

DOCTA Y SABIA
ATENEIA

Studia in honorem

LÍA SCHWARTZ



Edición al cuidado de:

SAGRARIO LÓPEZ POZA, NIEVES PENA SUEIRO, MARIANO DE LA CAMPA,
ISABEL PÉREZ CUENCA, SUSAN BYRNE Y ALMUDENA VIDORRETA

DOCTA Y SABIA ATENEA
Studia in honorem Lía Schwartz

Edición al cuidado de:
Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa,
Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta

A Coruña, 2019

Profesora Lía Schwartz



Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca,
Susan Byrne, Almudena Vidorreta (editores)

Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz

N.º de páginas: 832

17x24 cm.

Índice: pp. 7-10

ISBN: 978 8497497046

Depósito Legal: C 53-2019

CDU: 821.134.2(082.2)*SCHWARTZ

IBIC: DS | 2ADS | DQ

Editan:

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE), Universidad Autónoma de
Madrid

Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), New York

Queen Sofía Spanish Institute, New York

Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE),
Grupo Hispania, Universidade da Coruña

© Los autores

© De esta edición:

Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña

Colección: Homenaxes n.º 14

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez (Cirugía Gráfica. Madrid)

Interior: Juan de la Fuente

Impreso en Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación	11
Lía Schwartz	15
Bibliografía de Lía Schwartz	19

Estudios en homenaje a la profesora Lía Schwartz

ANTONIO AZAUSTRE Notas sobre la filiación en la tradición manuscrita de <i>El alguacil endemoniado</i>	39
MERCEDES BLANCO Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España	69
JAVIER BLASCO «Salta Pan, Venus baila, Bacho entona»: el campo léxico de la música como vehículo del erotismo en la poesía de los Siglos de Oro	91
SUSAN BYRNE La armonía neoplatónica en «A Francisco de Salinas» de fray Luis de León	113
MARIANO DE LA CAMPA Poemas de Quevedo en impresos del siglo XVII: Los <i>Romances varios</i>	131
MANUEL ÁNGEL CANDELAS La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos	145
ANTONIO CARREÑO Lope de Vega: «Rompa ya el silencio el dolor en mí»	167
DONALD CRUICKSHANK Don Toribio Cuadradillos, «avestruz del amor», and <i>El lindo don Diego</i> (with a note on Quevedo)	185

MARÍA D'AGOSTINO Un juego de espejos deformantes. La «representación» del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes	205
TREVOR J. DADSON «Yo no puedo salir del trabajo de parecer a los portugueses castellano y a los castellanos portugueses»: Diego de Silva y Mendoza y la poesía hispano- portuguesa de principios del siglo XVII	225
OTTAVIO DI CAMILLO Of Roasted Eggs and Other Issues in the <i>Celestina</i>	249
AURORA EGIDO Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso	265
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA El vicio de la virtud en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	283
FLAVIA GHERARDI & PEDRO CÁTEDRA <i>El Discorso in difesa della poesia</i> de Gian Ambrogio Biffi en el ámbito de la poética italiana y española	299
ADRIÁN M. IZQUIERDO Paráfrasis y experimentación poética en el <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo	315
HILAIRE KALLENDRORF Splitting Hairs or Finding Threads: The Labyrinth as Metaphor for Moral Dilemma in the <i>Comedia</i>	339
JOSÉ ENRIQUE LAPLANA La erudición en el <i>Para todos</i> de Juan Pérez de Montalbán	359
BEGOÑA LÓPEZ BUENO <i>El Ramillete de las Musas Castellanas</i> (Bibliothèque Mazarine, ms. 4047): un canon literario español en el siglo XVII francés. Primera parte	375
SAGRARIO LÓPEZ POZA « <i>Amoris vulnus idem sanat, qui fecit</i> ». Notas sobre la fortuna de un <i>topos</i> clásico	407
ISABEL LOZANO RENIEBLAS El <i>mal latín</i> del episodio de dos falsos cautivos del <i>Persiles</i>	433

ALISON MAGINN Rubén Darío's Final Chapter: Archer Milton Huntington and the Hispanic Society	445
MIGUEL MARTÍNEZ Góngora asiático. Notas sobre poesía filipina inédita del primer Barroco	473
JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana?	491
CLAYTON McCARL Hacia un modelo para el marcado semántico de los textos marítimos de la época colonial	545
JUAN MONTERO DELGADO Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)	561
NURIA MORGADO Pervivencia del Barroco en la poética de la modernidad: intuiciones y conceptos en el pensamiento literario de Antonio Machado	577
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO La presencia de Plauto en Quevedo	593
VALENTINA NIDER El oro como botín en los poemas de Quevedo sobre Belisario (B-267 e B-281) y el contexto literario hispano-italiano	613
ISABEL PÉREZ CUENCA Francisco de Quevedo y Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna, III marqués de Velada	631
FERNANDO PLATA El sentido de «barranco» en <i>La Perinola</i> de Quevedo y en otros textos del Siglo de Oro	653
JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas	671
AUGUSTIN REDONDO El tema de la mujer caída de una torre abajo: tradiciones culturales (grecolatinas, bíblicas, folklóricas), creencias religiosas y creaciones cervantinas ...	683

MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ El conde duque de Olivares, mecenas de la Historia y creador de opinión...	701
MARIE ROIG MIRANDA Los <i>Sueños</i> de Quevedo o cierto tipo de novela	723
MELCHORA ROMANOS Séneca en las <i>Anotaciones</i> de Pedro Díaz de Rivas a los poemas mayores de Góngora	745
JAVIER SAN JOSÉ LERA La <i>Política de Dios</i> de Quevedo como comentario bíblico: Política, Biblia y Literatura	759
LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA Ignacio de Luzán y la musa bucólica	779
ALMUDENA VIDORRETA Teresa de Jesús, precursora de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni	797
JUAN DIEGO VILA «con las ansias de la muerte»: El aparato prologal del <i>Persiles</i> como programa estético del estilo tardío cervantino	813

Los Sueños de Quevedo o cierto tipo de novela

MARIE ROIG MIRANDA

Université de Lorraine

*Un roman c'est un miroir
qu'on promène le long d'un chemin*
Stendhal

En 1627 se publica en Barcelona la obra de Quevedo *Sueños, y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y Estados del Mundo*¹. Contiene los cinco textos que llamamos *Sueños* (*El Sueño del Iuyzio final, El Alguazil Endemoniado, Sueño del Infierno, El mundo por de dentro, Sueño de la muerte*) y también las *Cartas del Cauallero de la Tenaza, El Cabildo de los Gatos y Nacimiento del Autor*. Se conocen los cinco primeros textos con el nombre de *Sueños*² y me ocuparé de este grupo. Su temática es satírica y han sido escritos en fechas diferentes entre 1605 y 1622³. Son herederos de diferentes formas anteriores, satíricas o no, y, como lo sugiere la etimología de *satura*⁴, son una verdadera mezcla de esas formas.

