

Teresa Gómez Trueba

El sueño literario en España

Consolidación y desarrollo del género

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1999 Teresa Gómez Trueba
© Ediciones Cátedra, S. A., 1999
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 35.184-1999
I.S.B.N.: 84-376-1756-1
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.
Pol. Ind. Los Llanos. C/ Gran Canaria, 12
28970 Humanes de Madrid (Madrid)

Índice

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO PRIMERO. Descripción del corpus.....	27
1.1. Algunos antecedentes clásicos.....	27
1.2. Los sueños literarios en la Edad Media.....	41
1.2.1. Algunos sueños medievales europeos	41
1.2.2. Visiones y sueños poéticos medievales en las litera- turas hispánicas	50
1.2.3. Sueños medievales en prosa.....	58
1.3. Los sueños literarios en el siglo XVI.....	67
1.3.1. Los sueños de Lucrecia: un hecho histórico.....	83
1.4. Los sueños literarios en el siglo XVII.....	87
1.5. Los sueños literarios en el siglo XVIII.....	127
1.6. Los sueños literarios en el siglo XIX.....	154
CAPÍTULO II. Diversidad temática.....	161
CAPÍTULO III. Análisis temático y estructural de los sueños literarios..	167
3.1. El exordio del sueño	171
3.1.1. Las teorías del sueño	172
3.1.2. Alusión a las teorías del sueño en los sueños lite- rarios	186
3.1.3. La descripción del proceso fisiológico del sueño	202
3.2. El sueño	206

3.2.1. El viaje	208
3.2.2. Los escenarios oníricos	210
3.2.2.1. El viaje al cosmos	212
3.2.2.2. Los escenarios alegóricos del más allá.....	213
3.2.2.3. La desmitificación de los escenarios mito- lógicos.....	222
3.2.2.4. El viaje a los infiernos	223
3.2.2.5. El viaje a otros países.....	226
3.2.2.6. Las calles de Madrid convertidas en esce- nario onírico	229
3.2.2.7. La imprecisión geográfica.....	231
3.2.3. Los personajes	235
3.2.3.1. El autor.....	235
3.2.3.2. El guía.....	238
3.2.3.3. Otros personajes	248
3.3. El despertar.....	250
CAPÍTULO IV. Evolución del género: de las visiones clásicas y medie- vales al sueño barroco.....	255
CAPÍTULO V. Parodia y desmitificación del género.....	275
CAPÍTULO VI. Funciones del sueño en la creación literaria.....	291
6.1. El sueño como acceso a la verdad	291
6.2. Otras funciones del sueño: verosimilitud y acumulación de contenidos	296
6.2.1. Estructura abierta. Acumulación	298
6.2.2. Organización didáctica de los contenidos	299
6.2.3. Caos y confusión en los sueños barrocos	300
6.3. La enmarcación onírica y la ambigüedad entre lo real y lo soñado.....	303
BIBLIOGRAFÍA	313

A mi madre

«Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.»

CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, cap. XLI

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a todos aquellos colegas de las Universidades de Valladolid y Salamanca que me ayudaron en la realización de este trabajo con sus inteligentes y oportunas observaciones. Muy especialmente quiero agradecer a María Ángeles Sastre su generosa ayuda en la corrección de pruebas. Al profesor Javier Blasco debo, una vez más, la confianza necesaria para atreverme a publicar estas páginas.

Introducción

Abundan en nuestra literatura las obras que se presentan al lector como el sueño que alguien tuvo mientras dormía. Dicho sueño es casi siempre relatado en primera persona por un narrador que se identifica con el autor de la obra. Se trata, además, de sueños reveladores de grandes verdades filosóficas, religiosas, morales o, incluso, científicas, que el narrador del texto se propone transmitir a los lectores para que no se pierdan y olviden tan grandes y trascendentes descubrimientos. Tales obras aparecen enmarcadas dentro de unas fórmulas estereotipadas que apenas registran variación. Rendido por el cansancio el cuerpo del narrador, recogidos los sentidos y libre la fantasía por mediación del sueño, se ve aquél de pronto en medio de un insólito y desconocido paraje. Ante sus ojos aparece entonces un misterioso personaje que le irá descifrando todo cuanto se muestra en el sueño: visiones y hechos incomprensibles, en un primer momento, pero que poco a poco y a lo largo de la obra irán revelando significados y verdades de suma trascendencia. Cuando llegamos al final del relato, el narrador que, en la mayoría de los casos, no ha sido más que mero espectador y comentarista de las visiones reveladas por el sueño, nos cuenta cómo, con el sobresalto de la admiración, despertó de súbito y, buscando rápidamente en la memoria todo lo que en él se le había representado, lo puso por escrito. Tras la experiencia del sueño, el protagonista, enriquecido con la verdad de lo contemplado y vivido, es otro hombre.

La permanencia de esos tópicos temáticos y estructurales que una y otra vez aparecen en las descripciones de los sueños literarios, como sugería Howard R. Patch en su estudio de las visiones medie-

vales, evidencia que para explicar su empleo hay que recurrir a algo más que a la pura coincidencia psicológica: a la tradición literaria¹. Y, efectivamente, estoy refiriéndome a un género de ficciones literarias de muy larga y remota tradición. En la literatura de cualquier nación abundan las descripciones de visiones o sueños que transportan al autor a un mundo inaccesible en la vigilia, bien sea por hallarse en un lugar exótico y lejano o por tratarse de un escenario alegórico que sólo existe en la imaginación. La existencia de dicha tradición en la literatura española (los sueños poéticos medievales, el *somnium* humanista, los *Sueños* de Quevedo, los *Sueños* de Torres Villarroel, etc.) es una realidad incuestionable.

Durante los siglos de oro de la literatura española, junto con otros muchos temas de origen clásico, el del sueño va a aparecer insistentemente, dedicándosele composiciones poéticas enteras —muchas precisamente tituladas «Al sueño»—, como la canción de Fernando de Herrera o la silva de Quevedo. Asimismo, el tema del sueño es componente importante o clave de otras muchas obras de todas las épocas, y no solamente poéticas². Pero quiero dejar claro desde el principio que no es mi intención estudiar la presencia del sueño en nuestra literatura como tema o motivo de inspiración, lo cual sería sencillamente inabarcable. Para un estudioso de la historia del sueño, como Raymond de Becker, la *Divina Comedia*, que en algunas épocas se pensó que había sido inspirada por la experiencia de un sueño místico³, muestra que hay dos maneras de utilizar el sueño en la obra de arte: «de manera explícita y como motivo confesado, o de manera implícita y como soporte invisible de la estructura de la obra»⁴. Son aquellas obras que explícitamente se presentan como sueños de un personaje —sea o no el narrador— las que vamos a estudiar en este trabajo⁵. Definición ciertamente imprecisa y en la que caben multitud de posibilidades.

¹ *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, página 13. Como apéndice a este trabajo se publicó «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», de Lida de Malkiel (págs. 369-449).

² Georgina Sabat de Rivers, en *El 'Sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books, 1977, estudia la tradición poética del tema del sueño en España (págs. 33 y ss.).

³ *Las maquinaciones de la noche. El sueño en la historia y la historia del sueño*, Madrid, Plaza & Janés, 1977, pág. 82 (primera edición: París, Planeta, 1965).

⁴ *Ibid.*, pág. 105.

⁵ Concha Zardoya distingue entre dos tipos de sueños en la obra de Quevedo que difieren notablemente entre sí, los sueños poéticos y los *Sueños* en prosa: «Lo horrible y lo grandioso de aquellas fantasías satírico-morales están ausentes de estos sonetos y canciones en que, a solas muchas veces, el gran poeta llora —hasta en sueños— la caducidad de todo, la fugiti-

Ramón Valdés, en un interesante trabajo sobre los *Sueños y Discursos* de Quevedo, se refirió al sueño literario como «algo muy preciso, que exige una concatenación determinada de motivos y no es pertinente, en función de las conveniencias críticas, ampliar o restringir el concepto. Si no aparecen determinados motivos no cabe hablar de sueño literario»⁶. Sin embargo, no dice expresamente cuáles son esos motivos. Por otro lado, todavía no se ha llevado a cabo el estudio de un corpus suficiente de los que Valdés llama «sueños literarios» en la literatura española, para que podamos ofrecer ahora una definición precisa de los mismos. Por ello he preferido no cerrar las puertas a la investigación ciñéndome a la definición prematura que pudiéramos fácilmente extraer de unos pocos textos conocidos. Dicho esto, no es necesario aclarar que en este trabajo serán analizados una gran diversidad de relatos que, en principio, sólo un aspecto tienen en común: el ser presentados ante el lector como un sueño y no como una experiencia realmente sucedida. Tras el estudio de todos ellos, quizás el descubrimiento de otras reglas de diversa índole (formales o temáticas), comunes a ese conjunto de textos, nos permitan aventurar una definición más precisa.

No por ello quiero eludir una de las cuestiones que todo aquel que ha estudiado obras literarias adscritas a conceptos tales como *viaje imaginario* o *utopía* se ha visto obligado a afrontar. Al estudiar la tradición de los sueños literarios, ¿estamos estudiando un género, una forma narrativa, un artificio o recurso literario o tal vez un subgénero? En la teoría de los géneros literarios es mucha la ambigüedad terminológica. Pero, en cualquier caso, hoy parece claro e indudable que los géneros existen y que son unidades que están formadas por un conjunto de reglas o, lo que es lo mismo, una combinación de requisitos referentes a varios ámbitos, una serie de reglas de diversa índole que rigen un conjunto de textos⁷. También parece una verdad asentada que existen varios niveles o categorías

va condición de la vida humana» («El tema del sueño en la poesía de Quevedo», *Sin nombre*, I (1970), págs. 15-27, pág. 15). Respecto a los poemas, Zardoya afirma que en ellos «el sueño no es instrumental [...], poetiza —es decir, convierte en poesía— las antagónicas experiencias humanas de Quevedo, sus contradictorios conflictos anímicos, la guerra a muerte de su conciencia» (*ibid.*, pág. 27). Señala también que, frente a *Los sueños* en prosa, en vano ha buscado entre los poéticos ninguno de tono satírico (*ibid.*, pág. 16).

⁶ *Los Sueños y Discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Tesis de Licenciatura leída en la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990, pág. 70.

⁷ Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios*, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pág. 57.

genéricas⁸ y que todo texto puede ser incluido dentro de uno o varios géneros de una misma o diferentes categorías. Todo depende del tipo de regla que apliquemos (criterios textuales, semánticos, sintácticos, pragmáticos, etc.). Lázaro Carreter afirma que el género nace cuando un autor «halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación». De tal forma, que el nacimiento del género picaresco, por ejemplo, se da únicamente cuando Mateo Alemán incorpora deliberadamente rasgos visibles del *Lazarillo* a su obra⁹. También parece bastante asentada la concepción del género como una entidad evolutiva y que, de hecho, muchas veces un género deriva de otro, de la ampliación o reducción de sus reglas. Partiendo de esta escueta pero clara definición de género literario, creo que podemos utilizar este término cuando nos refiramos a los sueños literarios.

En cualquier caso, dejando al margen el problema de las etiquetas, lo que se pretende hacer en este trabajo es analizar las características comunes observadas en un número elevado de obras, con el fin de constatar que todas ellas seguían una misma tradición. Para concluir con esta breve y superficial reflexión, permítaseme hacer mías las palabras de Víctor Infantes a propósito de un tema diferente, pero no totalmente ajeno, al que ahora nos ocupa, como es el de las danzas de la muerte: «lo designamos en el discurso como género, sin mayores precisiones terminológicas (ni retóricas), para expresar una realidad que engloba a su vez un conjunto de realidades y cuya utilidad práctica nos ahorra su justificación»¹⁰.

Cuando hable del género de los sueños literarios me estaré refiriendo a una categoría que se define principalmente por ciertos elementos semánticos, que no excluyen necesariamente la presencia de otros elementos que se consideran propios de otros géneros, como los viajes imaginarios, las utopías, los diálogos lucianescos o sátiras menipeas, los discursos, los sermones, etc. Nolting-Hauff, en su intento de clasificar genéricamente los *Sueños* de Quevedo, se ve obligada a aceptar que éstos han recogido numerosas sugerencias de

⁸ Por poner dos ejemplos de las diversas terminologías empleadas en la actual Teoría de los géneros literarios, recordemos que se habla de *géneros naturales*, *géneros históricos* y *subgéneros* (Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992), o *cauces de presentación*, *géneros*, *modalidades* y *formas* (Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985).

⁹ «Sobre el género literario», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 116-119.

¹⁰ Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca, 1997, pág. 18.

otros géneros y, así, en ellos «han entrado elementos del diálogo de muertos, del *colloquium* humanista, de la comedia (del entremés, pero, sobre todo, del auto sacramental) y, no en último extremo, del sermón y del tratado ascético». Aunque reconoce que «el almacén fundamental lo sigue constituyendo la narración de visiones de la tardía Edad Media, con su construcción alienante, a la que el elemento del diálogo le es tan poco extraño como el escénico»¹¹. Recientemente, Víctor Infantes ha puesto en relación la forma utilizada por Quevedo en sus *Sueños* con el género de las danzas de la muerte y, especialmente, el *Sueño de la Muerte*, donde en su opinión culmina el viejo tema literario. «Aquí la relación —afirma— 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»¹².

Es muy normal que el sueño y el viaje imaginario¹³ aparezcan combinados, en forma de *viaje soñado*. Ambos —el viaje y el sueño—, juntos o por separado, son utilizados para introducirnos en una ficción de características muy similares: mundos sobrenaturales y fantásticos, con las consabidas reflexiones religiosas, filosóficas e, incluso, científicas; mundos utópicos, que dan lugar a reflexiones políticas y sociales; o viajes a lo más profundo de la sociedad española, al interior de sus casas, con la correspondiente crítica de costumbres y de tipos. En algunas obras, incluso, encontramos una original amalgama de todos estos elementos, como en *Viaje de un Filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la Tierra* (1804), atribuido a Antonio Marqués y Espejo, donde, en el marco ficcional de un viaje soñado, se visita la Luna, las antípodas, se describe una

¹¹ Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, pág. 104.

¹² *Op. cit.*, pág. 328.

¹³ A juzgar por la escasa representación de obras españolas en la gran *Encyclopedie de l'Utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction* de Pierres Versins, Lausanne, 1972, diríase que nuestro país no participó en la moda europea de esas modalidades de ficción. Sin embargo, estudios más recientes vienen demostrando que la situación no es tan desoladora y que también en España fueron cultivados, aunque quizás en menor medida que en Francia o Inglaterra, estos géneros. Véase de Monroe Z. Hafter, «Toward a History of Spanish Imaginary Voyages», *Eighteenth-Century Studies*, VII (1975), págs. 265-282; de Paul-Jacques Guinard, «Les utopies espagnoles au XVIII^e siècle», en *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIII-XIX siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, págs. 171-202; y de Pedro Álvarez de Miranda, «Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español», en *Homenaje a G. Torrente Ballester*, Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1981, págs. 351-382, y «Los libros de viajes y las utopías en el siglo XVIII español», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, coordinado por Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, págs. 682-706.

sociedad ideal, y se hace crítica de costumbres, con la consabida reflexión moralizadora sobre las mismas¹⁴. Por otro lado, muchos de los sueños analizados en estas páginas, como la *Visión deleitable* (1440) de Alfonso de la Torre, por ejemplo, entrarían dentro del grupo de los «viajes alegóricos». El viaje, que desde antiguo ha sido relacionado con el aprendizaje, se unió pronto a la alegoría, formando una estructura narrativa muy apta y fecunda para la exposición de ideas e intereses didácticos de muchos autores.

En otro momento de su trabajo, Nolting-Hauff calificó los *Sueños* de Quevedo de «seudonarraciones» o, mejor aún, de diálogos con un marco narrativo. Pero, al igual que sucede con otros muchos sueños de la época, también es posible relacionarlos con un género concreto de diálogos: el llamado diálogo lucianesco o sátira menipea. Me refiero a aquellos sueños donde adquiere especial relevancia el elemento humorístico, a través de situaciones excepcionales (personajes reales que charlan con los dioses, con demonios, vagan por territorios fantásticos, etc.), al tiempo que presentan un «propósito filosófico de tipo universalista: el interés por las preguntas últimas del hombre sin una idea dogmática *a priori*»¹⁵. Otros, como el *Somnium* de Juan Maldonado, pertenecen por pleno derecho al género de las utopías o los tratados utópicos. No faltan los que, a la vez que en el grupo de los sueños literarios, hay que incluirlos dentro del género de la *epístola*: el *Viaje por los vientos* (1785), de José María Vaca de Guzmán, por ejemplo. Algunos, entre los que destaca *Correo del otro mundo* (1725) de Torres Villarroel, habría que considerarlos auténticas confesiones autobiográficas. Otros están cerca del discurso y, algunos, de temática religiosa-moral, del sermón. Ignacio Arellano, por ejemplo, ha relacionado los *Sueños* de Quevedo con el sermón y los tratados ascéticos¹⁶. Y Teresa de Santos, que ha estudiado los de Enríquez Gómez, los considera pertenecientes al género *discurso*.

A. C. Spearing, que ha estudiado los «dream-poetry» medievales, entendiendo bajo este nombre «poems whose main substance is a dream or vision dreamt invariably by the 'I' of the poem», afirma que lo importante del sueño es su función y —volvemos a citar sus palabras—: «the dream framework inevitably brings the poet into his poem, not merely as the reteller of a story which has its origin

elsewhere, but as the person who experiences the whole substance of the poem»¹⁷. Por lo tanto, «in some cases, no doubt is not more than a literary convention»¹⁸. De ahí que haya poemas que tienen todas las convenciones del género pero que no se presentan como sueños (*La divina comedia*, como ejemplo excelso), por lo que, en lugar de «sueño», sería más exacto hablar de «aventura espiritual»¹⁹. Teresa de Santos, apoyándose en las palabras de Spearing, llega a la conclusión de que «el sueño no tiene en sí mismo entidad estructural independiente. Es un motivo de decoro», empleado por muchos escritores, desde Luciano de Samósata en *El Gallo*²⁰, hasta Enríquez Gómez en *El siglo pitagórico* (1644), para hacer más verosímil una experiencia fantástica que proporciona a quien la vive un conocimiento privilegiado de cualquier realidad²¹; es decir, no es más que uno de los recursos de los que usaban tradicionalmente las formas didácticas clásicas. Desecha, en consecuencia, el epígrafe de «sueños» para este grupo de obras, por considerar que tal epígrafe puede propiciar el error de excluir obras en las que, aun cuando se cumplan todos los requisitos formales y conceptuales, no aparezca el motivo del sueño²². Ramón Valdés, al inicio de su trabajo, confiesa que se había propuesto inicialmente el estudio de la tradición del motivo y del género del sueño con el fin de comprender los *Sueños y discursos* de Quevedo, como obra inserta en dicha tradición. Pero al comprobar que ni siquiera todos los opúsculos contenidos en los *Sueños y discursos* utilizan ese recurso, comprendió que tal empeño no tenía sentido, decidiendo así adentrarse en el estudio de un género, la *sátira menipea*, que sí le daba la clave de interpretación de la obra de Quevedo²³.

Tales afirmaciones confirman algo que ya he insinuado. No es posible comprender y explicar las obras aquí estudiadas exclusivamente a partir de su pertenencia al género de los sueños literarios. Y tampoco es posible olvidar las múltiples interferencias existentes entre este género y otros cercanos. Pero todo lo dicho no implica

¹⁴ Álvarez de Miranda, art. cit., pág. 381.

¹⁵ Definición que da del género García Berrio en *op. cit.*, pág. 222.

¹⁶ «Introducción» a Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 39-40.

¹⁷ *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge University Press, 1980, pág. 5.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 4.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 6.

²⁰ Como tendremos ocasión de ver más adelante, en realidad, en *El Gallo*, no se recurre de forma explícita al sueño como motivo de enmarcación.

²¹ Teresa de Santos, *Enríquez Gómez, La Torre de Babilonia*, Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988-1989, págs. 140-41.

²² *Ibid.*, págs. 258-259, n. 183.

²³ *Op. cit.*, pág. iii.

que los sueños sean una forma menor del viaje imaginario, la utopía, el diálogo lucianesco, el discurso, el sermón, etc. Hay muchísimos viajes imaginarios que son soñados, pero no en todos los sueños literarios aparece el consabido viaje (no se realiza ningún viaje, por ejemplo, en *Lo Somni*, 1399, de Bernat Metge); muchas sátiras menipeas se presentan como sueños del narrador, pero no todos los sueños pueden ser calificados de sátiras menipeas. En definitiva, creo que no hay motivos suficientes para suponer que el sueño carece de entidad estructural independiente, frente a otras modalidades de ficción, como el viaje imaginario, la utopía o la sátira menipea, que supuestamente sí la tienen. Por otro lado, limitarnos a etiquetar la presentación de una ficción en forma de sueño como una más de las múltiples fórmulas estereotipadas que los escritores tienen a su alcance, no contribuye a la simple clasificación formal y extrínseca de este tipo de relatos. Es hora de preguntarnos si el sueño, además de ser un motivo frecuente, condiciona también una estructura, si quienes fingieron haber soñado lo hicieron por alguna razón concreta, si el contar algo como si hubiera sido soñado era lo más adecuado para contar lo que contaban²⁴, si la modalidad genérica del sueño ha recibido a lo largo de la historia el mismo tratamiento y ha sido utilizada para unos mismos fines y, por último, el porqué de su frecuencia y de su rentabilidad a lo largo de la historia literaria. Se trata de saber en qué medida la presentación de una ficción en forma de sueño modifica o condiciona la composición y significado de la obra.

Las borrosas fronteras que delimitan este género con otros ya aludidos me obligarán a tener en cuenta en este trabajo otros textos que, sin poder ser clasificados como sueños literarios, tienen muchos elementos en común con éstos. Por poner un ejemplo, durante la Edad Media apenas hay razones para distinguir entre las auténticas ficciones «soñadas», de la «visión» tenida en estado de vigilia, tan abundante durante este periodo, salvo que en las primeras el autor dice que lo relatado es un sueño y que, por lo tanto, un proceso fisiológico precede y justifica la experiencia fantástica, y que en las segundas estamos ante una aparición sobrenatural, milagrosa. Pero, una vez dentro del sueño o la visión propiamente dichos, las diferencias son escasas, pues el sueño siempre sirve para introducir fe-

²⁴ Similares preguntas se hace Miguel Avilés en *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980, págs. 26-27. En esta obra se editan y analizan tres sueños literarios de tema fundamentalmente político: el *Somnium* (1532) de Juan Maldonado, el anónimo *Sueño de la ciudad en ruinas* (1588) y el *Sueño político* de Melchor Fonseca y Almeida.

nómenos sobrenaturales, apariciones de seres misteriosos o viajes a un mundo de ultratumba o inexistente.

Los textos que voy a analizar, en ocasiones, poco difieren temática y formalmente de otros muchos sueños engastados en obras mayores; es decir, de los sueños que algún personaje relata a lo largo de una obra (por ejemplo, los numerosos sueños que pueblan la literatura épica y caballeresca de la Edad Media). Aunque también me refiera a ellos ocasionalmente, con el fin de delimitar el corpus de textos analizados, me fijaré principalmente en el sueño, en cuanto marco ficcional de la totalidad de una obra.

El trabajo que ahora ve la luz comenzó siendo un estudio más modesto que tan sólo pretendía abarcar los sueños literarios escritos en España durante el siglo XVII, tras la huella de Quevedo. Pero la búsqueda de posibles antecedentes de Quevedo en las letras españolas me llevó a la convicción de que no es posible comenzar un estudio de la historia de los sueños literarios por este autor. En realidad, Quevedo no inventó nada, sino que se limitó a echar mano, de forma extremadamente original, de un género profusamente cultivado en España en los siglos anteriores. Este hecho, así como el de la extraordinaria continuidad del género muchos años después de que lo utilizara Quevedo, me empujó a ampliar los límites cronológicos de mi investigación. Éstos fueron ensanchándose con la sucesiva aparición de nuevos textos. El estudio comparativo de obras que, aun estando muy alejadas en el tiempo, ofrecían interesantes puntos en común era demasiado tentador como para renunciar a él. Quizás parezca desmedido afrontar el estudio de este género de ficciones sin ningún tipo de acotación cronológica. Más cuando la tendencia crítica generalizada en la actualidad es la de analizar asuntos cada vez más limitados y específicos. Los estudios que pretenden abarcar más de un autor y, sobre todo, más de una época son progresivamente menos frecuentes. Sin embargo, el convencionalismo en el tratamiento de los tópicos y la perdurabilidad de un esquema estructural y temático que se repite invariablemente hacen difícil establecer fronteras tajantes entre unas épocas y otras para el tema que nos ocupa. Aun siendo muy consciente de la dificultad y el peligro que entraña moverse por fechas tan lejanas y diferentes, he preferido dar cuenta aquí de todos los sueños que he podido localizar en la historia de la literatura española, dejando quizás para más adelante la profundización en el estudio de un tipo determinado de sueño, adscrito a una época concreta, como el *somnium* humanista o el sueño satírico barroco. Creo que para reconocer los rasgos que indivi-

dualizan a éstos es necesario un previo conocimiento de la historia del género. Por ello, me gustaría que este trabajo, a pesar de sus muchas limitaciones, fuera recibido como una necesaria introducción al estudio de una tradición literaria no demasiado atendida por la crítica en la literatura española.

