

Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*

Randi Lise Davenport
GRISO-Universidad de Navarra

I. INTRODUCCIÓN

En el último episodio del *Sueño de la Muerte*, la última de las cinco sátiras que forman la obra *Sueños y discursos*¹ de Quevedo, presenciaremos el violento encuentro entre el narrador y Diego Moreno, el prototipo del cornudo y un personaje emblemático en las sátiras de Quevedo. Este retrato es uno de los más detallados, junto con los de la dueña Quintañoña y don Diego de Noche, entre los personajes que encuentra el narrador en el reino de la muerte. Todos estos personajes pertenecen a la tradición de los refranes y frases coloquiales que constantemente se ven criticados en la obra de Quevedo y tienen un lugar privilegiado en el *Sueño de la muerte* donde las personificaciones de refranes populares habitan los infiernos.

Ilse Nolting-Hauff, en su notable estudio sobre la «visión, sátira y agudeza» en los *Sueños* de Quevedo, incluye observaciones penetrantes concernientes al episodio de Diego Moreno, especialmente en los capítulos sobre «Juegos de palabras y agudeza» y «Juegos de palabras caracterizador y desenmascarador»². Sin embargo, existen estudios académicos sobre el *Sueño de la muerte* en los cuales ni siquiera se menciona a Diego Moreno. Tal es el caso del trabajo de Sharon K. T. Kuusito, *The Historical Basis of Satire in Quevedo's Sueños: The Social*

¹ El título completo de la obra es *Sueños de verdades descubridoras de abusos, engaños y vicios en todos los géneros de estados y oficios del mundo*. Cito por la edición de Ignacio Arellano basada en la primera edición de Barcelona, 1627.

² Ver Nolting-Hauff, 1974.

Construction of Evil, cuyo enfoque es la presentación de un Quevedo crítico del mercantilismo³. Por otra parte, Diego Moreno ha tenido la buena fortuna de recibir la atención de Eugenio Asensio quien investiga la historia de este personaje a través de la literatura española en su artículo sobre la recuperación del entremés quevediano *Diego Moreno*⁴.

En este artículo propongo sacar a luz algunos de los aspectos del episodio sobre Diego Moreno que han recibido menos atención en la crítica quevediana, me refiero específicamente a la cuestión del lenguaje: es decir, a la pregunta de cómo interpretar el constante cuestionamiento que Quevedo somete al lenguaje en el curso de este texto. Para este fin me concentraré en el encuentro entre Diego Moreno y el narrador, un encuentro que propongo leer desde tres niveles diferentes. Para empezar, la relación entre el narrador y el personaje no se puede entender sin tomar en cuenta tanto los aspectos verbales como los «físicos». A su vez, este encuentro en varios niveles nos revela la compleja estructura del discurso. Podría sugerirse, por lo tanto, que un «primer nivel» consiste en la interpretación que Quevedo presenta sobre el tema del cornudo (tal como lo examina Asensio en su análisis) y el segundo nivel sería el juego verbal que sugiere Nolting-Hauff. Lo que propongo en este artículo es que podemos detectar un tercer nivel, un «encuentro cercano del tercer tipo» por así decir, que nos revela la preocupación quevediana por las cuestiones de verdad y lenguaje; en efecto, un encuentro revelador de lo que Ariadna García-Bryce denomina «[Quevedo's] awareness of the falling apart of traditional systems of knowledge and signification»⁵.

En este trabajo primeramente daré una breve presentación del episodio para después comentar el final de *Muerte* comparándolo con *Juicio*, el primer texto de la colección. Además examinaré las lecturas más pertinentes y conocidas que se han hecho sobre este episodio, antes de presentar los aspectos que creo no han sido tomados en cuenta por la crítica. Las preguntas que trataré de resolver son las siguientes: ¿por qué nuestro narrador busca un guía al comienzo del episodio y al final del *Sueño de la muerte* (precisamente, cuál es la significación del final de este sueño), y por qué se encuentra el narrador tan ansioso por huir?

³ Kuusito, 1985, pp. 124-153. El título del capítulo dedicado al *Sueño de la muerte* es «Apocalypse of materialism».

⁴ Ver Asensio, 1959.

⁵ García-Bryce, 1997, p. 11.

2. PRESENTACIÓN DEL EPISODIO

¿Qué ocurre en el encuentro entre el narrador y Diego Moreno? El yo narrativo acaba de dejar al falso noble empobrecido don Diego de Noche para buscar a alguien que le sirva de guía cuando se ve silenciosamente atacado⁶ por un muerto «de buena disposición y bien vestido»⁷. Temiendo que fuese algún loco⁸ el atacante, el narrador cierra con él también y cuando parecía que ambos se calmaban, el muerto lanzó un insulto proverbial al narrador señalando que también él permanecería en el reino de los muertos. Encolerizado, el narrador amenazó al muerto de verlo morir de nuevo y selló la amenaza llamándole «cabrón». Al oír este término clave, reanudaron la pelea y así llamaron la atención de una muchedumbre anónima de muertos quienes identificaron al bien-vestido como Diego Moreno y preguntaron al narrador si no pudo encontrar mejor insulto que cornudo. Al recibir esta información, el narrador se enfureció aun más y pregunta a Diego Moreno con qué derecho se atreve él a insultar a otros llamándoles «deshonrabuenos» y por último, se queja de que la Muerte no tiene sentido de honra ya que admite en su dominio a tipos como Diego Moreno. Finalmente el narrador pregunta exactamente qué mal le ha hecho a Diego Moreno [al llamarle «cabrón»], y escucha de éste la respuesta inmediatamente: «entremés»⁹.

⁶ La expresión utilizada es «cerró conmigo» la cual Arellano anota citando al *Diccionario de Autoridades* «cerrar con alguno. Metafóricamente arremeter con denuedo y furia una persona a otra o a muchas o al contrario». Cabe señalar que *Autoridades* ilustra este uso con referencia a Quevedo y al episodio discutido anteriormente. Por su parte Covarrubias define la expresión «cerrar con el enemigo» como «investir con él; de dó manó el proverbio militar: Cierra España» que equivale a la frase en inglés «to engage the enemy».

⁷ Quevedo, *Los sueños*, 1991, p. 400.