¹ Utilizo la ed. facsímil 1980, modernizando. El texto existe en la Biblioteca Cervantes Virtual.

² Así en la ed. de I. Arellano (Quevedo, 2003: 187).

³ *Juicio*: 1605; *Infierno*: 1608; *Mundo*: 1612; *Muerte*: 1622; *Alguacil* no lleva fecha, pero se escribió entre 1605 (*Juicio*) y 1608 (*Infierno*).

⁴ « D'après les Anciens, *satura* c'est un plat (*lanx*) garni de toute espèce de fruits et de légumes, une sorte de macédoine ; ou un ragoût, un pot-pourri ; ou une farce » (Gaffiot, 1934). Ver Schwartz, 2012.

Sin embargo, si esos cinco textos han sido agrupados es porque constituyen un conjunto para el lector, una verdadera historia. Quisiera demostrar que, a partir de formas anteriores, Quevedo ha construido una forma nueva para la sátira, algo que se emparenta con una novela⁵, idea que hasta el día, que yo sepa, nadie ha defendido.

En una Primera Parte, recordaré rápidamente sin desarrollar lo conocido⁶ los elementos constitutivos de los *Sueños*; trataré después de caracterizar el tipo de narración creado por Quevedo⁷; en una Tercera Parte evocaré la posteridad satírica de los *Sueños* con esta nueva forma quevediana.

LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LOS *SUEÑOS*

La sátira es mezcla. Vamos a encontrar en los *Sueños* unas formas anteriores, no sólo formas anteriores de sátira, sino formas que no le pertenecen precisamente. El mismo Quevedo se refiere en su texto a esos géneros anteriores: Homero para el sueño, san Hipólito para la visión, Virgilio para la bajada a los infiernos⁸.

El sueño

Sólo tres de los *Sueños* son en realidad sueños, el primero, el tercero y el quinto: *Juicio*, *Infierno*⁹ y *Muerte*. Utilizar el sueño para introducir

⁵ Rodríguez Cacho afirma (2016: 315) que la novela «es la conciencia, por parte de los autores, de que el mérito de su construcción está en conseguir la unidad mediante la diversidad de elementos».

⁶ Remito para un estudio más pormenorizado a la introducción de mi edición de *Les Visions* (2004: 24-38).

⁷ Es curioso que Loeza (2010: 372) no coloque los *Sueños* entre las «narraciones» de Quevedo: «sus otras dos obras narrativas [además del *Buscón*]: *Cartas del caballero de la Tenaza* (1627) y *Cuento de cuentos* (1628)». Nolting-Hauff (1974: 67-109) habla de «pseudonarraciones».

⁸ Nolting-Hauff (1974: 104) afirma: «En los *Sueños* han entrado elementos del diálogo de muertos, del *colloquium* humanista, de la comedia (del entremés, pero, sobre todo, del auto sacramental) y, no en el último extremo, del sermón y del tratado ascético. Pero el armazón fundamental lo sigue constituyendo la narración de visiones de la tardía Edad Media, con su construcción alineante, a la que el elemento del diálogo le es tan poco extraño como el escénico».

⁹ De hecho, si el título es *Sueño del Infierno*, nada dice que se trate de un sueño: «vi guiado del Ángel de mi Guarda lo que se sigue por particular providencia de Dios» (24 r); al final: «Salíme fuera» (62 r).

una reflexión o una crítica de la sociedad no es una novedad¹⁰. El sueño permite muchas cosas, ya que no es real¹¹. Así es posible, en un sueño, que un diablo diga la verdad; el narrador de *Infierno* lo advierte. El origen del sueño como medio de evocar una escena o una idea se halla seguramente en el *Sueño de Escipión* del libro 6º de la *República* de Cicerón: Escipión Emiliano, que participa (en 129) al diálogo de este tratado político, ha tenido una visión que le permite exponer la teoría de la inmortalidad del alma y saber que las de los bienhechores de la patria serán recompensadas de manera particular en el más allá.

Este pasaje de la *República* es el único que se conoció en la Edad Media, a través de la transcripción y el comentario de Macrobio. En la Edad Media, la ficción del sueño se utiliza a menudo para describir la vida del otro mundo, lo que es el caso en los tres sueños de Quevedo. Citemos *Le Songe d'Enfer* (1215), poema alegórico del *trouvère* picardo Raoul de Houdenc, en que narra su viaje a la *Cité d'Enfer*.

Nos encontramos aquí en el límite de otro género: la Bajada a los Infiernos.

Bajada a los Infiernos

Tres *Sueños* (*Juicio*, *Infierno* y *Muerte*) se sitúan en los Infiernos. Uno de los primeros ejemplos de este tema de la bajada a los infiernos es la de la Bajada de Eneas a los Infiernos en la *Eneida* de Virgilio. En la posteridad de ese texto, ya que en ella está presente Virgilio, tenemos la *Divina Comedia* de Dante¹². El poeta evoca un viaje ficticio, en el que lo conduce primero Virgilio, por el Infierno, el Purgatorio, luego el Paraíso. En aquellos lugares encuentra a varios personajes históricos o tipos de hombres, grupos de muertos o muertos aislados; conversa con ellos, es testigo de sus riñas. En cuanto a la denominación «comedia», dice la evolución desde la tristeza hacia un final feliz, pero designa también la ficción teatral.

Vemos ya que esas formas anteriores, que sirven de alguna manera de «materiales» a los *Sueños* de Quevedo, no son géneros bien delimitados, sino mezclas de formas. La colocación en el más allá favorece la sátira,

¹⁰ Valdés (1990); Gómez Trueba (1999); Roig Miranda (2001: 139-54).

¹¹ A pesar de ello, Quevedo tuvo que modificar su texto para la publicación en *Juguetes de la niñez* en 1631.

¹² Dante conoció quizá *Le Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc.

pues allá uno halla elementos extraídos de lo real, pero no presentados como tales; esa sátira tiene una tonalidad y un efecto muy diferentes de la crítica directa del mundo real.

Danzas de la Muerte y Visiones

Danzas de la Muerte

Las Danzas de la Muerte permiten la sátira porque en ellas presenciamos un desfile de tipos sociales en los que las apariencias han dejado sitio a la verdadera cara de cada uno. Este carácter de revelación del ser detrás de la apariencia es un elemento esencial de los *Sueños* de Quevedo. A propósito del *Sueño de la Muerte*, escribe Víctor Infantes (1997: 328):

Aquí la relación es recreación (inmensa y lúdica) del viejo tema medieval y el estilete satírico de Quevedo disecciona a gusto y placer el cuerpo literario de las Danzas.

Visiones

En la clasificación de Macrobio, el *somnium* se opone a la *visio* porque comunica sus revelaciones bajo una forma velada y necesita, pues, de una interpretación (1845:13-6).

