, pág. 22.

De hecho era bastante arriesgado tocar el tema de la herejía en el siglo XVII, aunque fuera bajo un punto de vista estrictamente ortodoxo. Un punto muy problemático bajo las condiciones de la censura eclesiástica del siglo XVII debía ser el capítulo de los protestantes, y en ello, sobre todo las simpatías que muestra el protagonista por el calvinista Enrique Estéfano y por el luterano Helio Eómano Hesso.

Por estas razones el sentido de las nuevas incorporaciones de 1627 podría bien residir en distraer la atención de estas manifestaciones de una actitud relativamente inconformista, fin que Quevedo pretendía conseguir tanto con el amontonamiento de nombres exóticos como con el dislocamiento del peso narrativo a otras formas más antiguas, es decir, menos actuales de herejía.

VI

Un paralelismo sorprendente con la apología parcial de los humanistas protestantes en el *Sueño del infierno* lo encontramos en el *Sueño de la Muerte*, otro viaje satírico al más allá de Quevedo. En el reino alegórico de este sueño, del que ha desaparecido casi toda reminiscencia cristiana, el protagonista encuentra al Marqués de Villena, una especie de Doctor Fausto español, que, como éste, es al mismo tiempo personaje histórico y figura de saga. Se trata de un descendiente de la familia real aragonesa, cuya actividad se repartía entre las ciencias y las letras, una combinación que en aquel tiempo no era inusitada. Vivió entre 1384 y 1434, de su obra se conocen e.o. una teoría poética (*Arte de trobar*) y tratados sobre el arte de cortar y el mal de ojo, además traducciones en prosa de la *Eneida*, la *Divina Commedia* (!) y la *Retórica* de Cicerón. Una parte de sus escritos —los más interesantes probablemente— fue quemada en la hoguera inquisitorial tras su muerte. Según la leyenda popular, Villena no murió realmente y sobrevivió durante siglos encerrado en una redoma⁴⁸.

La presentación de este personaje ambiguo pero fascinante en el *Sueño de la Muerte* podría ser digna de un Dante. La sugestividad de la escena se debe, sobre todo, a numerosas reminiscencias alquímicas. El protagonista empieza por descubrir la gran redoma de vidrio:

Dijéronme que llegase, y vi jigote que se bullia en un ardor terrible, y andaba danzando por todo el garrafon, y poco á poco se fuéron juntando unos pedazos de carne y unas tajadas, y destas se fué componiendo un brazo, un muslo y una pierna, y al fin se coció y enderezó un hombre entero. De todo lo que habia visto y pasado me olvidé, y esta vision me dejó tan fuera de mí, que no diferenciaba de los muertos⁴⁹.

El marqués se dirige al protagonista con la pregunta ¿Qué año es éste?, y éste le informa de que se encuentra en el año 1621 (el dato fue cambiado más tarde en 1622⁵⁰). El marqués

48 Seguimos los datos detallados, pero no siempre totalmente objetivos de la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 5, Barcelona, 1909, págs. 1.185 ss. Para la traducción de la *Commedia* v. PASCUAL, José Antonio: La traducción de la Divina Commedia atribuida a don E. de V. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1974.

49 Citamos la edición de Fernández-Guerra.

50 Dos de los manuscritos del *Sueño de la muerte* y la edición Zaragoza/Verges de 1627 dan 1621, un manuscrito (Santander, Biblioteca de Menéndez y Pelayo, Ms. 152) y los otros impresos dan 1622. Para las dos versiones del pasaje comp. la edición de Fernández-Guerra, págs. 339 a.

declara haber esperado precisamente este año y se dispone a salir de su redoma. Pero antes de volver junto a los vivos, ruega al protagonista de informarle sobre lo que sucede en España. Se entabla un diálogo muy extenso en el que se pasa revista no sólo a las condiciones morales y económicas de España, sino también a su situación política interior y exterior. En el curso de la conversación, Villena parece cambiar de propósito varias veces, pero al final resuelve, sin embargo, abandonar definitivamente la redoma.