⁸ En el primero de los *Sueños, Juicio*, la locura se identifica con «sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes, gente en todo ajena deste día» (*Sueños*, p. 104). Cuando el narrador menciona al «loco» podemos inferir que teme que el personaje que lo atacó es un valiente, lo que presta a la sátira del cornudo otro fondo de significación ya que la sátira considera al valiente como una figura ridícula repudiada aun por el cornudo ya que no es «lucrativa». Ver nota 53 de Arellano, p. 104.

⁹ Crosby mantiene una puntuación diferente a la de Arellano en su edición de *Sueños* basada en la tradición manuscrita: «que le he hecho yo entremés». Crosby sostiene que la puntuación en *Desvelos* y *Juguetes*, seguida por los editores modernos no explica «en dónde debe andar Diego Moreno, si no *anda aquí* en el infierno, ni por qué se enoja el narrador al enterarse de que todavía habla Diego Moreno». Ver *Sueños y discursos*, ed. Crosby, 1993, vol. II, p. 1522. La implicación, según Crosby, es que cuando el narrador convierte a Diego Moreno en entremés efectivamente le ha impedido moverse, tal como lo hace el infierno mismo, y además no le permite hablar de manera independiente. La explicación de Crosby es bastante confusa.

Diego Moreno comienza entonces una defensa exhaustiva de sí mismo con un análisis de su propio nombre y del concepto «cuerno» que demuestra una serie de ingeniosos juegos de palabras. Mientras que Nolting-Hauff comenta las contradicciones presentes en la mayoría de los episodios del *Sueño de la Muerte* donde los muertos pretenden defenderse, lo contrario ocurre con Diego Moreno:

parece trazar su apología consciente de lo que dice: aunque prototipo del marido engañado a sabiendas y con su consentimiento, se llama a sí mismo *marido de tomo y lomo*, pero añade inmediatamente: *porque tomaba y engordaba*. El añadido es sólo literalmente una confirmación (o explicación) de la auto-alabanza; según el sentido, la anula¹⁰.

El narrador no se conforma con la explicación y defensa de Diego Moreno y lo acusa de ser el primero en corromper matrimonios. Su respuesta «toma por los cuernos» la defensa de Diego y se la regresa como una pregunta retórica basada en el *concepto* «cuernos»:

—¿Para qué son esas humildades, —dije yo—, si fuiste el primer hombre que endureció de cabeza los matrimonios, el primero que crió desde el sombrero vidrieras de linternas, el primero que injirió los casamientos sin montera¹¹?

El ingenioso juego de palabras en este pasaje no se puede descontar como un simple *juego verbal*, sino que hay que tomar en cuenta la *agudeza conceptual* que «consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras» tal como la describe Gracián¹².

¹⁰ Ver Nolting-Hauff, 1974, p. 236.

¹¹ Quevedo, *Los sueños*, 1991, p. 404. Este párrafo parece seguir la fórmula de «enumeración trimembre» («el primer hombre», «el primero que crió», «el primero que injirió») tal como la describe Azaustre Galiana, 1996, p. 82, en su estudio sobre el paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo. La enumeración trimembre es menos frecuente que la enumeración bimembre en los *Sueños* pero produce un efecto similar al darle a la prosa un ritmo que embellece la expresión. Igualmente la función de estas enumeraciones, bimembres o trimembres, se mantiene igual: «La función de esas enumeraciones en el contexto de *Muerte* mantiene la sátira a diversos tipos sociales. [...] Junto a esta finalidad satírica, la trimembración recoge también la visión pesimista que ofrece *Muerte*».

¹² Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. I, p. 58. Estas observaciones de Arellano, 1984, p. 293, son pertinentes: «En Quevedo todo juego verbal con significantes implica juegos mentales con significados: las asociaciones conceptuales establecidas a través de los vocablos podrán, pues, observarse también desde la perspectiva de las agudezas de concepto [ya comentadas]. En todas las ocurrencias de agudeza verbal, que se cuentan por miles en el *corpus* burlesco de Quevedo, el papel del contexto es esencial». En otra cita: «Agudeza conceptual y agudeza verbal se unen inextricablemente: solo a efectos expositivos cabe mantener hasta cierto punto esta clasificación. La vorágine de la invención quevediana aumenta

Finalmente el narrador termina con la amenaza de regresar al mundo de los vivos y escribir «entremeses» sobre la vida de Diego Moreno de día y de noche. Al oír esto, Diego Moreno ataca al narrador una vez más diciendo que esta vez no se irá, y entre los gritos y peleas el narrador se despierta, todavía molesto, y dice «Válgate el diablo, ¿ahora te enojas? (propia condición de cornudos, enojarse después de muertos)»¹³. Así dice el narrador que se encontró finalmente en su dormitorio, tan cansado y enojado como si realmente hubiese peleado y el peregrinaje no hubiese sido sólo un sueño.

3. DEL JUICIO A LA MUERTE

Comentaré brevemente el final de *Muerte* antes de examinar las previas lecturas del episodio y proponer mi propio análisis. ¿Cuál es el significado de esta conclusión descrita por un crítico como «conflictively inconclusive»¹⁴? Quisiera sugerir que el final, con el «indecoroso altercado» entre Diego Moreno y el narrador, cierra este *sueño* con una imagen que pide se lea como paralela —y a la vez como contraste— con el primer *Sueño*. En *Juicio*, el narrador se despierta de su sueño riendo: «Diome tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas, y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado». En *Muerte* también vemos al narrador despertar en medio de la acción, pero su humor es decididamente diferente: está exhausto y en estado *colérico* después de su pelea con Diego Moreno. Nótese que el narrador se encuentra en un humor colérico desde el principio de su encuentro con Diego Moreno, y no sólo al despertar. El primero y el último sueño en la secuencia de *Sueños* son los únicos textos que se presentan efectivamente como sueños en sentido propio.

Por supuesto, otra figura paralela entre ambos sueños es el hecho de que el narrador sale de la ficción y dirige comentarios al lector después de despertar:

Juicio: Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo¹⁵.

sus dificultades de sistematización y síntesis para el investigador, por la decidida adopción de la *agudeza suelta*: cada una de las innumerables sutilezas o conceptos de todo el *corpus* burlesco, tiene valor en sí mismo y arrastra a menudo a una pormenorización, quizá farragosa, pero impuesta por la estética que fundamenta estos poemas» (Arellano, 1984, p. 311). Sostengo que ese argumento se podría aplicar a toda la obra satírica de Quevedo; ver Azaustre Galiana, 1996, p. 81: «[La diferencia se hallará en] el tono satírico-burlesco de *Muerte*, que enmarca la crítica en descripciones y retratos concretos».

