

EL MARCO ONÍRICO E INFERNAL EN QUEVEDO Y DANTE: LOS SUEÑOS Y LA *DIVINA COMMEDIA*

Las obras quevedianas son, entre otras cosas, el resultado de un trabajado proceso de imitación compuesta: Quevedo cita, reelabora y combina en ellas fuentes diferentes de manera muy original.¹ Por lo tanto, identificar las referencias a otros textos y autores en sus escritos no es siempre una tarea demasiado sencilla.

Los *Sueños* son un buen ejemplo para entender algunos de estos aspectos de la técnica literaria del escritor español. En ellos se puede percibir claramente la amalgama de obras de origen muy variado: fuentes clásicas, medievales y renacentistas. Entre ellas, suele citarse con frecuencia el nombre de Dante y de su *Divina Commedia*, aunque no se ha profundizado demasiado en los efectivos puntos de contacto entre Quevedo y el poeta florentino.² De hecho, lo más frecuente en

¹ Vid. **B. Sánchez Alonso**. *Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo* // *Revista de Filología Española* XI (1924) 34; los trabajos de **A. Rey**: *La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo* // *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LV (1979) 65-84, *Tradición y originalidad en el "Sermón estoico de censura moral"* // *Edad de Oro* VI (1987) 235-51, y *Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo* // *La Perinola* I (1997) 189-211.

² Para un repaso de las fuentes atribuidas a los *Sueños*, vid. **Mérimée, E.** *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*,

los trabajos que se han ocupado de los *Sueños* es considerar que la *Commedia* ha dejado sólo escasas huellas en las sátiras quevedianas, atribuyendo un mayor peso a autores como Luciano, Virgilio, Cicerón, Doni, o Lipsio.

Sin embargo, sabemos que el satírico poseyó y anotó un ejemplar del poema dantesco acompañado por los comentarios de Landino y de Vellutello, quizás los más importantes dentro del Humanismo italiano.³ Por lo tanto, se deduce que Quevedo se interesó y llegó a conocer con bastante profundidad la obra de Dante. Es muy probable, pues, que en los *Sueños* y también en otra sátira como *Discurso de todos los diablos*⁴ haya podido tener en cuenta el modelo dantesco.

El propósito de este trabajo es el de analizar las posibles influencias de la *Commedia* en las obras quevedianas tomando como puntos de referencia el marco onírico y el escenario infernal. Veremos como el poema dantesco parece haber condicionado más de un aspecto de las sátiras del español, aunque no se puede hablar de imitación servil. Quevedo selecciona ciertos elementos de la obra de Dante, los combina con otros

Paris : Alphonse Picard, 1886, p. 175-76; **Fernández, S. E.** *Ideas sociales y políticas en el «Infierno» de Dante y en los «Sueños» de Quevedo*. México : Ediciones de la Universidad Nacional, 1950, p. 167; **Nolting-Hauff, I.** *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo* / trad. A. Pérez de Linares, Madrid : Gredos, 1974, p. 17, 59-60, 115-22, 147 y 279; **Müller, W. F.** *Alegoría y realismo en los Sueños de Quevedo* // G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*. Madrid : Taurus, 1978, p. 228; y **Arellano, I.** (ed.), *F. de Quevedo. Los sueños*. Madrid : Cátedra, 1996, 2ª ed., p. 38-39.

³ Vid. mi trabajo, *Quevedo y su lectura de la Divina Commedia* // *Voz y Letra* IX/2 (1998) 53-75. Al hacer referencia al ejemplar de la *Commedia* de Quevedo en las páginas siguientes se empleará la abreviatura DCQ.

⁴ Sobre la relación del *Discurso* con los *Sueños*, vid: **Rovatti, L.** *Struttura e stile nei Sueños di Quevedo* // *Studi Mediolatini e Volgari* XV-XVI (1968) 121-22; **Nolting-Hauff, I.** *Visión*, p. 39-46, y 58; **Iffland, J.** *Quevedo and the Grotesque*. London : Tamesis Books, 1978-82, t. II, p. 19 (nota 2); y **Jauralde Pou, P.** *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid : Castalia, 1998, p. 538.

tomados de diferentes obras, y los adapta a un contexto nuevo. En las páginas siguientes intentaremos dar una breve muestra del proceso creativo quevediano y del papel que juega en él la *Divina Commedia*.

EL SUEÑO

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 y lo prohibido, lo irreal y lo irreverente. Su utilización, desde luego, favorece a menudo la posibilidad de que se toquen temas que, en otro contexto más realista, hubieran resultado demasiado atrevidos o inverosímiles. El sueño construye una realidad paralela que sirve como huida y, a la vez, como espejo de la nuestra.⁵

El sueño, desde la época clásica, tiene una doble vertiente. Puede ser falso o verdadero, puede llevar al engaño o al descubrimiento de verdades ocultas. La tradición le atribuía dos puertas: una era de cuerno, y de allí procedían los sueños verdaderos; la otra era de marfil, de donde venían los engañosos. Tal idea se encuentra ya en la *Odisea* (XIX, 560 y sgts.), y se recoge también en la *Eneida* (VI, 893-96):

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur / cornea,
qua veris facilis datur exitus umbris, / altera candenti perfecta
nitens elephanto, / sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.⁶

⁵ Vid. **Iffland, J.** *Quevedo*, t. II, p. 19-20; **Sieber, H.** *The Narrators in Quevedo's Sueños* // **J. Iffland** (ed.) *Quevedo in Perspective*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, p. 115; y **López Poza, S.** *La Tabla de Cebes y los Sueños de Quevedo* // *Edad de Oro XIII* (1994) 93.

⁶ **Virgilio.** *Eneide* // edición bilingüe, trad. al italiano M. Ramous, intr. G. B. Conte, coment. G. Baldo. Venezia : Marsilio, 1998, p. 366. Todas las citas de *Eneida* se hacen siguiendo esta edición. De ahora en adelante me referiré tan sólo a los versos y al libro correspondiente de los pasajes citados. La idea de que los sueños falsos pasan por una puerta de marfil se recoge también en Horacio. *Odas*. III, 27, vv. 40-42.

Esta división pervive durante todo el Medioevo y el Renacimiento, y a partir de ella pueden explicarse los dos significados principales que se encuentran asociados a las ficciones oníricas; uno positivo y otro negativo: el sueño como revelación, o el sueño como mentira y desviación.⁷ Para nuestros fines, nos interesa centrarnos ahora en el primero y en algunas obras literarias que se derivan de éste.

Si pensamos en *Somnium Scipionis* de Cicerón, veremos como allí el sueño sirve para “revelar” verdades e inculcar valores morales a su protagonista. El narrador es adoctrinado por el Africano que le demuestra la pequeñez de los anhelos humanos y la grandeza que reside en la búsqueda de la virtud y del bien público. El sueño tiene aquí un valor fuertemente didáctico. Lo mismo ocurre en *Sueño* de Luciano, donde el protagonista asiste al debate entre la Escultura y la Retórica, que finalmente le convence para que siga su enseñanza y se convierta en un hombre ilustre. Otro tanto vale para otras obras que han sido relacionadas con los *Sueños* de Quevedo: caso de *Somni* de Metge. En su visión, el protagonista queda «illuminat» por lo que le enseñan sus tres interlocutores, el rey Juan I, Orfeo y Tiresias. Lo que ha aprendido le ha llevado al desengaño, con lo cual queda al final «fort trist e desconsolat».⁸ Esto mismo aparece expresado en *República Literaria* de Saavedra Fajardo, donde al final de su sueño el narrador dice: «(...) desperté de muchos errores en que antes bivía dormido, conociendo las vanas fatigas de los hombres (...)».⁹

Desengaño que aparece también en obras como *Cróton* donde, basándose en *Gallo* de Luciano, la dialéctica verdad-fan-

⁷ Un buen ejemplo de “sueño malo” es el que tiene Micilo en *El sueño o el gallo* (12) de Luciano de Samosata, donde se imagina a sí mismo rico.

⁸ *Obras de Bernat Metge* // ed. crítica, trad. y estudio de M. de Riquer. Barcelona : Universidad de Barcelona- Biblioteca de Autores Barcelonenses, 1959, p. 372.

