

CIRCUNSTANCIAS LITERARIAS DE LOS *SUEÑOS* DE QUEVEDO

PABLO JAURALDÉ POU

1. Hacia 1600, al doblar la esquina el siglo, el mundillo literario de la España de los Austrias andaba revuelto con la aparición o anuncio de ciertas novedades narrativas que incluían obras como el *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), de Mateo Alemán; el *Quijote* (primera parte, de 1605), de Cervantes; *El Peregrino en su Patria* (1604), de Lope de Vega, o *La pícaro Justina* (1605), de López de Úbeda.

Todas ellas representaban el inicio de una moda de novela larga o, si se prefiere, de un libro gordo, bajo el común denominador de ficción narrativa en prosa con rasgos o atisbos que lo alejaban de la tradición. Apoyos en la tradición había, desde luego, pero hartos dispersos, lo que puede significar el carácter diferente de estos librotos con que nos saluda el siglo XVII: la tradición del *Lazarillo*, la serie de ficciones monotemáticas de la centuria pasada (novela pastoril, morisca, bizantina...), la novela dramatizada de los descendientes de *La Celestina*, colecciones de cuentos y facecias, etc. La tradición no es, como bien se echa de ver, la de un tronco, sino la que proviene de ramas diversas y tiñe ocasionalmente los rasgos diferenciales de las nuevas narraciones.

No voy a seguir hablando sobre la novela moderna y sus avatares, como sería posible y tentador, sino de la actitud ante estos hechos de un joven escritor —en 1600 tiene veinte años—, Francisco de Quevedo, y de la incidencia posible en su obra literaria, particularmente en los *Sueños*.

2. Por aquellos mismos años —la Corte en Valladolid—, Quevedo ejerce de bufón cortesano, de «enfant terrible», y regala a quienes le rodean con chistosos y actualísimos panfletos en los que se mofa de tipos,

costumbres, novedades, etc. No hay nada serio, por ahora, en su quehacer literario, ni tampoco nada positivo: ni imprime ni le preocupan los derechos de autoría, circulación de sus obras, autenticidad de las copias, etc. Su postura es mucho más sencilla y radical: su pluma está al servicio de la carcajada y la carcajada nace de la denigración paródica de todo o casi todo lo que le rodea. Insisto en que esto es por ahora, hasta aproximadamente 1609, en lo que se me alcanza.

En este quehacer entre periodístico y literario desde la vertiente poética o la crítica burlesca, Quevedo hace gala de un rasgo desde el que es posible explicar buena parte de su obra: su inquina contra las novedades. Ahora bien, la expresión de esta animosidad es genial —literariamente hablando—, feliz y productiva, por lo mismo que bastante eficaz. Quevedo asimila aquella novedad —sea el lenguaje de las pragmáticas, el triunfo de la comedia nueva, la moda de los arbitrios o el lenguaje de los cultos—, se empaña de ella y la rehace grotescamente para devolverla al mismo público que la conocía, usaba o admiraba, ahora como objeto de burla.

Si las pragmáticas que llovían sobre los españoles al cambiar el reinado trataban de regular aspectos más o menos importantes de la vida cortesana y pública, Quevedo utilizará su forma y su lenguaje estereotipado para regular jocosamente el exceso de poetas, el comportamiento de las putas, la utilización de modismos y frases hechas; para establecer penas más o menos chistosas contra quienes andan, juegan, se ríen, orinan y hasta se suenan los mocos de tal o cual manera.

Si el viejo y noble género epistolar servía didácticamente para sorprender la relativa intimidad de algún personaje expresándose confidencialmente —entre otras cosas—, nuestro autor rehace el género para que nos enteremos de las confidencias del Caballero de la Tenaza y del modo tan eficaz para guardar la mosca y gastar la prosa; o publica la carta de un cornudo a otro jubilado, en donde la intimidad epistolar son las quejas de aquel cornudo por el exceso de competidores («y ha de llegar tiempo en que ha de ararse en España con maridos, y se ha de llamar yunta de desposados y vacadas los barrios, aunque, con la sobra de mujeres, se ha cogido tanto cornudo este año, que valen a huevo...»). ¿Cabe mayor degradación del género que su utilización burlesca?