¹³ Quevedo, *Los sueños*, 1991, p. 404.

¹⁴ Ver Clamurro, 1991, p. 99.

¹⁵ Quevedo, *Los sueños*, p. 133.

Muerte: Con todo eso, me pareció no despreciar del todo esta visión y darle algún crédito, pareciéndome que los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada, más atiende a enseñar que a entretener¹⁶.

Una comparación de la relación entre el narrador y el guía en el *Sueño de la Muerte* con los cuatro textos anteriores presenta las siguientes diferencias:

En el primer sueño, *Juicio*, el narrador se encuentra solo y sin guía. En *Alguacil*, sin embargo, está dialogando con el diablo que posee al alguacil y por así decir, el diablo sirve de «guía» al responder las preguntas del narrador sobre la organización del infierno y de los pecadores que lo habitan. En *Infierno*, el narrador asevera que es su Ángel Guardián quien le guía a través de esta experiencia. En *Mundo*, por supuesto, le sirve de guía *Desengaño* llevando al narrador a través del mundo hipócrita de la Calle Mayor. En el último texto tenemos propiamente un sueño, como en *Juicio*, pero en este caso el narrador se encuentra con la Muerte, quien en persona lo lleva a su reino:

Fui con ella donde me guiaba, que no sabré decir por dónde, según iba poseído del espanto¹⁷.

Sin embargo, una vez instalado en el tribunal de la Muerte, ésta lo deja solo otra vez: «Aquí has de parar, que hemos llegado a mi tribunal y audiencia», por lo que el narrador deambula hablando con varios muertos. Esta situación encuentra su paralela en el comienzo del sueño cuando el narrador dice, «y así recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro»¹⁸. Estas *potencias* son las facultades del alma: memoria, entendimiento y voluntad. Al final de *Muerte* el narrador nos revela que «estaba tal, con la variedad de cosas que había visto, que no me acordaba de nada»¹⁹. No nos sorprende, por lo tanto, que necesite la ayuda de un guía para poder salir.

Al parecer superficialmente caótico y «conflictivamente inconcluso» el final de *Muerte* muestra perfectamente el humor del narrador en su lucha por salir del reino de la Muerte, y de su sueño. Como hemos visto, la comparación entre este final y el primer sueño nos muestra que este final tiene un meticuloso

¹⁶ Quevedo, *Los sueños*, p. 405.

¹⁷ Quevedo, *Los sueños*, p. 328.

¹⁸ Las referencias al teatro y al tribunal son comunes en los *Sueños*, y en *Juicio* un abogado y un comediante aparecen juntos en «el escenario». Se pueden trazar varios paralelos entre el teatro y el tribunal en los textos. Espero discutir con más detalle algunas de las cuestiones aquí sugeridas en mi tesis doctoral sobre el conceptismo en los *Sueños* en su relación con la epistemología del siglo XVII.

¹⁹ Quevedo, *Los sueños*, p. 397.

paralelo con el final de *Juicio*, y así sirve de final no sólo de uno, sino de la secuencia de los cinco *Sueños*²⁰.

4. LECTURAS DEL EPISODIO DE DIEGO MORENO

Diego Moreno es uno de los personajes más inolvidables entre los que aparecen en el reino de la muerte. El artículo de Eugenio Asensio, publicado en 1959 en *Hispanic Review*, sacó a luz un texto de Quevedo que hasta entonces era desconocido, el entremés *Diego Moreno*, cuyo descubrimiento obviamente abrió nuevas posibilidades interpretativas para nuestro personaje en el *Sueño de la muerte*. En un estudio posterior sobre la evolución del género del entremés, Asensio comenta que el entremés de Diego Moreno es el único entremés del cual Quevedo —explícitamente y de manera «moderna y metaliteraria»— se haya vanagloriado de haber escrito, como vimos en el episodio final de los *Sueños*. Asensio enfoca su investigación sobre todo en la evolución del «tipo literario» del esposo consentido y consentidor, también llamado cornudo o maridillo. De acuerdo a Asensio, este tipo encuentra su origen —y recibe el nombre de Diego Moreno— en una canción popular cuyo estribillo corre, «Dios me guarde a mi Diego Moreno / que nunca me dijo malo ni bueno». El tema del maridillo y el «engaño conyugal» es una constante literaria que aparece en gran variedad de géneros. En efecto, este tipo es uno de los objetos favoritos de la obra satírica y burlesca, poética o en prosa, de Quevedo²¹. Aunque Diego Moreno, en sí, no aparece seguido en la poesía quevediana²², es uno de los pocos personajes que llegó a verse representado en el escenario²³.

Toda interpretación del último episodio en el *Sueño de la muerte* debe tomar en cuenta, por supuesto, la omnipresencia del tema del cornudo y su gran popularidad en los textos satíricos a principios del siglo XVII. Sin duda esta popularidad refleja, hasta cierto punto, una práctica o «problema social», pero de ninguna manera podemos leer estos textos como representantes de un

²⁰ La controversia sobre la unidad (o su ausencia) en los *Sueños* es un tema cuyas complicaciones no entran dentro de la dimensión de este ensayo. Otra cuestión es la posibilidad de leer la obra a través de la teoría de los humores, sobre todo analizando los estados de ánimo del narrador en *Juicio y Muerte*.

²¹ *Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales, El siglo del cuerno. Carta de un cornudo a otro*. Véase también el capítulo sobre «El matrimonio y el tipo del maridillo» en Arellano, 1984, pp. 66-72.

²² Se puede encontrar una alusión a Diego Moreno en el romance *Boda de negros*: «y por tener un cornado / casaron a este moreno». Crosby menciona otros dos romances: *PO*, núm. 716: «La que hubiere menester» y núm. 773, vv. 25-28: «y para nosotros / vino la de cuerno / rica de ganados / y Diegos Morenos».