Son los siglos XVII y XVIII los más ricos en este tipo de ficciones, consolidadas, además, por quizás las dos más importantes representaciones: los *Sueños* de Quevedo y los *Sueños* de Torres Villarroel. Algunos estudiosos han considerado incluso a los *Sueños* de Quevedo, contemplados desde el punto de vista de su influjo posterior y en virtud de su original codificación de motivos clásicos, como el punto de partida de un nuevo género literario, que tal vez no cuente con un epígrafe unívoco, pero que responde a unas características formales y conceptuales bien definidas y que va a ser profusamente cultivado durante todo el siglo y el siguiente²⁵. No es raro encontrarnos con la afirmación de que los seguidores de Quevedo, «al amparo de su genialidad, constituyeron género sobre los *Sueños*»²⁶. Es casi seguro que, en el supuesto de que no hubieran sido escritos, careceríamos hoy de una notable y cuantiosa familia de obras: *Universidad de Amor* (1639) de Antolínez de Piedrabuena, *La Torre de Babilonia* (1649) de Antonio Enríquez Gómez, *Hospital de incurables* (1667) de Polo de Medina, *El no importa de España* (1668) de Francisco Santos, *Las visiones y visitas* (1727) o *Los desahuciados del mundo y de la gloria* (1737) de Torres Villarroel, junto a otros muchos títulos. Todos estos sueños, que pueden ser calificados de satírico-morales, pertenecen a una misma tradición formal y, por supuesto, todos tuvieron muy en cuenta los *Sueños* de Quevedo. No obstante, en las páginas que siguen me propongo demostrar que si la aportación de Quevedo fue fundamental en la evolución del género, está claro que éste ya existía antes de que él lo utilizara. En definitiva, si la utilización de la enmarcación onírica fue particularmente abundante durante el siglo XVII, creo que ese fenómeno no es más que el reflejo de una trayectoria anterior nunca interrumpida. Tanto en los sueños poéticos o en los sueños escritos en prosa de la época medieval como en los sueños humanistas del Renacimiento, encontra-

remos muchos puntos en común con los abundantísimos sueños de los siglos XVII y XVIII.

Pero si la historia de los sueños literarios no empieza con Quevedo, tampoco termina con el cultivo del sueño satírico-moral, que él tanto contribuyó a poner de moda durante el siglo XVII y parte del XVIII. Para algunos críticos se destaca la importancia que, en cuanto modalidad literaria crítica, tienen la ficciones oníricas en el XVII, porque se evidencian antecedente de formas literarias de intencionalidad crítica cultivadas profusamente durante el siglo XVIII: el viaje imaginario, las figuras del viajero «exótico» (los dos persas de las *Cartas de Montesquieu* o el *Gazel de las Cartas marruecas*), la utopía, etc. Sin embargo, con la aparición o, mejor dicho, el predominio de éstas en el siglo XVIII, el sueño no desaparece. A lo largo de esta centuria, los escritores recurrirán con bastante asiduidad a la fórmula del sueño, en escritos no demasiado distantes de los de la centuria pasada; si bien, disminuyen las sátiras costumbristas —sin llegar a extinguirse— y aumentan los sueños escritos para tomar parte en las polémicas del siglo (como el ya citado *Viaje por los vientos* de José María Vaca de Guzmán) y los que contienen fabulaciones utópicas, afines o no a la ideología ilustrada. Por otro lado, los sueños del XVIII se presentarán casi siempre en forma de viajes imaginarios a lugares exóticos y lejanos, en consonancia con la literatura europea del momento (así, por ejemplo, el viaje a la ciudad submarina de *El mundo sin vicios* de Cándido María Trigueros).

El sueño alegórico como instrumento para transmitir una serie de conocimientos, criticar unas costumbres o predicar una determinada moral, de tanta influencia durante los siglos XVII y XVIII, decae una vez entramos en el siglo XIX. No lo hacen los sueños de viajes espaciales, a la Luna (véase, por ejemplo, el *Viaje somniaéreo a la Luna*, 1832, de J. Castillo y Mayone) o a otros planetas, los viajes por el tiempo o a mundos desconocidos, que, si no tanto como en otros países europeos, también abundan en la literatura española del XIX y principios del XX. Sin embargo, hay que reconocer que, en la mayoría de los casos, estos viajes ya no se realizan a través del sueño o por medios sobrenaturales, sino gracias a la ciencia y la tecnología del hombre, pudiendo hablarse ya de ciencia-ficción²⁷.

Con el Romanticismo, el Modernismo y, años después, con el Surrealismo, el sueño adquirió un gran protagonismo como recurso

²⁵ Esta idea la sostienen, entre otros, Nolting-Hauff (*op. cit.*) y G. Bellini en *L'Aspetto satirico in Francisco de Quevedo*, Milán, Goliardica, 1965. Véase también Teresa de Santos, *Enríquez Gómez. La Torre de Babilonia*, ed. cit., pág. 210.

²⁶ Víctor Infantes, *op. cit.*, pág. 329.

²⁷ Véase la interesante antología preparada por Nil Santiañez-Tió, *De la luna a mecanópolis. Antología de la ciencia-ficción española (1832-1913)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

inspirador de la literatura. Pero, obviamente, es éste un fenómeno muy diferente al que nos venimos refiriendo. En cualquier caso, quisiera cerrar esta introducción con una observación que nos ayudará a comprender el tipo de ficciones que aquí nos van a ocupar. Durante varios siglos se recurrió al sueño para enmarcar, presentar y justificar unos determinados contenidos, a los que su supuesto poder profético y premonitorio otorgaba la autoridad y veracidad necesarias. Pero esos determinados contenidos eran previos a la elección del género onírico; de ahí que los sueños literarios que vamos a estudiar en estas páginas estén plagados de tópicos, clichés y motivos de tradición remota que les hacen perder aquello que, desde nuestra perspectiva, es lo más consustancial de los sueños: lo imprevisible. Primero con el Romanticismo y el Modernismo y más tarde con el movimiento Surrealista, tras la aportación del psicoanálisis, el sueño se convierte en vehículo idóneo para acceder al conocimiento del lado oscuro, misterioso e irracional de nuestra realidad. A diferencia de aquellos autores que durante el Barroco escribieron sueños literarios, los surrealistas, al transcribir sus sueños, se esforzaban por desprenderse de la conciencia y, con ella, de todo lo que sonara a tradición y herencia literaria.

El primer capítulo, el más extenso del libro, está dedicado a la descripción del corpus. Uno por uno son descritos y analizados todos los sueños seleccionados, con el fin de poner de manifiesto la continuidad de la tradición literaria que estamos estudiando. La descripción minuciosa del argumento de todas las obras creo que es necesaria desde el momento en que me interesa llamar la atención principalmente sobre los elementos temáticos y estructurales que se repiten, así como sobre aquellos que en una determinada época desaparecen. Naturalmente, dada la falta de acotaciones cronológicas, el corpus propuesto no pretende ser exhaustivo. Quizás sean muchos los textos que falten y que, con igual derecho, deberían haber figurado en estas páginas. En cualquier caso, creo que sí es un corpus lo suficientemente amplio y representativo como para evidenciar la génesis y el desarrollo vividos por el género de los sueños literarios en España. A continuación va un breve capítulo, en el que se ofrecen algunas conclusiones acerca de la diversidad temática que encierra el conjunto de los sueños literarios y se trata de llamar la atención sobre las múltiples finalidades con las que es utilizado un mismo esquema genérico. En el capítulo III me propongo analizar con detalle la estructura que se repite con escasas variaciones de una obra a otra y que, por tanto, nos permite hablar de género literario.

En el capítulo IV, como conclusión a todo el análisis que precede, se señalan algunas posibles influencias y deudas entre unos textos y otros. A continuación, dedico un capítulo a estudiar el fenómeno más interesante que ha dado de sí la utilización de un mismo esquema argumental durante tantos siglos: la adaptación paródica del mismo, fundamentalmente a partir del siglo XVI y de forma ininterrumpida hasta los últimos ejemplos analizados. Como conclusión a todo el trabajo, el libro se cierra con un capítulo dedicado a estudiar las funciones del sueño, donde pretendo deducir las motivaciones que han llevado a los autores a la utilización de la enmarcación onírica para sus obras, así como las posibles modificaciones o matizaciones que ésta haya podido conferir al conjunto de contenidos que se pudieron haber transmitido de manera más austera.

Hechas estas breves precisiones metodológicas, entramos ya en la descripción y análisis de un amplio corpus de sueños de la literatura española.

CAPÍTULO PRIMERO

Descripción del corpus

1.1. ALGUNOS ANTECEDENTES CLÁSICOS

Una cuestión obligada es la relación, sea esta más o menos directa, de la literatura clásica griega y latina con nuestro tema. Tal como nos enseñó Howard Patch en su imprescindible trabajo, además de la cultura grecolatina, la cultura oriental, la tradición judía y los mundos céltico y noruego depositaron detalles sobre el Otro Mundo incluso en manos de escritores casi inconscientes del legado que recibían. Los sueños literarios conllevan casi siempre un acceso a ese Otro Mundo, a una realidad inaccesible en la vigilia, y se nutren, sin duda, de todo ese bagaje cultural minuciosamente analizado por Patch. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, me limitaré al estudio de algunas obras que pudieron ser más accesibles a los autores de sueños literarios españoles, pudiendo considerárselas incluso modelos directos en algunos casos. Para antecedentes remotos en otras culturas remito al trabajo de Howard Patch, quien cita muestras de sueños en la cultura celta (el *Viaje de Huí Corra*, probablemente del siglo XI) o en la mitología germánica (el sueño de Flosi en *La saga de Njal el Quemado*, el sueño de Thorstan en la *Historia de Thorstan «Pie-de-buey»*, etc.)¹.

¹ *Op. cit.*, págs. 43 y 84-85. Otra obra general sobre esta materia, con extensa bibliografía, es la de C. B. Hieatt, *The Realism of Dream Visions*, París, 1967. Puede verse también Ion P. Couliano, *Más allá de este mundo (paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas)*, Barcelona, Paidós, 1993.

Como es bien sabido, el viaje al más allá es extraordinariamente frecuente en la literatura grecolatina. Pero también la utilización del sueño como vía de acceso a ese otro mundo o a la conversación con muertos, personificaciones alegóricas o fantásticas, cuenta con una larga y remota tradición en las letras clásicas. El *Somnium Scipionis* de Cicerón, el «Descensus ad Inferos» en la *Eneida*, el mito de Timarco en las *Moralia* de Plutarco o, algo más tarde, *El sueño o La vida* de Luciano, entre otros textos, influyeron en menor o mayor medida en la configuración de los sueños literarios. Junto a éstos, existen otros que, sin poder ser considerados estrictamente como sueños, también merecen ser tenidos en cuenta entre los antecedentes de la tradición literaria que vamos a estudiar. Me refiero, por ejemplo, a la visión de Er, en *La República* de Platón, o al mito de Tespesio, también en las *Obras morales* de Plutarco.

La visión de Er, relatada al final de *La República* de Platón², se ha citado en alguna ocasión como primer antecedente importante de los sueños literarios. Para Miguel Avilés este relato pertenece concretamente a «un género específico de sueños, los *sueños escatológicos*»³. No se trata, en cambio, de un sueño, sino de una visión. Er, un nativo de Panfilia, muerto en el combate, resucita diez días después y revela lo que ha visto en el más allá. En ningún momento se dice que Er haya soñado su viaje; es más, fue en la muerte cómo su alma, y no su cuerpo, accedió a esa realidad ultraterrena. A los doce días resucitó: aunque «sin saber por dónde ni cómo, su alma se había unido a su cuerpo; y al abrir sus ojos de repente en la madrugada vio que estaba tendido sobre la pira» (pág. 441). A diferencia de lo que ocurre en los sueños, se desconocen las causas que han llevado a Er a hacer tan fantástico viaje. Pero lo cierto es que si a partir del siglo XVI puede observarse una frecuentísima recurrencia al sueño para justificar los viajes al otro mundo o las conversaciones con muertos, tanto en la literatura clásica como en la Edad Media, como ya quedó señalado, los autores acuden casi indistintamente al sueño o a la mera visión, sin que por ello se aprecien diferencias importantes en la configuración de las obras⁴. En los primeros se hace mención explícita a que el personaje quedó dormido y que fue en sueños como vio lo relatado y esto lleva en muchos casos a una descripción del

proceso de la dormición y de las causas del sueño, que justifican todo lo que viene después, como puede verse en el *Somnium Scipionis*. En cualquier caso, la descripción de ese proceso, que constituye lo que algún investigador ha llamado el *exordio* del sueño⁵, es mínima o inexistente en muchas de las poesías medievales, lo que hace que la diferencia entre los sueños y las visiones en este momento sea todavía menos relevante⁶.

Está claro que la visión de Er, así como el *Sueño de Escipión* o el descenso a los infiernos de Eneas, se hallaban, directa o indirectamente, al alcance de quienquiera que se imaginase un viaje al otro mundo. Y no cabe duda de que la experiencia de Er en el más allá, lo que allí vio y vivió (el «lugar maravilloso» en el que se encuentra, la visión de un juicio, la invitación a oír y contemplar lo que allí sucede para poder contárselo después a los hombres, la contemplación del cosmos, la presencia de las Parcas...) dejó una huella importante en todos los viajes literarios al más allá y, por lo tanto, también en los sueños literarios, de los cuales muchos narran un viaje de estas características. La visión de Er puede haber fijado, sobre todo, una norma para los documentos medievales, donde es muy frecuente la narración hecha después de que el alma del vidente vuelva a su cuerpo, cuando todos pensaban que ya había muerto⁷. Y, como vamos a ver, la abundantísima poesía medieval de visiones fue sin duda fuente de inspiración para los autores de sueños humanistas y barrocos.

Apuntemos solamente que la visión no es relatada aquí en primera persona por un narrador que se identifica con el autor, lo que va a ser habitual tanto en las visiones poéticas medievales como en los sueños literarios de siglos posteriores. Se trata de la visión que tuvo uno de los personajes ficticios de la obra.

Al igual que Platón, Cicerón corona su tratado político con una descripción de la otra vida. En este caso sí nos encontramos ante una visión soñada. Se trata del famoso *Somnium Scipionis*, del libro VI

⁵ Nolting-Hauff, *op. cit.*, pág. 104.

⁶ En opinión de Claude Lecouteux la diferencia entre sueño y visión fue establecida por la cultura medieval cristiana: «La distinction entre visions et songes est celle de la culture chrétienne du Moyen Age, et l'homme, quelle que soit sa religion, peut avoir une vision extatique alors que son corps est plongé dans le coma ou en léthargie, ou bien, tout simplement, quand il sommeille. Si dans le premier cas, l'âme quitte le corps, elle ne le fait pas forcément dans le second, puisque les textes nous montrent que le dormeur peut recevoir des visites de Dieu, de saints, de parents [...]» (*Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Age*, París, Imago, 1992, pág. 36; cfr. Concepción Salinas Espinosa, *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: La obra del bachiller Alfonso de la Torre*, Universidad de Zaragoza, 1997, págs. 111-112, n. 157).

⁷ Howard Patch, *op. cit.*, pág. 90. Patch da el argumento del mito de Er en la pág. 32.

² Cito por la edición de Miguel Caudel, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1994, páginas 433-442.

³ *Op. cit.*, pág. 51.

⁴ Sí que se le confería, en cambio, un valor diferente al sueño y la visión desde un punto de vista filosófico. Véase el apartado 3.1.1. del capítulo tercero de este libro.

de *La República*⁸, cuyos paralelismos con el diálogo platónico, en el que la visión de Er condensa la doctrina expuesta en el tratado, han sido suficientemente señalados. El *Sueño de Escipión* es para la crítica uno de los modelos indiscutibles de todos los sueños literarios, hasta el punto de que ha sido considerada la obra que da el primer paso en la configuración del género. No casualmente será citado en varios sueños literarios muchos siglos después (en *Roman de la Rose* de Lorris, en *The Parliament of Fowls* de Chaucer, en *Lo somni* de Bernat Metge, etc.) y algún autor renacentista, como Luis Vives, lo convertirá incluso en asunto de su propio sueño literario.

El sueño está narrado en primera persona y, salvo la falta de identidad entre el narrador y el autor, presenta casi todas las convenciones temáticas y estructurales de la mayoría de los sueños literarios posteriores. La visión de Er constituye sólo un episodio dentro de *La República* de Platón. El *Sueño de Escipión* forma también parte de una obra más grande; sin embargo, no carece de importancia el hecho de que fuera éste el único fragmento largo y coherente que se conoció de *La República* hasta inicios del siglo pasado. El famoso relato de Cicerón se transmitió gracias al gramático Macrobio Teodosio, quien, hacia el año 400, escribió un comentario del mismo que, junto con el texto del *Somnium*, llegó hasta nosotros a través de varios manuscritos. Fue una obra de inmensa fama e influencia duradera. El hecho es que el *Sueño de Escipión* ha contado con cierta independencia, que todavía hoy tiene, respecto al resto de la obra⁹; y ello, sin duda, ha contribuido a convertirlo en modelo de otros sueños literarios donde el relato del sueño lo ocupa prácticamente todo.

Aunque es muy conocido, considero oportuno resumir brevemente el argumento de esta obra, teniendo en cuenta que se hallan en él muchos de los tópicos que se repetirán una y otra vez en los sueños de nuestra literatura¹⁰. Escipión el joven cuenta su visita al rey Mansinissa, quien le habló hasta bien entrada la noche del otro Escipión, el Mayor. Fueron después a dormir y Escipión cayó pronto en un sueño, «más profundo de lo acostumbrado» (pág. 96). Así como ocurre en casi todos los sueños literarios que vamos a examinar, el sueño que tuvo Escipión guarda relación con la conversación

⁸ Cicerón, *De la República*, ed. de Julio Pimentel Álvarez, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, págs. 95-104.

⁹ Véase Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 31.

¹⁰ Sigo en parte el resumen que da Pimentel Álvarez en ed. cit., pág. LXIX.

que mantuvo con el rey antes de quedarse dormido, pues sueña que se le aparece su abuelo Escipión el Africano. El mismo Escipión, como harán después otros narradores de sueños, reflexiona en el texto sobre esta circunstancia:

Entonces a mí (creo de verdad que a causa de esto que habíamos hablado, pues casi siempre ocurre que nuestros pensamientos y conversaciones engendran en el sueño alguna cosa semejante a la que Enio escribe acerca de Homero, acerca del cual, sin duda, muy a menudo solía, estando en vela, reflexionar y hablar), Africano se me mostró [...] (pág. 96).

Inmediatamente después de esta reflexión viene el relato del sueño: el Africano se le aparece, causándole un gran miedo y admiración, y le recomienda que no olvide todo aquello que va a decirle. En el curso del sueño se ve transportado a la Vía Láctea, desde donde su abuelo le muestra la ciudad de Cartago, advirtiéndole entonces de los nuevos conflictos que protagonizará esta ciudad y de su final derrota, así como de la toma de Numancia y las traiciones de sus conciudadanos. Le recuerda también la vida bienaventurada que se reserva a los hombres que han prestado servicios a su patria. Se interesa Escipión el Joven por la clase de existencia que disfrutaban sus antepasados y su abuelo le comunica que todos están vivos, pues la vida en la tierra no es tal, sino muerte, y la vida que se consigue después de ésta es la verdadera, pero sólo Dios tiene el derecho de señalar el día en que nos llegue. Después se le aparece también su padre, Emilio Paulo, quien le dice que no tendrá acceso a las moradas celestes hasta que Dios lo libere de los lazos del cuerpo, ya que los hombres fueron engendrados para cumplir una misión en la tierra. Le aconseja que practique la justicia y la piedad, asegurándole que una vida como ésta es el camino para llegar al cielo. Prosigue el sueño con un viaje por los cielos, similar al que Platón sugiere en la visión de Er, con una poética relación del universo y sus nueve esferas, para enseguida hacer notar la pequeñez del globo terráqueo, lo poco que abarca la gloria de un hombre en la tierra, lo corto de la vida humana y la importancia de la virtud por sí misma. La despedida de tan fantástica experiencia es así de escueta: «Él se alejó; yo me desaté del sueño» (pág. 104).

Como hemos señalado, muchos de los elementos de este breve relato van a aparecer una y otra vez en la prolongada lista de sueños que pueblan nuestra literatura. De entre ellos, algunos llegarán a con-

vertirse en lugares comunes en este tipo de ficciones. Así, por ejemplo, la justificación del sueño por los pensamientos tenidos antes de dormir, presente no sólo, tal como señala C. S. Lewis¹¹, en los abundantes sueños poéticos medievales (Chaucer en el proemio de *The Book of the Duchess* lee algo sobre amantes separados por la muerte antes de soñar con ellos; en *The Parliament of Fowls* lee el propio *Sueño de Escipión* y sugiere que ésa puede ser la razón por la que soñó con Escipión, etc.), sino también en los numerosos sueños de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Además de la justificación del sueño, otros elementos presentes en el *Sueño de Escipión* van a ser después habituales: aparición y enseñanzas de un personaje (en este caso dos) ya muerto que se convierte a la vez en guía y maestro del que sueña; predicción del futuro político; descripción del cosmos y recriminación del maestro al soñador ante su insistencia en contemplar la tierra y no atender a la novedad que tiene ante sus ojos. Mientras Escipión está mirando hacia la tierra, le dice Africano: «¿hasta cuándo tu mente estará fija en la tierra? ¿No ves a qué templo viniste?» (pág. 99). Tales comentarios conllevan la habitual apreciación de la insignificancia de la tierra cuando es contemplada desde el más allá. El Africano Mayor lleva a Escipión a un lugar elevado, brillante y resplandeciente, lleno de estrellas, desde donde contempla Cartago, y hay que apuntar que también la contemplación del mundo desde lo alto va a ser lugar común en la literatura onírica. El escaso espacio que ocupa la narración de la situación ficticia que enmarca el relato, frente a las enseñanzas que le interesa transmitir a Cicerón, es también una nota característica de todos los sueños literarios, como tendremos ocasión de ver más adelante. Por contra, frente a todas esas coincidencias, hay algo que aleja al *Sueño de Escipión* de la mayor parte de los sueños literarios, y es que en este relato el narrador (Escipión) no coincide con el autor de la obra.

En el libro VI de la *Eneida*¹², después de conseguir la rama de oro que le abrirá el paso, Eneas viaja al infierno en compañía de la Sibila de Cumas, para ver a su padre. Llegan a las llanuras del Llanto, donde encuentran a Dido y a la muchedumbre de los soldados troyanos muertos en la guerra, se describe el Tártaro y sus suplicios y,

¹¹ *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pág. 18. De este autor puede verse también su obra *El gran divorcio. Un sueño*, donde se sirve de la vieja tradición literaria de los sueños, para construir un relato fantástico.

¹² Virgilio, *Eneida*, ed. de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 311-360.

por fin, llegan a los Campos Elíseos, donde Eneas se reúne con el fantasma de su padre. Anquises, después de revelar a su hijo el origen del mundo y los misterios de la vida en los infiernos, le va describiendo las personas que han de ser héroes de Roma y las guerras que le esperan. Hasta aquí uno más de los muchos descensos al infierno de la literatura clásica, pero no olvidemos que con estas palabras termina el Libro VI: «Dos puertas dicen / tiene el país del Sueño, una de cuerno, / que abre paso a las sombras verdaderas; / con brillo de marfil la otra relumbra, / pero por ella envían sueños falsos / los Manes a la tierra. Sigue Anquises / con su hijo y la Sibila en estas pláticas / hasta el umbral, y los despide abriéndoles / la puerta de marfil [...]» (vv. 1294-1302, pág. 360).

El motivo de las puertas del sueño aparece ya en la *Odisea*, pero no en el capítulo en el que se narra el viaje al infierno del héroe, sino en el canto XIX, donde Penélope le recuerda a Odiseo la existencia de sueños falsos y verdaderos, tras haberle revelado uno que ella tuvo. Por ello, no ha dejado de llamar la atención la aparición de este motivo precisamente al final del libro VI de la *Eneida*. Parece Virgilio dar a entender que no conservará Eneas de cuanto ha visto y oído otro recuerdo que el que se conserva de un sueño o quizás que el fin del viaje de Eneas al otro mundo es análogo al despertar de un sueño, es decir, que ha soñado el descenso al infierno. Además, Eneas y Sibila salen por la puerta de los sueños falsos, sugiriéndose así que su sueño es engañoso, esto es, que necesita interpretación. Para G. Williams la alusión a la puerta de marfil se justifica porque: «Lo mejor que puede decirse sobre la vida del más allá se reduce a conjeturas y para ello se echa mano del mito, que es como un sueño engañoso o puede estar estructurado como un sueño que necesita interpretación [...]»¹³.

La visita a los muertos en el libro XI de la *Odisea* sirvió sin duda como estímulo inicial para que Virgilio incluyera en el viaje de su héroe una experiencia similar. No hay constancia en fuentes anteriores de que Eneas hubiera bajado al infierno y hubiera recibido allí revelaciones proféticas. No obstante, el sueño del héroe, en el que se le revelaba todo su futuro, que constaba en los *Anales* de Fabio Píctor, según testimonio de Cicerón en *De div.* I, 43¹⁴, pudo influir en el episodio que narra el viaje

¹³ *Technique and ideas in the Aeneid*, Londres, 1983, pág. 57.

¹⁴ «Sint haec, ut dixi, somnia fabularum, hisque adiungatur etiam Aeneae somnium, quod nimirum in Fabi Pictoris Graecis Annalibus eius modi est, ut omnia, quae ab Aenea gesta sunt quaeque illi acciderunt, ea fuerint quae ei secundum quietem visa sunt.»

de Eneas al infierno. Y junto a esta tradición romana, sin duda también en el ciceroniano *Sueño de Escipión* habría que buscar la verdadera correspondencia del libro VI de la *Eneida*¹⁵.