Si consideramos una por una las obrillas festivas de Quevedo, todas o casi todas consiguen el efecto paródico por la referencia a un subgénero serio, grave o usual, que es lo que, en definitiva, se pone en solfa. Pero es

CIRCUNSTANCIAS LITERARIAS DE LOS *SUEÑOS* DE QUEVEDO

que ello no es sólo así en lo que se refiere a minucias o géneros ocasionales. El mismo modo de operar es el que explica los gestos literarios de Quevedo en otros casos mucho más graves. Así cuando le dice a Góngora:

... y solamente tú, Matús Gongorra,
cuando garciclopeas *Soledades*
francigriegas latinas necedades;
siendo así —Mendocilla me lo dijo—
obras ambas de artífice prolijo.

En donde no sólo acude a neologismos y atrevimientos típicos del gongorismo —aunque no en función estética, claro está, sino burlesca—, sino que va ladinamente incrustando versos enteros de Góngora (en este caso el 458 del *Polifemo*), que resultan vaciados totalmente de cualquier posible emoción poética.

Otra de las manifestaciones más evidentes al respecto es la de la obra dramática de Quevedo: no al modo de la comedia seria y triunfante, de la sociedad dramática de la obra, sino a través del entremés que, como se ha estudiado y analizado, es en cierto modo la versión jocosa y deformada de la comedia.

Pienso que *El Buscón* es la versión desmoralizada de la picaresca grave del *Guzmán*, aunque no voy a entrar en discusión sobre este aspecto. Me contentaré con citar una última versión jocosa evidente de otro género de moda: contra las misceláneas, libros de estructura académica, enciclopedias, etc. Quevedo redactó una deliciosa obrilla festiva —y, por cierto, una de las últimas de esta serie—, *El libro de todas las cosas y otras muchas más*.

En fin, recuérdese la vuelta del forro a la épica culta con el *Poema Heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, en donde nos dice el autor que canta «los disparates, las locuras / los furoros de Orlando enamorado», a causa de sus amores con Angélica, «niña buscona y doncellita andante». Y en cuanto a géneros menores, toda la mitología burlesca, y las jácaras, que algún día habrá que estudiar sistemáticamente como la degradación del romancero.

En consecuencia podremos decir de nuestro autor que, por ahora, destruye, está prodigiosamente dotado para destruir todo aquello que le resulta novedoso, actual y triunfante: picaresca, culteranismo, comedia... Afortunadamente, destruye creando, claro está. No quisiera dejar pa-

sar la ocasión para añadir que este rasgo tendrá su lógica contrapartida más adelante, cuando Quevedo quiera crear, proyectar, hacer: utilizará entonces la técnica de la paráfrasis, del comentario, de la exégesis, incapaz también desde esta vertiente de la aventura imaginativa, de la creación de mundos, situaciones o experiencias que provengan de la ilusión del escritor.

Volvemos ahora a aquellas circunstancias históricas, hacia los *Sueños* de Quevedo. Nuestro autor lee el *Guzmán* —se emborracha con él—, admira el *Quijote*, se regocija con las difíciles alusiones de *La pícaro Justina* y, probablemente, aplaude al *Peregrino*, aunque sólo sea por molestar a Góngora, con quien acaba de inaugurar una contienda colosal. Recordemos que todo esto apareció en letra de molde, impreso. Frente a este modo de circulación de la obra ajena, Quevedo no imprime, sino que entrega sus obrillas al manuscrito, a la lectura, a la copia, es decir, a la actualidad flagrante, sin importarle por ahora ni poco ni mucho la impresión, el futuro de sus obras. ¿No es ello una muestra más de ese carácter de crítica negativa, de destruir, no de crear, que intentaba Quevedo? Lo suyo va en contra de lo que le rodea —de lo que se leía y escribía; de lo que se propagaba—, no era un ejercicio de creación, por eso ni lo publica ni, en la mayoría de los casos, lo conserva.

A mi modo de ver, Quevedo observó en la actualidad narrativa de aquellos años otro terreno en donde hacer valer la ingeniosidad de su pluma. Ya he hecho referencia rápida al *Buscón*; quisiera señalar el caso de los *Sueños*.