El punto de referencia personal del diálogo lo brinda el hecho de que Quevedo, al servicio del duque de Osuna desde 1613 como diplomático, cayera en desgracia en 1618 junto con el duque y que su situación no pudiera tomar un giro positivo más que a la muerte de Felipe III y la subida al trono de su hijo en 1621. La acción del *Sueño de la Muerte* se localiza en el año del cambio de gobierno —esto vale, por lo menos, por la versión primitiva del texto—. Refleja, pues, aunque de una forma bastante indirecta, las esperanzas que unió el autor a este hecho⁵¹.

Con seguridad sería interesante buscar los paralelismos entre la obra de Dante y la forma como aquí se relacionan un destino personal, una visión histórica y una esperanza de mejora política. Lamentablemente no podemos analizar aquí con más detalle este aspecto del tema.

Siguiendo la línea de nuestras consideraciones es importante constatar, sobre todo, que Villena es al mismo tiempo escritor erudito, y, como alquimista, astrólogo y *nigromántico*, un precursor de las ciencias naturales modernas⁵², y que como tal, fue perseguido por la inquisición póstumamente. Se puede considerar, pues, como heterodoxo en el sentido de Menéndez y Pelayo⁵³, y ocupa así en los *Sueños* una posición análoga a la de los humanistas protestantes del *Sueño del infierno*. Como ellos despierta la simpatía o por lo menos el intenso interés del protagonista que incluso se aventura a considerar el encuentro como una alegría inesperada (*todos mis temores doy por bien empleados por haberte visto*⁵⁴). Se sugiere aún que el protagonista —y también el autor, Quevedo— en el conflicto entre la ciencia y la iglesia está de parte de la ciencia. Villena dice que la quema de sus libros ha despertado *el dolor de los doctos*, y el protagonista confirma esta afirmación con un *sí, me acuerdo* que sólo por cautela se mantiene tan neutral. En realidad se trata aquí, evidentemente, de forma parecida que en el *Sueño del infierno*, de la salvación del honor de un erudito sospechoso de herejía⁵⁵.

La actualidad palpitante de este pasaje no puede negarse, si se tienen en cuenta las enmiendas de la edición de 1627: allí el marqués de Villena se convirtió en un anónimo hechicero (*nigromántico*) y el conflicto de opiniones entre la iglesia y la ciencia a la vista de los libros quemados desapareció simplemente con la eliminación de las partículas de los:

51 Para la significación política de la fecha y de su modificación comp. N. H.: *Visión, sátira y agudeza*, pág. 196.

52 Quevedo incluso subraya el éxito de sus pronósticos. Según Martinengo, el episodio posee una significación central en lo que toca a la opinión de Quevedo sobre las ciencias naturales de su tiempo (comp. *Símbolo alchimístico*, págs. 51 ss.). Para el límite todavía poco claro entre ciencias naturales y doctrinas ocultas en el siglo XVI comp. *ibid.* pág. 3.

53 MENÉNDEZ Y PELAYO, M. habla de Villena en su *Historia de los heterodoxos españoles* vol. 3, Madrid 1917, págs. 367-374.

54 La admiración que Quevedo o el protagonista del *Sueño* le muestra al *Spirito fraterno* de Villena, la subraya también MARTINENGO, *Símbolo alchimístico*, págs. 52 ss.

55 MARTINENGO llega a una interpretación similar, pero tal vez demasiado unilateral, cuando pretende que, en este lugar, Quevedo no haya querido más que afirmar la ortodoxia de Villena (comp. *La astrología*, págs. 27 ss.).

... escribi muchos libros; y los mios quemaron,
no sin dolor, doctos⁵⁶.

Ahora son los doctos mismos los que queman los libros, aunque sigue siendo con *dolor*. La «salvación de honor» no se elimina pues completamente.