²³ Por su parte, Bershas 1960, p. 132, ha estudiado el uso de diferentes expresiones sobre el tema de la infidelidad en Quevedo, entre las cuales se encuentra la expresión utilizada por Diego Moreno, «peinar medellín».

«realismo documental». Sin embargo, esta reserva no impide la posibilidad de encontrar en la obra satírica de Quevedo una posición moral en contra de esta práctica²⁴. Pero, tal como ha subrayado Asensio, en el *Sueño de la muerte*, Diego Moreno aparece como el último tipo en ser inmortalizado en los proverbios y refranes populares. Por consiguiente, no es sólo cuestión del cornudo como personaje real en la sociedad española de esa época, sino cuestión de la vida del cornudo en el lenguaje popular y la crítica que Quevedo lanza en contra del abuso común de los dichos proverbios y refranes.

En su artículo, Price quiere mostrar

the moral nature of Quevedo's satirical attacks on the use of words which conceal the truth, on lies or misleading statements in words, phrases, and larger groups, and on those who use such words²⁵.

Price ve en Diego Moreno una figura pseudo-mitológica personificada con el fin de sátira social, junto con «dueña Quintañona», «Juan de buena alma»²⁶, y «don Diego de Noche». Juntos, estos personajes generalmente son interpretados dentro del cuadro general de la crítica a la hipocresía del lenguaje²⁷. Nolting-Hauff critica esta interpretación al especificar que en el fondo, se trata de «exageraciones ingeniosas y no de acusaciones morales»²⁸.

Con respecto a esta cuestión, las observaciones de Díaz-Migoyo sobre otro de los *Sueños* me parecen pertinentes. En su lectura de *El mundo por de dentro*, Díaz-Migoyo enfatiza que lo que importa a Quevedo va más allá de simplemente satirizar vicios particulares; central a la obra es desacreditar la práctica de disimulación u

²⁴ Creo que lo que dice Asensio, 1965, p. 248, sobre el género del entremés tiene relevancia para este estudio, «Ni se les puede acusar de levantar acta notarial del tipo, lenguaje o acontecimiento trivial, sino más bien de haber descoyuntado la realidad, de haber proyectado sobre la escena quimeras, fantasías y pesadillas, mostrando el reverso de la comedia ilusionista que les envolvía. Dos rasgos sustanciales me parecen, a pesar de sus numerosas concomitancias, diferenciar el entremés de la comedia: la libertad casi ilimitada de materializar la fantasía y el lenguaje; y la aparente irresponsabilidad ética».

²⁵ Price, 1964, p. 170.

²⁶ «Juan de buena alma» no aparece en la edición de Barcelona, 1627.

²⁷ En un artículo sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo, Ignacio Arellano, 1997, p. 19, dice, «sin duda existe una repulsa moral a la hipocresía o a la vaciedad expresiva que refleja la vaciedad (o falsedad) de la inteligencia, pero también resulta fundamental la intención lúdica, la ingeniosa manipulación de la fórmula fija convertida en material moldeable para la sutileza conceptista». Arellano enfatiza que la crítica del lenguaje coloquial ocurre en una gran variedad de textos quevedianos y que esta complejidad debe tomarse en cuenta.

²⁸ Nolting-Hauff, 1974, p. 208.

oscurecimiento de la verdad a través del lenguaje²⁹. Esta interpretación concuerda con la insistencia de Price en ver la seria intención moral detrás de la obra de Quevedo como una sátira en contra de «the evil and foolish use of words and catch-phrases»³⁰. La contextualización histórica que Díaz-Migoyo hace para su lectura de *Mundo* es especialmente relevante para mi trabajo sobre el episodio de Diego Moreno ya que Díaz-Migoyo nos recuerda que la «doble preocupación» de finales del siglo dieciséis y principios del XVII abarca tanto la moral como la epistemología. Esta doble preocupación, hay que subrayar, concierne las tendencias dobles del escepticismo y estoicismo, las cuales encuentran expresión en los textos de Quevedo³¹. Díaz-Migoyo comprende la función de ambos el *Desengaño* y «la cuerda» en *Mundo* como «personas», es decir, como agentes que hacen posible el pasaje de la voz, de un lenguaje capaz de impartir su trabajo desenmascarador. Como veremos después en este trabajo, es tal vez esta capacidad del lenguaje la que se ve cuestionada en el episodio de Diego Moreno.

Nolting-Hauff ha caracterizado el retrato de Diego Moreno como extraordinario y «virtuosamente formulado». En su capítulo sobre la evolución de los *Sueños*, Nolting-Hauff propone considerar el *Sueño de la muerte* como dividido en dos partes principales: la primera correspondiente al título, *Sueño de la muerte*, y la segunda a la *Visita de los chistes* (en la edición de 1631). En la última parte de la visión, la sátira de las costumbres y oficios juega un papel secundario y hay una tendencia hacia «la dramatización propia de la comedia» notando sobre todo que algunas de las escenas terminan «en verdaderas escenas de entremés»³². La escena con Diego Moreno, conforme a Nolting-Hauff, incluso se refiere a un «género de comedia superior». Hay que recordar que el narrador mismo nos sugiere que leamos la narración de su sueño como una «comedia» en la introducción a *Sueño de la muerte*:

Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así recitaron mis potencias a escuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro³³.

²⁹ Díaz-Migoyo, 1982, p. 129.

³⁰ Price, 1964, p. 170.

³¹ Dentro de este cuadro, Díaz-Migoyo caracteriza *Mundo* como ejemplo de una «epistemología moral» mientras que *La cuna y la sepultura* es un ejemplo de «moral epistemológica».

³² Nolting-Hauff, 1974, p. 37.

³³ Quevedo, *Los sueños*, 1991, p. 312.

En resumen podemos decir que las interpretaciones más importantes del episodio de Diego Moreno han enfatizado principalmente dos aspectos: la sátira del cornudo y la sátira del abuso de los dichos, frases y personajes proverbiales. Volvamos ahora a los aspectos menos discutidos en la crítica a los cuales me referí brevemente en la introducción de este ensayo.

5. ¿QUÉ TIPO DE ENCUENTRO?