En las dos novelas menos tradicionales —el *Guzmán* y el *Quijote*— el lector no habría dejado de observar esa capacidad —sobre todo la cervantina— de recrear literariamente ámbitos de la vida real, para trasplantar a esas páginas la emoción misma de la existencia. Aspectos que se pueden observar —deformados por cierto nihilismo agobiante— en muchas páginas del *Guzmán*. Sabemos cuál fue el gesto de Quevedo al captar un mundo en donde, acotado por el arte de la palabra, se produce una emoción de vida: el gesto desdeñoso y hostil que busca lo contrario: la deformación, es decir, el sueño irreal y fantástico lejos de cualquier ilusión verista.

Si la moda literaria, el fervor del público, se va hacia esos libros de narraciones en donde el tipismo o la realidad constituyen el meollo de la obra, Quevedo regalará a su público con la visión, con la lejanía del sueño irreal.

CIRCUNSTANCIAS LITERARIAS DE LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Creo que interpretando así y teniendo en cuenta el modo de trabajar de Quevedo, al que hemos hecho alusión repetida, es como lograremos irnos explicando ese extraño quehacer literario del polígrafo madrileño, tan difícil siempre de encasillar, porque él mismo buscaba la distorsión, la diferenciación.

Si se nos permite resumir, algo rotundamente, lo expuesto: los *Sueños* son una reacción al contexto literario. Y entiéndase bien el aserto. Ello no implica que sobre el género confluyan naturalmente toda una serie de tradiciones literarias, de fuentes (perspectiva que ahora obvio). Y, en segundo lugar, no se trata de una reacción literaria o casi mecánica: al fondo —como resulta casi perogrullesco recordar— se halla una mentalidad, una ideología si se quiere, la de Quevedo, reaccionando a través de una expresión literaria.

3. En segundo lugar pienso que los *Sueños* comenzaron siendo una muestra más de una serie de obrillas festivas que constituyen el género dilecto de Quevedo por entonces.

Sintetizo rápidamente algunos aspectos que, desde esta perspectiva, conviene subrayar.

El Sueño del Juicio Final (luego *Sueño de las Calaveras*) pudo haberse redactado hacia 1605. El discurso, tan breve como alguna de sus obrillas festivas, se constituye a modo de pequeñas viñetas que individualizan casos concretos más o menos típicos y chistosos. Es también la técnica de otras obrillas festivas, y lo será mayoritariamente en los entremeses e incluso en *La Hora de todos*. Quevedo habla de su obrilla como «desnudas verdades», y, sin embargo, exagera por la argucia del sueño su carácter ficticio. Ambas cosas tratan de situarlo lejos de la narración. Luego, la posible incoherencia del relato, lejos de la trabazón dramática, se justifica por esta simple y manida técnica narrativa, ya que el *Sueño*, claro está, puede resultar desproporcionado, inconexo, a veces absurdo.

El relato parece que va a avanzar cuando se nos describe el lugar del juicio final, con Dios «vestido de sí mismo» colgándole estrellas de la boca, entre otros rasgos —pinceladas— curiosos. El escritor se mueve rápidamente y dibuja con paleta pronta gestos o actitudes que tipifiquen superficialmente seres, personas, escenas. Las damas comienzan «a hacer melindres de las malas figuras de los demonios». Los demonios andaban «repasando sus tachas y procesos» para el juicio que iba a venir. Los diablos «se mueren de risa» al considerar la actitud de algunos condenados.

Las descripciones buscan constantemente el chiste: «Fue condenado un abogado porque tenía todos los derechos con corcobas». «Los taberneros eran acusados de que habían muerto mucha cantidad de sed a traición.» En general se trata de un proceso expresivo que confiere caracteres humanos harto conocidos a seres imaginarios o reales lo mismo que a abstracciones; por ejemplo, las desgracias, pestes y pesadumbres gritaban e injuriaban a médicos, porque les consideraban rivales. Aunque en algún momento el ingrediente religioso apunte y parezca querer centrar el relato, pronto desaparece para dejar paso a una total humanización: tropiezan los reyes con sus coronas, pasan los ángeles atareados con sus listas de condenados, cada uno intenta salvarse acudiendo a lo que sabe y puede de su oficio: los filósofos «ocupaban sus entendimientos en hacer silogismos contra su salvación»; los sastres argumentaban que habían vestido muchos niños jesuses; los sacristanes, que habían sacudido el polvo a cuantos santos hay en el cielo; el astrólogo se empeñaba en que, según sus cálculos, aquél no era el día del juicio... De vez en cuando, Quevedo introduce personajes históricos o legendarios —en otros *Sueños* engrosará este aspecto— a los que aplicará el mismo recurso: Virgilio «andaba con su *Sicelides Musae*, diciendo que era el nacimiento de Cristo»; Herodes pensaba que no podría ir al Limbo, por aquello de los inocentes; etc. El relato termina rápidamente con una sucinta y genial visión de las penas que sufrirán algunos condenados.