⁹ *República Literaria* // ed. V. García de Diego. Madrid : Espasa-Calpe, 1973, 3ª ed., p. 133-34.

tasía propiciada por el contexto matutino —entre sueño y vigilia— conduce al desenmascaramiento de la hipocresía humana.¹⁰ El sueño nos da el acceso a lo sobrenatural y a la verdad oculta. No es extraño, pues, que éste se vea frecuentemente asociado a contextos satíricos. Es este el caso de Quevedo en sus visiones donde, además, dejó bien clara desde un principio la relación con la obra de Dante, ligada precisamente al elemento onírico. Los textos de los *Sueños* incluidos en la edición de *Juguetes de la niñez* (1631) sufrieron varios cambios con respecto al de la edición *princeps* de 1627 debidos, principalmente, a problemas con la censura. Entre ellos hallamos la substitución del nombre del Beato Hipólito por el del poeta toscano al comienzo del primer sueño:¹¹

Dílogo a propósito que tengo por caído del cielo uno [sueño] que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del Beato Hipólito de la fin del mundo y segunda venida de Cristo, lo cual fue causa de soñar que veía el Juicio Final. (*Princeps*, 91).

Dílogo a propósito que tengo por caído del cielo uno [sueño] que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del Dante, lo cual fue causa de soñar que veía un tropel de visiones. (*Juguetes*, 416).

¹⁰ Vid. A. Rallo (ed.) / C. de Villalón. *El Crótonon*. Madrid : Cátedra, 1990, p. 61-63.

¹¹ En la *princeps* se titula el *Sueño del Juicio Final*, y en *Juguetes* se le cambia el nombre por el de *Sueño de las calaveras*. Todas las citas de los *Sueños* que irán apareciendo a continuación están tomadas de la edición de Arellano, siguiendo el texto de la *princeps* (*Sueños y discursos*. Barcelona : Esteban Liberos, 1627). Me parece mejor seguir citando por esta versión, que suele ser la preferida actualmente por la crítica, hasta que no se aclare algo más (si es que algún día se aclarará) el problema ecdótico de los *Sueños*. En los casos en los que se cite siguiendo alguna otra versión será indicado en el lugar correspondiente. Por lo que respecta a *Discurso de todos los diablos*, utilizo el texto que ofrece Felicidad Buendía en su edición de **Quevedo, F. de. *Obras completas. Obras en prosa***. Madrid : Aguilar, 1988, 6ª ed., 6ª reimp, vol. I, p. 220-253, que sigue la edición de Valencia de 1629 y la completa con la de *Juguetes de la niñez*. Desde ahora en adelante, al citar algún pasaje de los *Sueños* o del *Discurso* me limitaré a señalar la página correspondiente.

Sea este un cambio meramente debido a problemas con la censura, o tenga otro tipo de motivación, resulta significativa la inclusión de Dante justo al principio de la serie de los *Sueños*, en el primero de ellos que tiene un valor casi prologal con respecto a los demás.¹² El motivo del sueño y el nombre del florentino aparecen, pues, asociados en la edición de *Juguetes*, que el autor consideró como la “definitiva” para sus obras satíricas de juventud.

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. Recordemos el título completo de la edición *princeps* de Barcelona: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*. El narrador se queda dormido, y en su visión deambula por las verdades y miserias del hombre, descubriendo la cara oculta del vicio. Ahora bien, James Iffland ha señalado que el recurso del sueño como tal aparece claramente sólo en dos de las cinco obritas de Quevedo: *Sueño del Juicio* y *Sueño de la muerte*.¹³ En las demás, el protagonista no se queda dormido antes de tener sus visiones.

Desde luego, en *Alguacil* y en *Discurso* no entra la percepción onírica, pero en *Mundo por de dentro* y en *Sueño del Infierno* la cuestión no es tan sencilla. Por lo que respecta a *Mundo por de dentro*, es cierto que nunca se especifica claramente el hecho de que el protagonista se haya quedado dormido, pero en la versión de *Juguetes* Quevedo se preocupó por añadir un extenso pasaje al final de esta obra donde sí aparece el sueño. En sus últimas líneas el Desengaño le dice al protagonista: «Reposa un poco, para que lo que resta te enseñe y no te atormente». A lo que éste reacciona así: «Yo tal

¹² «Il primo *Sueño* appare come un prologo (...)» (Rovatti, L., *Struttura*, p. 122).

¹³ Vid. Iffland, J., *Quevedo*, t. II, p. 19 (nota 4).

estaba, di conmigo en el sueño y en el suelo, obediente y cansado». ¹⁴

En *Sueño del infierno* nos encontramos con un caso más ambiguo. El protagonista empieza la narración expresando su falta de confianza en la credibilidad de los sueños, y luego nos dice que fue llevado por la providencia de Dios (guiado por su ángel de la guarda) a presenciar las visiones que nos relata en la obra:

(...) como sé que los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma, y que el diablo nunca dijo verdad (...), vi guiado del ángel de mi guarda, lo que se sigue, por particular providencia de Dios; que fue para traerme en el miedo la verdadera paz. Halléme en un lugar (...). (171-72).

El narrador “es llevado” por una fuerza sobrenatural a visitar los reinos infernales. Lo suyo, más que un sueño, parece una visión paranormal. Ahora bien, resulta algo extraño que Quevedo lo titulara *Sueño*, cuando en realidad nunca se explicita claramente el hecho de que el protagonista se haya quedado dormido, o que tras la visita al infierno se despierte. Se dice tan sólo «vi» (172) al principio, y «Salíme fuera» (269) al final. ¿Cómo hay que entender el desigual uso del sueño que hace Quevedo en sus obritas? ¿Cómo explicar estas vacilaciones y ambigüedades?

Quevedo utilizó, por lo que al recurso del sueño se refiere, diferentes fuentes que le brindaban —aún dentro de unas líneas generales comunes— diferentes posibilidades y matices en su utilización. En *Sueño del infierno* se nota un apoyo especialmente fuerte en la *Commedia*. Más que cualquier otro sueño, el del *Infierno* parece estar condicionado por el modelo dantesco en varios elementos temáticos y narrativos.

¹⁴ Ambos pasajes de la edición de *Juguete* en **Quevedo, F. de**, *Los sueños*, p. 502.

La ambigüedad del inicio de esta sátira de Quevedo quizás sea deudora de los primeros versos del *Inferno* de Dante.¹⁵ Allí el poeta florentino dice que se encuentra en un camino, en una selva, sin explicar muy bien cómo ha llegado: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita» (*Inf.*, I, 1-3).¹⁶ Quevedo dice «Halléme», como Dante había dicho «mi ritrovai». Es fácil apreciar en ambos casos ese aire de indefinición y de incertidumbre, debido a un comienzo *in medias res*.¹⁷

Tras estos primeros versos Dante acrecienta el carácter de vaguedad de su visión. Aparece el sueño: «Io non so ben ridir com' i' v' intrai, / tant' era pien di sonno a quel punto» (*Inf.*, I, 10-11). Aún hoy no existe una interpretación unitaria de estos versos: según algunos el «sonno» no es más que una imagen para expresar la caída en el pecado, el “oscurecerse” de los sentidos racionales, subyugados por los instintos primarios. El narrador, en realidad, no se ha quedado dormido antes de tener su visión, el viaje de la *Divina Commedia* no es un sueño. Junto con esta interpretación, está la de los que defienden lo contrario: el poeta se ha quedado dormido y toda su peripecia se desarrolla en un marco onírico. Así lo expone Landino en su comentario, que Quevedo pudo leer en su ejemplar de la *Commedia*:

Perche uogliono, che il poeta ponga il mezzo della uita per la notte, & la notte pel sonno, a notare che questo poema non sia

¹⁵ «Tema y título remiten de modo especialmente claro al precedente de Dante. Quizá también se pueda explicar por la influencia de Dante el que Quevedo evitara la ficción del sueño y eligiera en su lugar una introducción alegórica» (**Nolting- Hauff, I. Visión**, p. 22-23).

¹⁶ Utilizo la edición: **Alighieri, D. Inferno** / ed. T. di Salvo. Bologna : Zanichelli, 1989, 10ª reimp.

¹⁷ Interesante es también el parecido con el principio del *Mundo por de dentro*: «(...) me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad (...)» (273).

altro che una uisione che gli apparue dormendo, per la quale hebbe cognitione delle cose da lui scritte in queste tre comedie. (En DCQ, f. 1r).¹⁸

Con lo cual, la poca claridad del contexto ficcional en la que se desarrolla la narración de Quevedo puede ser deudora de esta ambigüedad de los primeros compases de la *Commedia*. De todas formas, lo que probablemente ha influido en el escritor español es el peso del sueño en el desarrollo de la acción. Este recurso no aparece tan sólo en Cicerón, Luciano, Lipsio,..., sino en el mismo poeta florentino; y creo que hasta ahora no se había destacado este dato. Es más, el sueño aparece en varias ocasiones en el poema dantesco.