El encuentro cercano con el lenguaje en la última escena del *Sueño de la muerte* comienza, paradójicamente, con el silencioso pero violento encuentro entre el narrador y «un muerto de buena disposición». No obstante, la razón detrás del ataque violento perpetrado por el muerto en contra del narrador sí es una cuestión de lenguaje ya que el primero le reprocha al narrador haberle representado desfavorablemente en uno de sus entremeses³⁴. De esta manera el narrador se identifica con el autor del entremés, es decir, con Quevedo. Efectivamente se da el caso que en una obra de Quevedo el personaje proverbial, Diego Moreno, se encuentra con el narrador-autor, Quevedo, y le insulta por haberle deshonrado en otro de sus textos. Aunque Diego Moreno es un personaje proverbial con «vida propia» por así decir, este episodio resalta a la vista de un lector moderno acostumbrado a los «meta-niveles» donde un personaje ficticio encuentra a su creador (o al menos a uno de sus creadores literarios). Iventosch establece este caso como ejemplo de un «personaje autónomo» y apunta a las semejanzas entre Diego Moreno y Augusto Pérez, protagonista de la famosa novela *Niebla* de Unamuno, en la cual Pérez ataca a su autor³⁵. Nótese, sin embargo, que en el caso de Quevedo no se trata sólo de un personaje ficticio encontrando a su autor, sino de un personaje ficticio que ha sido relegado al reino de los muertos. Por lo demás, en este caso no es el autor quien reconoce a su creación sino lo contrario; es como si el narrador-autor del entremés no reconociese a su propia creación fuera del escenario³⁶.

³⁴ La cuestión sobre la identidad de los narradores en los *Sueños* y su relación con la persona de Quevedo es compleja. Creo que las preguntas relacionadas con este tema son aún más difíciles de precisar de lo que Ugalde, 1980, sugiere en su artículo sobre los narradores en los *Sueños*, donde «resuelve» el problema al juzgar que la distinción «moderna» entre «autor» y «narrador» es superflua en la narrativa clásica. Por otra parte, la proposición de Fernández Mosquera, 1997, p. 166, de que la narratología debe tomarse en consideración aun cuando las «instancias enunciatoras» del siglo XVII difieren de las del siglo XX me parece correcta vista la complejidad del discurso narrativo.

³⁵ Iventosch, 1962, p. 110. Schwartz, 1986, p. 204, denomina esta sección como «proto-pirandelliana».

³⁶ Hay una cierta inconsistencia en esto, ya que el narrador, identificado aquí como Quevedo autor del entremés también se identifica como el autor de este texto

El papel que juega el narrador en este texto es ambiguo. Como he señalado anteriormente, una discusión detallada sobre la cuestión de los narradores en los *Sueños* es demasiado compleja para tratarla en este ensayo; sin embargo cabe indicar algunas de las características del narrador en *Muerte*. Para empezar hay que señalar que el narrador opera a través de varios niveles. Por una parte en el reino de la muerte se nos presenta como visitante inocente (podríamos incluso decir ignorante) cuya pregunta más frecuente es «¿Quién eres?». No parece reconocer a ninguno de los personajes que llegan a su encuentro, con la notable excepción del segundo encuentro con don Diego de Noche. Por otra parte nada parece impedir al narrador participar en largas discusiones con varios de los muertos con quienes se encuentra: en efecto, varias veces su participación en estos diálogos parece menos una conversación y más un discurso aproximándose al sermón (moral). Vemos ejemplos de esto cuando trata la cuestión del honor y la justicia, y mayormente, a mitad del camino en su peregrinaje, cuando emprende su largo discurso «político» en la conversación con Enrique de Villena.

6. VIOLENCIA FÍSICA

La «violencia física» de este último episodio parece haber sido preparada por la incrementada violencia presente en los episodios hacia el final del *Sueño de la muerte*. No obstante, en los episodios previos el narrador había evitado involucrarse directamente en la violencia, por ejemplo, entre doña Fáfula y los otros dos personajes femeninos. El narrador busca dónde esconderse mientras las deja arreglar sus dificultades con golpes, y es en medio de la conmoción cuando siente un «algo» (el alma de Caribay) que lo prende. Cabe notar que varios muertos sujetan al narrador del brazo en la última parte del texto: «Yo quise partir tras él, cuando me asió del brazo un muerto»³⁷; «Y asiéndome del brazo»³⁸. Principalmente, el denominador común de éstos posteriores encuentros, es que en todos ellos el narrador está buscando una salida, un escape, de la situación en la cual se encuentra: «Aparteme de allí, que me hendía la cabeza»³⁹, «Yo no

en el prólogo de la obra. Diego Moreno consecuentemente tiene razón de enojarse con el autor por haberle enviado al mundo de los muertos y no sólo por las injurias del *entremés*. Esto se refleja tal vez en la respuesta del narrador al primer insulto que le lanza el muerto: «¡Llega y te tornaré a matar!» Y la manera *cómo* lo matará se especifica cuando el narrador amenaza regresar al mundo de los vivos y escribir entremeses de día y de noche.

³⁷ Quevedo, *Los sueños*, p. 361.

³⁸ Quevedo, *Los sueños*, p. 372.

³⁹ Quevedo, *Los sueños*, p. 392.

sabía dónde me esconder»⁴⁰, «Y yo no sabía qué me hacer y andaba como un loco mirando dónde huir»⁴¹, «Yo me quería ir»⁴², «Volví las espaldas»⁴³, «Diome grande risa y aparteme dél huyendo»⁴⁴. Y la confusión aumenta: «Yo quedé confuso»⁴⁵, «estaba tal, con la variedad de cosas que había visto, que no me acordaba de nada»⁴⁶.

¿Cómo interpretar este aumento de violencia? ¿Debemos ver en el «encuentro físico» entre Diego Moreno y el narrador un paralelo con el género del entremés, el cual termina generalmente «con palos o con músicos, que es peor»⁴⁷? Eugenio Asensio ha subrayado el hecho que Quevedo critica las convenciones del género del entremés aún cuando él mismo no podía evitarlas. La riña entre Diego Moreno y el narrador —es decir, el autor de Diego Moreno como personaje de entremés— se podría leer como parte de esta misma crítica. En tal caso, la crítica no sería la única, ya que en *El alguacil endemoniado*, el diablo nombra a los autores de entremeses en su explicación de cómo son castigados los poetas en el infierno:

Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho, [...] y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses⁴⁸.