Pueden relacionarse con la tradición de las visiones medievales las agrupaciones de figuras alegóricas que forman como un decorado en *Juicio*. Cuando hablo de «visiones medievales», pienso en la visión de las tres ruedas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (estr. 56 y ss.); Gómez Trueba (1999: 18) evoca la *Visión deleitable* (1440) de Alfonso de la Torre.

Dante es también ejemplo del viaje visionario, que aparece igualmente en el *Sueño del infierno* de los *Sueños*: no se sabe cómo se hace el viaje y, durante todo el relato, no se habla ya del ángel de la guarda evocado al principio; tampoco se sabe, al final del sueño, cómo sale el narrador del infierno, el texto dice meramente: «Salíme fuera».

Diálogo y teatro

En lo que toca al diálogo, Quevedo es heredero de dos tradiciones, la de Luciano y la de Erasmo. Los *Diálogos de los muertos* de Luciano son ante todo una obra satírica. Los cortos treinta diálogos que la componen

evocan el más allá, unos infiernos poblados de sombras innobles o ilustres. Los protagonistas de los diálogos son personajes mitológicos, dioses, héroes, personajes históricos, pero también tipos de hombres (aduladores, ricos viejos). La breve evocación de las vidas de los hombres tiene por fin demostrar la vanidad de las ambiciones humanas.

En cuanto a los *Coloquios* de Erasmo, son también una sátira dialogada y proceden de Luciano; en ellos encontramos a veces, como en *El Naufragio*, verdaderas escenitas de teatro. Tienen un valor pedagógico y debían de servir para la educación de los jóvenes.

Los diálogos son numerosos en los *Sueños*; en *Alguacil*, presenciamos un diálogo, a propósito de los condenados, entre el protagonista y el diablo que está en el alguacil; en *Mundo*, tenemos uno entre el joven protagonista y el Desengaño, que se acerca a una escena de auto sacramental: el pecador (el Alma o el Hombre) hace su examen de conciencia y es conducido al arrepentimiento por las amonestaciones de un sabio anciano (el Entendimiento o el Escarmiento).

El carácter teatral de los *Sueños* se afirma al principio del *Sueño de la Muerte*. El narrador se duerme mientras leía a Lucrecio y meditaba sobre el libro de Job; lo que sucede en su sueño es presentado como una comedia que se representa en su misma persona y de la que es al mismo tiempo el espectador. Dentro de los *Sueños* tenemos verdaderas escenitas, tanto más animadas cuando las palabras de unos y otros se refieren en estilo directo.

Este voluntariamente corto análisis¹³ nos ha permitido encontrar en los *Sueños* muchas formas, esencialmente de la sátira, que tienen una existencia anterior a esa obra en otros autores desde la Antigüedad. Pero el resultado no es una exposición en que se yuxtaponen de manera artificial diferentes técnicas de la sátira. Los *Sueños* dejan una impresión de unidad y me parece (sorprendida de que nadie lo haya dicho, que yo sepa, antes) que crean un nuevo tipo de narración al principio del siglo XVII, lo que voy a demostrar en la segunda parte.

¹³ Se trata en efecto, aquí, de recordar lo que se ha dicho, lo que se sabe ya de la forma, del género, de las fuentes de Quevedo, como base al punto de vista nuevo que desarrollo.

CIERTO TIPO DE NARRACIÓN PARA LA SÁTIRA

Las formas anteriores, conocidas de todos, que acabo de evocar aparecen de algún modo como unos medios, unos procedimientos para introducir una sátira de la sociedad contemporánea. Pero en los *Sueños* me parece que estamos ante otra cosa y que Quevedo lo ha querido: también nos cuenta una historia, la de un mismo personaje presente en todos los *Sueños* y que dice «yo»¹⁴, con su personalidad, con su cuerpo y a quien sucede cierto número de aventuras que nos cuenta, como lo voy a mostrar estudiando uno a uno esos elementos.

Una unidad entre los cinco textos

A partir del segundo sueño, Quevedo ha establecido un lazo explícito entre las narraciones recordando lo que ha pasado en el precedente y anunciando el siguiente¹⁵. Así se crea una progresión de un sueño a otro y una unidad del conjunto que conducen al protagonista y al Lector a la Muerte¹⁶. Esta evolución se advierte también dentro de los *Sueños*, en que tenemos alusiones a episodios de los sueños precedentes.

La existencia de este hilo director, de esta «ideología», confiere ya a los *Sueños* un carácter de novela, según la opinión de Alberto Moravia que, intentando definir los rasgos distintivos de la novela, afirma:

Le plus important de ces caractères est la présence de ce que nous appellerons l'idéologie, c'est-à-dire un squelette schématique autour duquel prend forme la chair de la narration. Le roman en somme a une ossature qui le soutient de la tête aux pieds. Naturellement l'idéologie dans le roman n'est pas précise, préconstituée, assimilable à une thèse, comme

¹⁴ Valdés (2016: 227, 230) insiste en el uso de la 1^{era} persona.

¹⁵ *Alguacil*: «Esta razón me animó a escribir el Sueño de Juicio, y me permitió osadía para publicar este discurso» (12 v); *Infierno*: «Yo que en el sueño del Juicio vi tantas cosas, y en el Alguacil Endemoniado oí parte de las que no había visto» (24 r); *Mundo*: «no contento con haber soñado el Juicio, ni haber endemoniado un Alguacil, y últimamente escrito el Infierno, ahora salgo sin ton, y sin son: pero no importa, que esto no es bailar, con el mundo por de dentro» (63 v); *Muerte*: «He querido que la muerte acabe mis discursos, como las demás cosas, [...]. Este es el quinto tratado, al Sueño del Juicio, al Alguacil Endemoniado, al Infierno: y al Mundo por de dentro, no me queda ya que soñar» (79 v).

¹⁶ He estudiado esta progresión (1999: 273-81).

dans le corps humain le squelette n'a pas été introduit de force à un âge adulte, mais a grandi en même temps que toutes les autres parties de la personne (1965).

Y es precisamente lo que tenemos en los *Sueños*, una construcción, una osatura que sostiene la narración, se forma al mismo tiempo que ella y da finalmente un sentido a la narración llegada a su término. Esta impresión de continuidad, de totalidad se apoya en cierto número de rasgos, como la presencia de un mismo personaje en los cinco *Sueños*, que evoluciona dentro de un marco, en el transcurso de una temporalidad y que en ellos encuentra a otros personajes con los que entra en relación (lo que se podría quizá llamar una intriga)¹⁷.