Al final del canto III del *Inferno* el poeta tiene una especie de desmayo que compara con un sueño: «e caddi come l'uom cui sonno piglia» (136). Al empezar el canto IV despierta por el ruido de un trueno y dice: «Ruppemi l'alto sonno ne la testa / un greve truono, sí ch'io mi riscossi» (1-2). Landino ofrece la siguiente interpretación de este episodio:

Adunque è necessario che Dante, cioè la sensualità sia portata nell'inferno addormentata, accioche non insurga contra la ragione (...). Adunque manda l'angelo che l'addormenti, & addormentato lo passi, il che niente altro dinota, se non che la gratia diuina supplisce alla nostra fragilità, & separa & astrahé la mente, & l'intelletto da sensi, accioche possa inalzarsi a specular le grandi cose allequali è nato. (id., f. 23r).

En la *Commedia* nunca se dice que haya bajado un ángel a traerle el sueño a Dante, se habla sólo de una «luce vermiglia» y de un temblor de tierra que dejan aturdido al poeta. Lo que resulta chocante es el parecido entre el «angelo» y la

¹⁸ También según Doni, autor de los *Mondi celesti, terrestri et infernali* (1552-53) (obra puesta a menudo en relación con las sátiras quevedianas), el poeta florentino ha tenido un sueño: «Dante, dormendo come me, andò anch' egli all' Inferno (...)» (Doni, A. F. *I Mondi e gli Inferni* / ed. P. Pellizzari, introd. M. Guglielminetti. Torino : Einaudi, 1994, p. 215).

«gratia diuina» de Landino, comparados con el «ángel de mi guarda» y la «providencia de Dios» de Quevedo al comienzo de su *Sueño del infierno*.¹⁹ Sabemos que, muy probablemente, el escritor español no se hizo con su ejemplar de la *Commedia* con el comentario de Landino y Vellutello hasta su estancia en Italia (1613-19).²⁰ A la vez, sabemos que la obra de Quevedo lleva la fecha de 1608. Ahora bien, no es imposible que este conociera el comentario de Landino ya por aquel entonces. De hecho, esta exposición de la *Commedia* estuvo muy difundida desde el siglo XV, y llegó a ser casi inseparable del poema dantesco.²¹

El sueño (confundido a veces con el desmayo) recurre varias veces más en los versos de las tres partes del poema de Dante, y aparece casi siempre como un momento culminante, en el que le son reveladas grandes verdades, o en el que tiene que pasar por un trance especialmente significativo (*Inf.*, V, 142; XXVI, 7; *Purg.*, IX, 19; XVIII, 145; XIX, 7;...). Inclusive en el último canto de *Paradiso* (XXXIII, 58-63)²² Dante emplea el símil del sueño para introducir la visión de Dios con la que se concluye la obra:

Qual è colui che somniando vede, / che dopo il sogno la
passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, /
cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi dis-
tilla / nel core il dolce che nacque da essa.

¹⁹ En el caso de Landino se trata probablemente de una reminiscencia del *Apocalipsis* (1, 1-3), con el que ya había asociado anteriormente la obra de Dante: «Dicono adunque che imita Giouanni Euangelista, il quale dormendo sul petto di Christo hebbe uisione delle cose celesti (...)» (en *DCQ*, f. 1r). Quizás, el pasaje de Quevedo también sea deudor de esta fuente bíblica (¿con la mediación de Landino?).

²⁰ Vid. **Cacho Casal, R.** «Quevedo», p. 60-62.

²¹ «Il commento era diventato inscindibile dal testo» (*Enciclopedia dantesca*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, 2ª ed, t. III, p. 568, *sub. voc.* «Landino»).

²² Manejo la edición: *Paradiso* / ed. N. Sapegno. Firenze : La Nuova Italia, 1989, 5ª reimp.

Como se puede apreciar por todo lo que llevamos visto, Dante hace un rico y variado uso del recurso del sueño. Desde los primeros compases de la *Commedia*, hasta su cierre. Un sueño que a menudo es algo ambiguo, sólo aludido e insinuado. Sin embargo, ello no impidió que Quevedo y también los primeros imitadores españoles de Dante lo siguieran y emplearan; aquél en sus *Sueños*, y estos en sus poemas narrativos.

Es cierto que el gusto por el poema alegórico-narrativo se había perdido bastante en el siglo XVII, pero esta tradición medieval siguió influyendo en algunos autores barrocos. No olvidemos que los primeros grandes imitadores de Dante en España fueron los poetas del XV, y que escritores como el Marqués de Santillana o Mena aún eran muy conocidos en el Barroco. La poesía cancioneril fue revalorizada por muchos poetas, tras su parcial rechazo en el Renacimiento. Aunque perduraran ciertos tópicos sobre la “imperfección” de la literatura medieval, ello no obstaba para que se siguiera leyendo y, parcialmente, imitando.²³

Quevedo, por su parte, dejó claro en más de una ocasión que conocía la poesía de cancionero y que le interesaba. Por ejemplo, entre los escritores que cita en su *España defendida* aparecen Mena, Castillejo, Garcí Sánchez de Badajoz y Manrique.²⁴ Otra muestra clara de las lecturas cancioneriles de Quevedo es la dedicatoria al Conde-Duque de su edición de las *Obras* de F. Luis, donde hace un breve repaso por sus conocimientos de literatura. Entre los muchos autores y títulos citados destaca *Cancionero general* (1511),²⁵ obra en la que se incluían varios poemas de autores del *Cancionero de Baena*. Pues bien, en este último cancionero se recogen ver-

²³ El «Discurso XXIV» de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián me parece un ejemplo paradigmático de la admiración hacia la lírica cancioneril por parte de los escritores del Barroco, sobre todo por lo que respecta a sus juegos de ingenio (equívocos, retruécanos, ...).

²⁴ Vid. **Quevedo, F. de.** *España defendida* / ed. R. Selden Rose // *Boletín de la Real Academia de la Historia* LXVIII-LXIX 163.

²⁵ Vid. **Quevedo, F. de.** *Obras*, Vol. I, p. 530.

sos de muchos poetas que se vieron influidos por Dante: pensemos sólo en los de *dezires* de Imperial y en los del Marqués de Santillana.²⁶ Esto nos lleva a considerar la posibilidad de que la influencia dantesca en Quevedo se viera mediatizada también por la lírica medieval castellana. Ya había apuntado algo parecido Nolting-Hauff (*Visión*, p.17):

La técnica de la alineación de episodios «vistos», que caracteriza tanto al *Juicio final* como a los *Sueños* posteriores, la ha tomado Quevedo (...) de los poemas de visiones medievales, sobre todo de Dante y de sus imitadores españoles e italianos.

Sin embargo, la profesora alemana ampliaba demasiado el campo de los títulos que habían podido influir en Quevedo, y no se centraba en la poesía de visiones más puramente cancioneril. Creo que debería darse una mayor importancia a esta tradición a la hora de analizar los *Sueños*: no es del todo imposible que las resonancias dantescas en Quevedo sean tanto directas como indirectas, y que uno de los canales a través del que le pudieron llegar sea la poesía alegórico-narrativa de los autores del *Cancionero de Baena*.

El decir narrativo del siglo XV se enmarca con frecuencia en un contexto onírico, teniendo como principal modelo a Dante,²⁷ tal y como atestiguan estos versos del Marqués de Santillana en su *Coronación de Mossén Jordi* (vv. 13-16): «É como Alighieri reça / Do recuenta que durmió, / En sueños me paresçió / Ver una tal estrañeza».²⁸ Es más, la ambigüe-

²⁶ En el *Cancionero general* no aparecen composiciones de Imperial, pero sí del Marqués (vid. **Dutton, B.** (ed.) *Cancionero general compilado por Hernando del Castillo // El cancionero del silgo XV (1360-1520)*. Salamanca : Universidad de Salamanca-Biblioteca Española del Siglo XV, 1991, t. V (impresos 1474-1513), p. 117-538).

²⁷ Vid. **Fernández Escalona, G.** *La primera persona en las "comedias" dantescas // Epos IX* (1993) 197.

²⁸ Manejo la edición: *Poesías completas I* / ed. M. Durán. Madrid : Castalia, 1989, 3ª ed.

dad dantesca no sólo no fue un obstáculo, sino que se incorporó a estos poemas. Veamos algunos ejemplos.