Anteriormente en el *Sueño de la muerte*, doña Fábula describe como intentó ella «mejorar» los entremeses de su esposo, el poeta:

Desagravié los entremeses, que a todos les daban de palos, y con todos sus palos hacían los entremeses⁴⁹.

En cuanto a sus propios entremeses, sin embargo, no parece que Quevedo evite las convenciones que critica en pasajes como este⁵⁰.

Price ve en los episodios donde el narrador (equivalente a Quevedo mismo) es atacado por los «cuerpos sin alma» indicios de «authorial fatigue» y «some evidence of revision and censorship» y añade sobre el final del *Sueño*:

⁴⁰ Quevedo, *Los sueños*, p. 394.

⁴¹ Quevedo, *Los sueños*, p. 394.

⁴² Quevedo, *Los sueños*, p. 398.

⁴³ Quevedo, *Los sueños*, p. 399.

⁴⁴ Quevedo, *Los sueños*, p. 400.

⁴⁵ Quevedo, *Los sueños*, p. 396.

⁴⁶ Quevedo, *Los sueños*, p. 397.

⁴⁷ *Discurso de todos los diablos*, cito de acuerdo a Asensio, 1965, p. 21.

⁴⁸ Quevedo, *Los sueños*, p. 149.

⁴⁹ Quevedo, *Los sueños*, p. 391.

⁵⁰ Asensio, 1965, p. 21.

[It] may seem curious that after the somber opening and the powerful appearance of death this *Sueño* should turn to attack on worn-out phrases. Language, however, is important to Quevedo, as it is to most satirists; and no language is entirely meaningless. *Perogrulladas* and *disparates* can have a profound moral significance⁵¹.

Efectivamente Price tiene razón al subrayar que el lenguaje es importante para Quevedo, tal como lo era para sus contemporáneos. No obstante, el marco interpretativo dentro del cual Price explica esta preocupación lingüística en Quevedo se ve limitado al aspecto moral; mientras que, Nolting-Hauff por su parte reduce la importancia lingüística a un juego estilístico, «todo en Quevedo [...], toda su extraordinaria potencia artística, está subordinada a las exigencias de su caprichoso ideal estilístico»⁵². Aunque inicialmente Diego Moreno se acerca al narrador «sin hablar, ni chistar», pronto se revela no sólo como hombre de acción sino también de muchas palabras. Así vemos cómo se resuelve la paradoja de un encuentro *silencioso* entre un personaje ficticio que es «lingüístico por completo» y su creador.

7. ATAQUE VERBAL

El silencioso encuentro físico entre Diego Moreno y el narrador rápidamente se convierte en un intercambio verbal de insultos momentos antes de que Diego Moreno triunfe y tome –arrebate– la palabra para dar un discurso locuaz en su defensa en contra de su representación injuriosa en el entremés escrito por el narrador. El narrador no dice mucho, es el personaje «lingüístico-literario» de Diego Moreno quien domina el lenguaje en este encuentro. Esto es cierto en el resto del texto, donde en la mayoría de los casos el narrador es también «oyente», haciendo algunas preguntas, pero mayormente dejando que los muertos hablen por sí mismos.

Diego basa su defensa en una serie de preguntas y respuestas retóricas, originando conceptos con su nombre *Moreno* y las palabras *cuerno* y *marido*, pero central a su argumentación es el hecho de hecho que en su tiempo había pocos cornudos en contraste con el presente⁵³.

⁵¹ Price, 1983, pp. 48-49.

⁵² Nolting-Hauff, 1974, p. 295.

⁵³ En el entremés, don Beltrán nota «que Diego Moreno no es de los hombres de agora». Ver Quevedo, *Obra poética*, vol. IV, p. 38. Hay una alusión al aumento del número de *cornudos* en *El siglo del cuerno*: «con la sobra de maridos, se ha cogido tanto cornudo estos años que valen a güevo: es un grado, señor, de profesión; que, antes, cuando había en una provincia dos cornudos, se hundía el mundo, y agora, señor, no hay hombre bajo que no se meta a cornudo, que es vergüenza que lo sea un hombre de bien» (Quevedo, *Prosa festiva completa*, p. 313). Un poco después comenta, «ahora está esto muy asentado porque todas las

a los cabronazos que hay agora en el mundo decildles que se anden diciendo malo y bueno a sus mujeres, a ver si les desmocharán las testas y si podrán restañar el flujo del hueso⁵⁴.

Lía Schwartz ha calificado este pasaje como un ejemplo de la «Relación de dos lexemas no solidarios en el sistema de la lengua» y particularmente como un ejemplo de «‘No líquido’ con predicados ‘líquido’»⁵⁵. Podemos encontrar un paralelo con el uso de «restañar» en el siguiente soneto satírico-burlesco:

Cuernos hay para todos, sor Corbera;
no piense que ha de ser solo el cornudo.
Valdés lo pretendió, mas nunca pudo
restañarle los cuernos a Cabrera⁵⁶.

Aun más, Diego Moreno insiste que su mujer miente cuando afirma que él nunca le dijo «ni malo ni bueno» ya que siempre juzgaba como bueno o malo a quien veía entrar a su casa; si era poeta, galancete o valiente, Diego Moreno proclamaba «malo», pero si se trataba de algún genovés, mercader u obligado, era declarado «bueno». La ironía y humor de esta defensa consiste, como señala Crosby, en el hecho de que al responder a las acusaciones de su esposa, Diego Moreno las confirma.

Tal como el «flujo de hueso» (la multiplicación de cornudos) no se puede restringir, el flujo de proverbios en uso popular es similarmente difícil de detener. Y en este caso es el mismo personaje proverbial quien abusa de las expresiones populares: «Yo fui marido de *tomo y lomo* porque tomaba y engordaba», expresión que se encuentra en la colección de refranes de Correas con el significado de «por cosa fornida». La siguiente expresión también se encuentra en Correas: «*siete durmientes* era con los ricos y grulla con los pobres». Un «sietedurmiente» refiriéndose a alguien que duerme mucho⁵⁷.