Un mismo personaje presente

Testigo

En las cinco narraciones, el yo presente es testigo¹⁸ (en *Mundo* es un nosotros): los verbos *vi, oí, sentí* o *veía, oía* se repiten constantemente¹⁹. Para nosotros, lectores, todo pasa por sus ojos y sus oídos²⁰. A veces, se trata del verbo «notar» (*Juicio*, 2 r) o «conocer» (*Infierno*, 27 r); hallamos también el presente. Las sensaciones son sobre todo visuales y auditivas, pero también tenemos alusiones al olfato o al tacto (para el frío) (*Infierno*, 32 v: «comencé a tiritar de frío, y dar diente con diente que me helaba»). El personaje tiene todos sus sentidos alerta y ello da al lector una impresión de verdad.

A veces hay alguna duda: «Parecióme que veía un mancebo» (*Juicio*, 1 v); encontramos tres ocurrencias del verbo «parecer»; duda igualmente para el oído: «Pronuncióse la sentencia contra ellos, yo no la oí bien» (*Juicio*, 9 r); todos esos ejemplos se encuentran en *Juicio*, el primer sueño, como si el yo cobrara seguridad a medida que avanzaba en los sueños siguientes.

¹⁷ Para Alberto Moravia la intriga no es esencial para caracterizar la novela.

¹⁸ Schwartz habla de un «narrador-espectador» (1985: 223).

¹⁹ Trabajo a partir de una recolección exhaustiva de las ocurrencias, pero sólo daré el número cuando me parezca necesario.

²⁰ Valdés (2016: 244) ve en estas experiencias «la confusión entre relato/ficción y realidad». También Rodríguez Cacho (2016: 376).

Otras veces, mira, pero no ve: «Y miré [...] y no vi» (*Infierno*, 24 v). No lo dice todo: «No acabara ya de contar lo que vi» (*Infierno*, 61 v-62 r). Ocurre que otros personajes lo inciten a ver: «Veis aquél ? me dijo» (*Infierno*, 33 r).

Su posición de testigo le permite afirmar la falsedad de otros testimonios, en particular el de Virgilio:

Y doy fe que en todo el Infierno no hay árbol ninguno chico, ni grande, y que mintió Virgilio en decir que había mirtos en el lugar de los amantes, porque yo no vi selva ninguna (*Infierno*, 34 r).

Su papel de testigo es institucionalizado de algún modo por Lúclifer en *Infierno*: «Lucifer manda, que porque tengáis que contar en el otro mundo que veáis su camarín» (61 r)²¹. En *Muerte*, lo es por unos personajes a los que encuentra; la Muerte le dice: «razón será que vaya un vivo a los muertos, y que los muertos sean oídos» (86 r); otros personajes le hablan: «Y cuando vayas al otro mundo di que Agraxes estuvo contigo» (101 v); «Oíd noramala, que a oír habéis venido, y a aprender» (103 v)²².

Este mismo personaje presente como testigo, con los cinco sentidos alerta, nos parece ir por un mundo del que nos da cuenta con su personalidad propia.

Actor

Las más veces, es el yo narrador el que decide adónde va, qué quiere ver. Lo que ve u oye (o huele) lo hace decidir de un movimiento: «Al punto que oigo dar voces a mis pies que me apartase, y no bien lo hice» (*Juicio*, 2 v). Toma iniciativas, como, en *Infierno*, la de buscar un escribano: «busqué un Escribano que me diera fe dello» (29 r). Hace preguntas sobre lo que ve u oye, no contentándose con su papel de testigo: «Pregunté la causa [...]. Y repliqué yo [...] y me respondieron» (*Infierno*, 33 r).

²¹ Notemos que «el otro mundo», curiosa pero lógicamente en la «realidad» de lo narrado, es aquí el de los vivos.

²² Otros ejemplos: 105 v: (el Otro) «Y quiero por amor de Dios, que vayas al otro mundo, y digas», 106 r: «oíd aca, y pues habéis venido por estafeta de los muertos a los vivos, cuando vayáis allá decídes que», 113 r: «que digáis en el mundo quien soy, [...] decídes a los vivos [...]. Y decídes a los del mundo, [...]. Decídes».

Puede ocurrir que se niegue, para ir a otra parte, a escuchar más tiempo a un personaje encontrado²³. Otras veces, acepta hacer lo que le piden (*Infierno*, 61 r: «Llegó a mí el portero y me dijo: [...] Entré allá»; *Muerte*, 105 v: [el Otro]: «Haz esto, y sácame»).

No sólo, pues, nos da cuenta del mundo en que se encuentra, sino que actúa en él.

Unas características individuales, unas reacciones

El yo narrador de los *Sueños* es un individuo con caracteres propios. En *Juicio*, nos enteramos de que es poeta: «en casa de un Poeta» (1 v)²⁴. En *Muerte*, dice que ha hecho un entremés sobre Diego Moreno: «le he hecho yo entremés» (116 r) y afirma su intención de escribir otros: «Al mundo voy sólo a escribir de día y de noche entremeses de tu vida» (117 r). En *Infierno*, confiesa que nunca le costó mucho apartarse del camino del bien: «que jamás quise retirarme de la virtud que tuviese mucho que desandar, ni que descansar» (25 v). En *Muerte*, dice que ha estado en la cárcel: «Por bien que lo he considerado en otros, me sucedió en mi prisión» (80 r)²⁵. Tiene, pues, un pasado anterior a las aventuras que está narrando. Además, tiene un nombre; no lo conocemos, pero un personaje, un Librero, lo llama por su nombre en *Infierno*: «por mi nombre me llamaron» (30 v)²⁶. Saca provecho de sus experiencias: «y quedé como espantado, repitiendo conmigo estas cosas» (62 r).

A lo largo de todo su periplo, nos comunica sus impresiones; la más frecuente es el asombro (o el miedo, estando vinculados a menudo ambos sentimientos) con 18 ocurrencias²⁷ (y 5 ocurrencias claramente para el

²³ «No quise en esta materia escuchar más, y así me fui adelante» (49 r).

²⁴ Otra alusión en *Infierno*, 50 v: «Si mucho me aguardo, dije entre mí, yo oiré algo que me pese».

²⁵ Dice Valdés (2016: 226): «tiende a producirse una identificación entre narrador y autor cual personaje»; también p. 233 y 244.

²⁶ Ver Welck & Warren (1971: 306): «Le nom propre des personnages est le premier stade de leur individualisation. Chaque “appellation” donne vie, anime, individualise ».