Imperial en su *Dezir al nascimiento del Rey Don Juan* dice: «non sé sy velava, ni sé sy dormía» (v. 4); y en su *Dezir a las syete virtudes*: «e ans_ andando v_ nome a essa ora / un grave sueño, maguer non dormía, / mas contemplando la mi fantasía / en lo que el alma dulce assabora» (vv. 13-16).²⁹ ¿Sueña o no sueña? Junto con esto, creo que vale la pena señalar un claro parecido entre el final de *Dezyr a las syete virtudes* de Imperial y Quevedo. En sus últimos versos (462-64) el protagonista nos cuenta cómo despierta del sueño con la *Commedia* de Dante en las manos: «e acordé, commo a fuerça despierto, / e fallé en mis manos *andante* abierto / en el capítulo que la Virgen salva». ³⁰ Recordemos que el escritor barroco había tenido sus visiones, en la edición de *Juguetes*, porque se había quedado dormido con «el libro de Dante» en las manos.³¹

*Coronación de Mena*³² empieza *in medias res*: el poeta se halla de camino en una «selva muy brava». En ningún momento se dice que se trata de un sueño, hasta que en la copla XXIV aparecen los siguientes versos: «Mas, con el mal trabajoso / e tiempo caliginoso, / mis sentidos de pequeño, / vencidos del mucho sueño, / fueron dados al reposo» (vv. 6-10). Como ocurría con Dante, el sueño es algo que se introduce sólo en un segundo momento.³³

²⁹ Manejo la edición: «*El dezir a las syete virtudes*» y otros poemas / ed. C. I. Nepaulsingh. Madrid : Espasa-Calpe, 1977.

³⁰ El editor de Imperial, Nepaulsingh, cree que no está tan claro que la lectura «andante» sea una errata por «a Dante». En la nota 463 (p. 127-31) ofrece una dilatada explicación de las diferentes posibilidades de interpretación de este verso.

³¹ Este parecido ya había sido señalado por **Nolting-Hauff**, *Visión*, p. 106 (nota 60) quien, sin embargo, no le atribuyó demasiada importancia.

³² Manejo la edición: *Obra completa* / ed. A. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente. Madrid : Turner-Biblioteca Castro, 1994.

³³ Como ocurría también con el *Mundo por de dentro* en la versión de *Juguetes*.

El caso de los *dezires* del Marqués de Santillana también se mueve en este ámbito incierto y vago. Sus poemas empiezan casi siempre en el momento en el que está llegando la noche, o en la que está saliendo el sol: un marco claramente indefinido, a mitad de camino entre el día y la noche. En *Querella de amor* se despierta sobresaltado por unas voces y “ve” (v.17) a un hombre aquejado por las penas de amor, con el que dialoga. En su *Visión* comienza *in medias res*: «me fallé cabe una fuente, / do ví tres dueñas llorando» (vv. 7-8). Una vez más, nos encontramos con el mismo esquema dantesco, empleado también por Quevedo. Algo parecido se da en *El planto de la reina Margarida*, donde al poeta se le presenta una visión sin que quede muy claro cómo ocurre. Además, se especifica que dicha visión se aparece en su habitación, mientras estaba en la cama: «Ví la cámara, do era / en mi lecho reposando, / bien tan clara como quando / noturnal fiesta se espera; e ví la gentil dïesa / d’Amor, pobre de lïesa, cantar commo endechera (...)». (vv. 9-15).³⁴ En el decir que se titula precisamente *El sueño* el poeta no indica que está soñando hasta el verso 57, y encima se menciona muy de pasada: «En aquel sueño me vía». Por último, señalamos que en su *Infierno de los enamorados* se vuelve a repetir lo mismo que habíamos visto en *Coronación* de Mena: el protagonista es llevado sin más explicaciones por la Fortuna a una «montaña espesa». El sueño aparece sólo posteriormente, en los vv. 79-80: «así que finqué cansado / del sueño que me vençía».

Estos ejemplos me parecen significativos para establecer el posible origen de ciertos pasajes quevedescos en los *Sueños*. Los poetas de cancionero pudieron servir de puente entre Dante y Quevedo: la ambigüedad e indefinición del comienzo de *Sueño del infierno*, e inclusive de *Mundo por dentro*, parecen hallarse en deuda con el modelo dantesco y con el de sus imitadores del siglo XV.

³⁴ Este pasaje puede recordar de lejos el comienzo del *Sueño de la muerte* donde el narrador se queda dormido y se le aparece en su habitación la Muerte.

En conclusión, para el motivo del sueño en las obras de Quevedo debe tenerse en cuenta también a la *Commedia*. El aspecto onírico en la construcción dantesca es muy importante, y dejó una clara descendencia en la poesía de cancionero. Un escritor castellano del siglo XVII que decidiera escribir una obra literaria introduciendo el motivo del sueño disponía de un campo de referencias muy amplio que partía desde la tradición clásica. En este sentido, si Dante resultaba una fuente menos accesible en el Siglo de Oro español,³⁵ no se puede decir lo mismo para autores como Mena (cuya *Coronación* circuló en varias ediciones impresas junto con *Labyrinth*), el Marqués de Santillana, o los demás poetas del XV que fueron “reciclados” por el *Cancionero general* y sus secuelas. El caso de *República Literaria* de Fajardo, junto con el de Quevedo, me parece bastante revelador a este respecto. En esta obra es posible rastrear huellas de Lipsio y de la sátira humanista, de Luciano, y también de la tradición narrativo-alegórica de la poesía castellana del siglo XV. Es cierto que el poema alegórico había caído bastante en desuso en el Barroco, pero sus recursos fundamentales (como el del marco onírico) se reaprovecharon para construir nuevas obras, como *República* de Fajardo, o los *Sueños*. Bajo esta luz, las sátiras de Quevedo, sin dejar de ser asociadas con los mode-

³⁵ Sobre la escasa difusión de Dante en el Siglo de Oro español, vid: **Hutton, W. H.** *The Influence of Dante in Spanish Literature* // *Modern Language Review* III (1907-8) 105-25; **Friedrich, W. P.** *The Unsolved Problem of Dante's Influence in Spain, 1515-1865* // *Hispanic Review* XIV (1946) 160-4, y *Dante in Spain* // *Dante's Fame Abroad. 1350-1850. The Influence of Dante Alighieri on The Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and The United States*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 13-55; **Amezúa y Mayo, A. G. de.** *Fases y caracteres de la influencia del Dante en España* // *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid : CSIC, 1951, tomo I, p. 87-127; **Morreale, M.** *Dante in Spain* // *Estratto dagli Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari* vol. VIII (1966); *Enciclopedia dantesca*. T. V, p. 355-62 (sub. voc. «Spagna»); y **Arce, J.** *Dante y el Humanismo español* // *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* VI (1984) 185-94.

los clásico y humanista, se pueden incluir dentro de la tradición medieval que parte de Dante y pasa por los poetas españoles del XV. El satírico debió de beber de todas estas fuentes, creando en sus *Sueños* algo nuevo gracias a la originalidad con la que supo manejar y combinar los diferentes modelos literarios que utilizaron el sueño como recurso literario.

Tras haber analizado el motivo del sueño en las sátiras de Quevedo y en la *Commedia*, podemos pasar ahora a ver el siguiente apartado. A continuación, nos ocuparemos de la caracterización del infierno quevedesco y lo pondremos en paralelo con el de Dante.

EL ESCENARIO INFERNAL

Si el recurso del sueño cuenta con una larga historia literaria, no es menor, desde luego, la historia de la visión del otro mundo. Los paisajes infernales aparecen tanto en la tradición precristiana como en la cristiana. Una vez más, querer buscar unas fuentes claras y delimitadas para la representación del infierno en los *Sueños* de Quevedo resulta una tarea muy ardua. En este apartado, nuestra principal intención es la de analizar el papel que pudo jugar el infierno dantesco en el de las sátiras del escritor español, sin ninguna pretensión de exclusividad.

Al referirse al infierno de Quevedo la crítica suele insistir en su indefinición y vaguedad descriptiva: el escritor español no deja nunca una idea muy clara de cómo es el paisaje de su otro mundo.³⁶ En los *Sueños*, en efecto, no es muy precisa la caracterización del mundo infernal, sin embargo, hay que matizar bastante esta parquedad descriptiva de Quevedo; pero vayamos por partes. Ante todo, debemos diferenciar entre los varios *sueños*: el infierno aparece sólo en alguno de ellos.