Se ha señalado el mito de Er como fuente de inspiración en la creación del mito de *la visión de Tespesio* que narra Plutarco (48-112 d.C.) en el diálogo *De la tardanza de la divinidad en castigar*¹⁶. En opinión de Patch, éste está más cerca que aquél de los relatos medievales¹⁷. El mito de Tespesio, narrado por Plutarco —uno de los interlocutores del diálogo— en tercera persona, cierra el texto, sirviendo como corroboración a su discurso. Era Tespesio un hombre que había vivido con gran desenfreno la primera parte de su vida, hasta llegar a perder todos sus bienes y convertirse en un miserable. Se hirió en una caída y se le creyó muerto, pero al tercer día, en los mismos funerales, revivió. La parte inteligente de su alma, separada del cuerpo, viajó allí donde pudo contemplar las almas de los muertos. El alma de un pariente se le acercó y le dijo que había llegado a aquel lugar por decisión divina. Le muestra aquél los castigos a que están expuestas las almas por parte de las divinidades. Llegan a una sima grande y profunda, que une el cielo y la tierra, llamada el lugar del Olvido. Después, la voz de una sibila le anuncia la fecha de su propia muerte, junto a otras profecías. Entre las almas que sufrían castigos vio la de su propio padre. El guía desaparece y Tespesio pudo ver, por último, cómo las almas volvían a un segundo nacimiento, al ser forjadas y moldeadas por los artesanos encargados de ello. Arrastrado repentinamente por un viento muy fuerte, cayó en su cuerpo y abrió los ojos al pie de su misma tumba. A partir de ese momento, tras las experiencias por las que pasó en el periodo en que su alma había dejado el cuerpo, se volvió un hombre justo y piadoso.

Como en el mito de Er no se puede hablar aquí de sueño, sino más bien de una experiencia ultraterrena del alma, una vez separada del cuerpo. Sin embargo, pocas diferencias ofrece esta historia con la del *mito de Timarco*, relatada también por Plutarco en uno de sus diálogos morales, *Sobre el demon de Sócrates*¹⁸, la cual sí se presenta

¹⁵ «De todos modos, en su concepción escatológica y su bien organizada visión del más allá sí que hay que contar también con influjos de Píndaro, Platón, Posidonio y las doctrinas órficas» (Vicente Cristóbal, «Introducción» a la *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992, pág. 48.)

¹⁶ *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, tomo VIII, ed. de Rosa María Aguilar, Madrid, Gredos, 1996, págs. 109-169. Concretamente, el mito de Tespesio cierra el diálogo (págs. 155 y ss.).

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 90.

¹⁸ *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, tomo VIII, ed. cit., págs. 199-265. Concretamente, el mito de Timarco se relata en las págs. 243-251.

como un posible sueño del protagonista. En este caso, el mito no se encuentra al final del texto, como el de Tespesio, sino en el centro del diálogo, corroborando la teoría de Simmias, uno de los interlocutores. Timarco, joven aficionado a la filosofía, descendió a la cueva consagrada a Trofonio y realizó todas las ceremonias que eran requisito para obtener un oráculo, permaneciendo allí durante dos noches y un día. Cuando ya le daban por muerto apareció para contar lo que había visto y oído. Al entrar se vio envuelto en una profunda oscuridad y, sin saber si «estaba despierto o en sueños» (página 244), sintió un golpe en la cabeza y cómo, al abrirse las suturas de su cráneo, escapaba su alma. Se vio a sí misma en un extraño paisaje y vio los demonios de los hombres en forma de estrellas saltando en torno a una gran sima redonda, en la que algunos se arrojaban, mientras otros volvían a salir. La voz de alguien invisible le explica entonces la escena y le habla sobre la diferencia entre unas almas y otras y sobre la división de las almas en partes, superior e inferior, repitiéndose algunos conceptos ya presentes en el mito de Tespesio. De pronto, la misteriosa voz interrumpe su discurso y le dice que conocerá el resto con más precisión cuando pasen dos meses. Quiso Timarco volverse para ver quién le hablaba, pero le dolió muy fuerte la cabeza y no pudo ver ni saber nada de lo que le había sucedido. Al recobrase un poco después se vio de nuevo donde se había acostado desde el principio. Timarco murió a los dos meses, tal y como había profetizado la voz¹⁹.

En este relato, que según Patch se asemeja de modo sorprendente a la *Leyenda del Purgatorio de San Patricio*²⁰, de muchos siglos más tarde, se sugiere desde el principio que la experiencia de Timarco podría haber sido soñada. Por otro lado, hay que recordar que Trofonio, semidios ctónico, hijo de Agamedes, o de Apolo según otros, revelaba sus mensajes por medio del sueño²¹. En cualquier caso, tanto en la visión de Tespesio como en el sueño de Timarco, volvemos a encontrar muchos de los elementos ya comentados a propósito del mito de Er y del *Sueño de Escipión*: el viaje al otro mundo, la presencia de un guía, el encuentro con los muertos, la profecía del futuro, etc.

Mención obligada en esta revisión de los antecedentes es la obra

¹⁹ Howard Patch, *op. cit.*, págs. 90-91.

²⁰ *Ibid.* Véase Juan Pérez de Montalbán y Ramón de Perellós, *Viaje al Purgatorio*, Madrid, Olalla, 1997.

²¹ Rosa María Aguilar, ed. cit., pág. 244, n. 73.

grecolatina de Luciano. Sin embargo, vamos a ver cómo, si es cierto que Luciano influyó decisivamente en la constitución de un género muy cercano al sueño literario como es la sátira menipea, no aportó tanto como a veces se ha dicho a la configuración de aquél.

Todos los episodios analizados hasta aquí remiten al relato de una visión o de un sueño dentro de una obra más amplia. Por el contrario, *El sueño* o *La vida*²² de Luciano se ajusta a la definición del sueño literario que dábamos en páginas precedentes: la enmarcación o presentación de toda una obra en forma de sueño. En *El sueño* o *La vida* un narrador en primera persona, que identificamos con el autor, cuenta que tras haber terminado sus estudios primarios, su padre mantuvo una discusión con sus amigos acerca de cuál podría ser el trabajo que más le convenía. Decidió por fin mandarlo junto a su tío para que aprendiera el oficio de la Escultura. Cuenta después Luciano que su tío se mostró demasiado cruel y exigente con él, por lo que huyó llorando a casa de sus padres. Esta breve historia que introduce el relato del sueño propiamente dicho es calificada por el mismo autor como episodios «graciosos e infantiles» (pág. 153). Sin embargo, advierte que «lo que vendrá a continuación, señores, no es nada que deba ser despreciado; escúchenlo, pues requiere oyentes que verdaderamente estén deseosos de oír cosas. Por decirlo con Homero²³, Un ensueño divino llegóme en el sueño / a lo largo de una noche inmortal» (pág. 154). Comienza entonces el relato del sueño: dos mujeres le cogían por las manos, atrayéndolo cada una con gran violencia y reclamándolo ambas para sí. Una de ellas se presentó como la Escultura y la otra como la Retórica. A partir de aquí, cada una de las dos lucha por persuadir a Luciano, exponiéndole las ventajas que podría obtener si fuera la elegida. La mayor parte del sueño se reduce de este modo a un diálogo entre la Retórica y la Escultura. Los argumentos esgrimidos por la Retórica, así como la mala experiencia tenida el día anterior con su tío el escultor, logran convencer a Luciano de que opte finalmente por ella, quien le hace subir en un carro tirado por unos caballos alados, parecidos a Pegaso. En su viaje por los aires, Luciano iba esparciendo unas semillas sobre la tierra, mientras desde abajo unos hombres le lanzaban alabanzas. Finalizado el viaje con la Retórica, se presentan ambos ante su padre para mostrarle su acertada elección. Aquí fina-

²² Luciano, *Obras II*, ed. de José Luis Navarro González, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1988, págs. 151-160.

²³ Cfr. *Ilíada* II, 56.

liza el relato del sueño. Alguien se burla entonces del contenido de un sueño tan pueril, lo que le sirve al autor de pretexto para concluir justificándose y explicando la finalidad de su relato: servir de ejemplo a otros jóvenes que estén intentando decidir su futuro; especialmente a aquellos que, desanimados por su pobreza, vayan a inclinarse hacia lo peor.

Durante años se quiso ver en esta obrita una visión, algo deformada, de la propia vida de Luciano. En opinión de José Alsina, hay, en cambio, en ella demasiadas coincidencias temáticas con otras obras del autor, así como tópicos de su propia época (el enfrentamiento entre la retórica y la escultura, por ejemplo) como para que podamos confiar en la autenticidad autobiográfica²⁴. En cualquier caso, es ésta la obra de Luciano que más se aproxima al esquema genérico que estamos estudiando y que nos vamos a encontrar repetido en tantas obras de nuestra literatura. Son muchos los elementos presentes en esta ficción que terminarán por resultarnos familiares. En primer lugar, se trata de un relato autobiográfico: el yo-narrador, que se identifica con el autor, cuenta una historia que dice haber soñado. Asimismo, llegará a convertirse en tópica la insistencia del narrador en que fue un sueño tan claro que parecía real. «Al cabo de tanto tiempo —sigue diciendo Luciano—, aún permanecen en mis ojos las imágenes de las distintas cosas que se me iban apareciendo y aún resuenan en mis oídos las palabras que escuché; así de claro estaba todo» (pág. 154). Contiene también el sueño de Luciano un viaje por los aires en un carro tirado por unos caballos alados, lo que, como vamos a ver, es motivo nada raro en el mundo de los sueños literarios. También, como en otros muchos sueños posteriores, el autor, una vez terminado su relato, quita trascendencia al contenido de los sueños: «¿A santo de qué le ha venido a éste el contarnos todo eso y recordar una noche de su infancia y sueños de hace mucho tiempo que están ya pasados de rosca? La charleta insulsa está ya trasnochada, ¿o es que acaso nos ha tomado como intérpretes de sueños?» (pág. 159), dice un interlocutor de Luciano. Por último, destaquemos la forma en que Luciano cierra el relato de su sueño extrayendo de él una reflexión moral.

Más problemática resulta la presunta deuda que los sueños literarios tienen con otras obras de Luciano, como *El Sueño* o *El Gallo*²⁵,

²⁴ José Alsina, «Introducción» a Luciano de Samósata, *Diálogos*, Barcelona, Planeta, 1988, pág. XVIII.

²⁵ *Obras I*, ed. de José Alsina, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1981, págs. 362-392.

por ejemplo, que, sin embargo, se cita con frecuencia como indiscutible antecedente de este género. En *El Sueño o El Gallo*, pese a lo engañoso de su título, la ficción no aparece enmarcada dentro de un sueño. Ahora bien, si no de todos los sueños sí que puede considerarse, en cambio, modelo de un tipo muy específico de sueños del que disponemos de algún importante ejemplo en nuestras letras: *El Cróton* y *El Siglo pitagórico*, de Enríquez Gómez, en los que también aparece el clásico motivo de las transformaciones o migración de las almas. La obra no comienza con la alusión del narrador a los momentos en que se quedó dormido y empezó a soñar, ni con la consiguiente aclaración de que todo cuanto nos va a contar no ocurrió realmente sino que fue soñado. No parece interpretarlo así, en cambio, el autor de *El Cróton* cuando en el prólogo de su obra declara:

También finge el auctor ser sueño, imitando al mesmo Luciano, que al mesmo diálogo del *Gallo* llama *Sueño*. Y hácelo el auctor porque en esta su obra pretende escrebir de diversidad de cosas y sin orden, lo cual es propio del sueño; porque cada vez que despierta, tornándose a dormir, sueña cosas diversas de las que antes soñó (página 24).

Sí que es cierto que, de alguna manera, en numerosos momentos de *El Sueño o El Gallo* al lector se le sugiere la naturaleza onírica del relato; más concretamente, que todo cuanto se está contando es un sueño del zapatero Micilo: «¿Acaso —dice Micilo— no es también esto un sueño?» (pág. 366), y, más adelante: «si tuviera opción a elegir entre tu narración o el sueño aquél lleno de felicidad de que poco ha disfrutaba, no sabría por qué decidirme: tan parejas considero tus experiencias a las más gratas visiones, y en igual estima os pongo, a ti y alpreciado sueño» (pág. 369).

Pero aun si aceptáramos que todo es un sueño de Micilo hay que notar que en *El Sueño o El Gallo*, al igual que en *El Cróton*, y al igual que en el *Sueño de Escipión*, el autor no coincide con el narrador-soñador, lo que, como ya advertimos, será algo excepcional en los sueños literarios de fechas posteriores. Y, además, el cauce de presentación de *El Sueño o El Gallo* y *El Cróton* es muy diferente al de *El sueño o La vida* o al del *Sueño de Escipión*, por citar ejemplos ya analizados. En estas dos el narrador nos cuenta un sueño que ha tenido. Por el contrario *El Sueño o El Gallo* está íntegramente constituido por el diálogo que mantuvieron dos personajes ficticios,

Micilo y el gallo, sin que dicho diálogo aparezca enmarcado en una narración en tercera persona, y se insinúa, por boca de uno de esos dos personajes (Micilo), que el diálogo puede estar siendo soñado por él. La complejidad aumenta cuando Micilo le cuenta al gallo su sueño (pág. 245); un sueño que, por otro lado, prescinde absolutamente de los tópicos tradicionales de los sueños literarios (viaje al más allá, aparición de un guía que dirige y alecciona al que sueña, etc.). Micilo soñó que Eucrates el rico le hace su heredero, convirtiéndolo de la noche a la mañana en un hombre rico. Inmediatamente comprobamos que la lección que se desprende del relato de las transmigraciones del gallo (el desprecio de la riqueza) guarda relación con el sueño de Micilo, que había soñado con riquezas. Después el gallo hace que Micilo presencie junto a él la nada dichosa vida que llevan los ricos. Micilo se convence al final de la obra de que antes vale perecer de hambre que sufrir lo que han de pasar éstos. Ya está amaneciendo y el Gallo le invita a ver el resto en otra ocasión. En definitiva, el diálogo *El Sueño o El Gallo* no está enmarcado en la frecuente y tradicional estructura del sueño. Han sido seguramente las palabras del autor de *El Cróton*, en el prólogo de esta obra, arriba reproducidas, las que han llevado a considerar *El Sueño o El Gallo* uno de los principales antecedentes de la literatura onírica.

En *Icaro Menipo o Por encima de las nubes*²⁶ y en *Menipo o Necromancia*²⁷, otras dos de las obras de Luciano frecuentemente citadas en las listas de antecedentes de los sueños literarios, tampoco se afirma explícitamente al inicio que lo relatado sea un sueño. No obstante, tanto el argumento de *Icaro Menipo o Por encima de las nubes* como el de *Menipo o Necromancia*, esos satíricos viajes al cielo y al infierno, van a estar muy presentes en algunos sueños de los siglos XVI y XVII. En el primero, Luciano se ríe de las herejías y confusiónismo de los filósofos acerca de los astros y fenómenos cósmicos. Menipo²⁸ le cuenta a su amigo el viaje que ha realizado por los propios astros. Éste cree que todo ha sido un sueño («¡Por Heracles! ¡Te refieres a un largo sueño, si has dormido sin reparar en ello durante perasangas enteras!», pág. 410), pero él asegura que ha hecho ese viaje realmente. *Menipo o Necromancia* encierra una dura crítica de

²⁶ *Obras I*, ed. de José Alsina, ed. cit., págs. 407-433.

²⁷ *Obras II*, ed. de José Luis Navarro González, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1988, págs. 303-319.

²⁸ Menipo de Gádara, el creador de la sátira menipea, es el protagonista de este diálogo. Sus obras se perdieron pero, como es bien sabido, es mucho lo que se conserva de su espíritu en las de Luciano.

Luciano a los filósofos y a los ricos. En esta ocasión, Menipo le cuenta a su amigo cómo de la mano de Tiresias, el adivino boecio (personaje filosófico que volverá a aparecer en posteriores sueños literarios), viaja a los infiernos y vuelve a la Tierra para contar lo que ha visto. El regreso de Menipo a la Tierra se hace gracias al mago Mitrobarzanes, quien le aconseja subir a través del templo de Trofonio.

Nos encontramos, por tanto, en estas dos obras un paródico viaje al más allá como recurso para hacer una crítica de la tierra, lo que será muy habitual en los sueños literarios. Sin embargo, ninguna de las dos está enmarcada en la ficción de un sueño, a pesar de que, como ocurría en *El Sueño o El Gallo*, alguno de los personajes insinúa que todo ha podido ser un sueño del protagonista, que, por otro lado, no coincide con el autor. Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que tan frecuentemente se plantee, por parte de algunos personajes, la posible naturaleza onírica de esos viajes al más allá, pues atestiguan una identificación del sueño con las experiencias ultraterrenas, que va a perdurar a lo largo de las épocas estudiadas.

En opinión de Miguel Avilés, otra de las obras que más han influido sobre lo que él llama *sueños ficticios* es *Relatos verídicos* de Luciano²⁹, y concretamente el episodio en el que se narra la visita del héroe a la Luna. Tanto esta obra como el *Icaromenipo* debieron de influir decisivamente para que la Luna se convirtiera en lugar de aterrizaje para más de un autor de sueños literarios (el *Somnium*, 1533, de Juan Maldonado; el sueño del vejamen de Pantaleón de Rivera; el *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, 1804, de Antonio Marqués y Espejo, etc.). Ahora bien, de nuevo nos encontramos con que no se describe aquí sueño alguno, propiamente dicho. Más interesante con relación al tema que estamos tratando me parece el episodio dedicado a describir la isla de Los Sueños. Tampoco se relata aquí ningún sueño, pero sí se pone de manifiesto la postura de Luciano ante el tema de los sueños, al desmentir algunas de las teorías homéricas. Al mismo tiempo, dicha descripción quizás sirvió como modelo a otros narradores de sueños de siglos posteriores, como Vives en el Renacimiento, que relató en su propio sueño literario una visita precisamente a la morada o ciudad del Sueño.

²⁹ Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 54. Véase *Obras I*, ed. de José Alsina, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1981, págs. 176-227.

1.2. LOS SUEÑOS LITERARIOS EN LA EDAD MEDIA

1.2.1. *Algunos sueños medievales europeos*

Como tendremos ocasión de ver a lo largo de este trabajo, las visiones del más allá no son ni mucho menos patrimonio de la cultura medieval; sin embargo, no es raro que la literatura de visiones se relacione casi exclusivamente con este periodo. Lo cierto es que a partir del siglo VI las visiones del otro mundo aumentaron extraordinariamente, llegando, en opinión de todos los investigadores, a constituir un género literario³⁰. Pero, como es bien sabido, no siempre es el sueño el que permite el acceso a ese otro mundo. No es raro que el viaje se realice a partir de un estado de inconsciencia o éxtasis producido por una grave enfermedad. Otras veces, la visión se tiene, sin más, en estado de vigilia.

En el capítulo que Howard Patch dedica a la literatura medieval de las visiones, da cuenta de unas cuantas obras de los principios de la era cristiana en las que es el sueño el que se convierte en marco o pretexto del viaje al otro mundo. Así sucede, por ejemplo, en *El pastor de Hermas*, obra escrita en griego, más o menos a mediados del siglo II. Cuando Hermas iba de camino a Cumae, sintió sueño. De pronto, un espíritu lo arrebató y lo lleva por una región en la que el suelo está lleno de precipicios y corrientes de agua. Después de cruzar un río se arrodilló y empezó a orar al Señor. En ese momento, los cielos se abrieron y apareció la visión de Rhoda hablando desde el cielo. Luego vio una gran torre que estaba construyéndose sobre el agua, que había de ser la morada de los justos³¹. También en uno de los capítulos de la *Historia Francorum*, de Gregorio de Tours, es

³⁰ Para Kathy Lynch el *sueño visionario* es un género tan importante en la Edad Media como el *romance* (*The High Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford, Stanford University Press, 1988). La bibliografía sobre las visiones medievales es extensa. Véase, por ejemplo, A. C. Spearing, *op. cit.*; Ch. R. Post, *Mediaeval Spanish Allegory*, Westport, Greenwood Press, 1974; M. C. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, Biblioteca de Galicia XXIV, 1985; J. Filgueira Valverde, *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Madrid, Edicions Xerais de Galicia, 1982; H. Goldberg, «The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature», *Hispania*, LXVI (1983), págs. 21-31; Steven R. Fischer, «Dreambooks and the Interpretations of Medieval Literary Dreams», *Archiv-für-Kulturgeschichte*, Colonia, Alemania (1983), págs. 1-20; Alison M. Peden, «Macrobius and Mediaeval Dream Literature», *Medium Aevum*, Oxford (1985), págs. 59-72. Deben consultarse también Howard Patch, *op. cit.*, y Miguel Avilés, *op. cit.*, que da un pequeño catálogo de «sueños ficticios», entre los que cita varias muestras medievales.

³¹ Howard Patch, *op. cit.*, pág. 98.

crita aproximadamente a finales del siglo VI, aparece el relato de lo que viene a ser una visión o sueño de Sunniulf, abate de Randau³². A mediados del siglo VIII, San Juan Damasceno o algún otro clérigo escribió la historia de *Barlaam y Josafat*, de la que aparecieron, después del original griego, otras muchas versiones en diversos idiomas. En esta obra, Josafat, después de una larga oración, cae dormido y se ve conducido por ciertos hombres terribles a través de lugares que no ha visto nunca. Al fin se ve en una gran llanura cubierta de flores y frutas, que resulta ser el reposo de los justos. Después es llevado a regiones de sombra, donde presencia toda clase de aflicciones, que es el lugar de los pecadores. Esta historia se popularizó y tuvo gran influencia, llegando incluso hasta el teatro de Lope de Vega³³.

Para entender el fenómeno de la fecunda tradición literaria de los sueños y las visiones en la literatura medieval castellana, es necesario tener muy presente los múltiples ejemplos de poesías alegóricas que recurren al artificio onírico en la literatura europea de la Edad Media. Marc-René Jung da noticia de una serie de poemas alegóricos franceses que recurren a la forma del sueño entre otras convenciones habituales en la exposición alegórica³⁴. De 1215 data el *Song d'Enfer*, de Raoul de Houdenc, el primer poema alegórico francés en el que la convención del sueño subordina la totalidad de la ficción. En este poema, la mención al sueño está acompañada, además, de una reflexión sobre la cuestión de la credibilidad de los sueños³⁵, lo que llegó a convertirse en tópico.

El *Roman de la Rose*³⁶, comenzado por Lorris en la primera mitad del siglo XIII y concluido por Meun hacia el 1276³⁷, es también presentado como el relato de un sueño del autor. Comienza Guillaume de Lorris diciendo que a la edad de veinte años, cuando el Amor posee a los jóvenes, quedó una noche dormido y soñó lo que sigue, es decir, el *Roman de la Rose*. Llama la atención, principalmente, la reflexión del yo poético en los veinte primeros versos del poema acerca de la credibilidad que merecen los sueños. Aduce incluso a la au-

³² *Ibid.*, pág. 107.

³³ *Ibid.*, págs. 111-112.

³⁴ *Études sur le poème allégorique en France au Moyen-Age, Romanica Helvetica*, vol. 82, Berna, Francke, 1971.

³⁵ Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 36.

³⁶ Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1987.

³⁷ Se trata de un relato dividido en dos partes, de contenido diverso, debido a dos autores distintos, y escrita cada una de ellas con unos cuarenta años de separación. Lorris muere, dejando su obra inconclusa, entre 1237 y 1240 y Meun escribe la segunda parte hacia el 1276.

toridad de Macrobio con «su» *Sueño de Escipión*, para demostrar la veracidad y el carácter profético de muchos de ellos. Con esta cita, al mismo tiempo, está dejando clara su deuda, y la de todos los poemas similares a éste, con el relato de Cicerón.

El tema del sueño, y el de la obra, no es otro que el de una peregrinación amorosa. A lo largo de este extenso poema se narran todas las vicisitudes por las que atraviesa el enamorado hasta conseguir su deseo, la mujer simbolizada en la rosa. Para llegar a ésta, entra en un delicioso jardín, que es comparado con el Paraíso (v. 636), y que está rodeado de un muro en cuya fachada exterior están representados los vicios de los que debe estar desprovisto. Dentro del jardín encontrará todas las cualidades que adornan a los cortesés. Allí reside Amor, que lo herirá con sus flechas y del que se hará vasallo, según los principios feudales de la época, que le dictarán los mandamientos por los que se tendrá que regir. Y allí descubre a la rosa³⁸. Todos los personajes que van apareciendo a lo largo del poema son personificaciones alegóricas en cuya descripción física va a detenerse el poeta. También éste se cuida de dar una descripción detallada y minuciosa del escenario por el que transcurre su peregrinación, aunque en algún momento reconoce, refiriéndose al jardín, que «sería imposible / describir con tino toda su belleza» (vv. 1414-1415). Cuando llegamos a la segunda parte del poema, la acción disminuye y casi todo se reduce al discurso alternativo de los personajes. Al final, una vez cogida la rosa, el poeta cierra bruscamente su relato: «Así conseguí la rosa bermeja. / Llegó el día entonces y me desperté» (vv. 21779-21780).

Al comienzo del poema nos dice el autor que en su obra está contenido todo el arte de amar (v. 38). Esta primera parte de Guillaume de Lorris es efectivamente «una especie de biografía sentimental para uso, principalmente, de los jóvenes aristócratas a los que pretende instruir en los asuntos amorosos»³⁹. Tenemos, por tanto, una nueva modalidad en la utilización del género onírico, el «arte amatoria», de la que volveremos a encontrarnos un ejemplo, aunque en clave paródica, en el siglo XVII español: *Universidad de Amor y escuelas de el interés* (1639), de Antolínez de Piedrabuena⁴⁰.

Sin ánimo de dar una visión exhaustiva de las visiones alegóricas

³⁸ Juan Victorio, ed. cit., págs. 14-15.

³⁹ *Ibid.*, pág. 11.