²⁷ 2 r: «admiróme», 2 v: «Pero lo que más me espantó», 8 r: «Digo verdad que vi a Judas tan cerca de atreverse a entrar en juicio, y a Mahoma, y a Lutero, animados de ver salvar a un Escribano, que me espanté que no lo hiciesen», 14 v: «Admiráronme las sutilezas del diablo», 21 r: «Espántome (dije yo)», 24 v: «(cosa digna de admiración)», 25 r: «espantado desto», 29 r: «espantado», 31 r: «suspenso», 35 v: «movido de admiración», 40 r: «admiróme», 44 r: «Espantóme», 62 r: «Quedé como espantado», 70 v: «Quedé

miedo)²⁸. En segundo lugar vienen las ganas de reír, con 7 ocurrencias²⁹, reacción a la que se puede añadir la expresión de un contentamiento (4 ocurrencias)³⁰ y una ocurrencia del placer³¹. Tenemos después la aflicción (6 ocurrencias)³². Otros dos sentimientos aparecen con 3 ocurrencias: la lástima³³ y la ira o irritación³⁴. A veces, sus sentimientos son mal definidos: «Ríerame si no me lastimara» (2 v). Hay, pues, una gran variedad de sentimientos diferentes que muestran la personalidad del protagonista y la diversidad de las situaciones encontradas y vividas.

Esas reacciones se manifiestan a menudo físicamente, en su cuerpo:

Quedé pasmado. Y apenas abrigué en el corazón algún aliento para respirar.
Y muy torpe de lengua dando trasijos con las razones la dije (86 r).

El hecho de que el protagonista experimente emociones interesa al lector de novelas, que quiere él mismo reaccionar a través de las emociones³⁵.

espantado», 86 r: «quedé pasmado», 91 r: «Maravillóme», 105 r: «Leí con admiración», 114 v: «espantóme» «Yo quedé confuso».

²⁸ 40 r: «medroso de tan mala gente y tan ciega», 57 r: «Grande horror me dio el umbral», 83 v: «Diome gran temor», 86 r: «Perdido de miedo» «que no sabré decir por dónde según iba poseído del espanto», 113 v: «Atemoricéme, púsoseme en pie el cabello, sacudíome el temor los huesos».

²⁹ 2 r: «diome risa», 11 r: «Diome tanta risa ver esto que me despertaron las carcajadas», 39 r: «Diome grande risa el verlas», 43 r: «No entendí salir de allí de risa», 45 v: «diome risa», 86 r: «no me espantó, suspendióme, y no sin risa», 115 v: «Diome grande risa».

³⁰ 25 v: «No podré encarecer, que contento me hallé en ir en compañía de gente tan honrada», 84 r: «Alegréme un poco», 89 v: «Holguéme de verla», 101 v: «Huélgome de conocer».

³¹ 15 r: «yo que había comenzado à gustar de las sutilezas del diablo».

³² 29 v: «dije yo muy afligido», «y estando llorando esto», 49 r: «gemí tristemente», 60 r: «lloré», 60 v: «O como lloré mirando», 61 r: «no pude sino suspirar», 72 r: «Dejadme, dije al viejo llorar semejante desventura, y juntar mis lágrimas a las destas mujeres».

³³ 39 v: «Hiciéronme lástima, no lo pude sufrir», 83 v: «se oía una voz muy dolorosa a mis oídos», 91 v: «herido del dolor y conocimiento».

³⁴ 114 r: «Enfadóme la prisa del diablo del muerto, que no vi hombre más supito», 115 v: «Yo estaba colérico», 117 v: «cansado, y tan colérico».

³⁵ Lo afirma García Gual (1976: 26-7).

No sólo experimenta emociones, sino que emite juicios acerca de lo que ve³⁶, hace paréntesis³⁷, comentarios³⁸, comparaciones³⁹. Se trata de un verdadero personaje y no de un mero pretexto para introducir una sátira⁴⁰; como personaje, evoluciona dentro de un marco definido.

Un marco

Unos lugares

El narrador cambia de sitio, dice los diferentes lugares que ve, los sitúa uno respecto a otro o a sí (a la derecha, a la izquierda, arriba, abajo), coloca en ellos a unos personajes:

Así, en *Juicio*, tenemos: «una cueva» (2 v y 10 v), «el valle» (3 r y 4 r), «la orilla de un río» (3 v), «el arroyo» (3 v), «una puerta» (4 v), «un alto» (5 r). Pasa lo mismo en las demás narraciones. *Alguacil* está aparte ya que sólo se nombra un sitio, donde tiene lugar la aventura: la iglesia de San Pedro (13 r) y su sacristía (13 v).

³⁶ 13 v: «este señor era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos», 17 v: «Gente es esta, dije yo, cuyos agravios, y favores todos son de una manera», 58 r: «Y hube a todos estos por locos y mentecatos».

³⁷ 3 r: «(que aun en el Infierno, están las tales sin perder esta locura)», 24 v: «(cosa digna de admiración)», 28 r: «(que era diablo de pocas palabras)», 43 r: «(que cosa tan admirable, y que justa pena)», 47 r: «(dije yo, que no me pude reportar)», 115 v: «(como dicen los niños)».

³⁸ 22 v: «Y si un diablo por sí es malo, mudo es peor que diablo», 24 v: «ved cuál es de peregrino nuestro deseo, que no hallo paz en nada desto», 25 v: «yo que siempre oí decir, dime con quién fueres, y diréte cual eres», 71 r: «y entonces advertí, que las mujeres se purgan en un pésame destes: pues por los ojos, y las narices echan cuanto mal tienen», 88 r: «No tiene mal pleito el dinero (dije yo) según se platica por allá», 89 r: «Más quiero muerte con Juicio, que vida sin él», 94 v-95 r: «Quedé confuso de mi inadvertencia, y desdicha, en topar con el mismo Mateo Pico. Era un hombrecillo menudo, todo chillido, que parecía que resumaba de palabras por todas sus conjunturas, zambo de ojos, y bizco de piernas, y me parece que le he visto mil veces en diferentes partes», 109 r: «entendí que era algún muerto envergonzante».

³⁹ 13 rv: «los ojos bajos, y muy clavados en el suelo, como el que cudicioso busca en él cuartos», 85 v: «Yo me quedé como hombre que le pregunta que es cosi, y cosa, viendo tan extraño ajuar».

⁴⁰ Wellek y Warren (1971: 301) afirman que la persona del héroe es un elemento esencial de la ficción narrativa en la novela picaresca: « Les aventures dont chacune est un incident qui pourrait former une histoire indépendante sont reliées entre elles par la personne du héros ».

Para la localización, los términos empleados son bastante variados: en *Juicio*, «en medio de» (31 v), «a un lado» (5 r); en *Infierno*, «a mano izquierda» (39 r), «tras de» (43 r), «Al otro lado» (54 v), «a los pies» (58 v), «alrededor» (61 v); en *Mundo*, «a nuestras espaldas» (70 v); en *Muerte*, «Al rededor» (82 r), «Detrás» (85 r), «más abajo» (88 r).