³⁶ Vid. **Rovatti, L.**, *Struttura*, p. 126; **Nolting-Hauff, I.**, *Visión*, p. 81-82; y **Iffland, J.**, *Quevedo*, t. II, p. 22 (nota 10).

Sueño del Juicio no está ambientado exactamente en el infierno. El narrador presencia en un «valle» (98), que podemos asociar con el de Josafat, el Juicio Final que le es anunciado por la «trompeta» de un ángel:

Parecióme, pues, que veía un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura. Halló el son obediencia en los mármoles y oído en los muertos, y así al punto comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los güesos, que andaban ya unos en busca de otros (...) (93-94).

El punto de vista del narrador es elevado: «Yo veía todo esto de una cuesta muy alta (...)» (97).³⁷ Junto con estos dos referentes espaciales principales aparecen otros: un «cementerio» (95), un «arroyo» (100), un «camino» (101), o un grupo de gente que el protagonista ve en la orilla de un río: «Diver-tióme desto un gran ruido, que por la orilla de un río adelante venía gente en cantidad (...)». La única mención al mundo infernal aparece al final de la obra: «Llegueme por ver lo que había y vi en una cueva honda (garganta del infierno) penar muchos (...)» (132).

Del «valle» y de otros elementos espaciales, como la «cuesta», o como el «trono» de Dios (105), lo más razonable es pensar que se trata de ideas comunes derivadas, en último término, de las Sagradas Escrituras.³⁸ Sin embargo, recordemos que en la *Commedia* también aparece la perspectiva elevada en sus primeros cantos, desde la que Dante contempla el valle de los condenados. Comparemos el comienzo de *Sueño del Juicio* con el final del canto III de *Inferno*, cuando hay un temblor de tierra que deja aturdido a Dante, y el principio del IV, donde el poeta es despertado de su sueño:

³⁷ Esta perspectiva desde una altura recuerda la de Caronte y Hermes en el *Caronte* o *los contempladores* de Luciano de Samosata.

³⁸ Vid., por ejemplo, *Apocalipsis*, 20, 11-15; aunque las referencias espaciales son también aquí bastante limitadas.

Finito questo, la buia campagna / tremò sí forte, che lo spavento / la mente di sudore ancor mi bagna. (*Inf.*, III, 130-32).

Ruppemi l'alto sonno ne la testa / un greve truono, sí ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta; / e l'occhio riposato intorno mossi, / dritto levato, e fisso riguardai / per conoscer lo loco dov'io fossi. / Vero è che 'n su la proda mi trovai de la valle d'abisso dolorosa (...). (*Inf.*, IV, 1-8).

Siempre en el canto III (v. 71) Dante ve a unas personas en la orilla de un río: «vidi genti a la riva d'un gran fiume». Además, también en el *Inferno* dantesco aparece un cementerio. En el canto IX (vv. 106-33) y X el poeta visita con Virgilio el círculo de los herejes, que penan cerrados en sus tumbas porque no creyeron en la inmortalidad del alma.

Los elementos apocalípticos son muy destacados en la *Commedia*, donde el poeta intenta de alguna forma remedar la experiencia de Juan y profetizar su "revelación" a los demás hombres.³⁹ Comparemos nuevamente el principio de *Juicio Final* con la obra de Dante (*Inf.*, VI, 94-99). Virgilio habla del Juicio Final:

E 'l duca disse a me: «Piú non si desta / di qua dal suon de l'angelica tromba, / quando verrà la nimica podesta: / ciascun rivederà la trista tomba, / ripiglierà sua carne e sua figura, / udirà quel ch'in eterno rimbomba».⁴⁰

³⁹ Vid., al respecto, **Herzman, R. B.** *Dante and the Apocalypse* // R. K. Emmerson y B. McGinn (eds.) *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca-London : Cornell University Press, 1992, p. 398-413.

Por otro lado, Landino también hace referencia al Juicio Final en su comentario: «il qual [el Juicio Final] sarà nella consummation del mondo, quando tutta l'humana generatione, ripresi i propri corpi si ragunera` nella ualle detta Iosaphat, uicina a Hierusalem, doue Christo Iesu scenderà a giudicar i buoni a l'eterna gloria, & i rei a l'eterne pene (...). Allhora dunque queste anime citate torneranno per i propri corpi, & dopo il giudicio ritorneranno con quegli a queste tombe, & allhora si serreranno» (en *DCQ*, f.60v).

⁴⁰ Quizás Santillana se inspiró en estos versos dantescos en su *Planto de la reina Margarida*: «Como el profeta recuenta / que las tronpas judiciiales / surgirán a los mortales / con estraña sobrevienta» (vv. 72-75).

El peso del *Apocalipsis* en las sátiras de Quevedo, en realidad, no es demasiado grande. Las imágenes apocalípticas aparecen claramente representadas sólo en el arranque de *Sueño del Juicio*.⁴¹ Más que una clara influencia directa del *Apocalipsis*, parece haber habido en los *Sueños* una derivación filtrada por otras obras. Desde luego, el libro del pseudo Hipólito debió de ser una de las albaceas quevedescas entre el texto bíblico y su obra,⁴² pero yo no descartaría tampoco a la *Divina Commedia*. El poema dantesco contiene muchos pasajes que demuestran significativos parecidos con ciertos elementos contextuales y espaciales de *Juicio*, como hemos podido apreciar.

Entre los demás *sueños*, el mundo infernal ocupa un lugar predominante en *Sueño del infierno* y en *Sueño de la muerte*. En *Alguacil* la componente paisajística es muy leve, y en *Mundo por de dentro* la acción se desarrolla en un marco alegórico-urbano. En *Discurso de todos los diablos* volvemos a tener una acción inscrita dentro de un contexto infernal.

En *Sueño del Infierno* se incluyen dos elementos fundamentales en la caracterización del otro mundo. Unos elementos que lo dividen de éste y que, al mismo tiempo, nos dan acceso a él: el camino y la puerta. Al principio de su visión el narrador nos cuenta:

Tendí los ojos, cudicioso de ver algún camino por buscar
compañía, y veo, cosa digna de admiración, dos sendas (...).
Era la de la mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento (...). (172)

Quevedo está recordando aquí el tópico de la vida como camino («En el camino de la vida (...) el partir es nacer, el vivir es caminar (...)», *Infierno*, 174) y el pasaje de San Mateo (7, 13-14): «Entrad por la senda estrecha; porque ancha es la

⁴¹ Vid. **Iffland, J.**, *Quevedo*, t. II, p. 21-22.

⁴² Vid. **Arellano, I.**, (ed.) *Los sueños*, p. 91 (nota 8).

entrada y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entran por ella; mas ¡Qué estrecha la entrada y qué angosto el camino que lleva a la Vida!; y pocos son los que lo encuentran». Hay dos caminos en la vida, el «camino de la virtud» (176) y el del vicio. El primero es áspero y estrecho, el segundo ancho y cómodo:⁴³

Di un paso atrás y salíme del camino del bien, que jamás quise retirarme de la virtud que tuviese mucho desandar ni que descansar. Volví a la mano izquierda y vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza (...). (174-75).

Además, la idea de que en el *bivium* de la vida la derecha representa el bien, y la izquierda el mal, tiene claras reminiscencias de la *Eneida* virgiliana.⁴⁴ En el medio de su visita al Hades, Eneas llega a un cruce: el camino de la izquierda lleva al Tártaro, donde penan los condenados por sus culpas, el de la derecha conduce al Elisio, en donde están las almas de los bienaventurados:

Hic locus est, partis ubi se via findit in ambas: / dextera quae Ditis magni sub moenia tendit, / hac iter Elysium nobis; at laeva malorum / exercet poenas et ad impia Tartara mittit. (VI, 540-43).

Ahora bien, la idea de que la vida es un camino y el pecado es un perderse aparece también en Dante. Igual que Quevedo,

⁴³ «(...) el camino del cielo es angosto y el del infierno ancho (...)» (*Sueño del infierno*, 181).

⁴⁴ Era tópico en la época considerar a la izquierda como algo negativo, como una desviación de la derecha, que representaba lo correcto y normativo. Pensemos en los muchos chistes de Quevedo basados en la imagen del “zurdo”, que siempre es caracterizado negativamente. Por ejemplo, de uno de los diablos de *Sueño del infierno* se nos dice que era «un demonio mulato y zurdo» (189). También se burla de los zurdos en un pasaje de *Sueño del infierno* (213-14).

el poeta florentino empieza su obra diciendo que se ha salido de la «diritta via» y que anda perdido:⁴⁵

Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita. (...) Io non so ben ridir com' i' v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai. (*Inf.*, I, 1-3 y 10-12).