Pero Diego Moreno no simplemente imita y hace eco a los proverbios y las frases coloquiales sino que les da una «vuelta conceptista». O, si se quiere, podemos recordar la caracterización

cosas han hecho mudanza y más ésta, que hay agora casta de cornudos como de caballos» (p. 315). Crosby señala que nadie había enfatizado a tal grado el contraste entre el pasado y presente número de cornudos aun cuando la cantidad de cornudos en la sociedad contemporánea había sido ya notada por Michel de Montaigne, Melchor de Santa Cruz y Mateo Alemán, entre otros. Ver Quevedo, *Sueños y discursos*, vol. II, p. 1526.

⁵⁴ Quevedo, *Los sueños*, p. 403.

⁵⁵ Ver Schwartz, 1984, p. 180.

⁵⁶ *PO*, núm. 593. Ver Arellano, 1984, p. 484, para este soneto.

⁵⁷ Ver nota 13 de Arellano en Quevedo, *Los sueños*, p. 309 y las referencias en Correas, *Vocabulario*, núm. 7643.

de lo que hace Quevedo con el lenguaje, de acuerdo con Arellano, ya que en este episodio es Diego Moreno quien manipula ingeniosamente los proverbios y frases coloquiales como material maleable para sus sutilezas conceptistas. Diego Moreno expresa su preocupación por la aparente degeneración del cornudo contemporáneo diciendo:

si volviera al mundo (con ser el propio Diego Moreno) a ser cornudo, me pusiera a platicante y aprendiz delante del acatamiento de los que peinan Medellín y barban de cabrío⁵⁸.

El narrador previamente había encontrado una preocupación parecida cuando la dueña Quintañoña comenta que si volviese a la vida no desearía hacerlo como dueña: «Antes quiero estarme entre muertos y vivos pereciendo, que volver a ser dueña»⁵⁹. Implora al narrador que se asegure que «alguien» ponga a otra dueña en el refrán porque está cansada de «correr de boca en boca». Sin embargo, a pesar de las semejanzas entre estos dos episodios vale la pena recordar que no hay violencia física en este último y que la dueña, aunque locuaz, nunca dirige su conversación al autor, Quevedo.

8. EL TERCER TIPO



Universidad
de Navarra

Hasta este momento hemos visto que el encuentro entre el personaje muerto y ficticio de Diego Moreno y el narrador autor de entremeses toma lugar en dos niveles: uno físico y otro verbal. ¿En qué consiste entonces el invocado «encuentro del tercer tipo»? En la introducción sugerí que este tercer nivel está relacionado con el cuestionamiento del lenguaje.

William H. Clamurro ha notado cómo

the revolt of the abused proverbial persons and figures of speech quite literally creates the surreal fantasy of language itself rising up, or trying to, against its abusers⁶⁰.

La interpretación de Clamurro sigue la lectura de *Muerte de Iventosch*, quien describe el texto como «the encounter of a Dantesque Quevedo with a series of incarnated proverbial figures in Hell who bewail what the popular mind has done to their reputations»⁶¹. Sin embargo, Iventosch parece ver el episodio de Diego Moreno como una excepción a lo que él sugiere es el tema

⁵⁸ Quevedo, *Los sueños*, p. 404. Ver nota 494 para una explicación de las frases «peinar Medellín» y «barban de cabrío».

⁵⁹ Quevedo, *Los sueños*, pp. 379-80.

⁶⁰ Clamurro, 1991, p. 99.

⁶¹ Iventosch, 1962, p. 99.

principal de la obra: la defensa de las virtudes de los personajes (reales) como Joan de Encina y el Marqués de Villena en contra de la calumnia y vulgarización por parte de la mente popular, diciendo que en este episodio Quevedo «even places himself in the current of those who defame»⁶². En el violento encuentro entre Diego Moreno y Quevedo (Iventosch no distingue entre autor y narrador), Iventosch ve a Quevedo-moralista cara a cara con su «alter ego», Quevedo-calumniador y escritor de «vulgares entremeses». Aunque Iventosch subraya que sólo una «mitad» de Quevedo aparece en la escena, insiste en encontrar ecos en el episodio de la batalla interna que libra Quevedo. No obstante, hay más de por medio en este episodio que una batalla interna entre «moralista» y «calumniador». Clamurro profundiza esta interpretación en su comentario al final del *Sueño de la muerte*:

as the rather chaotic and conflictively inconclusive ending of this *sueño* (punctuated by the narrator's indecorous scuffle with Diego Moreno) suggests, there is a sense of frustration and failure, even after this most extensive and impassioned attempt to rescue language back from the hands –or mouths– of its abusers and to put it squarely at the service of truth and virtue⁶³.

Ya he notado anteriormente mis dudas sobre la clasificación del final como «conflictivamente inconcluso» pero creo que el «sentimiento de frustración y derrota» que describe Clamurro tiene algo que ver con la fundamental preocupación epistemológica que fluye a través de los textos de los *Sueños* de Quevedo.

El abuso del lenguaje en proverbios populares es sólo una de las varias manifestaciones de esta preocupación. Bajo la preocupación por este tipo de abuso burbujea una inquietud mayor sobre la función del lenguaje como vehículo para la verdad y el conocimiento. Cuando el narrador se confronta físicamente con Diego Moreno, ya había anteriormente expresado deseo –ansias, en realidad– por alejarse de los muertos que lo llaman y toman del brazo durante su recorrido por el reino de la Muerte. ¿Podemos leer su deseo de huir como expresión de una huida más fundamental, de un escape de la corrupción del lenguaje? Cuando el narrador se topa con Diego Moreno, ya había estado buscando un guía para salir, ¿por qué? Tal vez porque exhausto después de presenciar los signos de la desintegración del lenguaje necesita que alguien lo proteja de este reino.

⁶² Iventosch, 1962, p. 110.

⁶³ Clamurro, 1991, p. 99.