⁴⁰ Juan Victorio, en su introducción al *Roman de la Rose*, dedica un apartado a estudiar «Su huella en España» (ed. cit., págs. 24-27).

francesas, no quiero dejar de mencionar a otro poeta francés que también recurrió al sueño para enmarcar sus obras. Me refiero a Guillaume de Guilleville y a poemas como *Pèlerinage de vie humaine* (1335) o *Pèlerinage de l'Ame*. Hay que notar que, en el primero, el poeta cae dormido con el *Roman de la Rose* en las manos. La lectura como causa y justificación del contenido del sueño se convertirá en uno de los tópicos más repetidos en todos los sueños literarios. En este caso, es además significativo el hecho de que sea el *Roman de la Rose*, otro poema en forma de sueño, la lectura que precede a la dormición. Salinas Espinosa destaca en el poema la presencia de otro tópico que va a ser muy utilizado durante toda la Edad Media. Se trata de la advertencia del autor de que no ha dado cuenta de todo lo que sabía, o en este caso, de todo lo soñado: «E por ende lo puse en escripto, aunque no todo cuanto soñé por no ser enojoso»⁴¹. Semejante alusión encontramos, por ejemplo, en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre⁴² o en el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo. El autor de *Pèlerinage de vie humaine* ve primeramente en su sueño la Jerusalén como en un espejo. A lo largo de la peregrinación aparecen las dos sendas, el camino ancho al placer y la vía estrecha al deber, con el seto espinoso de la Penitencia entre las dos, así como el árbol y la rueda de la Fortuna, etc.⁴³. Señalemos tan sólo que la presencia de Jerusalén como destino de la peregrinación del soñador la volveremos a encontrar en un sueño del siglo XVII, *El sueño* de Antonio Maldonado; el motivo de las dos sendas es retomado por Quevedo en su *Sueño del infierno*; y el motivo de la rueda de la fortuna, no sólo es utilizado por Juan de Mena, sino también por Francisco Santos en un sueño del siglo XVII, *El no importa de España*. A lo largo del poema de Guillaume de Guilleville, el protagonista va a entablar una larga conversación con distintas personificaciones alegóricas, entre las que sobresalen la Razón o Natura. Éstas han sido puestas en relación con las personificaciones alegóricas que aparecen en la *Visión deleitable*, de Alfonso de la Torre, por Salinas Espinosa⁴⁴. No está de más recordar que el *Pèlerinage de vie humaine*

⁴¹ Cfr. Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 115.

⁴² No obstante, en opinión de Salinas Espinosa, la motivación en uno y otro a la hora de acudir a este tópico es muy distinta: «Guillaume Deguleville lo emplea como excusa para no cansar al lector, mientras que al Bachiller le sirve como justificación de la brevedad de la obra, ya que en ella sólo se apuntan los temas que luego serán discutidos en la conversación con Juan de Beaumont» (*op. cit.*, pág. 115).

⁴³ Howard Patch, *op. cit.*, pág. 195.

⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 126.

fue traducida al castellano durante el siglo XV por Vicente Mazuelo⁴⁵ y que alcanzó una enorme difusión en España.

En el *Pèlerinage de l'Ame* encontramos el alma del autor en un sueño, en compañía de un ángel malo y otro bueno, viajando por encima de la tierra, que aparece como una aldea. Y en su peregrinación, el alma visita el purgatorio, el infierno y el cielo⁴⁶.

También en la poesía medieval inglesa existe toda una corriente de creación poética que confluye en el uso de la forma del sueño y en el final establecimiento de un género. Recordemos, en primer lugar, el famoso poema religioso, *Pearl*, compuesto hacia 1375, donde el soñador es transportado por la reina de la Cortesía a la Jerusalén Celestial. Mención obligada en la revisión de esta tradición es la de Chaucer, quien conoció directamente varios de los mayores y mejores ejemplos de visiones literarias, poemas soñados y «dits amoureux». Leyó a Virgilio, Cicerón en el comentario de Macrobio, el *De Consolatione Philosophiae* de Boecio, visiones bíblicas y apócrifas, el *De planctu Naturae* de Alain de Lille, el *Roman de la Rose* de Lorrís y Meun, además de poemas de Froissart y Mauchaut y, desde mediados de la década de 1370, Dante⁴⁷. En el proemio de *The Book of the Duchess*, Chaucer cuenta cómo una noche, sufriendo insomnio (como Froissart en el inicio de su *Parady d'Amours*, una de sus fuentes) decidió coger un libro para ver si conseguía dormirse. Lee la fábula de Ceix y Alcione (*Metamorfosis*, XI, V), que reproduce en el Proemio (vv. 62-217), hasta que por fin le invade el sueño. Comienza entonces el relato del mismo, que abarca hasta el final de la obra. Como en la lectura del proemio, el asunto del sueño es el de una tragedia amorosa. El narrador ve un caballero melancólico, que le explica que, jugando al ajedrez con la Fortuna, perdió a su Dama. La ficción remite a un hecho real reciente: la muerte de Blanche, esposa del duque de Lancaster. El encuentro entre el soñador y el caballero parece representar, según Spearing, un encuentro imaginario entre Chaucer y el duque de Lancaster⁴⁸. De esta forma se confirma la identificación del yo-narrador-soñador (en los cuatro primeros versos del poema aparecía la primera persona) con el autor⁴⁹.

⁴⁵ En realidad, la traducción castellana se basó en una adaptación en prosa del poema que había hecho Jean de Gallopes en el siglo XV (Concepción Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 115, n. 165).

⁴⁶ Howard Patch, *op. cit.*, pág. 195.

⁴⁷ A. C. Spearing, *op. cit.*, pág. 48. Acerca de los sueños en la literatura inglesa del siglo XVII, véase M. Weidhorn, *Dreams in Seventeenth Century English Literature*, París, 1970.

⁴⁸ *Op. cit.*, págs. 50-51.

⁴⁹ Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 41. Sigo a Valdés para Chaucer y otros antecedentes ingleses.

La forma del sueño, así como el tópico de la lectura previa a la dormición, vuelven a aparecer en otra obra de Chaucer, *The Parliament of Fowls* (1382). Al comienzo cuenta el poeta que pasó un día leyendo el *Sueño de Escipión* de «Tullyus». Las siguientes siete estrofas las ocupa un resumen de la obra. En la decimotercera estancia nos dice que llegó la noche y tuvo que dejar la lectura por falta de luz. En su sueño se le aparece el mismo Escipión, para cumplir con el papel de guía del autor a través de un viaje ultraterreno, aunque enseguida dejará de actuar como tal. En la siguiente estancia, el autor ofrece varios ejemplos de cómo los sueños responden a los afanes y las ocupaciones del día (el cazador caza, el auriga sueña sobre cómo rueda su carro, el juez con sus pleitos...), tal como más tarde hará Quevedo en *El sueño del Juicio Final*, con el fin de asociar el tema de su lectura con el contenido de su sueño. El autor y Escipión llegan juntos a un jardín, donde se halla el templo de Venus. Después se encuentran ante la reina Naturaleza, que preside el parlamento de las aves. Presencian entonces un debate. Como es el día de san Valentín, cada ave debe elegir a su pareja, y todos los pájaros quieren escoger a la misma ave, «la» águila, la que pide un año de moratoria, para tomar su decisión. El ruido que hacen las aves al irse volando despierta al autor, que dice que seguirá leyendo libros «para continuar mejorando»⁵⁰.

Después de Chaucer, muerto en 1400, y hasta principios del siglo XVI, otros muchos poetas ingleses siguieron sus pasos en cuanto a la elección de la forma del sueño para sus poemas alegóricos. Dentro de lo que Spearing ha denominado la «tradición chauceriana», se suele citar a John Lydgate y su *The Temple of Glass* (1477), lleno de reminiscencias de las obras de Chaucer, o *The King's Quair* (1424), del rey Jacobo I. También gracias a la tradición creada por William Langland y su *Piers Plowman* (entre 1360 y 1400), continúa la forma del sueño poético en la literatura escocesa, en la que encontramos ejemplos como el de John Skelton y su *The Bowge of Court* (1498), Gavin Douglá, con *The Palice of Honour* (1501)⁵¹, o William Dunbar con *The dance of the Seven Deadly Sins*.

Lugar destacado entre los antecedentes del sueño literario es el de Dante, quien, como es común reconocer, sembró de sueños y visiones infernales y alegóricas la última Edad Media. Si bien, como hemos hecho con Luciano, es necesario matizar la aportación que la

Divina Comedia (1307-1321)⁵² pudo hacer a la configuración del sueño como género literario. Entre otras muchas obras, se suele citar el *Somnium Scipionis* como modelo de la *Divina Comedia*. Por otro lado, se ha dicho que los lectores y primeros glosadores medievales de la *Divina Comedia* tenían la explícita certeza de que Dante Alighieri había caído en un profundo y verdadero sueño «místico», donde se le apareció entera la visión del mundo del más allá. Fue la voluntad de querer salvar a Dante de la acusación de herejía la que, en el siglo XIV, hizo que esta interpretación fuera sustituida por otra de tipo alegórico⁵³. A lo largo de la *Divina Comedia* se narran varios sueños de carácter profético, pero lo cierto es que el conjunto de la obra no se presenta como un sueño del narrador, sino como una visión. Señalemos, sin embargo, que algunos versos confirman algo de lo que aquí ya se ha hablado a propósito de alguna obra de Luciano: la identificación del viaje al otro mundo con el sueño físico. Casi al final, Dante compara su visión con un sueño: «Como aquel que en el sueño ha visto algo, / que tras el sueño la pasión impresa / permanece, y el resto no recuerda, / así estoy yo, que casi se ha extinguido / mi visión, mas destila todavía / en mi pecho el dulzor que nace de ella» (canto XXXIII, vv. 58-63). Insinuaciones y comparaciones de este tipo serán frecuentes hasta el siglo XVII (Cervantes en el *Coloquio de los perros*, por ejemplo), lo que sin duda tiene que ver con el extendido hábito de adoptar la forma onírica para narrar viajes al otro mundo o experiencias fantásticas.

También Boccaccio (1313-1375) empleó la forma del sueño en varias de sus obras: *Filocolo*, *Ameto*, el sueño de Isabetta en el *Decamerón* y *Amorosa Visione*. En ésta, el poeta se duerme y se ve conducido en sueños por una mujer ante dos puertas. Tras una larga peregrinación, encuentra a una hermosa mujer de la que se enamora. Cuando va a poseerla, el sueño desaparece y con él la amada. El autor se despierta entonces llorando, pero, cuando se pone en pie, advierte que la amada está a su lado y que le hace dulces promesas para el futuro. Se trata de un poema erudito, donde la trama no es más que un pretexto para ensartar toda una serie de fábulas antiguas y un desfile de personajes famosos, del mismo modo que hizo Dante en la *Divina Comedia*, obra en la que se inspira.

Una obra en prosa, ya de la época del Renacimiento italiano,

⁵⁰ *Ibid.*, págs. 41-43.

⁵¹ *Ibid.*, págs. 43-44.

⁵² Dante Alighieri, *Divina Comedia*, ed. de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1993.

⁵³ Giorgio Petrocchi, «Introducción» a la *Divina Comedia*, ed. cit., pág. 53.

que utiliza también explícitamente la forma del sueño es *Poliphili Hypnerotomachia o Sueño de Polifilo*⁵⁴, atribuida a Francesco Colonna (1433-1527), y cuya fecha de composición se desconoce. Etimológicamente la palabra del título, inventada por Colonna, debería de significar «Lucha del Amor y el Sueño», pero, en realidad, el valor que le atribuyó el propio autor es el de «Lucha de Amor en sueños». Sin embargo, tradicionalmente se traduce simplemente *Sueño*⁵⁵. La mayor parte de la crítica está de acuerdo en reconocer al *Sueño* tres ilustres antepasados literarios: la *Divina Comedia*, el *Roman de la Rose* y la *Amorosa Visione*, mucho más cercano⁵⁶. Aunque la oscuridad de su lenguaje ha dificultado, en gran medida, su conocimiento y difusión, el *Sueño de Polifilo* ha contado con extraordinaria fortuna a lo largo de todas las épocas, debido a la magnífica serie de los 171 grabados que ilustran las dos ediciones aldinas⁵⁷.

La obra está dividida en dos libros. En el primero, el protagonista —Polifilo (no el autor)—, después de haber pasado una noche despierto por motivos amorosos, se duerme al alba de un día de primavera. Comienza aquí el relato de su sueño: se ve en una región tranquila y desierta desde la que llega, sin darse cuenta, a una terrible selva. Todo el libro primero lo ocupa la narración del complicado viaje que el protagonista hace en su sueño. En el segundo, que se enmarca dentro del mismo sueño del personaje, Polia, —su amada—, cuenta su propia historia y la de sus amores. Cuando Polia termina su relato, besa y abraza estrechamente a Polifilo y se desvanece en el aire. En ese momento, Polifilo despierta maldiciendo el nuevo día y termina la obra⁵⁸.

Pedraza reflexiona sobre la finalidad que puede tener la elección de la forma del sueño en esta obra y llega a la conclusión de que permite que Polia, muerta (como indican los epitafios que abren y cierran el libro), reviva en la imaginación de Polifilo, que sólo puede amarla en sueños, porque no es más que un fantasma o un recuerdo⁵⁹. Sea cual sea la finalidad de la enmarcación onírica, esta obra se inscribe dentro de la tradicional forma del sueño que veni-

mos estudiando. No obstante, el contenido del sueño que en ella se narra muestra muchas particularidades con respecto a los demás sueños literarios. El viaje de Polifilo transcurre por diferentes escenarios sin la ayuda de ningún guía. En un momento del viaje, Polifilo encuentra a Polia y ambos hacen juntos su viaje amoroso, lo que tampoco será muy frecuente. Otros rasgos del *Sueño de Polifilo* nos son más familiares: el tema amoroso, las personificaciones alegóricas o la narración de múltiples historias o relatos dentro del sueño. Todo el segundo libro está constituido en realidad por la historia que cuenta Polia. Ella es la narradora hasta el final, cuando sólo Polifilo toma la palabra. Un detalle curioso en el *Sueño de Polifilo* es la presencia, en el capítulo II, de la narración de un sueño dentro del propio sueño. Polifilo se duerme de nuevo y sueña que se halla en otro lugar: una llanura cerrada por colinas cubiertas de árboles. No es ésta la única vez que nos vamos a encontrar con la narración de un sueño dentro de otro.

Pedraza clasifica el primer libro de la obra en parte como una novela alegórica que se inserta plenamente en el conjunto de «visiones» medievales: «Se trata del relato de una ascensión espiritual y vital relativamente clara, desde las vacilaciones, errores y terrores juveniles, hasta la conquista del dominio de los sentidos —por medio de su goce pleno— y del libre albedrío, la elección de la vocación vital y la consumación simbólica de su matrimonio con la mujer amada por medio de la rotura de la cortina de la fuente de Venus con la saeta de Cupido»⁶⁰. Pero también el *Sueño de Polifilo* puede ser calificado de enciclopedia humanística, «ya que contiene una asombrosa amalgama de conocimientos botánicos, gemológicos, arqueológicos, epigráficos, arquitectónicos, litúrgicos y hasta culinarios. Desde la mitología hasta el ajedrez, desde la astronomía y hasta el arte de cortar setos»⁶¹. Aclara, no obstante, que no estamos ante una obra científica ni un tratado en sentido estricto, ya que el autor toma sus noticias y préstamos sin gran espíritu crítico⁶². Al segundo libro lo califica, en cambio, de novela costumbrista, por su argumento cotidiano y «moralaja casi desvergonzada»⁶³.

Si en muchos casos no podemos considerar estos textos franceses, ingleses o italianos como fuentes de inspiración directa para los

⁵⁴ Venecia, por Aldo Manuzio, 1499. Existe una edición reciente en castellano: Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, ed. de Pilar Pedraza, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.

⁵⁵ Pedraza, ed. cit., pág. 3, n. 1.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 41.

⁵⁸ Pedraza da una descripción detallada del argumento en ed. cit., págs. 6-9.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 12.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, pág. 33.

⁶³ *Ibid.*, pág. 12.

numerosos autores de sueños de la Edad Media o de los Siglos de Oro de la literatura española, conviene no olvidar que a través de estas obras fue configurándose en toda Europa el sueño como un género literario al que los españoles recurrirán con asiduidad. Veamos ahora cuáles pudieran ser esos intermediarios entre Lorris, Chaucer o Dante y los autores españoles de los Siglos de Oro.

1.2.2. Visiones y sueños poéticos medievales en las literaturas hispánicas

Para William Foster la tradición poética dentro de la que se movía Santillana mantenía una relativamente clara diferenciación entre el artificio literario del sueño, donde el texto podía desplegar una serie de abstracciones y personificaciones marcadamente extravagantes, y el contexto en el que lo referido pretendía haber sido una aventura que realmente aconteció y que por ello requería un mínimo de verosimilitud⁶⁴. Veamos algunas muestras de esa tradición⁶⁵.

En el *Dezir a las syete virtudes* de Francisco Imperial⁶⁶ (segunda mitad del siglo XIV-1409), como más tarde en *El Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, será el propio Dante, convertido en personaje de ficción, quien cumpla con el papel de guía dentro del sueño. Cuenta Imperial cómo un día, al amanecer, estando en un verde prado junto a una fuente donde florecía un rosal, sin estar dormido, tuvo una visión. Pide a Apolo, en cambio, que le ayude a escribir con fidelidad lo que en el «sueño» vio (v. 19). Había un jardín cercado de un arroyo que producía dulce música y una muralla de jazmín. En este punto de su relato, confiesa el autor «que non ssé sy dormía o velava» (v. 72). Al principio, no puede encontrar una puer-

ta que le permita entrar al jardín, pero, enseguida, descubre un puente por el que va a poder acceder a él. Una vez dentro del jardín, vio a su derecha unas pisadas que le llevaron a un rosal. Encontró allí a un hombre que traía un libro que comenzaba «En medio del camino» (v. 103). Ofreció sus respetos a quien tenía aspecto de gran autoridad y gran poeta y le pidió que le guiase. El hombre la condujo a ver siete estrellas que en el cielo relumbraban. Eran éstas tan bellas que las palabras del autor resultan insuficientes para describirlas. Cada estrella tenía forma de dueña y cada rayo forma de doncella. Le revela el sabio la identidad de las dueñas: Caridad, Fe, Esperanza, Justicia, Fortaleza, Prudencia, Templanza, y Discreción, madre de todas ellas. El guía responde entonces a algunas dudas del autor sobre las virtudes y le habla de las serpientes que representan a los pecados mortales. Éste le dice al sabio guía que le ha vuelto su «vista oscura de noche en día» (v. 438). Oye entonces un suave canto procedente de las rosas, a lo que el sabio le explica que en ellas están «Serafynes, Dominaciones, Trono, Cherubines». En ese momento, el autor despertó y halló en sus manos «*andante* abierto / en el capítulo que la Virgen salva» (vv. 463-464); acertijo que hace alusión a la obra de Dante, la *Divina Comedia*.

El yo poético nos relata un sueño o visión que ha tenido. En el sueño viaja al Otro Mundo y allí un personaje histórico, Dante, va a ser el guía y maestro que le desvele todas las alegorías que a su paso van encontrando. Pero quedémonos sobre todo con la confusión continua por parte del autor (y del lector) de si aquello que cuenta fue un sueño o fue realmente vivido.

Con Dante se ha relacionado también *El sueño* del Marqués de Santillana⁶⁷ (1398-1458), donde, según Joaquín Arce, pudo comenzar la costumbre, más tarde establecida en esta literatura de visiones del siglo XV español, de apelar al lector mediante la forma del vocativo, siguiendo la fórmula característica del estilo dantesco⁶⁸. Frente a la ambigüedad de Francisco Imperial, en este poema ya en el mismo título afirma el poeta que soñaba. En las cinco primeras estrofas se plantea el tema de las cuitas de amor; en las estrofas VI y VII se describe, sin dar el título, una lectura —la *Farsalia*— que, en este caso, no guarda relación con el contenido del sueño. La estrofa VIII comienza de repente con el relato del sueño: el poeta se encuentra

⁶⁴ David William Foster, «Introducción» al Marqués de Santillana, *Antología poética*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 23-24.

⁶⁵ No siempre el sueño o la visión constituyen la totalidad de la obra. No es extraño encontrarlos con la narración de uno o varios sueños a lo largo de un extenso poema. Piénsese, por ejemplo, en el sueño que se relata en la *Vida de Santo Domingo de Silos* (vv. 229 y ss.) de Berceo. Cuenta el santo cómo se vio en sueños en un fiero lugar, a orillas de un río terrible, poderoso como el mar y cruzado por un estrecho puente de vidrio. Al otro lado del puente, dos barones lo reciben y le entregan unas coronas de parte de «Nuestro Señor». Después de que los mensajeros le recuerdan a Santo Domingo las obras y acciones por las que ha merecido tanto honor, desaparecen, despertando entonces éste con la voluntad cambiada.

⁶⁶ Micer Francisco Imperial, «Dezir de Micer Francisco a las syete virtudes», en *El dezir a las siete virtudes» y otros poemas*, ed. de Colbert I. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1977, págs. 98 y ss.

⁶⁷ Marqués de Santillana, «El Sueño», en *Antología poética*, ed. cit., págs. 114 y ss.

⁶⁸ Joaquín Arce, «Dante en España», Apéndice en Dante Alighieri, *Divina Comedia*, ed. cit., págs. 743-762, pág. 750.

en un jardín florido y perfumado; pero la amenidad de este jardín se transforma, repentinamente, en desolación. Surgen de pronto nubes y vientos, los árboles se truecan «en troncos fieros, ñudosos» (v. 92) y las aves en «áspios poçoñosos» (v. 96). Tras ser mordido por una sierpe, en la estrofa XIV, el autor despierta. Su corazón se aterroriza ante aquella visión y su razón trata de tranquilizarlo. Corazón y razón disputan entonces sobre el crédito que ha de darse a los sueños. Para la razón —el «seso»—, los sueños no son nada. El corazón, por su parte, cree «que los sueños no son vanos» (v. 130) y cita sueños de los que habla la Biblia, la mitología o la historia clásica; todo ello para que la razón admita «que los sueños son verdat» (v. 142). La razón acaba por aceptar la sugerencia del corazón: huir del lugar en que ha tenido tan terrorífico sueño. Seguidamente, el autor se pone en marcha «por selvas inusitadas» (v. 187); en el octavo día de camino, se le aparece un hombre, Tiresias, a quien Santillana refiere cómo huye del sueño que le atormenta. Tiresias se interesa por el sueño del autor y le dice que acuda a la Diosa Diana para que resuelva su enigma. Ésta le tranquiliza, asegurándole que no le faltarán ayudas ni socorros en su lucha contra la fuerza del Amor. Los collados se llenan de gentes de armas y se inicia un combate alegórico entre Hermosura y Cordura y otros opuestos semejantes. El poeta es herido y entregado por Venus y Cupido a Pensamiento, de quien queda cautivo⁶⁹.

En este poema se plantea la conocida cuestión de la fuerza del amor sobre el hombre. *El sueño* de Santillana habría que clasificarlo entre los otros muchos sueños alegóricos de tema amoroso. Pero, frente a otras composiciones medievales, el relato del sueño ocupa aquí una mínima parte del poema (estrofas VIII a XIV); el resto se dedica a hacer una interpretación del mismo. Obsérvese también la peculiar discusión entre el corazón y la razón sobre la veracidad de los sueños. Ésta no precede al relato del sueño, lo que va a ser más habitual, sino que lo sigue.

En otros poemas recurre también Santillana al sueño. En *Coronación de Mossén Jordi*⁷⁰ vio en sueños un prado lleno de flores que estaba cercado por un río. Vio también a un grupo de doncellas con extraño traje. Entre ellas venía un elefante que encima traía un

castillo y, entre las almenas de éste, una dueña, Venus, cuyos cabellos de oro resplandecían como llamas. Aparecen después tres hombres, vestidos con «togas consulares» (v. 95), y delante de ellos un caballero, que le pareció extranjero. Se dirigieron estos caballeros a hablar con Venus. Los hombres, que resultan ser Homero, Mantuano y Lucano, le suplican que Mossén Jordi, en compensación de sus perfectas obras, reciba «la corona / de los discretos letrados» (v. 161), lo que es concedido por la diosa. Termina el sueño con el recibimiento de Mossén Jordi de la corona de laurel, de manos de una gentil doncella. De nuevo es aquí el yo poético el que relata un sueño que ha tenido, aunque en este caso, a diferencia del anterior y de los que vamos a ver ahora, el que sueña es un mero espectador que no interviene en los hechos. El asunto del sueño, por otro lado, ya no es el amoroso, sino el tributo u homenaje a otro poeta.

En *Querella de amor*⁷¹, cuenta el autor que al amanecer se despertó al oír una cantilena triste en la que alguien se quejaba de la crueldad del Amor. Miguel Avilés supone que se trata de una diferente utilización del artificio del sueño⁷², que tendría el sentido de «despertar en el sueño» y no despertar del sueño. En su «sueño» o visión (no queda claro de qué se trata), el autor vio a un hombre herido con una flecha que se quejaba de amor y le preguntó por la causa de su dolor. Casi todo el poema lo ocupa la conversación mantenida entre ambos sobre dicho tema. Sin hacer alusión al despertar o al desvanecerse de la visión, Santillana termina recomendando a «quien me creyere, / castigue en cabeça agena; / e non entre en tal cadena, / do non salga, si quisiere» (vv. 84-87). El motivo de despertar en el sueño, como sinónimo de despertar a la verdad, va a aparecer frecuentemente en los sueños estudiados.

En otros poemas de Santillana, como en el más estrechamente relacionado con la *Divina Comedia* de Dante, *Infierno de los enamorados*⁷³, no hay mención explícita a la dormición del autor. Aquí éste simplemente es arrebatado por Fortuna, de forma similar a como ocurre en *Laberinto de Fortuna*: «La fortuna que no cesa, / siguiendo el curso fadado, / por una montaña espesa / separada de poblado / me levo, como robado, / fuera de mi poderío;» (vv. 1-6). El poeta es trasladado a un bosque oscuro y lúgubre, donde es asediado por un cerdo feroz. Un cazador, que luego se identifica como Hipólito,

⁶⁹ Véase Lida de Malkiel, «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», Apéndice de *El otro mundo en la literatura medieval*, ed. cit., págs. 389-390, y Miguel Avilés, *op. cit.*, páginas 80-82.

⁷⁰ *Antología poética*, ed. cit., págs. 101 y ss.

⁷¹ *Ibid.*, págs. 89 y ss.

⁷² *Op. cit.*, pág. 79.