Si Quevedo pudo haber tomado el *bivium* de las Sagradas Escrituras y de Virgilio, la imagen del peregrino perdido en el camino de la vida, colocada además justo al comienzo de ambas obras, parece remitir a Dante.⁴⁶ Algo similar ocurre con el principio de *Mundo por de dentro*:⁴⁷

(...) me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad de tal manera que en la población del mundo, perdido ya, corría donde tras la hermosura me llevaban los ojos y adonde tras la conversación los amigos, de una calle en otra, hecho fábula de todos (...). (273-74).

Tras perdernos en el camino llegamos a la puerta del infierno. Así nos la describe Quevedo: «Y fue así que al punto nos hallamos dentro por una puerta como de ratonera, fácil de entrar y imposible de salir» (*Infierno*, 182). Una puerta semejante aparece también en *Sueño de la muerte*: «Con esto nos fuimos más abajo, y antes de entrar por una puerta muy chica y lóbrega (...)» (331).⁴⁸

⁴⁵ Lo volverá a recordar también más adelante: «(...) mi smarri' in una valle / avanti che l'età mia fosse piena» (*Inf.*, XV, 50-51).

⁴⁶ El “camino”, el “caminante perdido” y el *bivium* aparece también en *Tabla de Cebes* (vid. **López Poza, S.**, *La Tabla*, p. 90-92 y 94).

⁴⁷ Vid. **Nolting-Hauff, I.**, *Visión*, p. 76 (nota 11) y 108.

⁴⁸ Hay una referencia a la puerta del infierno también en *Alguacil endemoniado*. Unos diablos, hablando de los sastres, dicen: «(...) y como tiene posesión en el hurtar y quebrantar las fiestas, fundan agravio si no les abrimos las puertas grandes, como si fuesen de casa» (156-57).

La entrada al Hades ya había sido descrita por Virgilio en su *Eneida*. Se trata de una gruta profunda y oscura:

Spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu, / scrupea, tuta
lacu nigro nemorumque tenebris, / quam super haud ullae pote-
rant impune volantes / tendere iter pinnis: talis sese halitus atris
/ faucibus effundens supera ad convexa ferebat (VI, 237-41).

Como es fácil apreciar, estos versos recuerdan la «cueva honda» de la que habla Quevedo en su *Sueño del Juicio*. Pero hay más, la Sibila al saber que Eneas quiere ir a visitar a su padre al otro mundo le dice que lo difícil no está en el ir, sino en el volver: «(...) facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (VI, 126-29). Los versos de Virgilio parecen resonar en las palabras de Quevedo en *Sueño del infierno*: «fácil de entrar y imposible de salir». ⁴⁹ El modelo virgiliano es, desde luego, el principal en estos pasajes de los *Sueños*. Sin embargo, también Dante había seguido muy de cerca la *Eneida*, y en su *Inferno* aparece otra vez la puerta. ⁵⁰ Al principio del canto III, el poeta llega a una «porta» (v. 11) que tiene escritos encima los famosos versos:

Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno
dolore, / per me si va tra la perduta gente (...) / Dianzi a me
non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro. / Las-
ciate ogni speranza, voi ch'intrate. (*Inf.*, III, 1-3, 7-9).

Más adelante, Dante y Virgilio se encuentra con Caronte que fustiga e increpa a las almas de los condenados diciéndoles: «Guai a voi, anime prave! / Non isperate mai veder lo

⁴⁹ Influencia que se detecta también en los *Mondi* de Doni (p. 233): «(...) facile a entrare, difficile a uscire (...)».

⁵⁰ La «puerta» también se introduce como elemento de la narración en *Tabla de Cebes*, obra que se ha puesto en directa relación con los *Sueños* quevedescos (vid. **López Poza, S.**, *La Tabla*, p. 90-91).

cielo: / i' vegno per menarvi a l'altra riva / ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo» (*Inf.*, III, 84-87). La puerta del infierno es un lugar por donde sólo se entra y nunca más se sale. El que pasa sus umbrales ha de permanecer en «eterno» entre sus tinieblas. Quevedo muy probablemente tomó la “puerta” de Virgilio y de Dante, continuando con su línea de representación infernal.

En el mundo de ultratumba de los *Sueños* hay más elementos espaciales que merecen la pena ser señalados: lagunas, zahúrdas, cárceles, simas,... En realidad, el paisaje de las sátiras quevedescas no es tan pobre; es cierto que las referencias espaciales no son muy numerosas, pero en último término esto es una posible herencia de algunos de los modelos que tuvo en mente a la hora de escribir sus obras. Tampoco en *Eneida*, por ejemplo, nos encontramos con una clara y detallada descripción del infierno. Sabemos que es un mundo subterráneo y oscuro, sabemos que lo recorren ríos y que tiene lagunas y collados, valles y bosques, pero —en el fondo— la descripción paisajística es muy escasa. Por lo que respecta a Dante, su infierno es mucho más complejo y articulado. Quevedo no pretendió, desde luego, seguir al poeta florentino en este ámbito. Su uso de la *Commedia* se ve, en este aspecto, circunscrito a unos elementos clave que pudo haber tomado y readaptado según su conveniencia.

Dante ha heredado del infierno de Virgilio varios elementos espaciales. Pensemos en la «selva», por ejemplo. Tanto Virgilio (VI, 131, 179, 386, ...) como el poeta florentino (*Inf.*, I, 2; XIII, 2) ponen selvas y bosques en la entrada y en el interior de su mundo infernal. En este caso Quevedo demuestra su originalidad, y se distancia burlescamente de sus predecesores en *Sueño del infierno*: «Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno chico ni grande y que mintió Virgilio (...)» (194). No ocurre lo mismo, sin embargo, en otros muchos aspectos en los que Quevedo se sirvió de sus modelos.

Sueño del infierno es el más rico de los *Sueños* en elementos espaciales. Quevedo nos habla de una «laguna», que

recuerda bastante de cerca a la laguna estigia de Virgilio (VI, 134) y Dante (*Inf.*, VII, 106):⁵¹

(...) a poco que anduve una laguna muy grande como el mar y más sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo qué era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueñas. Así supe como las dueñas de acá son ranas del infierno (...). (203).

Sin embargo, en la obra de Virgilio nunca aparece la suciedad. El elemento más puramente desagradable y escatológico del mundo infernal Quevedo pudo haberlo tomado directamente de Dante, que la describe como una «lorda pozza» (*Inf.*, VII, 127). En *Inferno* se nos habla más de una vez de lagunas y pantanos en los que los condenados están condenados a sufrir sus penas. Otra cosa que tampoco en Virgilio aparecía, donde la laguna estigia era un elemento puramente geográfico, y no de castigo. Pero hay más, en un momento del canto XXII de *Inferno* Dante describe a unos condenados sumergidos y los compara con ranas. Es muy probable que la asociación de las dueñas con ranas en Quevedo se haya visto estimulada por este pasaje de la *Commedia*:

E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso / stanno i ranocchi
pur col muso fuori, / sí che celano i piedi e l'altro grosso, sí stavan
d'ogne parte i peccatori (*Inf.*, XXII, 25-28).⁵²

Quevedo parece haber tenido muy en cuenta el texto de Dante al escribir estos pasajes de su *Sueño*. Esto se aprecia aún mejor si avanzamos unas líneas más. Tras el episodio de las dueñas-ranas el narrador se aleja de la laguna («charco»)

⁵¹ El Éstige en la tradición clásica es un río, y como tal se menciona también en la *Eneida* (VI, 439). Sin embargo, en el *Inferno* de Dante se ha convertido en una laguna.

⁵² Dante hace una comparación parecida (condenado-rana) también en *Inf.*, XXXII, 31-36.

y ve lo siguiente: «Salí, dejando el charco a mano izquierda, a una dehesa donde estaban muchos hombres arañándose y dando voces (...)» (204). Pues bien, Dante justo después de haber descrito la laguna estigia decía:

In la palude va c'ha nome Stigie / questo tristo ruscel,
 quand' è disceso / al piè de le maligne piagge grigie. / E io, che
 di mirare stava inteso, / vidi genti fangose in quel pantano, /
 ignude tutte, con sembiante offeso. / Queste si percotean non
 pur con mano, / ma con la testa e col petto e coi piedi, / tron-
 candosi co' denti a brano a brano. (*Inf.*, VII, 106-14).

Me parece significativo el paralelismo entre los dos pasajes. Quevedo está siguiendo el mismo orden que el poeta florentino en la distribución de estas escenas.