Poco hay de novelesco en estas páginas. A la dramatización, al argumento, se oponen constantemente las citas cultas, las paráfrasis de lo ya sabido, la exposición sorprendente del tópico, etc. El autor no organiza, no estructura argumentalmente la visión. Más bien parece buscar ese tipo de prosa expresionista e intuitiva que se mueve desaliñadamente. Me parece que en este resultado se conjugan su propia incapacidad para crear e imaginar situaciones vitales exentas o nuevas, y su deseo de producir una impresión de caos y desorden en el mundo que describe.

Tampoco deslinda lo narrado del narrador: el tono sermonal será cada vez más frecuente en los restantes *Sueños*, como la intromisión, moralizante y degradante, del autor.

En el engranaje concreto de la obra, llama la atención la poca gracia con que el autor hilvana los distintos elementos, la reiteración y la relativa insulsez del marco narrativo («llegó luego... en esto... Entró... también»).

En fin, contemplamos en los *Sueños* un mundo yerto, falto de acción.

CIRCUNSTANCIAS LITERARIAS DE LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Para Quevedo no parece existir otra posibilidad que esa complacencia en denigrar un mundo establecido, el único posible, para bien o para mal, lejos de cualquier aventura imaginativa, de cualquier tensión dramática. En este sentido, el autor hace gala de una absoluta falta de objetividad, continuamente escamoteada por la arbitraria selección del material y por su desencajada presentación a través, sobre todo, de la hipérbole.

Curiosamente, a partir del segundo *Sueño*, aparece una dedicatoria «seria». *El alguacil endemoniado* (más tarde *El alguacil alguacilado*) se redacta probablemente entre 1606 y 1607. El tercero, *El sueño del infierno* (más adelante, *Las zahúrdas de Plutón*), lleva fecha prologal y epilogal de 1608. *El mundo por de dentro* es de 1612. El cuarto sueño, el de la muerte (más adelante *Visita de los chistes*), se da a conocer muchísimo más tarde, en 1622. En todos ellos Quevedo recuerda que se trata de una continuación de los anteriores. Todavía se podría hablar del *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, publicado en 1629, y que recibiría otros títulos (*El entremetido, la dueña y el soplón* o *El peor escondrijo de la muerte* —Zaragoza, 1629—), y hasta de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, redactada hacia 1635.

Todas estas obras representan una continuación con variantes del *Sueño del Juicio Final*, como subgénero que ha cobrado dignidad y empaque al tiempo que gana en favor del público. ¿Qué quiere decir todo ello?

Quevedo echó mano hacia 1605 de su género preferido, el «papel» festivo, la obrilla burlona con la que mofarse de algún aspecto de la actualidad. En el caso del *Sueño*, un modelo clásico bien conocido le prestó vagamente su molde para el disparate. No parece haber existido en Quevedo intención de proseguir el tema. Sin embargo, el *Sueño* —está documentado por precioso artículo de Crosby— circuló manuscrito, se hizo famoso, obtuvo éxito deslumbrante. Como en el caso de otros opúsculos similares —cartas, memoriales, pragmáticas...— Quevedo repitió la suerte y atisbó la posibilidad de engavillar los primeros sueños, los tres primeros, en una colección. En 1610 esta idea ya había prendido en su ánimo; pero un censor algo mojigato —un dominico— le negó la aprobación oficial, que obtendría de un franciscano un par de años más tarde. Me parece que la razón por la que no publicó, a pesar de todo, la colección pudo haberse sido hallarse comprometido ya para viajar a Italia con el duque de Osuna, es decir, por el cambio de actitud y de imagen; y haber o estar experimentando una profunda crisis espiritual. Los dos *Sueños* finales

EDAD DE ORO, II

tienen mayor empaque, porque su autor tenía ya clara conciencia de su pertenencia a un género que él había recreado y que era, en su origen, un género antinovelesco.

Claro que todo lo expuesto conviene a los aspectos externos y de historia literaria. A su vez, los *Sueños* son la expresión genial de un ideario complejo. Pero éste es otro cantar.