⁷³ *Antología poética*, ed. cit., págs. 136 y ss.

mata al cerdo. A continuación dialogan sobre el amor y más tarde Hipólito conduce al poeta a través del bosque y el valle hasta el Castillo de los Enamorados Condenados, donde éste se queda horrorizado ante sus tormentos. Escucha la lamentable historia de Macías, figura histórica y arquetipo del enamorado vencido por una pasión desbordante. Vuelve después al mundo cotidiano y afirma su decisión de evitar los estragos del amor⁷⁴.

Tampoco en el *Triunfete de amor*⁷⁵ se hace referencia explícita al sueño. Aquí el poeta nos cuenta una visión que tuvo mientras descansaba de andar de caza, a la hora de la siesta. Después de contemplar un nutrido cortejo de personajes históricos y mitológicos en los que triunfó el amor, es herido a muerte por la «frecha infeccionada» (v. 154). Seguidamente, la visión desaparece de sus ojos y su alegría queda desde entonces tornada en tristeza.

Junto a Santillana, mención obligada cuando se habla de las visiones medievales es la de Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna*⁷⁶ (1444). No se menciona el sueño en esta obra, aunque de nuevo podemos comprobar cómo la mera visión apenas puede distinguirse en esta época de los auténticos sueños. El yo poético, que se identifica con el autor, es de pronto arrebatado por Belona, que le transporta por los aires hasta llegar a un escenario extraño y desconocido, una vasta llanura, llena de gente, junto a la que hay una casa cercada de cristal. De una nube emerge una doncella, la Providencia, quien guía al poeta hasta la casa de Fortuna, de fácil entrada y difícil salida. Le muestra entonces «el orbe universo», las ruedas de Fortuna, su complejo artificio y los personajes que están en ellas, clasificados a la vez por la virtud o vicio que representan y por el círculo astrológico que ocupan⁷⁷. Encontramos, por tanto, aparición de un personaje que cumple con el papel de guía y que es recibido por el narrador con sumo respeto y admiración, presencia de mucho gentío, contemplación de la tierra desde una perspectiva privilegiada y algo que ya vimos en el *Sueño de Escipión* y que vamos a ver repetido en muchas obras: la Providencia reprende al autor de que pierda el tiempo en la contemplación de la tierra cuando allí donde está puede ver muchas otras cosas novedosas (vv. 438-440). Al

⁷⁴ David William Foster, «Introducción» a Marqués de Santillana, *Antología poética*, ed. cit., págs. 21-22.

⁷⁵ *Antología poética*, ed. cit., págs. 108 y ss.

⁷⁶ Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 1979.

⁷⁷ Lida de Malkiel, *op. cit.*, pág. 390.

final, como sucede en los sueños, la Providencia desaparece y toda la magnífica visión con ella.

En el decir titulado *Oyd maravillas del siglo presente*⁷⁸ (h. 1474), de contenido doctrinal, Pero Guillén de Segovia, contador del arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo, recurre también al marco visionario. En la introducción en prosa que precede a la composición advierte el autor que estaba pensando cómo comenzar el poema cuando «non se si transportado en el tal pensamiento o vencido del natural sueño en uno de aquestos modos me senti fuera de todo sentido y pareciome ver visiblemente cosas milagrosas y mucho contrarias al natural curso» (pág. 346). Seguidamente reflexiona acerca del posible origen de su sueño: «y meditando aquella contrariedad de natura non poder intervenir sin grand misterio divino» (pág. 346). De nuevo en la primera estrofa de la composición señala que, estando en su lecho, no sabe si dormía o estaba traspuesto, cuando oyó y vio todo aquello que se dispone a contar. En dicha visión le pareció ser llevado al pie de un altísimo monte, donde cree haber estado sin entendimiento ninguno por un largo espacio de tiempo. Su Entendimiento salió de su cuerpo y apareció en figura de niño para subir el monte. A lo largo de su peregrinación, el Entendimiento pasa por una serie de casas, cada una de las cuales está habitada por una doncella (personificaciones alegóricas de todas las ciencias y artes liberales) que va instruyendo al niño. A su vez, cada una de las moradas se corresponde con un cerco astrológico (los planetas), cuyas influencias en la naturaleza humana son también representadas, así como los grandes y señalados hechos de algunos de los ilustres pasados y presentes varones. Entre los virtuosos de cada cerco figuran los Reyes Católicos y el arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo, y todas las doncellas aconsejan al niño seguir el ejemplo de este prelado perfecto. Al terminar su ascenso al monte de la Sabiduría, el Entendimiento entra en el paraíso terrenal, donde ve a las siete virtudes cardinales que toman alternativamente la palabra para mostrarle el fin del hombre. Maravillado el Entendimiento por todo lo aprendido, lo tomó una nube y lo tornó al pie del monte donde dejó el cuerpo. La obra termina con las palabras que el poeta dirige a la reina Isabel y al arzobispo Carrillo, a quien pide que destierre la discordia y los vicios para dar a Castilla una vida de paz y sosiego.

Doménech Mira demostró que la *Visión deleitable* de Alfonso de

⁷⁸ Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, ed. de Carlos Moreno Hernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, págs. 345 y ss.

la Torre, obra que analizaremos detenidamente más adelante, es la fuente primordial y única del *decir* narrativo *Oyd maravillas del siglo presente*, hasta el punto de que el poeta sevillano «imitó, copió y transcribió párrafos enteros del célebre tratado»⁷⁹. Salinas Espinosa, que también ha visto en el poema de Guillén de Segovia una clarísima imitación de la *Visión deleitable*, cree que en él el recurso al marco visionario está tomado más por imitación que por un verdadero deseo de aprovechar sus ventajas, teniendo en cuenta que en ningún momento se alude al final de la composición a que la visión haya terminado. También en los personajes ha visto Salinas Espinosa coincidencias entre estas dos obras. Al igual que en la *Visión deleitable*, en el poema de Guillén de Segovia el protagonista es Entendimiento, que va conversando con la personificación de cada una de las siete artes liberales, cuya descripción también está tomada de la *Visión*, y de las virtudes. No obstante, junto a estas personificaciones alegóricas —por otra parte, no inusuales en la literatura medieval—, y otros personajes antiguos, de los que también encontramos ejemplos en la *Visión deleitable*, Guillén de Segovia introduce de forma original personajes reales contemporáneos, como los Reyes Católicos y Alonso Carrillo, a quien va dirigido el poema⁸⁰.

En *Poema en que introduce interlocutores el dios Amor y un enamorado*, de Pedro de Cartagena (1446-1486)⁸¹, la presentación en forma de sueño sirve como marco a un debate⁸². Se le aparece al autor el dios Amor y tiene con él una discusión sobre el amor y su fuerza. Tal como señaló Miguel Avilés, en este poema la ensoñación no es concebida como algo totalmente opuesto al estado de vigilia⁸³. Como ya vimos en *Querella de amor* de Santillana, el sueño es aquí entendido como un despertar, pero no como un despertar físico, un retorno a la vigilia, sino más bien como un despertar a la verdad.

En *El Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos (¿?, antes de 1515)⁸⁴, el yo poético recibe su visión poco antes del amanecer. Como en el

Dezir a las syete virtudes de Francisco Imperial, es Dante el que guía al poeta hasta el «templo de la gracia», en el que asiste al triunfo del Marqués de Santillana. Desde una cuesta, le muestra las simas del infierno, donde penan los criminales de la mitología clásica, y una llanura muy grande, tras la cual yace el purgatorio. Ven también el paraíso que está rodeado de un seto de palma y de un río claro y profundo. Dispuestos en graderías, están allí los asientos de los bienaventurados y, entre ellos, el marqués. El poeta y Dante van al Templo de Gracia, donde también ocupa Santillana un asiento destacado. En medio de los elogios de los ilustres varones de Grecia, Roma y España, un súbito resplandor claro y sereno lleva a la gloria al Marqués⁸⁵. Una vez que el guía revela su identidad, el poeta despierta, la visión se desvanece y halla en sus manos la *Divina Comedia*, lo que en opinión de la crítica revela la importancia de Dante en la formación de sus ideas.

Como en *Coronación de Mossén Jordi*, de lo que se trata aquí es de rendir tributo a un poeta. El yo poético dialoga a lo largo del poema con varios personajes sobre temas diversos, pero relacionados todos de alguna forma con el difunto Santillana, cuya virtud ensalzan. El desfile de personajes en sarta que van dialogando con el soñador será uno de los rasgos distintivos de los sueños literarios. Encontramos también en este poema la tópica reflexión por parte del autor de la veracidad de los sueños.

En opinión de John G. Cummins, la alegoría a la manera italiana, introducida con tanto entusiasmo por Imperial y amoldada de una manera tan personal por Mena, se convirtió en una acumulación de lugares comunes, una camisa de fuerza estilística de la cual no supieron librarse algunos poetas de segunda fila⁸⁶. Lo cierto es que son muchísimos más los escritores que durante los últimos años del siglo xv y comienzos del siguiente mantienen viva la tradición poética de la visión y el sueño. Aunque no podemos detenernos en todos ellos, no quiero dejar de citar a Garci Sánchez de Badajoz (h. 1450-h. 1520), que se halla en un poema suyo *recontando a su amigo un sueño que soñó*⁸⁷; el *Romance hecho por Quirós*⁸⁸ (último tercio del

⁷⁹ Francisco José Doménech Mira, «El decir *Oyd maravillas del tiempo presente*, de Pero Guillén de Segovia: contribución al estudio de sus fuentes literarias», *Dicenda*, 5 (1986), páginas 13-45, pág. 29. Señala también que las estrofas 3-9 del poema son un intento de paráfrasis de los versos 525 a 56 del libro I de la *Farsalia* de Lucano, realizada a través de una versión romance en prosa del original latino (*ibíd.*, pág. 28).

⁸⁰ Salinas Espinosa, *op. cit.*, págs. 184-185, y Moreno Hernández, *ed. cit.*, pág. 86.

⁸¹ *Cancionero castellano del siglo XV ordenado por Foulché-Delbosc*, II, Madrid, 1915, páginas 524-531.

⁸² Véase Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 76.

⁸³ *Ibid.*, págs. 75-76.

⁸⁴ *Cancionero castellano del siglo XV ordenado por Foulché-Delbosc*, II, *ed. cit.*, págs. 535 y ss.

⁸⁵ Lida de Malkiel, *op. cit.*, pág. 392.

⁸⁶ John Cummins, «Introducción» a *Laberinto de Fortuna*, *ed. cit.*, págs. 34-35.

⁸⁷ Publicado en *Cancionero castellano del siglo XV ordenado por Foulché-Delbosc*, II, *ed. cit.*, págs. 630 y ss. Véase J. López Prudencio, *Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1915; J. Martín Jiménez, «Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz. Su vida atormentada, sus decires, sus dichos agudos, sus desesperanzas», *Archivo Hispalense*, VIII (1947), págs. 37-67; y Miguel Avilés, *op. cit.*, págs. 85-86.

⁸⁸ *Cancionero castellano del siglo XV ordenado por Foulché-Delbosc*, II, *ed. cit.*, pág. 311. Véase Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 84.

siglo XV-primer mitad del siglo XVI), donde al yo poético le sobreviene también un sueño sobre el amor; o a Bachiller Jiménez, con su *Purgatorio de amor*⁸⁹, en el que se hace desfilar ante los ojos del lector a cuantos padecen por amores en el purgatorio. Para terminar, un poema sobre el que me interesa llamar especialmente la atención es *Lo somni de Joan Joan* de Jaume Gaçull⁹⁰. A diferencia de todos estos sueños poéticos medievales, de tema amoroso o religioso fundamentalmente, en éste la forma del sueño se pone al servicio de una finalidad bien distinta: la sátira social. Se trata de una crítica a las costumbres de la sociedad valenciana en los años del tránsito entre los siglos XIV y XV.

1.2.3. Sueños medievales en prosa

La utilización del sueño como vehículo idóneo para acceder al otro mundo no se reduce en la Edad Media a la tradición poética de las visiones. La deuda que los abundantes sueños literarios escritos en prosa durante el Renacimiento y el Barroco tienen con las visiones poéticas medievales es clara y manifiesta. Sin embargo, mucho mayor es la proximidad entre aquéllos y algunos sueños medievales también escritos en prosa y que, al estilo del *Sueño de Polifilo*, constituyen la totalidad de la obra. Me estoy refiriendo concretamente a un texto catalán del siglo XIV, *Lo somni* (1399), de Bernat Metge⁹¹, y uno castellano del siglo posterior, *Visión deleitable de la filosofía y de las artes liberales* (1440), de Alfonso de la Torre⁹².

Lo Somni está organizado en forma de cuatro diálogos sucesivos entre Bernat Metge —su yo históricamente documentable está siempre en escena— y otros tres personajes. Los dos primeros libros del *Sueño*, los diálogos «serios», están destinados a aclarar la posición del autor con relación a la fe. En los otros dos, Metge parece querer des-

⁸⁹ *Cancionero castellano del siglo XV ordenado por Foulché-Delbos*, II, ed. cit., pág. 278. Véase Miguel Avilés, *op. cit.*, págs. 84-85.

⁹⁰ Ha sido publicado por R. Miquel i Planas, *Cançoners satírics valencians dels segles XV i XVI*, Barcelona, 1991, donde dedica también un estudio interpretativo. Véase también M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, 1964; J. Rubio, «Literatura catalana», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, 1953, págs. 879 y ss.; y Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 74.

⁹¹ Cito por la edición en castellano de Lola Badía, Madrid, Alianza, 1987.

⁹² Cito por la edición de la BAE: *Curiosidades bibliográficas*, BAE, tomo 36, págs. 339-402. Existe edición crítica a cargo de Jorge García López, Universidad de Salamanca, 1991.

marcarse de su pasado de hombre mujeriego⁹³. Comienza contando Metge que no hace mucho tiempo, estando en la cárcel, alrededor de medianoche, mientras estudiaba, se durmió repentinamente, no en la forma acostumbrada, sino en aquella en la que los enfermos y hambrientos suelen dormir. Sin más preámbulos, y sin detenerse en la más tarde habitual reflexión sobre las causas del sueño, comienza a relatarlo. Vio un hombre con un birrete encarnado en la cabeza, acompañado de otros dos de gran estatura: uno joven y hermoso, que llevaba una especie de rota entre las manos, el otro muy anciano, con luenga barba y sin ojos, que sostenía un gran bastón. Suponemos que los tres personajes se le aparecen al autor en la celda en la que se encontraba cuando empezó a soñar, pues nada se nos dice, en toda la obra, del escenario en el que transcurre el sueño. El primero de los tres hombres resulta ser el rey Juan de Aragón, muerto repentinamente en extrañas circunstancias, en el mes de mayo de 1396. El autor se asusta de tan asombrosa aparición y el rey le aclara que murió su carne, pero no su espíritu. Esto les da pie a entablar un prolongado diálogo, en el que el rey intenta convencer a Metge de la inmortalidad del espíritu tras la muerte, que va a durar todo el primer libro. En el segundo libro, el autor y el rey conversan sobre varias cuestiones: cuál ha sido la causa de su repentina muerte, qué va a ser de su alma, por qué ha venido a esta cárcel y quiénes son los dos hombres que le acompañan. Comienza después una autoconfesión del rey. Cuenta éste que al morir tuvo que comparecer ante el Tribunal de Dios por haber sido uno de los principales mantenedores del cisma que existe en la Iglesia. Fue absuelto de las penas del infierno a condición de que sufriera continuamente una penitencia: como encontró siempre excesivo placer en juglares, el joven que le acompaña, Orfeo, emite continuamente sonidos desagradables, faltos de ritmo y compás; y por haber sido demasiado aficionado a saber cosas futuras, está condenado a que el anciano que está a su lado, Tiresias, le recuerde sin cesar todas las cosas desagradables que le sucedieron en el pasado. Asimismo, se le prohibió entrar en el cielo hasta que de su santa Iglesia dicho cisma no fuese radicalmente extirpado, ya que su negligencia lo había dejado crecer tanto. Acaba el libro segundo y el tono del sueño va a cambiar, perdiendo la seriedad que requerían los temas tratados hasta aquí. El tercer libro comienza con el diálogo que Metge mantiene

⁹³ Véase Lola Badía, «Introducción» a Bernat Metge, *Sueño*, ed. cit., págs. vi-vii.

con Orfeo, quien le cuenta cómo, en busca de su mujer, descendió a los infiernos, que describe prolijamente. Le pregunta después Metge por el purgatorio y el paraíso, a lo que Orfeo responde con mucha mayor brevedad, pues nunca ha estado allí. Se inicia seguidamente el diálogo con Tiresias, quien también comienza por contarle su vida a Metge: cómo fue metamorfoseado en serpiente y experimentó ambas naturalezas, la del hombre y la de la mujer. A una lamentación de Metge por no ser la mujer que tanto ama su esposa, comienza una extensa y mordaz crítica de Tiresias hacia las mujeres y, concretamente, hacia la amada por el autor. Termina aquí el libro tercero y comienza el cuarto con las lamentaciones de Metge por lo que ha escuchado. Este último libro está básicamente constituido por la defensa que el autor hace de las mujeres, a través de varios ejemplos históricos, y su intento de demostrar que si las mujeres yerran, mucho más lo hacen los hombres. Tiresias, en cualquier caso, no es convencido y termina aconsejándole que se aparte en adelante del amor de las mujeres. Llegados a este punto, los chillidos y ladridos del halcón y canes que les rodeaban le despertaron «muy triste y desconsolado e incapaz hasta la mañana siguiente de poder hacer uso de mis propios miembros, como si mi espíritu los hubiese desamparado» (pág. 123).

El sueño de Metge se reduce por tanto al diálogo que mantiene sucesivamente con los tres personajes. Ni viaje al otro mundo, ni admiración ante un escenario maravilloso vamos a encontrar en este sueño. Orfeo describe y habla largamente de los infiernos, pero recordemos que Metge en ningún momento se traslada allí. Sí que aparece, en cambio, el resto de ingredientes habituales. Juan I va a ser una especie de guía espiritual de la conversión de Metge, que se nos ofrece en los dos primeros diálogos, representando el típico papel de mensajero o enviado del cielo que aparece siempre en este tipo de ficciones (como Beatriz o Virgilio en la *Divina Comedia*, Filosofía en la *Consolación* de Boecio o el mismísimo San Agustín en el *Secretum* de Petrarca). La aparición de personajes conocidos en vida que ya murieron, erigiéndose en maestros del que sueña, con el habitual asombro y admiración por parte de éste, va a convertirse en un elemento habitual que veremos repetido en el *Somnium* (1532) de Juan Maldonado, entre otros textos.

Antes de que se acabe el libro segundo, el rey le dice a Metge que ha venido a esta cárcel para enseñarle la verdad y para pedirle que todo cuanto oiga lo ponga por escrito, para mayor provecho en el futuro de muchos. El hallazgo de la verdad en el sueño y la vo-

luntad de transmitirla al resto de los hombres es uno de los requisitos que no falta en ninguno de los sueños estudiados. También el hecho de que el soñador no se limite a escuchar sino que en algunos momentos pretenda instruir a sus visitantes (al final, en el diálogo con Tiresias, también Metge intenta imponer sus opiniones) va a ser elemento habitual.

Vemos, por otro lado, que en este caso, como en algunos otros textos del siglo XVI principalmente (en el *Sueño político*, de Fonseca y Almeida, o en el *Sueño de Félix Lucio*, de Cortés Osorio, por ejemplo), la estructura del sueño está utilizada en una obra de intención política. Riquer sostiene que *Lo Somni* fue escrito por Metge para convencer al rey Martín I de su inocencia y de sus sinceros propósitos de enmienda en lo que a ciertas actitudes poco ortodoxas de su vida privada se refiere. Aunque para otros estudiosos no están tan claras las dotes persuasivas del *Sueño*⁹⁴, es obvio que el artificio onírico y la clásica estructura que éste conlleva son utilizados aquí, y en otras muchas obras (recuérdense los debates poéticos medievales en forma de sueño, como el *Poema en que introduce interlocutores el dios Amor y un enamorado*, de Pedro de Cartagena), como idóneo pretexto para la discusión razonada y la persuasión⁹⁵. Junto al de la política, los otros temas tratados en el sueño de Metge, la religión, el amor y las mujeres, tampoco son extraños a las ficciones oníricas. Aunque el tratamiento de dichos temas difiere notablemente del que reciben en la tradición de los sueños y visiones poéticas contemporáneas, no es improbable que el sueño en prosa de Metge ejerciera cierta influencia sobre la poesía alegórica de los sueños y las visiones. Se ha señalado la influencia que *Lo Somni* pudo tener sobre uno de los más destacados creadores de sueños poéticos en la Edad Media: el marqués de Santillana. Durante su estancia en Aragón tuvo ocasión de empaparse de las corrientes humanísticas precozmente desarrolladas en el área levantina por obra de autores como el mismo Metge, Ausias March y Jordi de Sant Jordi. Añadamos a esto que incluso pueden apreciarse coincidencias puntuales entre la obra de Metge y *El sueño* de Santillana. Recordemos que en ambos aparece con rasgos similares el personaje mitológico Tiresias⁹⁶.

Miquel y Planas señaló la deuda que otra obra medieval catala-

⁹⁴ *Ibid.*, pág. iii.

⁹⁵ Véase Antonio Vilanova Andreu, «Prólogo» a Bernat Metge, *Lo somni*, Barcelona, 1946, pág. XXVIII.

⁹⁶ Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 73, n. 21.

na, *Spill (El Espejo)* (1460), de Jaume Roig⁹⁷, tiene con *Lo Somni* de Metge. En las dos obras nos encontramos con una dura diatriba contra las mujeres, ambas están divididas en cuatro libros y en ambas aparece el motivo del sueño. Si bien en la obra de Roig, sólo en el libro tercero. Al principio de éste se le aparece al protagonista un personaje extraterrestre, Salomón, cuyas lecciones ocuparán el tercer libro por completo. Señalemos tan sólo que, como ocurre en otras obras medievales, el protagonista no sabe a ciencia cierta si vio a Salomón en sueños o despierto.

Hacia 1445, Alfonso de la Torre escribió un tratado didáctico titulado *Visión deleitable de la filosofía y de las artes liberales*, que se publicó en 1480. Estaba destinado a la enseñanza del príncipe, de quien el bachiller Alfonso de la Torre era maestro. Fue compuesto a petición de don Juan Beamonte, ayo del príncipe de Viana y prior del Convento de San Juan de Navarra, para instruir, según los deseos de su abuelo, Carlos III el Noble, en artes liberales, filosofía moral y todas las cuestiones relacionadas con la Divinidad, al príncipe Carlos⁹⁸. La génesis de la obra la encuadra, por tanto, dentro de la literatura de «espejo de príncipes»⁹⁹.

En el «Proemio» cuenta el autor que, cuando se disponía a comenzar a escribir, su entendimiento y su voluntad entraron en una fuerte disputa. El entendimiento lo retraía a escribir, por la dificultad de la materia; mientras, la voluntad lo empujaba a satisfacer los deseos del destinatario de la obra. En medio de ese debate, «los sentidos corporales fueron vencidos de un muy pesado et muy fuerte sueño, do me pareció claramente haber visto todas las siguientes cosas» (pág. 340). A partir de aquí, sin ningún tipo de reflexión sobre las causas o características de su sueño, la obra comienza directamente con la narración del mismo.

En realidad, todo el sueño es un compendio del saber de la época, en el que el Entendimiento del autor hace un recorrido informativo de sus conocimientos. Pero veamos ahora el argumento con

⁹⁷ Jaume Roig, *El espejo*, ed. de R. Miquel y Planas, Barcelona, 1936. Hay una edición más reciente en castellano a cargo de Jaume Vidal, Barcelona, Alianza Editorial, Enciclopedia Catalana, 1987. Entre el siglo XVI y el XVIII aparecieron cuatro ediciones del *Spill* (Valencia, 1531; Barcelona, 1561; Valencia, 1561; y Valencia, 1735).

⁹⁸ Véase el detenido estudio que hace de la obra Concepción Salinas Espinosa en *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: La obra del bachiller Alfonso de la Torre*, ed. cit., págs. 29-190.