Mis sugerencias nacen de una lectura de *Los sueños* enfocada hacia las implicaciones epistemológicas del conceptismo. El paradigma epistemológico en vigor en el tiempo de Quevedo, y efectivamente durante la mayor parte del siglo XVII en España, se basa en una forma de pensar analógica. Es decir, aunque de manera extremadamente simplista, la manera vigente de pensar asume que las palabras y las cosas pertenecen al mismo orden lógico. Las palabras eran señales / signos, y la relación más importante entre signo y significado es una de semejanza o analogía. La obra de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, no representa sólo un ejemplo de *ars poetica* o tratado retórico, ambos populares en este tiempo, sino que expresa la «sutileza del pensar» propia de este paradigma o *epistème*, para usar la terminología de Michel Foucault en su famosa teoría de la discontinuidad histórica⁶⁴. Para Foucault, un cambio fundamental de *epistème* tomó lugar en el siglo XVII cuando el *epistème* de semejanza fue reemplazado por el *epistème* de representación. La relación entre la representación y lo representado ya no se basa en su semejanza sino en la convención. Desde su publicación, la teoría de Foucault ha sido controvertida y criticada ampliamente en foros académicos, pero en este caso la teoría en sí no es lo que nos importa. Aun así, lo que Foucault nos enseña es que debemos mantenernos alerta y conservar un sentimiento de asombro frente al pasado que preserve su *diferencia*.

Uno de los más graves problemas en el pensamiento analógico del siglo XVII era la dificultad en diferenciar entre la semejanza relevante y la insignificante. Dos estudios relativamente recientes sobre la obra de Quevedo toman en cuenta el trabajo de Foucault para presentar observaciones interesantes con respecto a la cuestión epistemológica. Joachim Küpper ilumina particularmente el episodio con los doctores y boticarios en *Muerte* al leerlo dentro de un marco de «arqueología de discursos» amplificando el bosquejo foucauldiano del «escenario discursivo» de este periodo. De acuerdo a Küpper, el objetivo principal de la sátira de Quevedo es el exceso de la práctica discursiva del periodo. El *epistème* de la semejanza, fundamentada en la analogía parece empezar a sufrir de «sobrecarga», situación que amenaza suspender la distinción entre significado e incoherencia (no-significado), y es precisamente esto lo que Quevedo critica en su obra⁶⁵. En la reciente tesis doctoral de Ariadna García-Bryce, ella propone lo siguiente con respecto a la poética de Quevedo,

[it] can be said to be permeated by something akin to the acute awareness of the dissociation of words and things that Foucault has

⁶⁴ Ver Foucault, 1966.

⁶⁵ Ver Küpper, 1992.

emphasized in early modes of consciousness, [but nevertheless] his work, at the same time, is governed by a profound distrust of secular innovation and by an assertion of essential truths⁶⁶.

Creo que el punto más importante en estos trabajos es que enfatizan y enfocan el contexto epistemológico del período como modo de comprender los textos de Quevedo. Ambos críticos parecen estar de acuerdo en ver que Quevedo critica, o al menos expresa su preocupación por «la analogía destrabada» que corre en los discursos científicos tanto como poéticos de su tiempo. García-Bryce sugiere que «his conceptism represents a reaction against ornamental aesthetics»⁶⁷.

Finalmente, después de destacar estos puntos de vista mi conclusión respecto al episodio de Diego Moreno es que a través de este personaje, Quevedo apunta al ya mencionado exceso lingüístico y que la acción del narrador (intentar huir, buscar un guía) expresa su angustia. No obstante, no debemos olvidar que el narrador muestra firmeza en la confrontación con Diego Moreno: responde violentamente y al descubrir la identidad de su atacante amenaza volver a matarlo. Sin embargo, esta muerte sería tan verbal como la primera, es decir, consistiría en exhibir en el escenario (a través de nuevos entremeses) la vida de Diego Moreno y su hipocresía en el matrimonio⁶⁸.

Quevedo no concibe otra manera de presentar las cuestiones de verdad y conocimiento fuera del marco tradicional del paradigma analógico, por lo tanto su necesidad de defenderlo y protegerlo del abuso adquiere una importancia mayor.

⁶⁶ García-Bryce, 1997, p. 11. García-Bryce estudia en Quevedo tanto su obra metafísica (sonetos de amor) como la satírica (*La hora de todos y la Fortuna con seso*) además de analizar la lectura que hace Jorge Luis Borges de la obra quevediana.

⁶⁷ García-Bryce, 1997, p. 9.

⁶⁸ Ciertamente, si la intención de Quevedo en su entremés era de «matar» al personaje proverbial de Diego Moreno, fracasó ya que la obra de Quevedo aseguró la posteridad de este personaje: «la obra que gana para Diego Moreno un puesto entre los títeres más animados del retablo picaresco, al lado de Escarramán, es el *Entremés de Diego Moreno*». (Asensio, 1959, p. 404).

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Arellano Ayuso, I., «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 15-38.
- Asensio, E., «Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27, 4, 1959, pp. 397-412.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.
- Aut*, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963, 3 vols.
- Azaustre Galiana, A., *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.
- Bershas, H. N., «Three expressions of cuckoldry in Quevedo», *Hispanic Review*, 28, 2, 1960, pp. 121-35.
- Clamurro, W. H., *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales [CD-ROM]*, ed. R. Zafra, Pamplona, GRISO, 2000.
- Díaz-Migoyo, G., «Semántica de la ficción: el vacío de *El mundo por de dentro*», en *Quevedo in Perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 117-37.
- Fernández Mosquera, S., «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 151-69.
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- García-Bryce, A. H., *Francisco de Quevedo: Allegories of Senselessness*, Ph. D., Princeton University, 1997.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.
- Iventosch, H., «Quevedo and the Defense of the Slandered: The Meaning of the *Sueño de la Muerte*, the *Entremés de los refranes del viejo celoso*, the *Defensa de Epicuro*, etc.», *Hispanic Review*, 30, 1962, pp. 73-115.
- Kuusito, S. K. T., *The Historical Basis of Satire in Quevedo's «Sueños»: The Social Construction of Evil*, Ph. D., University of Minnesota, 1985.
- Küpper, J., *Die entfesselte Signifikanz. Quevedo's Sueños, eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance*, Egelsbach, Hänsel-Hohenhausen, 1992.
- Nolting-Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1981.
- Price, R. M., «Quevedo's Satire on the Use of Words in the *Sueños*», *Modern Language Notes*, 79, 1964, pp. 169-80.
- Price, R. M., *Quevedo. Los sueños*, London, Grant & Cutler-Tamesis, 1983.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1981.

- Quevedo y Villegas, F. de, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
- Schwartz Lerner, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986.
- Ugalde, V., «El narrador y los *Sueños* de Quevedo», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 4, 2, 1980, pp. 183-95.