Tenemos también, a veces, unas descripciones, a menudo breves (una palabra, un adjetivo), pero pueden ser más extendidas. Los adjetivos son bastante variados: *Juicio*: «puerta tan angosta» (4 v), «cueva honda» (10 v); *Infierno*: «un pasadizo muy oscuro» (30 v), «una gran zahurda» (31 v), «una cárcel oscurísima» (39 v), «un amenísimo cercado» (49 r), «grandes campos vacíos» (56 v), «tal galería tan bien ordenada» (61 r), «un aposento curioso» (61 rv)⁴¹; *Muerte*: «una cima grandísima»⁴² (87 v), «una puerta muy chica, y lóbrega» (88 v). La postposición de los adjetivos muestra que se trata de un carácter pensado por el locutor⁴³.

Encontramos una larga descripción de diez líneas al principio de *Infierno*: «un lugar favorecido de naturaleza [...]» (24 r); por el camino, topamos con «una laguna muy grande como el mar, y más sucia» (38 v). En *Mundo*, la morada de la viuda se describe así: «La casa estaba despojada, las paredes desnudas» (70 v), «un aposento oscuro, sin luz ninguna, lleno de bayetas» (71 r). La descripción manifiesta la visión detenida del locutor.

El resultado es una impresión de realidad (un *effet de réel*, según la expresión de R. Barthes), la verosimilitud del periplo, de los encuentros y aventuras que se sitúan en estos sitios. El lugar confiere también de alguna manera existencia al personaje⁴⁴, una existencia que se desarrolla en el tiempo.

Unas apuntaciones temporales

No son muchas las apuntaciones temporales, pero existen en las cinco narraciones para indicar la fecha o la duración. Las más veces, son sucin-

⁴¹ Arellano (1991: 16) afirma: «no hay una visión “paisajística” del infierno».

⁴² Utiliza a menudo el superlativo para decir el carácter insólito de lo que vive, lo que provoca en el lector unos sentimientos fuertes, de interés, de temor.

⁴³ Hopp (2017).

⁴⁴ Lo afirma Ainsa (1976: 305): «La ocupación del espacio es la primera prueba de una “existencia” [...] todos existen en función del espacio donde esos objetos y ellos mismos están dispuestos».

tas: «Después»⁴⁵, «luego»⁴⁶, «En esto»⁴⁷. Hallamos también: «al punto» (*Alguacil*, 29 v), «Detrás» (*Mundo*, 69 r), «al tiempo que» (*Mundo*, 70 v), «A penas» (*Mundo*, 73 r), «En tanto» (*Muerte*, 83 v).

A veces, se dice el tiempo más largamente, pero no forzosamente de manera más precisa: «en estas noches pasadas» (*Juicio*, 1 v); «Y pasando tiempo (aunque fue breve)» (*Juicio*, 2 r).

De la misma manera que el paso de un sitio a otro, las apuntaciones temporales sirven para enlazar dos acontecimientos: «No bien lo dijeron cuando [...]» (*Juicio*, 10 v).

Muerte, la última narración, es la única que hace coincidir exactamente el tiempo de la narración con el de la escritura, en el diálogo con el Marqués de Villena, al indicar la fecha de 1622 y precisando «hoy» (93 r), siendo este presente diferente y sin embargo semejante a un pasado, como lo indica «todavía» (99 v); más adelante, se alude al cambio de rey: «Murió Philipo III. [...] Reina Philippo IIII. Días ha» (100 v).

Todas esas apuntaciones temporales añaden a la verosimilitud interna paralelamente con las apuntaciones espaciales. Los ejemplos sacados de *Muerte* crean además, para el lector de la época, un efecto de realidad, de «mundo único»⁴⁸ que se acrecienta con la presencia, en los mismos lugares y el mismo tiempo, de otros personajes.

Otros personajes

El yo no está solo, ve a otros personajes, pero también dialoga con ellos o los escucha hablar entre sí, es testigo de sus acciones o participa en ellas:

Los demás dialogan con el yo, lo juzgan

En *Juicio*, el narrador ve «muchas mujeres hermosas llamándome descortés y grosero, porque no había tenido más respeto a las damas» (2 v-3 r). En *Infierno*, dialoga con un librero a quien había conocido en el otro mundo (30 v). La discusión queda a veces sin respuesta, así cuando

⁴⁵ *Juicio*, 2 r y 3 r.

⁴⁶ *Infierno*, 58 r; *Mundo*, 69 r; *Muerte*, 83 v, 84 v y 91 v.

⁴⁷ *Mundo*, 68 v; *Muerte*, 85 v, 87 v, 91 v y 93 r.

⁴⁸ Según Villoro (1986: 12) es lo que hace la novela.

interroga a Lutero, que no le contesta (60 rv). Todo *Mundo* es un diálogo entre el yo y el Desengaño; el Desengaño se burla de él, de su alarde de cultura:

El viejo algo enojado dijo: agora lloras después de haber hecha ostentación vana de tus estudios, y mostrádotte docto, y teólogo, cuando era menester mostrarte prudente (72 r).

Lo juzga: «Triste fue tu vida. No naciste sino para admirado. Hasta agora te juzgaba por ciego; y agora veo que también eres loco» (77 r).

Los personajes dialogan entre sí

Tenemos intercambios entre varios personajes; así, en *Alguacil*, el Alguacil habla con el Licenciado Calabrés, el diablo conversa con el narrador que se dirige también al Licenciado Calabrés.

En *Infierno* el yo presencia discusiones entre los diablos y los condenados, por ejemplo entre un sastre y un diablo (30 r). Tenemos a veces verdaderas escenitas en que el narrador queda en la sombra e intervienen diferentes personajes: un viejo cochero contesta a una pregunta que el narrador no había dirigido a una persona precisa; luego un diablo interpela a este cochero y es después otro cochero el que contesta al diablo (31 v).

Unas acciones

En *Muerte*, el último sueño, se multiplican las relaciones del narrador con los demás personajes, quizá porque el yo ha adquirido más espesor, y se manifiesta no sólo con palabras sino en ademanes:

salió uno con grandísima cólera, y se vino para mí, que entendí que me quería maltratar (91 v).

Los muertos toman la iniciativa de llamar su atención: «emparejó otro muerto conmigo, y me dijo: volved acá la cara» (93 rv); «Otro que estaba al lado del Rey que rabió dijo: v. m. se consuele conmigo que soy el Rey Perico, y no me dejan descansar, de día ni de noche» (94 r).

El pasaje más interesante es el diálogo con el Marqués de Villena, porque lo que le dice el yo influye en la acción del Marqués: «Según la

relación que me haces, no me he de mover de aquí» (100 r). Notemos que algunos tutean al protagonista, otros no, lo que es una manera de establecer relaciones sociales jerárquicas entre ellos.

Más allá de la sátira, el protagonista se encuentra, pues, inserto en un verdadero mundo de ficción en el que se crean relaciones, acciones, reacciones entre los diferentes elementos y en el que tiene un estatuto de personaje.