Tendríamos que explicar todavía, como este *dolor* y las apariciones de los humanistas protestantes en el *Sueño del infierno* se relacionan con las militantes manifestaciones de ortodoxia mencionadas más arriba. Naturalmente, nuestra intención no es tachar a Quevedo de protestante escondido. Por otro lado, resulta necesario aquí modificar un poco la opinión corriente según la cual Quevedo era nada más que un defensor ardiente de la contrarreforma. En realidad, Quevedo parece haber unido en todos los terrenos una actitud básica conservadora con ciertas tendencias inconformistas que se manifiestan sobre todo en el plano verbal. No sin razón se le atribuyó la mala fama de burlón y de gallo de pelea y tuvo más de una vez dificultades con la censura por su *deseo casi demoníaco de ostentar ingenio* (Lázaro Carreter⁵⁷). Repetidas veces expresó una opinión crítica acerca de la Inquisición, un comportamiento que en su tiempo no era muy extendido, y defendió no sin energía, tesis erasmistas⁵⁸. Varias razones nos inducen, pues, a pensar que por lo menos en el terreno de las ideas consideraba necesario un mayor nivel de liberalidad del que en sus tiempos existía, y esto, en primer lugar, para sí mismo (apología «pro domo»), pero también frente a algunos autores del pasado que apreciaba como «espíritus emparentados» y cuya eliminación de la vida intelectual española consideró nefasta.

Naturalmente no pretendemos aquí aclarar definitivamente la relación entre, por un lado, las manifestaciones de ortodoxia de Quevedo y la defensa de una mayor libertad intelectual, por otro. Nos bastará aquí con indicar que nos hallamos frente a un problema que merece un análisis más profundo. El descubrimiento de que Quevedo dentro del limitado margen de las posibilidades de su país y de su época no mantenía una relación totalmente carente de fricciones con la ortodoxia eclesiástica es también de gran interés en lo que toca a la comparación con Dante —poeta teólogo cuya ortodoxia ha brindado también ocasión a que aparezcan algunas dudas⁵⁹—.

Nuestra investigación ha conducido a un resultado doble, que concierne a la relación de Quevedo con Dante tanto como a su actitud político-religiosa. En ambos casos, la opinión corriente en la investigación del tema tiene que ser modificada:

1. Parece ser que la posición político-religiosa de Quevedo que es la de una ortodoxia militante, no excluye intervenciones ocasionales en favor de autores importantes del partido contrario, los cuales basándose en los ideales comunes del humanismo, estimaba como «espíritus afines».

56 Citamos la edición de Barcelona 1627, fol. 55 v.

57 LÁZARO CARRETER, F.: «Originalidad de 'Buscón'», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso* vol. 2, Madrid 1962, págs. 319-338, aquí: pág. 322.

58 Comp. N. H.: *Visión, sátira y agudeza*, págs. 82 ss., 92 ss. y 124.

59 Para los problemas que ofrecen sobre todo los pasajes proféticos de la *Commedia* en su relación con la ortodoxia eclesiástica, y para las varias formas de enmascaramiento empleadas por Dante, comp. MAURER, «Dante als politischer Dichter», págs. 176 ss.

2. Se ha apuntado también que Quevedo estaba fascinado por la *Commedia* de Dante y que trató de acercarse a ella, sobre todo en la fase tardía de sus visiones satíricas, caracterizada por un interés político-religioso más intenso. Este acercamiento (que llamaríamos hoy «recepción productiva») respeta, sin embargo, los límites impuestos por el género. Implica también la conciencia de una distancia tal vez literaria, mas sobre todo, histórica.

En total se trata indudablemente sólo de un caso de acercamiento parcial. Dante no es el único ni tampoco el más importante modelo de Quevedo. Otra cosa tampoco era de esperar; es una férrea ley de la historia de las influencias de los grandes autores el ser, sí, muy juzgados, comentados, interpretados y también imitados, la imitación tiene, sin embargo, la mayoría de las veces un carácter epigonal. La razón es simplemente que los autores verdaderamente grandes les dejan a sus descendientes muy poco por hacer.

Por cuanto se ha dicho, la recepción parcial de Dante realizada por Quevedo parece representar ya una forma óptima de recepción productiva de un gran autor. Podemos concluir con esta paradoja.