⁹⁹ Haro Cortés, «La ficción como elemento didáctico en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1990, págs. 445-451, pág. 445.

más detenimiento. La obra se divide en dos partes. La primera trata del fin, modo y utilidad de cada una de las artes liberales, así como de «la metafísica y de la natura». La segunda parte, «que es filosofía moral, trata cómo las virtudes moderan las pasiones» (pág. 341). El capítulo primero «es una visión en la cual poéticamente et por figuras se declaran los males et turbaciones del mundo. Asimismo trata de la gramática, de su utilidad et inventores» (pág. 341). El autor comienza diciéndonos que en su sueño vio abrirse las cavernas de las Eolias ínsulas y salir de ellas «vientos de innumerables opiniones et dudas generantes, fumosas nubes de gran escuridad et tiniebla» (pág. 341) que cubrían el mundo y les impedían ver a los hombres la «cara del lucidísimo dios de sapiencia, Apolo» (pág. 341). Vio la verdad desterrada del mundo y la discordia reinar en toda la tierra. Después de una apocalíptica descripción del estado del mundo nos dice que le pareció ser llevado al pie de un altísimo monte, «la cabeza del cual parecía juntar et igualarse con el globo ó altura primera» (pág. 341). Allí vio a una doncella y a un pequeño niño que acudía a ella y que tenía por nombre Entendimiento. Éste será a partir de ahora el protagonista del sueño, con lo que la narración, en contra de lo habitual, se hace en tercera persona. La doncella, tras criarle y enseñarle a hablar, se dispone a mostrarle su oficio. Comienza entonces un largo diálogo entre la doncella y el Entendimiento, en el que se habla de la Gramática y de la diversidad de lenguas. Después, el Entendimiento pudo ver pintado en las paredes todo aquello que la doncella le había enseñado. Acaba el primer capítulo y el Entendimiento, ya instruido, junto con el natural Ingenio, sigue su camino. Los seis capítulos siguientes están dedicados a la Lógica, la Retórica, la Aritmética, la Geometría, la Música y la Astrología, personificadas todas ellas en las doncellas que habitan las diferentes moradas que el Entendimiento va encontrando a su paso en su ascensión al monte. En todos estos capítulos se repite una situación similar: el Entendimiento es instruido por cada una de las doncellas en las diferentes materias y a continuación puede ver todo aquello que ha escuchado representado en unas pinturas. Una vez que llega a lo más alto del monte, el Entendimiento debe cruzar una puerta, no sin antes desechar las abominables opiniones que adquirió durante su larga morada en la tierra. Tras esa puerta encontrará a la reina soberana de aquel monte glorioso, la Verdad, acompañada por la Sabiduría, la Naturaleza y la Razón, así como las intelectuales y morales virtudes. El resto del sueño transcurre en el monte sagrado. El Entendimiento puede visitar allí el «huerto de

la delectación» (pág. 352), donde ve el árbol de la vida y de la ciencia del bien y del mal y donde no había enfermedad, ni corrupción, ni muerte, ni tristeza, ni desfallecimiento. En los sucesivos capítulos se suceden varios diálogos entre el Entendimiento y la Razón, la Verdad, la Sabiduría y la Naturaleza, acerca de la verdad de todo el universo, de la existencia de Dios, su poder, su bondad, sobre la providencia, el comienzo del mundo, los ángeles, las artes mágicas y adivinaciones, sobre el fin del hombre y de la permanencia del alma después del cuerpo. Y todo lo que el Entendimiento va aprendiendo puede contemplarlo representado en un espejo que continuamente le muestra la Verdad. Al final del capítulo XX se nos dice que la Razón llevó al Entendimiento a su casa. Empieza aquí la segunda parte del libro, con la descripción de la casa de la Razón, donde había hombres de gran autoridad (Séneca, Sócrates, etc.) y otras doncellas angélicas. En los capítulos sucesivos, la Razón habla del engaño de los hombres, declara «las tres maneras del vivir que son el hombre, según ángel ó hombre ó animal» (pág. 383), «cómo el hombre ha de regir á sí mismo y á su casa, y se ha de regir en la ciudad; y de cómo conviene moderar las pasiones, y el número de aquellas» (pág. 383), sobre los pecados y las virtudes, etc. En los siguientes capítulos, el Entendimiento habla con cuatro virtudes: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza. En el capítulo XIII, la Verdad sacó el espejo y mostró al Entendimiento la intención de cada una de las ocho virtudes que quedaban. Y después, le mostró «las cosas et regimientos de la vida política por orden» (pág. 395). Luego aparecieron en el espejo los ángeles, la encarnación, la natividad, la muerte, la resurrección, el descenso a los infiernos, el subir a los cielos; les mostró la Virgen María, los profetas, apóstoles y evangelistas y el infierno. En el capítulo XVI, la Razón le habla al Entendimiento del fin del hombre según su opinión y luego da «las conclusiones necesarias et presupuestos para probar el fin del hombre ser la vision de Dios glorioso» (pág. 398). En el capítulo XVII y último, habla la Verdad a la Razón para decirle que no hay discrepancia entre ellas. El Entendimiento da gracias a Dios por traerle a un lugar donde viese la concordia y amistad de aquello que la gente piensa que es discordie y pide a Dios que nunca más lo lleve a la tierra. El autor entonces nos dice que luego que se despertó, «con ayuda de la vision» (pág. 402), acordó de poner por escrito estas cosas, disculpándose también de las imperfecciones de la obra.

Hasta el capítulo VII se narra el viaje del Entendimiento, con una detallada descripción de todos los lugares por los que va transi-

tando. También se detiene el autor en una minuciosa descripción física de las doncellas que el Entendimiento va encontrando a su paso. En realidad, tal como ha advertido Salinas Espinosa, al tratar de cada una de las ciencias el autor elabora un pequeño marco narrativo en el que se describe a la doncella correspondiente así como algunas peripecias del protagonista¹⁰⁰. En los numerosos sueños literarios escritos durante la época del Barroco, dejará de ponerse el mismo cuidado que pone Alfonso de la Torre en la descripción de los escenarios. Es más, el viaje o desplazamiento por diferentes lugares a través de un itinerario minuciosamente descrito llegará a ser sustituido por una rápida y tópica alusión. En la mayoría de los sueños del siglo XVII, el que sueña cambia repentinamente de lugar, sin que sepamos con exactitud cómo y por qué lugares ha transcurrido su viaje.

Volviendo a la *Visión deleitable*, hay que señalar también que, una vez que se llega a las disciplinas del *quadrivium*, el componente narrativo se reduce considerablemente, así como los contenidos científicos¹⁰¹. En el capítulo VII se llega a la séptima y última mansión: el monte glorioso. Una vez terminado el viaje, los personajes sólo se desplazan de una a otra mansión de las distintas que pueblan el valle. Como bien ha señalado Haro Cortés, la acción prácticamente desaparece una vez que pasamos los siete primeros capítulos, dedicados a las artes liberales; a partir de aquí, el resto se dedica casi por completo a la transmisión de conocimientos, dejando en un segundo plano la situación ficticia que enmarca la obra (el sueño del viaje del Entendimiento). Desde este momento, sólo asistimos al diálogo entre el Entendimiento y aquellas que lo instruyen.

No se puede hablar aquí de un solo guía, pues, en realidad, muchos personajes cumplen con este papel. Pero si en el *Sueño de Escipión* o en *Lo somni*, eran personajes históricos los que se le aparecían al soñador, aquí, exceptuando la presencia de alguno de éstos (como los filósofos de la antigüedad), el protagonismo recae principalmente en las personificaciones alegóricas, coincidiendo en esto con las visiones poéticas contemporáneas.

Llama la atención el motivo de las pinturas que van a apareciendo a lo largo de la peregrinación del Entendimiento por la obra. En cada una de esas pinturas o imágenes, el Entendimiento va observando los contenidos básicos de la disciplina que está aprendien-

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 87.

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 87.

do. Salinas Espinosa las ha identificado con las imágenes que se asignan a un determinado *locus* o lugar de la memoria: «Realmente —afirma— es como si el autor estuviese mirando esos *loci* en el interior de su memoria y procediese a su descripción a partir de la «visualización» de los mismos, puesto que constantemente se está haciendo uso del verbo *ver*, acción íntimamente ligada a la memoria»¹⁰². El motivo de las pinturas que ilustran las enseñanzas volverá a aparecer en un sueño del siglo XVIII, *Óptica del cortejo*. En la *Visión deleitable*, las pinturas son sustituidas por las imágenes proyectadas en el espejo de la Verdad, una vez que el Entendimiento ha logrado entrar en la cima del monte. También el motivo del espejo, en el que puede verse todo cuanto van explicando las divinidades, volverá a aparecer en más de un sueño del siglo XVII, como la *República literaria* de Saavedra Fajardo o *El no importa de España* de Francisco Santos. Asimismo, como en otros muchos sueños literarios, el autor recurre al empleo de símiles, que aquí, como en otros textos medievales, son denominados «exemplos»¹⁰³. Estos son utilizados con la finalidad de facilitar la comprensión de los conceptos abstractos mediante la visualización de situaciones concretas¹⁰⁴, con lo que su uso está íntimamente ligado al de las pinturas. Salinas Espinosa, al tiempo que pone todos estos recursos en relación con las reglas de la memoria artificial¹⁰⁵, subraya el carácter de «enorme mosaico de imágenes y visiones» que es la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre.

Nos encontramos en la *Visión deleitable* con todos los elementos habituales de los sueños literarios. Tan sólo hay algo que la diferencia de la mayoría y es que el narrador, que se identifica con el autor de la obra y es quien tuvo el sueño, es solamente un mero espectador, que nos va describiendo todo cuanto vio¹⁰⁶, y no el verdadero protagonista de la acción del sueño; papel este último que representa un personaje alegórico, el Entendimiento. En cualquier caso, se trata del Entendimiento del autor; recordemos que éste nos dice en el

¹⁰² *Ibid.*, pág. 165.

¹⁰³ «A pesar de la idea generalizada hoy en día del empleo del término *exemplum* para las narraciones y el de *simil* para las comparaciones breves, debemos considerar el primero como el relato de un hecho histórico frente a la narración de un suceso verosímil o una comparación para el símil. [...] De acuerdo con esta distinción, podemos afirmar que en la *Visión deleitable* predomina el empleo de *similitudines*, sin que hayamos observado ningún *exemplum* histórico» (Concepción Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 139).

¹⁰⁴ *Ibid.*, págs. 139-140.

¹⁰⁵ *Ibid.*, págs. 157 y ss.

¹⁰⁶ Haro Cortés, art. cit., pág. 446.

proemio que se quedó dormido justo cuando su entendimiento y su voluntad se encontraban debatiendo.

Como ya dijimos más arriba, el sueño de Alfonso de la Torre no es otra cosa que un compendio del saber de la época, perfectamente estructurado, en el que los materiales están organizados de acuerdo con una progresión de aprendizaje. Casi todos los estudiosos que se han acercado a la *Visión deleitable* han señalado su adscripción al género de la enciclopedia. En sus *Orígenes de la novela*, Menéndez Pelayo advertía que esta obra «es una enciclopedia de carácter primordialmente científico, por más que se desarrolle en forma de coloquios entre la Verdad, la Razón, el Entendimiento, la Sabiduría y la Naturaleza, y aparezcan personificadas todas las virtudes y todas las artes liberales»¹⁰⁷. Como bien señala Salinas Espinosa, la obra comienza con una exposición de lo que desde la Antigüedad había venido siendo el currículo básico de la enseñanza. En este sentido, hay que poner la *Visión deleitable* en relación con el interés desarrollado en el siglo XV por las artes liberales.

En siglos posteriores nos volveremos a encontrar de nuevo la forma del sueño en obras cuya intención es exclusivamente didáctica y enciclopédica. Así sucede, por ejemplo, en *El perfecto señor* (1653) de López de Vega o en *El Sueño* (1646) de Antonio Maldonado.

1.3. LOS SUEÑOS LITERARIOS EN EL SIGLO XVI

A lo largo de la Edad Media, salvo excepciones como *Lo Somni* o la *Visión deleitable*, hay un predominio de sueños literarios escritos en verso y ceñidos a unos pocos temas. Durante el siglo XVI, en cambio, se observa un aumento de los sueños literarios escritos en prosa, aunque tampoco faltan composiciones poéticas que adoptan la forma del sueño. Es el caso del *Sueño* de Cristóbal de Castillejo (1494-1590), poema acróstico en el que las iniciales de las coplas forman el nombre «Isabel». En el mes de mayo el poeta sueña hallarse en una ribera verde de vista maravillosa. El sueño se reduce a la descripción del extraordinario escenario y el bienestar que éste le produce. Al final, duerme confiado en tanto bien pero despierta bruscamente y se ve a sí mismo en medio de una terrible montaña, difícil de subir, y de la que no espera salir hasta que muera. No hay guía ni

¹⁰⁷ I, Madrid, CSIC, 1961, pág. 196. Para ver otros intentos de clasificación de la *Visión deleitable*, consúltese Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 84.

peregrinación, pero sí utilización del sueño para transportarnos a una realidad ultraterrena, en este caso paradisiaca.

Tal como afirma Miguel Avilés, ese manifiesto cambio en la forma de expresión (verso-prosa) trae consigo también una cierta variación en cuanto a los temas tratados en los sueños¹⁰⁸. Lejos de caer en el olvido, el sueño se convierte en una forma literaria a la que recurren los humanistas con cierta regularidad, aunque con unos propósitos muy diferentes¹⁰⁹.

Entre los sueños literarios del Renacimiento español, uno de los más interesantes, por su adaptación paródica de los tópicos clásicos, es el *Somnium* (1520) de Juan Luis Vives¹¹⁰. Coincido plenamente con Ramón Valdés cuando afirma que este texto es un eslabón imprescindible para la recepción en el Humanismo del sueño medieval y para la posterior proyección en la renovación del género en el siglo XVII¹¹¹.

En la misma dedicatoria advierte Vives los motivos que le llevaron a componer su obra: «[...] burla burlando me entretuve en componer cierta especie de *Sueño*, que sea como introducción y prefacio al *Sueño de Escipión*. Lo completé luego con una *Vigilia mía* al mismo *Sueño de Escipión*. Todo ello constituye un pequeño doctrinal para formación e instrucción del perfecto príncipe» (pág. 604). La obra está dedicada a Erardo de la Marca, obispo de Lieja y arzobispo electo de Valencia, y, como bien dice Swift, lo que se propone Vives es exponer «un *simulacrum et exemplar* del príncipe ideal, como modelo a seguir por el obispo en la dirección de los asuntos de su diócesis. En este último sentido —añade Swift— el objetivo de Vives es hacer una especie de versión cristianizada de las propias intenciones de Cicerón cuando compuso su *Somnium*»¹¹². Estamos de nuevo ante un sueño literario de finalidad didáctica. Pero en este caso con la particularidad de que el asunto que trata es, a su vez, el de los sueños y especialmente el de otro sueño literario, el célebre de Escipión. Dicho de otro modo, se trata de un sueño literario que contiene dentro de sí el comentario de otro sueño literario.

¹⁰⁸ Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 91.

¹⁰⁹ Llegó incluso a convertirse en una costumbre el que cada humanista tuviera «su» sueño (Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 45).

¹¹⁰ Juan Luis Vives, «*Sueño al margen del sueño de Escipión*», en *Obras completas*, tomo I, ed. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 603-679.

¹¹¹ *Op. cit.*, pág. 45.

¹¹² L. Swift, «*Somnium Vivis* y el *Sueño de Escipión*», *VI Congreso de Estudios Clásicos. Homenaje a Luis Vives*, Madrid, FUE, 1977, págs. 88-112, pág. 92.

La obra está dividida en tres partes. En primer lugar va el «Sueño», que es una ficción inventada por Vives que sirve de introducción al comentario del *Somnium Scipionis* y que contiene un alegórico viaje del autor al mundo de los sueños. A continuación viene el «Argumento de la obra», en el que Cicerón, personaje ficticio del sueño de Vives, toma la palabra para hablar de su propia obra. Y, por último, la «Vigilia», donde es el mismo Escipión, otro personaje de la obra de Vives, quien cuenta su sueño, aunque muy ampliado con respecto al texto original latino. Pero veamos con más detalle todo lo que sucede en el complejo *Somnium Vivis*. Cuenta el autor que la pasada noche, mientras preparaba para sus estudiantes la exposición del *Sueño de Escipión* (el narrador se identifica aquí de nuevo con el autor Luis Vives, profesor de la Universidad de Lovaina), el Sueño, «esa pequeña divinidad volátil, de golpe y voleo» (pág. 605), le introdujo en su morada, y le mostró al mismo Escipión, en persona, soñando. El Sueño le invitó a que le siguiese hasta las lagunas Meótidas, un lugar sin sol, luna, ni estrellas, abandonándolo después en aquel paraje. Allí se encontraba su tranquilo y silencioso palacio, que es detalladamente descrito. Después de relatar los irresistibles poderes del sueño sobre dioses y hombres, habla de la cohorte de vigilantes que rodean al Sueño cuando va a acostarse, «centinelas de estafalarias apariencias que, con vocablo común, llámanse sueños» (pág. 609)¹¹³. Retomando la tradicional clasificación de los tipos de sueños, habla del *insomnio*, del *fantasma* y de la *pesadilla*. Cuenta que en la corte del Sueño habitan muchos agoreros que se dedican a interpretar los sueños y a predecir el porvenir, así como numerosos médicos que, a través de la interpretación de los sueños, diagnostican acerca de la salud; pero advierte Vives que por lo general estas coincidencias son raras. En relación con esto, se percató de que en la corte reinaba una gran confusión y disidencia acerca de la interpretación de los sueños, de tal forma que en la celebración del senado, el cónsul Mario Somnorino pidió a los senadores que expresasen lo que pensaban sobre el asunto. Los filó-

¹¹³ Se trata de una clara recreación paródica del mito clásico: «El antropomorfismo helénico creó una divinidad —Hypnos— para designar el sueño, suponiéndolo hijo del Erebo y de la Noche, que habitaba en un recóndito palacio en el que jamás penetraba la luz y ante el cual se deslizaba el río del Olvido, cuyo rumor era el único que se percibía. El dios del Sueño reposaba sobre un lecho de plumas rodeado de cortinas negras, y en torno suyo descansaban los Sueños, de grandes alas de murciélago, a cada uno de los cuales estaba encomendada una misión particular» (Concha Zardoya, «El tema del sueño en la poesía de Quevedo», art. cit., pág. 26).

sofos Pitagóricos, los Platónicos y los Estoicos afirmaron la verdad de los oráculos. Mientras, Aristóteles dijo que si los sueños alguna vez aciertan, ello no demuestra que resulten verídicos, «puesto que, como soñamos una noche sí y otra también, no es de extrañar si alguna vez dicen la verdad» (pág. 613). Intervienen después dos personajes (en los que identificamos a Homero y Virgilio)¹¹⁴ que, el uno en griego y el otro en latín, cantaron el siguiente estribillo: «Gemelas son las puertas del Sueño, de las cuales una diz que es de cuerno, por la cual se da salida fácil a las verdaderas sombras; la otra, reluciente, primorosamente labrada en blanco marfil, pero por ella en-vían los manes los falsos sueños a la tierra» (pág. 614). Insinúa Vives entonces que tal teoría ha provocado más confusión que esclarecimiento del problema a lo largo de los siglos. Deja aquí este asunto y nos cuenta seguidamente que el Sueño se despertó por el bullicioso tumulto que había en su templo y ordenó que se expulsara de allí a los sofistas, que habían entrado por error. Así, los sofistas, acompañados de gran parte de los sueños, que eran «sus compinches y compañeros de juerga» (pág. 615), se fueron a la tierra. Cansado Vives de tan larga estancia en la corte del Sueño, decide pedirle al «divino tiranuelo [el Sueño] con la más grotesca de las reverencias» (pág. 617), que le muestre ya a Escipión. Se encuentra por fin con éste, quien a su vez le mostró a Cicerón, con quien Vives va a dialogar. Es testigo entonces de una disputa sobre el destino futuro de la civilización occidental entre las tres Parcas, Cloto, Laquesis y Atropos (cuya presencia recuerda a la visión de Er). Intervienen en la asamblea Cicerón y después Catón, a favor del restablecimiento de la tradición clásica en la educación. Una vez que el cambio es aceptado, sube Vives al cielo con Cicerón, que primero le explica los motivos que le llevaron a escribir *La República* y después le expone el «Argumento del *Sueño de Escipión*», donde confiesa su deuda con Platón. Terminada la exposición de Cicerón, vuelve a tomar la palabra Vives, en un «Preámbulo» a la *Vigilia*, que parece ajeno al sueño que está relatando, y donde justifica el interés de su estudio de la obra de Cicerón. Si Macrobio y otros ya lo habían hecho antes, él hablará de aquellos pasajes que omitió Macrobio, y los que éste estudió él los va a estudiar de otra manera. Advierte explícitamente también que para que el fruto fuese más abundante y se extendiese a zonas más amplias, acomodó ligeramente sus doctrinas a la nuestra cristiana. Aclara que a partir de este momento será Escipión

¹¹⁴ *Odisea*, 19.562-567; *Eneida*, 6.893-6.896.

quien tome la palabra. Viene ahora la parte titulada *Vigilia al margen del Sueño de Escipión* (sacado del libro VI de «*La República ciceroniana*»), donde, por boca de Escipión, Vives recrea el *Somnium Scipionis*, pero ampliado con multitud de detalles filosóficos, históricos y literarios procedentes de una variedad de fuentes clásicas. Al finalizar, parece ser Vives el que vuelve a tomar la palabra para despedir su *Sueño*¹¹⁵.

En definitiva, encontramos en esta obra muchos de los elementos que ya nos son familiares: justificación del contenido del sueño por la lectura previa a la dormición, viaje al reino de una divinidad, asistencia a una asamblea, descubrimiento de la verdad en el sueño, etcétera.

En opinión de Swift, Vives está aquí utilizando a Cicerón para montar un ataque contra los dialécticos y contra el declive general de las artes liberales en las escuelas¹¹⁶. Transmite Vives su inquietud por la reforma de la educación, la vuelta a los clásicos y su importancia para la sociedad contemporánea, idea que ya había expuesto en *In Pseudo-Dialecticos*¹¹⁷. Pero, por encima de eso, la obra es un tratado sobre los sueños, principalmente la primera parte, anterior a la *Vigilia*, donde, en forma de sueño alegórico, expondrá las clásicas teorías sobre la materia, dejando vislumbrar su punto de vista esen-

¹¹⁵ Aunque la división en diferentes apartados puede incitar a creer que el sueño de Vives termina cuando comienza la *Vigilia*, es decir, la recreación del *Sueño de Escipión*, pienso que ésta también forma parte de aquél, pues al comienzo dice que tuvo un sueño en el que vio al mismo Escipión soñando. También para Swift es evidente que la *Vigilia* forma parte del propio sueño de Vives, a pesar de que en la edición de Mayans aparecía aparte (art. cit., pág. 109, n. 40).

¹¹⁶ Art. cit., pág. 105.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 93. En un trabajo ya varias veces citado, Ramón Valdés llamó la atención sobre la relación existente entre el *Somnium* de Vives y la obra del humanista belga Justo Lipsio, *Satira Menippea. Somnium* (1581) (Justus Lipsius & Petrus Cunaeus, *Two Neo-Latin Menippean Satires. «Somnium» & «Sardi Venales»*, ed. de C. Matheeußen y C. L. Heesakkers, E. J. Brill, Leiden, 1980), pues no sólo recurren ambos al artificio del sueño, sino que los dos lo hacen con la intención de poner en solfa determinados procedimientos filológicos vigentes. En su *Somnium*, Justo Lipsio nos cuenta que, al quedarse una noche dormido, se encontró en el Foro romano, cerca de la montaña Palatina. Una muchedumbre camina hacia el templo de Apolo, donde, al parecer, el senado romano va a celebrar una sesión senatorial. Sorprendido, Lipsio descubre entre la gente a su amigo Dousa, que inmediatamente se convertirá en su guía e informante. La asamblea será presidida por Cicerón, que introduce el tema de discusión: la manera irrespetuosa con que los filólogos del siglo XVI estudian a los autores clásicos. El discurso de Cicerón es seguido por los de Salustio y Ovidio, que también se quejan del maltrato, la negligencia y la falta de respeto. Después interviene Varrón, que defiende la unidad de la filología en el estudio de la literatura clásica y consigue defender a sus colegas senadores. El *Senatum Consultum* es que los filólogos pueden seguir llevando a cabo sus actividades, si bien dentro de ciertos límites relativos a la edad y una actitud respetuosa con los textos de los autores clásicos y de los propios contemporáneos. Sigo el resumen ofrecido por los editores en *Two Neo-Latin Menippean Satires* (ed. cit.) y traducido por Ramón Valdés en *op. cit.*, págs. 56-57.

cialmente aristotélico. Aunque admita la existencia del *somnium coeleste*, inspirado por Dios con un propósito concreto, presta muy poca atención a este tipo de sueños provocados desde el exterior y fija su interés en el *somnium naturale* y el *somnium animale*, es decir, en los sueños provocados por circunstancias naturales, físicas o psicológicas¹¹⁸. El tratado, resultado de las lecciones impartidas en la Universidad de Lovaina, el año anterior a su publicación, es en realidad una introducción a un comentario del *Sueño de Escipión*¹¹⁹. La obra de Vives, como bien señala Swift, debe ser, por tanto, catalogada con los otros tratados y comentarios sobre los sueños, así como con las ediciones y traducciones de las obras clásicas sobre este tema que aparecieron durante el siglo XVI¹²⁰, y que tienen como principal modelo el *Comentario* de Macrobio, al que el mismo Vives cita.

Señalemos, para terminar con Vives, que su obra será la primera de una larga lista de sueños literarios en los que se adopta una actitud deliberadamente paródica y desmitificadora respecto a los tópicos y convenciones que la utilización del género traía consigo¹²¹.

Uno de los textos más interesantes del siglo XVI es el *Somnium* (1532) de Juan Maldonado¹²², donde se nos relata un fantástico viaje soñado por el autor. Esta obra se sitúa en la corriente de la más manifiesta influencia de Erasmo en España¹²³. Maldonado (de nuevo el narrador-soñador del relato coincide con el autor), a quien sus discípulos habían pedido opinión sobre un cometa que venía apareciendo en el cielo, acudió una noche de otoño de 1532 a las murallas de Burgos para verlo. Mientras esperaba, se quedó dormido y soñó que se le aparecía una mujer recientemente fallecida, María de Rojas. Al igual que en el *Sueño de Escipión*, dialogan ambos acerca de la brevedad de la vida en la tierra, de la insignificancia de las cosas carnales y corporales y de la necesidad de vivir con rectitud y piedad. Para demostrarle a Maldonado cómo las mentes de los hom-

¹¹⁸ Swift, art. cit., pág. 94. La cuestión de las diferentes teorías sobre el sueño será estudiada en el tercer capítulo.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 91.

¹²⁰ *Ibid.*, pág. 90. Véase L. Thorndika, *A History of Magic and Experimental Science VI*, Nueva York, 1941, págs. 475-485.

¹²¹ El interesante fenómeno de la adaptación paródica de los tópicos y convenciones del sueño, extraordinariamente frecuente a partir del siglo XVI, será analizado con detenimiento en el capítulo quinto.

¹²² Fue traducido y editado por Miguel Avilés en *op. cit.*, págs. 149-178. Puede leerse también un resumen en Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina* (1902), III, Santander, Aldus, 1950, págs. 164-177.