UNA NUEVA FORMA DE NARRACIÓN / NOVELA Y SU POSTERIDAD

Una nueva forma de narración/novela para la sátira

Si consideramos las formas anteriores de la sátira recordadas en la Primera Parte (diálogos, danzas de la muerte, visiones, sueños, teatro) me parece que, con los *Sueños* de Quevedo que las contienen todas, nace una forma original nueva⁴⁹.

Se trata de una narración en la que el yo narrador no es un mero testigo, un partiquino⁵⁰ que sirve de pretexto a un desfile de tipos o casos satirizados. Tiene una personalidad, reacciona a lo que ve y oye, experimenta emociones, juzga. Interviene a menudo no sólo con palabras sino con ademanes; vive una verdadera aventura, con todo su ser: su cuerpo, su entendimiento, su alma.

Esta aventura se sitúa en unos lugares que a menudo son evocados explícitamente y son a veces descritos. Está ritmada también por el tiempo: existen en este mundo un antes y un después como existen un lado derecho e izquierdo. Esta situación espacial y temporal crea una verosimilitud interna a la ficción, permite que lo inverosímil (hablar con demonios, deambular por el otro mundo) se acepte como verosímil. El personaje adquiere en ello un espesor de realidad. Además su aventura es una experiencia que influye en él, lo transforma, le permite tomar decisiones para su conducta futura. Sanz Villanueva (1976: 233) afirma:

⁴⁹ Nolting-Hoff (1974: 298) insiste sobre la importancia de la nueva forma para la sátira que ha creado Quevedo: «Los *Sueños* justamente han marcado en gran medida la dirección del desarrollo posterior de la sátira española. Los satíricos españoles del siglo XVII escriben fundamentalmente visiones satíricas que a menudo llaman también *Sueños*». Para él, se trata de la forma «visión» y no, como creo, una forma de narración que se acerca a la novela.

⁵⁰ En el teatro, un partiquino es un actor que representa un papel de poca importancia.

una novela siempre cuenta una historia (por mínima que ésta sea) siempre tiene un espacio y un tiempo.

Estos tres elementos, lo hemos visto, existen en los *Sueños*⁵¹.

¿ Hacen de los *Sueños* esos caracteres una narración ? ¿ una novela ? Fernandez (1926)⁵² distingue la narración, relación de lo que se ha producido ya y que se cuenta presentemente según las leyes de la exposición y de la descripción, y por otra parte la novela, que representa unos acontecimientos que se desarrollan en el tiempo, según el orden de toda producción viva. De hecho los *Sueños* pertenecen a una y otra forma: algunos pasajes aparecen como la narración presente de acontecimientos pasados, pero en otros momentos el lector tiene la impresión de presenciar el desarrollo de los acontecimientos que lee.

Un género sólo existe, ha dicho C. Guillén (1985: 144)⁵³, cuando se repite. Quevedo parece haber creado en los *Sueños* cierto tipo de novela, un género nuevo para la sátira, ya que tendrá una posteridad.

*Algunos ejemplos posteriores*⁵⁴

El Diablo Cojuelo

Se puede pensar que el *Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara es un heredero directo de los *Sueños* aunque no sea una narración en primera persona. La obra es de 1641: un estudiante, Cleofás Leandro Pérez Zambullo, que intenta escapar a la justicia por los tejados, entra en la buhardilla de un astrólogo donde encuentra una redoma en la que se halla encerrado un diablo cojo encantado. El estudiante rompe el encantamiento y el diablito, para recompensarlo, lo lleva a la torre de San Salvador en Madrid levantando los tejados de los edificios para enseñarle la realidad tal como es. Deambulan luego por calles alegóricas y después se dirigen a Andalucía.

⁵¹ Poyatos (1976: 354, n. **) cita los *Sueños* de Quevedo en su lista de «Obras narrativas citadas».

⁵² Citado en Wellek & Warren (1971: 314).

⁵³ «Sólo la imitación, reiteración o remodelación establece el género». Lázaro Carreter (1976: 116-19) había dicho antes que un género nace cuando un escritor encuentra en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación.

⁵⁴ Sólo doy dos ejemplos, pero está claro que hay más.

Es una obra satírica que critica la sociedad y denuncia la hipocresía a través de una mediación sobrenatural y alegorías, como en los *Sueños* de Quevedo. Otros rasgos de los *Sueños* se manifiestan en ella: el personaje principal, e incluso el diablo, tienen vidas y personalidades propias, con cualidades y defectos; dialogan entre sí, intercambian opiniones y pareceres, dialogan con otros personajes; los lugares reales que recorren dan verosimilitud a la narración; las diferentes etapas se desarrollan cronológicamente, marcadas por la apuntación de la hora, del momento. Es una verdadera novela y la palabra *novela* es utilizada al final:

Con que da fin esta novela, y su dueño gracias a Dios porque le sacó della con bien (1963:164).

El «dueño» parece designar aquí al personaje principal, dueño de ese mundo de ficción en que ha vivido; pero quizá se trate del autor.

Torres Villarroel

Su obra más importante, los *Sueños morales*, escritos entre 1727 y 1751, lleva como subtítulo *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid*. El autor se duerme al principio de la obra y Quevedo se le aparece en sueños invitándolo a visitar Madrid en su compañía. Habrá cuatro sueños, cuatro visitas. Los dos personajes tienen personalidades diferentes, pertenecen a épocas diferentes. Recorren lugares reales de Madrid, juntos o únicamente Quevedo cuando Torres tiene miedo a entrar en algunos lugares; reaccionan en función de lo que ven, de lo que son, dialogando entre ellos.

Torres insiste en la impresión de realidad de su ficción: «ahora que sé que no duermo, y que ciertamente estoy dictando lo que soñé entonces, estoy por jurar que fué más visto que soñado» (1843: 2b). Es también una obra satírica. El sueño se convierte explícitamente en un producto literario ya que el autor afirma en «Al Lector»: «A mí, pues se me ha plantado en el escarparte de los sesos vender mis sueños, mis delirios y mis modorras» (1843: I).

Pero la influencia de esta nueva forma para la sátira ha pasado las fronteras.

Les Visions y su influencia en la sátira en Francia

Los *Sueños* son traducidos al francés por el Sieur de la Geneste y se publican en Francia a partir de 1632 con el título *Les Visions*⁵⁵. Así la influencia de los *Sueños* va a extenderse a Francia (y a toda Europa ya que *Les Visions* de la Geneste son traducidas rápidamente al inglés, al holandés, al alemán y al italiano). Si nos limitamos a Francia, tendremos imitaciones explícitas, como *L'Algouazil burlesque* del Sieur de Bourneuf en 1657, *L'Enfer burlesque* de Charles Jaulnay en 1668 y, más tarde en 1756, *Voyages récréatifs* del abate Berault-Bercastel, pero también creaciones como *Suitte des Visions de Quevedo* de Guérin de la Pinelière en 1636. Todas estas obras son satíricas y tienen la forma de narraciones y los caracteres genéricos que hemos puesto en evidencia en los *Sueños* de Quevedo.