Podemos ahora seguir insistiendo un poco en los elementos escatológicos del infierno de Quevedo. En un momento de su *Sueño del infierno* el narrador presencia una de las escenas más desagradables de toda su visión:

(...) entréme por un corral adelante, y hedía a chinches que no se podía sufrir.

— ¿A chinches hiede? —dije yo—. Apostaré que alojan por aquí los zapateros.

Y fue así, porque luego sentí el ruido de los bojes y vi los trinchetes. Tapéme las narices y asoméme a la zahúrda donde estaban, había infinitos. (193).

Los zapateros están encerrados en una pocilga repulsiva y maloliente. Como ya apuntamos, los motivos más escatológicos Quevedo pudo tomarlos sobre todo de Dante. Pensemos por ejemplo en el canto XVIII de *Inferno*, cuando Dante visita a los aduladores, hundidos bajo excrementos. Se trata quizás del pasaje más repulsivo de toda la *Commedia*:

Le ripe eran grommate d'una muffa, / per l'alito di giú che
 vi s'appasta / che con li occhi e col naso facea zuffa./ (...) Quivi
 venimmo; e quindi giù nel fosso / vidi gente attuffata in uno ster-

co / che da li umani privadi pareva mosso. / E mentre ch'io là giú
 con l'occhio cerco, / vidi un col capo sì di merda lordo, / che non
 parëa s'era laico o chercò. (*Inf.*, XVIII, 106-108 y 112-17).

Además, es posible rastrear más alusiones a los malos olores del infierno en Quevedo, como por ejemplo esta de *Sueño del infierno*: «Volví la cabeza a un lado y vi en un seno muy grande apretura de almas, diome un mal olor» (209). Por su parte, en Dante son muy numerosas: «per un sentier ch'a una valle fiede, / che 'nfin là sú facea spaicer suo lezzo» (*Inf.*, X, 135-36), «venimmo sopra piú crudele stipa; / e quivi, per l'orribile soperchio / del puzzo che 'l profondo abisso git-ta» (*Inf.*, XI, 3-5),⁵³ «tal era quivi, e tal puzzo n'usciva / qual suol venir de le marcite membre» (*Inf.*, XXIX, 50-51), ...

Otro elemento que Quevedo parece haber tomado directamente de Dante es el del frío infernal.⁵⁴ En un pasaje de *Sueño del infierno* el narrador nos cuenta:

Y lleguéme a unas bóvedas donde comencé a tiritar de frío y dar diente con diente, que me helaba. Pregunté movido de la novedad de ver frío en el infierno, qué era aquello (...). (190)

⁵³ El verso 5 fue anotado por Quevedo en su ejemplar de la *Divina Comedia* (vid. **Cacho Casal, R.**, *Quevedo*, p. 58; se trata de la anotación [25]).

⁵⁴ El hielo se nombra también en la descripción del infierno que ofrece **Metge** en su *Somni* (p. 278-79). Por otro lado, ya Arellano en su edición de los *Sueños* (p. 190, nota 99) hizo alusión al posible modelo dantesco para este pasaje de Quevedo. Además, señalaba -retomando una idea de Del Piero- que posiblemente hubiese también una reminiscencia bíblica de *Mateo*, 22, 13 que, por cierto, **Quevedo** cita en *Discurso de todos los diablos*: «*Ibi erit fletus, et stridor dentium*. (Allí será el lloro y el rechinar de los dientes)» (245). Ahora bien, lo curioso es que también Landino en un pasaje de su comentario menciona el texto de San Mateo al hacer una descripción del infierno: «(...) perche iui son le tenebre esteriori, cioè distanti dalla luce, & euui pianto, & stridor di denti (...)» (en *DCQ*, f. 18r). ¿Se trata de una mera coincidencia, de un lugar común, o Quevedo recordó el pasaje bíblico con la mediación de Landino? También utiliza este pasaje bíblico el autor italiano del XVI Anton Francesco Doni en sus *Mondi* (p. 276). Al hablar del castigo que reciben las prostitutas en el infierno, dice: «(...) le musiche si sono convertite in strida, pianto e dolori di denti continuo».

Dante contempla entre las penas infernales la del frío, que tienen que padecer los peores pecadores en los círculos finales del *Inferno*. Ya lo anuncia Caronte en el canto III cuando les grita a las almas de los condenados: «i' vengo per menarvi a l'altra riva / ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo» (vv. 86-87). Pero donde se describe con más detalle el Cocito, el lago helado del infierno, es en el canto XXXII: «Per ch'io mi volsi, e vidimi davante / e sotto i piedi un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembiante» (vv. 22-24). Además, como Quevedo, también Dante indica que el frío le provocaba temblores: «E mentre ch' andavamo inver' lo mezzo / al quale ogne gravezza si rauna, / e io tremava ne l'etterno rezzo» (vv. 73-75). Lo que creo interesante destacar es que en este caso, como en el de las dueñas-ranas que vimos anteriormente, Quevedo parece haber partido de una idea o de una imagen dantesca que ha reelaborado en clave conceptista y burlesca. Las dueñas son iguales a ranas porque no son «ni carne ni pescado» y porque «no se come sino de medio abajo» (204). En cambio, el frío es el resultado de las “frialdades” de los «bufones, truhanes y chocarreros» (191) que se agolpan en este rincón del infierno quevedesco.⁵⁵ El modelo dantesco parece estar presente en varios momentos de los *Sueños*, sin embargo, frecuentemente éste ha sido readaptado de forma muy personal al arte conceptista e ingenioso del poeta español.

Entre los referentes espaciales que Quevedo cita con más asiduidad en sus sátiras está el de la «sima». En *Sueño de la muerte*: «En esto llegamos a una sima grandísima (...)» (330), «¡Oh, qué voces y gritos se oían por toda aquella sima (394)». O en *Discurso de todos los diablos*: «Gran revolución se veía en una sima muy honda (...)» (225). Pues bien, la idea de que el infierno es una cadena de cavidades que se van sucedien-

⁵⁵ También **Doni** (*Mondi*, p. 341) coloca a los «poeti freddi e scrittori aghiadati» en el infierno siguiendo el mismo juego de palabras que Quevedo, aunque no se especifica si estos son castigados con hielo y frío.

do está en Dante. Su *Inferno* escenifica la sucesión de simas que van escalonando el descenso de Dante y Virgilio hasta llegar al final de su peregrinación subterránea. De todas ellas, la más espectacular es el «burrato» del que se habla en los cantos XVI y XVII.

Un ulterior elemento espacial que vale la pena tener en cuenta es el «cuartel» en el que residen los herejes en *Sueño del infierno*:

— Ya me parece que vamos llegándonos al cuartel de la gente peor que Judas.

Dime prisa a llegar allá, y al fin asoméme a parte donde sin favor particular del cielo no se podía decir lo que había. A la puerta estaba la justicia de Dios espantosa (...). Entré y vi a la gran suma de herejes (...). (251-52).

No queda muy claro si con el término cuartel Quevedo quiere decir “barrio”, o “fortaleza”, lo que sí está claro es que se trata de una edificación cerrada, ya que tiene una «puerta». Virgilio había hablado en su *Eneida* del Tártaro, cuya descripción coincide en parte con la de una fortaleza amurallada (VI, 548-56), y donde también hay una puerta (v. 552). Quizás Quevedo esté recordando aquí este pasaje, y posiblemente también en otro momento de su *Sueño del infierno*: «Y llegando a una cárcel obscurísima oí grande ruido de cadenas y grillos, fuego, azotes y gritos» (205). Compárese con *Eneida*, VI, 557-58: «Hinc exaudiri gemitus et saeva sonare / verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae». Ahora bien, Dante había incluido en su *Commedia* a la «città di Dite» que, en cierta medida, puede ponerse en paralelo con el Tártaro virgiliano: se trata de la ciudad-fortaleza donde empiezan los castigos más terribles del *Inferno*.⁵⁶ En el canto VIII del *Inferno* Dante y Virgilio llegan a sus umbrales y ven sus altas murallas y su puerta. Lo que creo realmente relevante es que, una vez adentro, lo primero con lo que se encuentran es con los herejes (cantos IX-XI):

⁵⁶ También en el *Somni* de **Bernat Metge** (p. 270-73) se menciona una ciudad infernal amurallada.