¹²³ Francisco López Estrada, *Tomás Moro y España*, Madrid, Universidad Complutense, 1980, págs. 55-56. Véase también Lida de Malkiel, *op. cit.*, págs. 441-442.

bres, «nubladas por la ignorancia, yerran en el mismo grado en que están sujetas a la podredumbre de la carne» (pág. 154), María de Rojas le propone hacer un viaje fantástico donde verá grandes cosas. Una vez comenzada la ascensión por los aires, al igual que en el *Sueño de Escipión*, el autor fija enseguida su atención en la tierra, primero en Burgos y luego en España entera, para notar su pequeñez e insignificancia vista desde allí arriba. Tras la consabida reprimenda de la guía al autor por no apartar su atención de la tierra, sigue una divertida reflexión de éste acerca del aspecto de España y de los demás países y continentes, contemplados desde lo alto. Ven después al ejército turco, que se prepara a invadir Panonia. María le insta entonces a que deje de contemplar la tierra, para que fije su atención en lo que hay arriba. Llegan a la luna y Maldonado queda maravillado por lo que ve, que describe detalladamente. María le advierte que no tiene por qué admirarse, pues en realidad, le hace notar, también en la tierra existe todo lo que allí encuentra. Compara entonces sus bellos bosques y prados, con el pasado en la tierra, con aquellos tiempos «en que la gente no estaba aún envenenada de avaricia y lujuria» (pág. 159), lo que sirve de pretexto para que ambos reflexionen sobre la desaparición de la sensatez y la honestidad entre los hombres. Llegan a una ciudad donde vieron una multitud de jóvenes que trataban junto con sus reyes asuntos relacionados con su gobierno. María vuelve a reprochar a Maldonado el que se fije sobre todo en el aspecto material de aquella ciudad, en su riqueza y hermosura, y que no se percate de lo más importante, que es «la responsabilidad, la caridad sincera, la pura sencillez con que viven estas gentes» (página 163). De nuevo, la descripción de la sociedad en la luna lleva a ambos interlocutores a hacer continuas reflexiones acerca de la vida en la tierra. Durante el viaje de vuelta a ésta van comentando todo aquello que se ve desde lo alto, los mares, los ríos, así como los diferentes fenómenos naturales, las mareas, las crecidas del Nilo, etc. Antes de despedirse de María de Rojas, le pregunta Maldonado si quiere mandar a través de él algún mensaje a la tierra, concretamente a sus hijas, que quedaron huérfanas a su muerte y que se encontraban en ese momento inmersas en un pleito a causa de la herencia de su padre. María vuelve a impacientarse con Maldonado por seguir preocupado por las banalidades de la tierra. Una vez que María le abandona, Maldonado pierde el sentido durante algún rato. Al volver en sí se encuentra en una ciudad, que se supone situada en las Indias. Se dirige a un anciano al que pregunta sobre la forma de vida y las creencias religiosas de sus gentes. El anciano le dice que son

cristianos, porque aunque no dispongan de doctores los que allí profesan el sacerdocio se valen tan sólo de la razón. Maldonado comprueba entonces por sí mismo que aquél «es un mundo feliz, porque en él cada uno es lo que aparenta, y la hipocresía no habita en sus confines» (pág. 176). Termina el relato cuando Maldonado, deseoso de conocer otras ciudades indianas, embarca en un navío que choca contra un arrecife. El estruendo del naufragio despierta por fin al autor¹²⁴.

Tenemos, por tanto, en este sueño: justificación de su contenido por los pensamientos que preceden a la dormición, aparición de un personaje ya muerto que se conoció en vida y que se erige en guía y maestro del soñador, viaje por los aires, visita a la luna y a una ciudad del Nuevo Mundo, lección de cosmografía y descripción de sociedades modélicas que son comparadas con la del autor.

El *Somnium* de Maldonado inicia en España una modalidad de sueños literarios, de especial relevancia en el siglo XVIII: el sueño utópico. En opinión de Avilés, en el sueño de Maldonado encontramos dos curiosos relatos que, por su forma y por su fondo, bien pueden considerarse como las dos primeras producciones del género utópico que salieron de una mente española¹²⁵. Sean las primeras o no, lo cierto es que la crítica ha sido unánime al afirmar el carácter utópico de los dos relatos que se contienen en el *Somnium*, pues cumplen todos los requisitos que definen al género¹²⁶. Los americanos de Maldonado han sido incluso comparados con los utópicos de Moro. Para López Estrada, la sinceridad y la sencillez primitiva de los salvajes que Maldonado encuentra en América son valores que pueden ser cristianos en cuanto se relacionan con una Iglesia, tal como había imaginado Moro para los habitantes de la *Utopía*¹²⁷. Asensio y Alcina Rovira refieren una serie de coincidencias en apoyo de esta tesis. Admiten la propiedad privada, practicando, ya que no el comunismo, la comunicación de bienes y labores. Su religiosidad se compagina con una sensualidad ingenua y sin malicia. A semejanza de lo que pasa en la *Utopía*, los sacerdotes, cuando ignoran los ritos e historia del cristianismo, se guían por la razón sola. El Estado ideal de Maldonado amalgama razón teológica y mitos ima-

¹²⁴ Miguel Avilés, «Otros cuatro relatos utópicos en la España moderna. Las utopías de J. Maldonado, *Omniboda* y *El Deseado Gobierno*», en VV. AA., *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez, 1990, págs. 109-128, pág. 114.

¹²⁵ *Op. cit.*, pág. 108.

¹²⁶ Miguel Avilés, art. cit., págs. 114-115.

¹²⁷ *Op. cit.*, pág. 56.

ginativos, obsesiones modernas y reminiscencias clásicas, nostalgias de la Edad de Oro y acarreo del mundo de los sueños. En definitiva, en opinión de Asensio y Alcina Rovira, el sueño de Maldonado aspira a ser una lección y un reproche para una Europa que, confesándose cristiana, ha creado una organización inicua y opresora¹²⁸.

Como adelantábamos, el modelo de Maldonado guarda estrecha relación con algunos sueños del siglo XVIII (como *El mundo sin vicios* de Trigueros, el sueño que se relata en el discurso CLXI de *El Censor*, el del discurso IV de *El Observador*, o el *Viaje de un filósofo a Selenópolis* de Antonio Marqués y Espejo), donde también asistimos a viajes a la luna y a países lejanos y desconocidos. No en vano, el interés por las cuestiones utópicas en la segunda mitad del XVIII, fruto del pensamiento ilustrado, enlaza, en cierto modo, con las grandes corrientes humanísticas de comienzos del siglo XVI, entre las cuales hay que situar la *Utopía*¹²⁹. Por otro lado, como bien señala Aguilar Piñal, el uso del sueño como recurso literario se justifica plenamente en este género de relatos, precisamente por el carácter quimérico e irrealizable de la utopía. En realidad, acierta al afirmar que nada hay tan eficaz para evadirse de la realidad como el sueño, donde caben todas las fantasías imaginables¹³⁰. En cualquier caso, la utopía no lo es todo en el sueño de Maldonado. Gran parte del texto está ocupada por las reflexiones de éste y de María de Rojas acerca de la conducta de los hombres en la tierra.

Entre las varias modalidades de sueños literarios cultivadas en España en el siglo XVI, destacan los denominados por Pedro Laín Entralgo «sueños anatómicos»¹³¹. En ellos la forma onírica es utilizada para fines algo distintos de los vistos hasta el momento: la divulgación de conocimientos científicos. Como ejemplo, pueden citarse los sueños de dos médicos: Lobera de Ávila¹³² y Bernardino Montaña de Monserrate. En opinión de Laín Entralgo, el sueño que Montaña de Monserrate añade en su *Libro de la Anatomía del*

¹²⁸ Relacionan también la sociedad descrita por Maldonado con los cuadros utópicos trazados al paso por Antonio de Guevara en su *Marco Aurelio con el Reloj de príncipes* —las Garamantes, lib. I, caps. 43-44, o el famoso episodio del Villano del Danubio (E. Asensio y J. Alcina Rovira, «*Paraenesis ad litteras*» *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980, pág. 42).

¹²⁹ López Estrada, *op. cit.*, pág. 100.

¹³⁰ Francisco Aguilar Piñal, «La anti-utopía dieciochesca de Trigueros», VV. AA., *Las utopías en el mundo hispánico*, *op. cit.*, págs. 65-72, pág. 65.

¹³¹ *La antropología en la obra de Fray Luis de Granada*, Madrid, 1946, págs. 138-139.

¹³² Sobre Lobera de Ávila puede verse L. S. Granjel, *Médicos españoles*, Universidad de Salamanca, 1967, págs. 15-40.

hombre... (1551) es una imitación ampliada del sueño de Lobera de Ávila, titulado *Declaración en suma breve de la orgánica y maravillosa composición del microcosmos o mundo menor, que es el hombre, ordenada por artificio maravilloso en forma de sueño o ficción* (1542), publicado también en su *Libro de Anatomía*¹³³. No he tenido la posibilidad de acceder a este texto, por lo que me limito aquí a analizar el sueño que aparece en la obra de Montaña de Monserrate. Su *Libro de la Anatomía del hombre...*¹³⁴ se cierra con un «Sueño» de don Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar, seguido de un coloquio entre éste y el doctor Montaña, quien ofrece una detallada interpretación y explicación de dicho sueño. Ya antes de llegar a esta parte se da cuenta el lector de que el extraño sueño viene a simbolizar la formación, nacimiento y muerte del hombre.

Luis Hurtado de Mendoza relata el sueño que tuvo después de haber estado conversando acerca de la «generación de los animales, pensando en la sabiduría de naturaleza y en sus obras tan admirables». Le dice al doctor que se desveló toda la noche y durmió a la mañana, teniendo un sueño muy dulce. No está éste, como suelen estar los sueños, formado de «mil desvaríos, y cada uno por su parte», en él «todas las cosas tienen tanto concierto que ninguna de ellas parece desvarío», antes bien, parece «cosa celestial». El marqués afirma que se trata de un sueño que parece imposible haberlo soñado ningún hombre. El doctor le pide que le cuente su increíble sueño para ver si puede alcanzar a través de él algún secreto. Comienza entonces el relato del sueño: creyó ver el marqués, en primer lugar, una gran casa que parecía real o de persona importante, pero no se detiene en describirla porque toda su atención estuvo puesta en contemplar una fortaleza que vio hacer dentro de esta casa, desde la primera piedra hasta la última. Vio que la puerta de la casa estaba cerrada y dentro de ella, al lado derecho, vio un arquitecto (el «espíritu genitivo», según se explica al margen), que trataba de hacer allí la fortaleza mencionada. Dice que no basta humano entendimiento para comprender algunas cosas que vio y por eso no podrá contarlas. A lo largo de todo el sueño se nos relata la forma en que esa for-

¹³³ La «Declaración...» se ha publicado en L. Alberti, *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, 1948.

¹³⁴ El título completo es *Libro de la Anothomía (sic) del hombre... En el qual libro se trata de la fábrica y compostura del hombre, y de la manera como se engendra y nasce, y de las causas porque necesariamente muere. Juntamente con una declaración de un sueño que soñó el Ilustrísimo señor don Lucas Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar. El qual sueño trata brevemente en dicha fábrica del hombre...* (1551).

taleza fue construida, los materiales que para ello se utilizaron y los habitantes que se encuentran dentro de ella, que simbolizan las distintas partes del cuerpo humano. Por ejemplo, un caballero que decía ser maestro de salva, cuyo oficio era gustar todas las viandas y dar cuenta de ellas al cocinero antes de que las metiesen dentro de la cocina, es figura de la lengua; dos esclavos que guardan y protegen la fortaleza de cualquier enemigo son figura de los brazos; y otros dos esclavos que traían y llevaban la fortaleza a cuevas son figura de las piernas. Acabada la fortaleza, vino a aposentarse en ella una princesa muy ilustre (el «alma intelectual»). Creció tanto la fortaleza que la casa real ya no podía sufrirla; el bastimento ya no bastaba para todos y aquélla salió fuera. Siguió creciendo mucho y púsose tan soberbia y poderosa que mandaba a todo el mundo. Pasado el tiempo, la fortaleza empezó a envejecer y perderse. Dentro de ella todos se morían de frío, los mozos de cocina se despedían, el cocinero no guisaba a derechas, el maestro de salva perdía el gusto, el maestresala no servía y en toda la fortaleza perecían de hambre. El «alcayde» perdía el juicio y los esclavos no podían ya traer la fortaleza. La ilustre princesa procuraba con todas sus fuerzas remediar todas estas cosas, pero viendo que ya no era posible fue forzado desampararla. Apenas salió la princesa, cuando esta fortaleza dio consigo en el suelo. El autor, al ruido, despertó y, ya despierto, no vio nada.

El relato del sueño del marqués de Mondéjar va seguido de una «declaración del sueño compuesta por el doctor Bernardino Montaña de Monserrate». En este coloquio, el sueño es interpretado y cada una de las partes de esa casa y de esa fortaleza es explicada minuciosamente. Este extraño sueño alegórico viene a representar, según nos explica el doctor Montaña de Monserrate, que ya había anotado a los márgenes del texto las indicaciones precisas para comprenderlo, la «generación y nacimiento y muerte del hombre», siendo la casa figura del cuerpo de la mujer, el maestro «figura del espíritu genitivo», y la fortaleza figura del niño que se va engendrando en el interior de la madre.

En este sueño, el yo-narrador es mero espectador de la visión que describe. El contenido del sueño queda justificado por la conversación que el marqués de Mondéjar mantiene con el doctor Montaña antes de quedarse dormido. En este caso no asistimos al relato de un viaje al otro mundo (por lo que tampoco hay guía), sino a la construcción de una extraña edificación alegórica, símbolo del cuerpo humano. Según nos informa Francisco Rico, la obra de

Lobera de Ávila desarrolla una analogía similar (el cuerpo es «una torre muy hermosa»)¹³⁵.

El contenido de este sueño es muy diferente al de todos los que venimos analizando, si bien recuerda a un episodio del *Sueño de Polifilo*. En un momento de su peregrinación, Polifilo entra por la boca de un coloso masculino que yace en el suelo y recorre su cuerpo. Cada órgano se halla explicado por un rótulo, así como las enfermedades que se generan en él y los remedios para curarlas¹³⁶.

No conozco ningún otro ejemplo de este tipo de sueños científicos en el siglo XVII. En el XVIII, en cambio, el primer autor de sueños literarios, Torres Villarroel, volvió a utilizar la forma del sueño en un tratado de divulgación científica, el *Viaje fantástico*, además de en un opúsculo médico como es *Doctor a pie*.

Ya se ha mencionado más arriba otra obra del Renacimiento español relacionada con el género que estamos estudiando, *El Cróton*¹³⁷, que sigue, además, el esquema argumental creado por Luciano en *El Sueño o El Gallo*¹³⁸. El autor confiesa en el prólogo que, como Luciano, ha utilizado el artificio del sueño, cuando ya hemos visto que en realidad este último no lo utiliza de forma explícita:

Contrahe el estilo e invención de Luciano, famoso orador griego, en el su *Gallo* (donde hablando un gallo con un su amo zapatero llamado Micilo, reprendió los vicios de su tiempo) y en otros muchos libros y diálogos que escribió. También finge el auctor ser sueño, imitando al mismo Luciano, que al mismo diálogo del *Gallo* llama *Sueño*. Y hácelo el auctor porque en esta su obra pretende escribir de diversidad de cosas y sin orden, lo cual es propio del sue-

¹³⁵ No obstante, el peso de la tradición le llevó a destacar otra más extendida en el propio epígrafe: el cuerpo es un microcosmos (Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970, págs. 166-167).

¹³⁶ Pilar Pedraza, ed. cit., pág. 6.

¹³⁷ Cristóbal de Villalón, *El Cróton*, ed. de Augusto Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1973.

¹³⁸ Frente a las muchas similitudes que tiene *El Cróton* con la obra de Luciano, la crítica ha destacado una esencial diferencia: la visión cristiana de su autor, «no sólo en la crítica erasmista, contra curas y filósofos y contra todos los vicios humanos, sino en el mismo escenario del firmamento» (Alfredo Lefebvre, *Los españoles van a otro mundo*, Barcelona, Pomaire, 1968, pág. 28). La opinión generalizada es que si bien es cierto que Luciano pudo prestar a Villalón su «sed de sinceridad y de interioridad religiosa», en vano se debe buscar en *El Cróton* el menor asomo del escepticismo propio del samosatense [Margarita Morreale, «Luciano y *El Cróton*. La visión del más allá», *Bulletin Hispanique*, 56 (1954), págs. 388-395, pág. 395].

ño; porque cada vez que despierta, tornándose a dormir, sueña cosas diversas de las que antes soñó [...]. Llama a los libros o diversidad de diálogos, *canto*: porque es lenguaje de gallo. O porque son todos hechos al canto del gallo, en el postrero sueño de la mañana, donde el estómago hace la verdadera digestión, y entonces los vapores que suben al cerebro causan los sueños, y aquéllos son los que quedan después (pág. 24).

Lo curioso de esta obra es que, a pesar de lo declarado en el prólogo, realmente no se utiliza de forma explícita el sueño para enmarcar la ficción, tal como lo hicieron muchos autores medievales o, ya en su siglo, Vives o Maldonado. Como ocurría en *El Sueño o El Gallo*, tampoco *El Cróton* comienza con la confesión de un yo-narrador de que lo relatado es un sueño que tuvo. Sin embargo, a lo largo de la obra hay toda una serie de indicios que muestran al lector —de forma mucho más evidente que en *El Gallo* de Luciano— que lo que está leyendo no son más que sueños del zapatero Micilo. La obra se cierra con este epígrafe: «Fin del *Cróton* de Cristóforo Gnósofo, y de los ingeniosos *sueños* del gallo de Luciano, famoso orador griego» (pág. 274) (los subrayados son míos). Al principio del decimoctavo canto del gallo se dice: «En el décimoctavo *canto o sueño* que se sigue...» (pág. 237). En algunos otros momentos sugiere además Micilo que sueña lo que oye: «¡Oh, váleme Dios!, ¿Yo *sueño* lo que oyo?» (pág. 36); y en otro sitio: «Esme tan sabrosa tu música, oh Gallo, que durmiendo te *sueño*, y imagino que a oírte me llamas. Y así, sonando tu canción tan suave, muchas veces me despierto con deseo que mi *sueño* fuese verdad o que siendo *sueño* nunca yo despertase» (pág. 50). Cuando en el vigésimo y último canto, Micilo le cuenta a su amigo Demofon su experiencia con el gallo, éste le dice: «[...] teniéndome en poco, pensabas con semejantes *sueños* burlar de mí» (pág. 269). En otros momentos, en cambio, Micilo está seguro de que no sueña las conversaciones con el gallo, sino que está bien despierto: «¡Oh, Gallo!, ¡cuán engañado estás conmigo, pues me preguntas si duermo! [...] Despierto estoy y con grande atención» (pág. 209). Al principio del decimosexto canto, dice Micilo: «¡Oh, Gallo, en cuánta congoja y aflicción me vi y de cuánta misericordia has usado conmigo en me despertar, porque soñaba que era llevado por todos esos lugares espantosos de penas y tormentos que propusistes en el canto de ayer!» (pág. 212); a lo que el Gallo le contesta: «Pues oye ahora, y verás cuánta diferencia hay de verlo a soñarlo, como de lo fingido o sombra a lo verdadero y real»

(pág. 212). Al principio del canto XII, dice el gallo que el viaje al cielo pudo realizarlo gracias a su Ángel de la guarda que logró que Dios le confriese ese don. Pero, al final del canto XVI, el gallo insinúa que su viaje pudo haber sido nada más que un sueño: «Y así el mi Ángel me dejó, y yo desperté como de un grave sueño muy profundo, espantado de lo mucho que había visto» (pág. 223), con lo que tendríamos un sueño del gallo dentro del sueño de Micilo.

Por tanto, sabemos que cada uno de los cantos son un sueño de Micilo, porque nos lo dice el autor en el prólogo, pero dentro de la ficción no se hace mención clara a que lo relatado sea un sueño, ni del autor ni de Micilo. Las alusiones por parte del autor (en el prólogo, en los epígrafes, etc.) al carácter onírico de lo que se cuenta, contrastan con la creencia de Micilo de que no está soñando. Todo ello deja en el lector una sensación de ambigüedad y confusión con respecto a la frágil frontera que separa el sueño de la verdad. Pero, si además tuviéramos en cuenta la alusión del gallo a la posible naturaleza onírica de su viaje al cielo y al infierno, como señala Rallo Gruss, la estructura de la obra sería todavía mucho más compleja: «El zapatero Micilo sueña cada noche con el gallo. El viaje, por tanto, es soñado por un personaje (Menipo), que a su vez es soñado por otro (Micilo)»¹³⁹.

Para Rallo Gruss, como en los *Sueños y Discursos* de Quevedo, en *El Cróton*, la unidad de la obra procede de estar constituida por una sarta de sueños vividos por un mismo narrador. En su opinión, ambos dilatan lo que para Luciano era simple marco de una obrilla; «tanto el zapatero como el “yo” de los *Sueños* se duermen una y otra vez, y asisten a variadas visiones, explicadas en uno por causas fisiológicas, en otro por asistencia sobrenatural»¹⁴⁰. Creo, no obstante, que ambas obras presentan diferencias importantísimas en cuanto a la utilización del sueño. El contenido de *El Cróton* no es un sueño del yo-narrador-autor, sino de uno de los personajes de la ficción; pero ese personaje no sabe que sueña, lo sabemos nosotros, porque nos lo dice el autor. Pese a esta diferencia fundamental entre *El Cróton* y la mayoría de los sueños estudiados, muchos otros elementos son comunes. Varios autores han señalado ya las coincidencias existentes entre algunos cantos de *El Cróton* y los *Sueños* de Quevedo. Como después hará Quevedo en su *Sueño del infierno*,

¹³⁹ Rallo Gruss, «Las recurrencias creativas del sueño infernal: *El Cróton* y Quevedo», *Analecta Malacitana*, VIII (1985), págs. 155-177, pág. 158.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 157.

en los Cantos XIV-XVI del *Cróton*, se une el sueño a la contemplación del mundo desde el escenario infernal¹⁴¹.

En su estudio de los *sueños ficticios*, Miguel Avilés editó y analizó un curioso texto anónimo que él mismo tituló *El sueño de la ciudad en ruinas* (1588)¹⁴². Sin ningún tipo de introducción o justificación del sueño, comienza contando el narrador que se vio a sí mismo en sueños dentro de una casa, en una junta con gentes particulares. Después de haber tratado algunas cosas, salió y se encontró con un hombre que él conocía, que era jenízaro del rey de Nápoles. Luego quedó solo y perdido en medio de la noche, caminando «por una ciudad toda derribada, sin edificios, porque estaban todos arruinados, aunque tenían buenas murallas» (pág. 215). Nos narra después la aparición de un hombre con aspecto de francés, y un amago de duelo entre ambos. El hombre, viéndose embestir, dijo que le había confundido con otro y que le perdonase. Seguidamente oyó ruido de gente y huyó. Andando, arrimado a la muralla, «veía por el suelo gran cantidad de cañones, con su pluma, lindísimos para escribir, de aves diferentes, que parecía que las habían allí descañonado todas» (pág. 216). Por un portillo salió fuera de la muralla al campo. Entonces escuchó una voz que le hablaba, aunque no supo de quién era. El discurso procedente de la misteriosa voz y la réplica final del soñador, que constituyen la mayor y principal parte del relato, están íntimamente relacionados con un conjunto de hechos contemporáneos a la redacción del sueño: el fracaso de la «Armada Invencible».

Hasta el momento en que irrumpe la voz misteriosa, el contenido del texto se parece a la transcripción de un auténtico sueño. Sin embargo, la falta de lógica y coherencia, la ambientación onírica de los primeros hechos descritos, terminan en el momento en el que se inicia el pensado y premeditado discurso relacionado con la política contemporánea.

Avilés piensa que el texto podría haber sido el borrador de un sermón de circunstancias. En su opinión, lo que se dice en este ex-

¹⁴¹ A pesar de lo improbable de que Quevedo conociera el texto manuscrito de *El Cróton*, Rallo Gruss llama la atención sobre esta extraña similitud de resultados (art. cit., pág. 156).

¹⁴² Editado por Miguel Avilés, *op. cit.*, págs. 215-226. El manuscrito se conserva, sin título alguno y sin referencias externas de ninguna clase acerca de su autor o de las circunstancias en que fue elaborado, en el Archivo Histórico Nacional, en los fondos que constituyen la Sección de la Inquisición (AHN, Sec. Inq., leg. 4444, exp. 27). Lo que sí se dice en el manuscrito es que se trata del relato de un extraño sueño que alguien tuvo el viernes 4 de marzo de 1588. La letra es la típica de los últimos años del siglo XVI (*ibid.*, pág. 179).

traño y breve sueño refleja perfectamente el sentir de ciertos sectores de la sociedad hispánica en aquel momento. Consta que la fecha que se nos ofrece en el texto (1588) es anterior a aquella en que se produjo la catástrofe, pudiéndose tratar solamente de un recurso literario de gran eficacia para lograr un determinado efecto: que el sueño adquiriera carácter de profecía¹⁴³. Quizás también esa ambientación onírica de los primeros párrafos haya que relacionarla con la intención del autor de dar a su historia el aspecto de un auténtico sueño y, consecuentemente, también de una auténtica profecía.

El sueño de la ciudad en ruinas, como lo ha llamado Avilés, es un mero borrador de escasa o ninguna calidad literaria. Sin embargo, responde en general a la forma y las convenciones de todos los sueños literarios: el sueño como vehículo para acceder a un lugar extraño, misterioso e inaccesible en la vigilia, la peregrinación del soñador, la aparición de personajes misteriosos que van a revelar grandes verdades, la estructura dialógica, etc.

Cada uno de los textos del siglo XVI que se ha reseñado responde a una modalidad diferente del sueño literario (didáctico, utópico, científico, profético o político) o, mejor dicho, en cada uno de ellos la forma del sueño y las convenciones temáticas que ella conlleva son utilizadas con una finalidad distinta. Todas esas modalidades perviven entre las abundantes ficciones oníricas que encontramos en siglos posteriores. No obstante, durante el siglo XVII prolifera extraordinariamente, con respecto a otras opciones, la utilización del sueño para una revisión satírica de las costumbres de la sociedad contemporánea. En cualquier caso, aunque cambian las intenciones perduran las convenciones formales que habían llegado a convertir a los sueños en un género literario¹⁴⁴.

¹⁴³ *Op. cit.*, pág. 199.