Más lejos, se puede quizá ver un desarrollo de esta forma de narración, que se vuelve entonces claramente novela, en el *Roman comique* de Scarron⁵⁶ (Primera Parte, 1651; Segunda Parte, 1657), obra satírica en que el lector se interesa no por el destino de un único personaje principal sino de toda una serie de personajes, presentes del principio al final o encontrados por el camino.

Así, los *Sueños* de Quevedo, herederos de diferentes formas anteriores de la sátira o no satíricas, manifiestan, al principio del siglo XVII, la aparición de una forma nueva y original⁵⁷ para la sátira. Se trata de una narración en la que un narrador cuenta sus aventuras (aunque el uso de la primera persona no es indispensable). Este narrador no es un mero pretexto a presentar a los personajes satirizados; no tiene sólo un papel de testigo, es también protagonista de diálogos y acciones, emite juicios y adquiere una experiencia; esta acción saca cierta verosimilitud de la evocación de lugares por los que evoluciona, que se pueden situar unos

⁵⁵ Sobre *Les Visions*, Roig Miranda, 1997, 1998, 1999, 2000 y 2004.

⁵⁶ Scarron conocía algunas obras de Quevedo, en particular el *Buscón*, del que se hallan recuerdos en el *Roman comique*, y unas poesías; no se puede afirmar nada respecto a los *Sueños*, pero Stoll (1968) y Phelouzat (1973) han asimilado a Scarron con el Sieur de la Geneste. Por lo contrario Losada Goya (1998: 368) rechaza categóricamente la atribución a Scarron.

⁵⁷ Aunque se puede pensar que *El asno de oro* de Apuleyo es un antecedente; las novelas picarescas son también narraciones en las que el aspecto satírico es importante.

respecto a otros; además unas apuntaciones temporales puntúan el desplazamiento, los pensamientos, las acciones del personaje. Así está rodeado de todo un mundo ficcional que tiene espesor y que le confiere espesor.

Esta nueva forma para la sátira tendrá una posteridad en España y, a través de la traducción y la imitación, en toda Europa por lo menos hasta el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, F., «La demarcación del espacio en la ficción novelesca (El ejemplo de la narrativa latinoamericana)», *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 305-352.
- Arellano, I., «Introducción» a Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 9-72.
- Fernandez, R., «La méthode de Balzac: le récit et l'esthétique du roman », *Messages*, Paris, 1926.
- Gaffiot, F., *Dictionnaire illustré Latin / Français*, Paris, Hachette, 1934.
- García Gual, Carlos, «Idea de la novela entre griegos y romanos», *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 23-53.
- Gómez Trueba, T., *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Madrid, Crítica, 1985.
- Hopp, C., *La place de l'adjectif épithète dans deux romans du XIX^e siècle*, Tesis, Nancy, 2017.
- Infantes, V., *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, Universidad, 1997.
- Lázaro Carreter, F., «Sobre el género literario», *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 116-119.
- Loeza, A., «Reseña» de Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, A. Rey (ed.), R. López Sutilo (col.), Zaragoza, Cometa S.A., Instituto «Fernando el Católico», 2010, en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 371-73.
- Losada Goya, J. M., *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle / Présence et influence*, HDR, Nancy, 1998⁵⁸.

⁵⁸ Publicado luego en Genève, Droz, 1999, « Travaux du Grand Siècle », 9.

- Macrobe, *Commentaires sur le Songe de Scipion*, en *Œuvres Complètes*, ed. y trad. Nisard, Paris, Dubochet, 1845.
- Moravia, A., *L'Homme*, Paris, Flammarion, 1965.
- Nolting-Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Phelouzat, C., *La Geneste / Traducteur de Francisco de Quevedo*, Thèse de Troisième Cycle, Bordeaux III, 1973.
- Poyatos, F., «Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje», *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 353-383.
- Quevedo, Fr. de, *Sueños y discursos* [Barcelona, Esteban Liberos, 1627], ed facsímil, Madrid, C.E.G.A.L., 1980.
- Quevedo, Fr. de, *Sueños y discursos ...*, ed. I. Arellano, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, I, 1, Madrid, Castalia, 2003, pp. 183-467.
- Rodríguez Cacho, L., «6. La prosa de Quevedo y Gracián», *Manual de Historia de la Literatura española 1. Siglos XIII al XVII*, Barcelona, Edhesa Castalia, 2016, pp. 331-378.
- Roig Miranda, M., «Las traducciones francesas de los *Sueños* en el siglo XVII hasta 1812», *Quevedo a nueva luz. Escritura y política*, Málaga, Universidad, 1997, pp. 165-212.
- Roig Miranda, M., « Le texte des *Sueños* de Quevedo et sa traduction française par le Sieur de la Geneste », *Théorie et pratique du texte*, Lublin, Univ. Marie Curie, 1998, pp. 155-166.
- Roig Miranda, M., « Voyager dans les *Sueños* de Quevedo et dans les *Visions* du sieur de la Geneste », *Le voyage dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Saint-Étienne, Université, 1999, pp. 273-281.
- Roig Miranda, M., «Edición y anotación de *Les Visions* de la Geneste», *La Perinola*, 4 (2000), pp. 367-378.
- Roig Miranda, M., « Tradition et originalité du songe chez Quevedo », *Rêves et songes / Sueños y ensueños* Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 139-154.
- Roig Miranda, M., *Les « Visions » de Quevedo, traduites par le sieur de la Geneste*, éd., introd. et notes, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Sanz Villanueva, S., «De la innovación al experimento en la novela actual», *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 229-264.
- Schwartz, L., «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *el Crotalón* y *Los sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX, 2 (1985), pp. 209-227.
- Schwartz, L., «*Satura* y sátira en los siglos XVI y XVII. Teoría y praxis», en M. D'Agostino y F. Gherardi (eds.), A. Gargano (dir.) *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 21-48.

- Stoll, A., *Scarron Als Übersetzer Quevedos Studien zur Reception des pikaresken Roimans «El Buscon» in Frankreich*, Cologne, 1968.
- Torres Villarroel, *Sueños, visiones y visitas por Madrid*, Barcelona, J. Roger, 1843.
- Valdés, R., *Los «Sueños y discursos» de Quevedo*, Madrid, U.A.B., 1990.
- Valdés, R., «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira», *La Perinola*, 20 (2016), pp. 221-270.
- Vélez de Guevara, L., *El Diablo Cojuelo* [1641], Madrid, Austral, 1963.
- Villoro, J., *Tiempo transcurrido*, México, FCE-CREA, 1986.
- Wellek, R. & A. Warren, « Nature et modes de la fiction narrative », *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, pp. 298-317.