Dentro li 'ntrammo sanz' alcuna guerra; / e io, che avea di riguardar disio / la condizion che tal fortezza serra, / com'io fui dentro, l'occhio intorno invio (...). / E io: «Maestro, quai son quelle genti / che, seppellite dentro da quell' arche, / si fan sentir coi sospiri dolenti?». / E quelli a me: «Qui son li eresiarche / con lor seguaci, d'ogne setta, e molto / piú che non credi son le tombe carche. (*Inf.*, IX, 106-109 y 124-29).

La idea de que los herejes están cerrados dentro de una especie de cárcel infernal parece derivar directamente de Dante.

Siguiendo con el escenario infernal, podemos ahora apuntar a otro aspecto muy importante dentro del otro mundo quevedesco: los ruidos. El narrador de las sátiras, a lo largo de su deambular, nos informa más de una vez de los diferentes tipos de ruidos que va oyendo. Ante todo, puede tratarse de gritos y quejidos de las almas condenadas:

(...) y yo me quedé en el valle, y discurriendo por él oí mucho ruido y quejas en la tierra. (*Juicio*, 132).

(...) andaban mucho número de ánimas gimiendo y muchos diablos con látigos y zurriagas azotándolos. (*Infierno*, 186).

(...) dando las más desesperadas voces que oí en el infierno (...). (*Infierno*, 217).

Pueden ser ruidos de confusión y revuelta, que reflejan el caos infernal, elemento que destaca especialmente en *Discurso de todos los diablos*:

(...) y vi venir un ruido de pullidos y chillidos grandísimos, y una mujer corriendo como una loca (...). (*Muerte*, 392).

Grande rumor y vocería se oyó algo apartada; parecía que se porfiaba entre muchos sin orden y con enojo. (*Discurso*, 229).

(...) fué tal el alarido y la grita, que con prevención y susto se pusieron en defensa. (*Discurso*, 237).

Todo eran voces y gritos; los que los daban parecían gentes de cuenta y puestos (...). Unos andaban encima de otros (...). (*Discurso*, 240).

Por último, puede tratarse de sonidos cómicos e ingeniosos, asociados a algún juego conceptual o chiste:

A mi lado izquierdo oí ruido de alguno que nadaba, y vi a un juez que lo había sido, que estaba en medio del arroyo lavándose las manos (...). (*Juicio*, 100).

Y llegaron unos dispensereros a cuentas (y no rezándolas) y en el ruido con que venía la trulla dijo un ministro (...). (*Juicio*, 114).

(...) cuando veo venir gran ruido de guitarras. (...)—¡Qué me maten si no son barberos esos que entran! (*Muerte*, 323).

Todo ello ha llevado a Iffland a hablar de «phonic grotesque». ⁵⁷ En las sátiras de Quevedo los sonidos juegan un papel fundamental en la construcción de su mundo infernal, tanto en la vertiente más terrorífica del dolor de los condenados, como en la más puramente cómico-grotesca. Ahora bien, el Hades de Virgilio también es un ambiente adornado con varios ruidos. Pero en su caso, no entra el elemento burlesco: los sonidos del libro VI de *Eneida* son de llanto, desesperación y miedo:

Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat
adverso recubans immanis in antro. (vv. 417-18).

Continuo auditae voces vagitus et ingens / infantumque
animae flentes in limine primo (...). (vv. 426-27).

En el *Inferno* dantesco, en cambio, podemos encontrar una gran variedad de ruidos. Aparecen los gritos y estruendos terribles:

e trarrotti di qui per loco eterno; / ove udirai le disperate
strida (I, 115).

Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere sanza
stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili
favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, /
e suon di man con elle / facevano un tumulto (...). (III, 22-28).

⁵⁷ Iffland, J., *Quevedo*, t. II, p. 30.

El tumulto infernal es tanto, y tan constante, que lleva a Dante a tener que taparse los oídos cuando ya no lo soporta más: «ond'io li orecchi con le man copersi» (XXIX, 45). Pero, junto con éste, también es fácil rastrear en la *Commedia* el ruido grotesco. Un ejemplo paradigmático de ello se encuentra en el episodio de los demonios de los cantos XXI y XXII. Al final del canto XXI, asistimos a una verdadera coreografía grotesca, rematada por una salva de lo más escatológica:

Per l'argine sinistro volta dienno; / ma prima avea ciascun
la lingua stretta / coi denti, verso lor duca, per cenno; / ed elli
avea del cul fatto trombetta. (vv. 136-39).

Lo cual le permite a Dante un largo símil paródico al principio del canto siguiente, comparando la flatulencia del demonio con el sonido de las trompetas de las batallas y de los torneos:

Io vidi già cavalier muover campo, / e cominciare stormo
e far mostra, / e talvolta partir per lo scampo; / corridor vidi
per la terra vostra, / o Aretini, e vidi gir gualdane, / fedir torneamenti
e correr giostra; / quando con trombe, e quando con ampiane, / con tamburi
e con cenni di castella, / e con cose nostrali e con istrane; / né già con sí
diversa cennamella / cavalier vidi muover né pedoni, / né nave a segno
di terra o di stella. (XXII, 1-12).

Por lo tanto, vemos como ni los aspectos más cómico-grotescos, ni el chiste, son ajenos a Dante. Su *Commedia* ofrece, también bajo este punto de vista, una gran riqueza de la que Quevedo pudo aprovecharse para la redacción de sus obras.

Resumiendo, Quevedo parece haber tenido muy en cuenta la representación del escenario infernal que le brindaban el libro VI de *Eneida* y el *Inferno* dantesco. Sin embargo, el segundo le pudo aportar mucho más por lo que respecta a los aspectos más puramente grotescos y escatológicos de sus

Sueños.⁵⁸ Está claro que la imitación del poema de Dante no es servil, el escritor español utiliza a menudo la *Commedia* como punto de partida sobre el que después da rienda suelta a su arte conceptista. Quevedo es muy original en su reelaboración de los pasajes dantescos: los *Sueños* no pretenden ser otra *Commedia*. De hecho, junto con los aspectos infernales que le ofrecía la tradición literaria, incorporó otros muy personales como algunos de los que aparecen en *Sueño del infierno*: la «caballeriza» (207) de los tintureros, la «red» y el «cercado» (227) de los enamorados, la «alcoba» (237) de los astrólogos y alquimistas, la «galería» de los reyes (265), o el «camarín» (266) del diablo.

De este análisis se desprende que el paisaje infernal de los *Sueños* no es tan pobre y que, además, posiblemente sea deudor del poema dantesco en más aspectos de los que se pudiera creer en un primer momento.

CONCLUSIONES

La técnica literaria de Quevedo se sirve de fuentes muy variadas. En los *Sueños* pueden rastrearse influencias y contactos con diferentes autores clásicos, medievales y renacentistas. Entre estos, Dante y su *Divina Commedia* juegan un papel importante en las sátiras quevedianas.

Tanto el recurso del sueño como el paisaje infernal de los *Sueños* pueden asociarse al poema dantesco. Quevedo ha tomado varios elementos de éste y los ha reelaborado y combinado con otros sacados de otros textos.

El marco onírico aparece también en la *Commedia*, asociado a una idea de indefinición y vaguedad que recuerda muy de cerca la de *Sueño del infierno* y, de los poemas de visiones cancioneriles españolas. Quevedo parece, en este sentido, inscribirse dentro de la tradición dantesco-castellana del siglo XV.

⁵⁸ Por ejemplo, tanto **Quevedo** (*Infierno*, 228) como **Dante** (*Inf.*, XXIX, 79 y sgts.) incluyen la sarna como castigo en sus reinos infernales.

Por lo que respecta al paisaje infernal, los autores que probablemente hayan condicionado más de cerca el infierno quevediano son Dante y Virgilio. El reino de ultratumba de los *Sueños* tiene evidentes préstamos con respecto a estos dos autores. Sin embargo, por lo que respecta a los elementos más puramente escatológicos y grotescos, Dante pudo aportar mucho más que el escritor latino. Además, los posibles préstamos dantescos son a menudo reinterpretados en clave burlesca y conceptista.

Con todo lo visto, se concluye que la *Divina Commedia* juega un papel más destacado del que se le suele atribuir en los *Sueños*. Quevedo tuvo en cuenta el poema dantesco, y de él tomó varios elementos que reutilizó según su conveniencia. No se trata, pues, de una imitación servil. La obra de Dante forma parte del entramado literario sobre el que el escritor español urdió sus sátiras, y ha de ser tenida en cuenta entre sus fuentes. Una muestra más de ese proceso de imitación compuesta que con tanta productividad empleó Quevedo en sus obras.

RODRIGO CACHO CASAL

Universidad de Santiago de Compostela