¹⁴⁴ Los textos que vengo analizando, en ocasiones, poco difieren, en cuanto a los tópicos temáticos y estructurales, de otros sueños engastados a lo largo de alguna obra literaria. Un gran número de obras medievales y renacentistas de diversos géneros dan cabida a la narración de los sueños tenidos por sus personajes ficticios, anunciándose en ellos, la mayoría de las veces, los acontecimientos futuros. Los libros de caballerías, por ejemplo, son riquísimos en visiones y sueños ultraterrenos (véase Lida de Malkiel, *op. cit.*, págs. 408 y ss.) Aunque en este trabajo se pretenden analizar tan sólo aquellas obras que se muestran en su totalidad como la narración de un sueño, no está de más recordar algún episodio significativo. Al final de la primera parte del *Amadís de Grecia* (1530) y para motivar la segunda, su autor, Feliciano de Silva, cuenta que ha soñado hallarse en una floresta y luego en un valle donde libra un combate caballeresco-alegórico. Llega a un prado y encuentra el gran río del Olvido, Leteo, donde muchos enamorados espían su ingratitud. El autor cruza el río en una barca y llega al «Infierno de los enamorados», presidido por el Amor. Este sueño, que recuerda claramente las visiones

1.3.1. *Los sueños de Lucrecia: un hecho histórico*

Quisiera ahora hacer un breve paréntesis en esta exposición de los sueños literarios españoles, para detenerme brevemente en ciertos sueños supuestamente reales, es decir, no literarios, de una célebre soñadora de la época. La consideración de tales documentos en un trabajo que se propone estudiar la presencia de un género litera-

devotas tradicionales, tiene, en opinión de Malkiel, un fuerte carácter de parodia sacroprofana, por lo que sin duda fue suprimido en la edición de 1586 (*ibid.*, pág. 416). También la épica muestra abundancia de espacios ultramundanos vinculados a sueños o visiones, ya popularizados por la novela de caballerías. En el canto XVII (vv. 41 y ss.) de *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), el autor cuenta cómo se quedó dormido y en un sueño se vio arrebatado por la robusta Belona, que lo llevó a lo alto de un monte, desde donde pudo contemplar la batalla de san Quintín. Después, se le aparece una mujer que predice sobre el curso de la política europea. Como ocurre en muchos otros sueños (el *Sueño político* de Fonseca y Almeida, por ejemplo), el soñador obtiene aquí una revelación profética sobre el futuro político. En este caso, se profetizan los acontecimientos más importantes de la historia de España, durante las primeras décadas del reinado de Felipe II [véase Christian Wentzlaff-Eggebert, «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas», en VV. AA., *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. de Pedro M. Ramírez, Universidad de Sevilla, 1995, págs. 129-154, pág. 148]. Tampoco la novela pastoril está exenta de sueños de viajes al otro mundo. En la égloga VI de *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608, aunque escrita mucho antes) de Balbuena, éste narra un sueño en el que una hermosa ninfa se le aparece. La sigue y es conducido hasta los senos de la Tierra, donde los muertos tienen su espantosa cárcel. Después llega al Nuevo Mundo, donde hay ríos de oro y estanques de plata (Lida de Malkiel, *op. cit.*, págs. 429-430). En el «Coloquio pastoril», último de los *Coloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada, aparece un sueño, en realidad, más afín a la novela caballeresca y sentimental que a la pastoril (*ibid.*, págs. 424-425). Después de expresar su tristeza y fatiga, el pastor Torcato nos dice que le venció un pesado sueño. Presenció entonces una serie de hechos con tal viveza que más le pareció haberlos visto que soñado. Sin saber de qué manera ni por qué motivo fue llevado en muy breve espacio de tiempo por un largo recorrido y a tal velocidad que sus pies apenas tocaban la tierra. Se halló tras el breve viaje en un verde y florido prado, donde vio cosas que le causaron gran espanto y admiración. Allí se levantaban los magníficos castillos de Fortuna, de la Muerte, del Tiempo y de la Crueldad. Torcato mantiene entonces un diálogo con cada uno de estos personajes, donde le son reveladas muchas cosas. La Crueldad venía acompañada de otras personificaciones alegóricas, como Tribulación, Angustia o Desesperación, así como de la amada de Torcato, Belisia, que se mostraba muy alegre y ufana. Crueldad le abre el costado izquierdo y ambas beben su sangre y le sacan el corazón. Belisa le dice entonces a Torcato que quedará abandonado en manos de Tribulación, Angustia, Desesperación y Cuidado. De la misma manera que había llegado a aquel lugar, hace el viaje de vuelta, sobrevolando muchas tierras deshabitadas, grandes ciudades y poblaciones de extrañas provincias, hasta hallarse en el mismo sitio donde quedó dormido. Insiste de nuevo en que todo lo relatado más le parece haber pasado verdaderamente que no en un sueño. No pudo ver ya la compañía que consigo había traído, pero la sintió aposentada para siempre en sus entrañas y en su ánima. El sueño es por supuesto una alegoría de las tormentosas y desgraciadas relaciones de Torcato con la cruel Belisia, que adquiere significado en el contexto de la obra. Aunque en menor medida que en la épica o en la novela de caballerías, también el teatro del Siglo de Oro dio acogida a los sueños de trasmundo. Así, por ejemplo, en el auto *El peregrino* del Maestro Josef de Valdivielso (¿1560?-1638), la Verdad muestra en sueños al peregrino las dos sendas (véase Lida Malkiel, *op. cit.*, pág. 439).

rio, como es el sueño, en la literatura española, quizás no parezca justificado. Sin embargo, estos sueños no literarios —no sabemos si reales o inventados— demuestran la gran divulgación de las convenciones estructurales y temáticas descritas en páginas precedentes entre la sociedad española. Sorprende comprobar cómo los *Sueños de Lucrecia*¹⁴⁵, joven adivina detenida y juzgada por el Tribunal de la Santa Inquisición en 1589, no difieren demasiado de los sueños literarios que se escribieron en España por la misma época¹⁴⁶.

Se conservan transcripciones de más de cuatrocientos sueños que supuestamente había tenido la joven Lucrecia desde 1587 hasta la fecha de su detención, dos años y medio después¹⁴⁷. Tales registros, conviene tenerlo en cuenta, no habían sido escritos por la misma Lucrecia, la cual había dictado diariamente sus sueños a varios sacerdotes. Uno de ellos, don Alonso de Mendoza, estaba interesado por los temas oníricos e incluso sabemos que tenía en su poder el libro de Artemidoro: *Interpretación de los sueños*¹⁴⁸.

A la vista de las investigaciones realizadas hasta la fecha sobre este caso, no puede negarse a ciencia cierta la veracidad de los sueños de Lucrecia, pues parece ser que ella nunca lo hizo, ni siquiera en los peores momentos de la tortura. Tampoco los inquisidores que juzgaron a Lucrecia descartaron nunca la posibilidad de que al menos algunos de sus sueños pudieran ser reales. Sin embargo, tanto entre éstos como entre los historiadores actuales que se han dedicado a estudiar este episodio, existió y existe la duda de que los susodichos sueños hubieran sido realmente tenidos por Lucrecia. Unos y otros han sospechado que quizás ésta los inventara o, más probablemente, los sacerdotes que supuestamente sólo se encargaron de ponerlos por escrito. Al leer hoy las transcripciones de los sueños de Lucrecia, a Kagan le llaman la atención las repeticiones y coincidencias existentes entre muchos de ellos, lo que le lleva a suponer que al menos algunos debieron de ser ensueños que se produjeron durante el día o invenciones conscientes¹⁴⁹. Blázquez, por su parte,

¹⁴⁵ Lucrecia de León, *Sueños y procesos de...*, prólogo de María Zambrano, comentarios de Edison Simons, estudio y notas de Juan Blázquez Miguel, Madrid, Tecnos, 1987.

¹⁴⁶ Los célebres sueños de Lucrecia han merecido un estudio monográfico en fechas recientes: Richard L. Kagan, *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.

¹⁴⁷ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 11.

¹⁴⁸ Blázquez, ed. cit., pág. 42. Sobre Artemidoro y su obra se hablará en el capítulo tercero.

¹⁴⁹ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 76.

advierte que resulta sospechoso que los sueños de Lucrecia se parezcan tanto a los de otros conocidos profetas, como Piedrola. Teniendo en cuenta, además, su contenido excesivamente politizado, sugiere que probablemente fuera el propio Alonso de Mendoza quien los modificara al transcribirlos, amoldándolos a sus intereses¹⁵⁰.

En definitiva, ambos historiadores, a quienes interesa sobre todo descubrir la veracidad o no de los sueños, coinciden en sugerir que probablemente éstos, bien al ser contados por Lucrecia o bien al ser transcritos por los sacerdotes, eran embellecidos, añadiéndoseles ciertos elementos para hacerlos inteligibles a los demás y seguramente también para conferirles un mayor carácter profético. Ello resulta indiscutible si tenemos en cuenta que los verdaderos sueños carecen de la estructura narrativa y la coherencia interna que tienen los de Lucrecia.

No nos interesa resolver ahora la dosis de veracidad o de ficción que pueda haber en los sueños, sino la forma de tales sueños una vez transcritos y «embellecidos», una vez convertidos en «sueños literarios». Advierte Kagan el parecido que los sueños de Lucrecia tienen con diversos sueños literarios, principalmente en cuanto a semejanzas estructurales y temáticas. Cita concretamente el *Roman de la Rose*, *The Pearl*, *The Book of the Duchess* y *Piers Plowman* de Langland¹⁵¹. Se trata, como ya hemos visto, de obras fundamentales en la configuración de un esquema genérico que va a perdurar durante siglos, aunque naturalmente podrían añadirse muchos otros títulos españoles en esta lista.

Como sucede en casi todos los sueños literarios que ya hemos analizado, los sueños de Lucrecia están narrados en primera persona y esa voz narradora se identifica plenamente con la de la autora (Lucrecia, ya que los sacerdotes, supuestamente, eran meros transcriutores). En esto, lógicamente, no sólo coincide Lucrecia con el resto de los autores de sueños literarios, sino con otros muchos profetas y visionarios antiguos y modernos¹⁵².

Señala también Lucrecia la causa que justifica sus sueños, que es la misma que la mayoría de los autores de sueños literarios atribuían a los suyos. Se trata de sueños que contienen «residuos del día», que

¹⁵⁰ Blázquez, ed. cit., págs. 61 y 63.

¹⁵¹ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 84.

¹⁵² *Ibid.*, pág. 81.

ofrecen una visión breve de sus actividades diarias¹⁵³. De esta forma, para Lucrecia, al igual que para sus contemporáneos, la verdad o falsedad de los sueños se conocería una vez determinadas sus fuentes.

También el personaje que siempre se le aparece al soñador para guiarle e instruirle figura en los sueños de Lucrecia. En realidad, se le aparecen tres hombres, los cuales admiten haber venido para actuar como sus guías e instructores y se refieren en conjunto a sí mismos como maestros con «un discípulo muy querido», a quien han venido a enseñar «sabiduría sobrenatural»¹⁵⁴. Al que aparece con más frecuencia, Lucrecia lo llama el «Hombre Ordinario», que representa a san Juan Bautista¹⁵⁵. Casi todos los sueños empiezan con la frase «Vino a mí el Hombre Ordinario» o «Vi el Hombre Ordinario». Éste desempeña el papel de maestro que dirige y explica a Lucrecia las visiones que tiene en los sueños y le muestra imágenes de acontecimientos futuros, la mayoría de los cuales tienen que ver con la inminente destrucción de España¹⁵⁶. En algunos momentos, el Hombre Ordinario le dice a Lucrecia que el propósito fundamental de los sueños es el de transformarla en vidente para que cuente a otros lo que ha visto y aprendido. También en los sueños literarios el guía le revela y enseña algo al autor que ha de transmitir al resto de los hombres.

Tampoco el habitual y tópico elemento del viaje falta en los sueños de Lucrecia, aunque fundamentalmente se trata de viajes por otros países o por España. En alguno de sus sueños, Lucrecia sube a una torre, la más alta del mundo, desde la que contempla la tierra. Ya hemos visto que la contemplación del mundo desde un lugar privilegiado no es elemento raro en la literatura de sueños desde sus primeras manifestaciones (*Somnium Scipionis*). Por otro lado, como la mayoría de los narradores de los sueños que venimos analizando,

Lucrecia no es simplemente un testigo pasivo de las imágenes que ve, sino que participa comentando las secuencias¹⁵⁷.

Algo que pone en duda la veracidad de los sueños de Lucrecia y que los acerca más a los sueños ficticios que se escribieron por la misma época es la coincidencia en la finalidad perseguida por unos y otros. Don Alonso de Mendoza y el resto de sacerdotes que se vieron involucrados en este caso otorgaban a los sueños de Lucrecia un origen divino. Y, más concretamente, los consideraron mensajes enviados por Dios para advertir a Felipe II y a sus ministros¹⁵⁸. Fueran o no auténticos los sueños de esta joven adivina, lo cierto es que dichos sacerdotes los concibieron como un útil instrumento para intentar obligar a Felipe II a cambiar su métodos de gobierno. Es realmente interesante comprobar que el asunto tratado en uno de los sueños de Lucrecia coincide plenamente con el de un texto que acabamos de analizar, *El sueño de la ciudad en ruinas*. Lucrecia vio en su sueño el desastre de la armada española meses antes de que sucediese. También algunos meses antes de que el famoso acontecimiento histórico tuviera lugar, concretamente el 4 de marzo de 1588, alguien escribió ese sueño en el que se anunciaba la derrota. Poco nos importa ahora que este relato anónimo, tal como señala Avilés, pudiera haber sido escrito en fecha posterior al desastre, lo que confirmaría su carácter de falso sueño profético, frente al supuesto carácter verídico del de Lucrecia. Más interesante es el hecho de que por las mismas fechas dos relatos recurran a los mismos elementos temáticos y estructurales para tratar un único asunto.

1.4. LOS SUEÑOS LITERARIOS EN EL SIGLO XVII

En 1627 se publicó en Barcelona *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, de Francisco de Quevedo¹⁵⁹. Los cinco textos que comprende el volumen se habían escrito mucho antes de su publicación. El primero de la serie, *El sueño del Juicio Final*, fue compuesto hacia 1605. Entre esta fecha y abril de 1608 (año en que data la terminación del

¹⁵³ *Ibid.*, pág. 17. Todo lo dicho confiere a los sueños de Lucrecia un carácter autobiográfico. Ello no está reñido con el carácter literario que les vengo atribuyendo. Es cierto, tal como señala Kagan, que muchas de las imágenes de los sueños de Lucrecia coinciden con una reconocible tradición profética. Por poner un ejemplo, Ángeles, bestias y dragones similares a los del Libro de la Revelación (cap. 13) aparecen en los sueños. Pero, al mismo tiempo, están repletos de imágenes procedentes de la propia experiencia vital de Lucrecia: chismes de la corte, literatura oral de los romances, decoración de las iglesias y otras imágenes sagradas y sermones y procesiones religiosas (*ibid.*, pág. 81). Lo mismo ocurre en los sueños literarios: junto a un esquema heredado que se repite con pocas variaciones, el autor se transporta al mundo del sueño con toda su biografía a cuestas.

¹⁵⁴ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 85.

¹⁵⁵ Blázquez, ed. cit., pág. 189, n. 1.

¹⁵⁶ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 84.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pág. 93.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 20.

¹⁵⁹ Cito por la edición de Ignacio Arellano: Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1996. Junto a la versión de *Sueños y discursos*, según la edición príncipe (Barcelona, 1627), se publica aquí la versión de *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631) y se señalan las variantes con respecto a la versión intermedia de *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, 1627).

Sueño del Infierno) escribe *El alguacil endemoniado*. *El Mundo por de dentro* es probablemente de 1612. La serie termina con el *Sueño de la Muerte*, que lleva fechada su dedicatoria en el 6 de abril de 1622.

Uno de los aspectos que más ha preocupado a los estudiosos de los *Sueños y discursos* de Quevedo es su clasificación genérica. En reiteradas ocasiones se ha debatido la mayor o menor unidad de los textos incluidos en *Sueños y discursos*, como conjunto orgánico o mera acumulación de piezas independientes. En opinión de Ignacio Arellano, por ejemplo, probablemente la idea de un ciclo es posterior a la redacción del primero, *El sueño del Juicio Final*, que pudo surgir como pieza individual al modo de los sueños humanistas (tales como el de Justo Lipsio o el *Somnium* de Juan Maldonado)¹⁶⁰ o, como señala Pablo Jauralde, como una pieza más de las obrillas y opúsculos jocosos que cultivó Quevedo¹⁶¹. La idea de conjunto unitario está, sin embargo, ya perfilada en el segundo, en cuya dedicatoria se hace referencia a *El sueño del Juicio Final*. Después, en el tercero, se refiere al *Infierno* como tercer discurso que sigue la serie de *El sueño del Juicio Final* y del *Alguacil*. Y así sucesivamente, de tal forma que las cinco piezas forman una unidad subrayada por los prólogos y las dedicatorias.

Ramón Valdés ha señalado elementos comunes en todas las piezas: tienen una estructura similar, conllevan el acceso al otro mundo y, desde esa perspectiva superior, el *descubrimiento* de la verdad mundana y de las más ocultas miserias humanas¹⁶². Esas coincidencias le hacen llegar a la conclusión de que todas las piezas pertenecen a un mismo género literario, la sátira menipea, que Quevedo aprende sobre todo de Vives y Lipsio. Género que se caracteriza fundamentalmente por la intencionalidad satírica y los recursos y estrategias utilizados para hacer la sátira: el contacto con el otro mundo y con lo fantástico¹⁶³. En la sátira menipea, el sueño como forma de composición es solamente una opción del género, en opinión de Ramón Valdés¹⁶⁴. Es decir, los que aquí estamos llamando sueños literarios serían un modelo específico de sátiras menipeas que adoptan una determinada forma. Otros críticos, como Carmen de Fez, han adoptado posturas similares, prefiriendo enfrentarse al estudio

¹⁶⁰ Ignacio Arellano, ed. cit., págs. 14-15.

¹⁶¹ «Circunstancias literarias en los *Sueños* de Quevedo», *Edad de oro*, II (1983), págs. 119-126, pág. 123.

¹⁶² Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 72.

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 95.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pág. 73.

de estas obras desde el punto de vista de su relación con la sátira menipea, género en el que, según esta autora, el sueño es un mero artificio opcional¹⁶⁵.

Pese a la indiscutible voluntad de Quevedo de reunir las cinco piezas en un volumen, y a la posible clasificación de todas ellas dentro del género de la sátira menipea, es indudable que existen ciertas diferencias «genéricas» entre unas y otras que no pueden ser pasadas por alto. Y esas diferencias atañen precisamente a la recurrencia a la enmarcación onírica. De entre los cinco *Sueños y discursos*, solamente dos de ellos, *El sueño del Juicio Final* y el *Sueño de la muerte*, pueden considerarse sueños propiamente dichos.

En *El alguacil endemoniado* y *El mundo por de dentro* no se hace ninguna mención al sueño. En ellos el autor presenció sin más todo lo narrado. Algunos estudiosos de la obra de Quevedo han señalado el cambio de modelo literario, del *somnium* al coloquio, en estas dos piezas. En *El alguacil endemoniado* nos dice el autor que entró en la iglesia de san Pedro a buscar al licenciado Calabrés, al que halló en la sacristía con un hombre (alguacil, para más señas) que, al parecer, estaba endemoniado. Toda la obra la constituye el diálogo entre Quevedo y éste, que le habla del infierno y de los que están allí condenados. El autor no viaja al otro mundo, ni visita personalmente el infierno, que sólo conocemos por boca del alguacil. Toda la obra tiene lugar en un escenario real y concreto, la iglesia de San Pedro el Real de Madrid, en medio de una ambientación que podríamos calificar de costumbrista. Tampoco en *El mundo por de dentro* se alude al carácter onírico de lo relatado. Perdido andaba el autor, de una calle en otra, cuando fue llamado por un viejo, que resultó ser el Desengaño. Se dirigen juntos a la Calle Mayor, que adquiere en el relato una dimensión alegórica, convirtiéndose en la calle de la Hipocresía, «que empieza en el mundo y se acaba con él» (pág. 276). En *Sueños y Discursos* este relato termina bruscamente, sin la habitual despedida del autor. Sin embargo, en *Juguetes*, el texto se prolonga con el episodio donde se escenifica la frase hecha «por debajo de la cuerda», para denunciar la verdad que se oculta tras las apariencias, y se remata con una despedida en la que el viejo Desengaño insta al autor a descansar después de tantas admiraciones y de tantos desengaños. El autor dio entonces consigo «en el sueño y en el suelo, obediente y cansado» (pág. 502). Curiosamente, el sueño aquí sigue y

¹⁶⁵ *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, Madrid, Cupsa Editorial-Universidad de Málaga, 1978.

no precede a esa visión del «mundo por de dentro», que no parece haber sido soñada.

El *Sueño del Infierno*, a pesar de su título, es más bien una visión. Así comienza esta obra:

Yo que en el *Sueño del Juicio* vi tantas cosas y en *El alguacil endemoniado* oí parte de las que no había visto, como sé que los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma, y que el diablo nunca dijo verdad por no tener cierta noticia de las cosas que justamente nos esconde Dios, vi, guiado del ángel de mi guarda, lo que se sigue, por particular providencia de Dios; que fue para traerme en el miedo la verdadera paz (págs. 171-172)¹⁶⁶.

Inmediatamente da comienzo la narración de lo que con justicia habría que considerar una visión antes que un sueño, si atendemos a la palabras del autor. Además, no se hace alusión alguna al despertar.

Se ha señalado, en cambio, en estas tres piezas (*El sueño del Juicio Final*, *Sueño del Infierno* y *Sueño de la Muerte*) una cierta comunidad estructural. Las tres son narradas por un testigo ocular sin la presencia de un personaje informador o desmitificador distinto (como son el demonio del *Alguacil* o el Desengaño del *Mundo*)¹⁶⁷. En las tres, el autor se ve transportado al día del Juicio Final, al Infierno y al Tribunal y Audiencia de la Muerte respectivamente, para encontrarse con diversos personajes que le sirven como pretexto para la sátira social y de costumbres de la época. Por otro lado, no debe olvidarse que en el título original del *Sueño del Infierno* (luego sustituido por *Las zabúrdas de Plutón*), aparece explícitamente la palabra «sueño», quedando así identificado con los otros dos.

La larga lista de obras analizadas en las páginas precedentes nos inclina a pensar que el sueño, como la sátira menipea o el viaje imaginario, tiene categoría de género en la época de Quevedo. Y casos como el suyo nos demuestran una vez más las múltiples confluencias entre todos estos géneros, así como la imposibilidad de adscribir determinadas obras a uno de ellos exclusivamente. Siguiendo el cri-

terio adoptado hasta el momento, analizaré con más detenimiento sólo los tres textos en los que aparece explícitamente la mención al sueño (o la visión sobrenatural), sin olvidar por ello que éstos forman, junto a los otros dos, un ciclo cerrado y coherente en el conjunto de la obra de Quevedo. En cualquier caso, no está de más recordar ahora que uno de los testimonios fundamentales de la tradición impresa de los *Sueños* es el de *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, que apareció en Zaragoza, en 1627, ofreciendo una interesante novedad: los discursos de *Alguacil* y *Mundo* (aquellos que no podemos considerar como auténticos sueños literarios) se suprimen y se modifica el orden de los otros tres (*Muerte*, *Juicio*, *Infierno*), adaptándose las referencias de los preliminares a la nueva distribución de la serie¹⁶⁸. Éstas son las tres obras en las que vamos a detenernos¹⁶⁹.

El sueño del Juicio Final se inicia con una reflexión por parte del autor sobre la procedencia de los sueños. Recurre a citas clásicas (Homero, Propertio) que hablan de la veracidad de los sueños de procedencia divina. Comienza entonces a contar el sueño que tuvo después de leer el libro del Beato Hipólito¹⁷⁰, que trataba precisamente sobre el Juicio Final, no sin antes acudir de nuevo a citas ajenas (el poeta Claudio Claudiano, Petronio Arbitro) que hacen referencia a la relación existente entre los sueños y los pensamientos que

¹⁶⁸ El tercer testimonio básico en la tradición impresa es la edición de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madrid, 1631), único texto autorizado explícitamente por Quevedo, pero con modificaciones obligadas por la censura.

¹⁶⁹ Es interesante observar las menciones y calificaciones que el propio Quevedo hace de sus cinco obras incluidas en *Sueños y discursos*. En el prólogo «Al Pío Lector» de *El alguacil endemoniado*, afirma Quevedo: «Esta razón me animó a escribir el *sueño* del Juicio y me permitió osadía para publicar este *discurso*» (pág. 138) (los subrayados son míos). En el Prólogo al *Sueño del infierno*, dice: «Este *discurso* es el del infierno» (pág. 170); y en el de *El mundo por de dentro*: «no contento con haber *soñado* el Juicio ni haber endemoniado un alguacil, y últimamente escrito *El infierno*, agora salgo sin ton y sin son (pero no importa, que esto no es bailar) con *El mundo por de dentro*» (pág. 272). En el prólogo a la versión de *Juguetes*, dice simplemente «no contento con haber *soñado* tanto, agora salgo sin ton y sin son...» (pág. 484). Y en el prólogo «A quien leyere», del *Sueño de la muerte*: «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*, y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme. Si te pareciere que ya es mucho *sueño*, perdona algo a la modorra que padezco, y si no, guárdame el sueño, que yo seré siete-durmiente de las postrimerías» (pág. 309). En el prólogo a la *Visita de los chistes*, versión del *Sueño de la muerte* en la edición de *Juguetes*, hace, en cambio, una modificación interesante: «Éste es el quinto *sueño*; no me queda ya qué *soñar*...» (pág. 503). En la versión de *Sueños y discursos*, a *El sueño del Juicio* y al *Sueño de la Muerte* los califica de «sueños», mientras que al resto de «discursos» o «tratados». En cambio, en la versión de *Juguetes* los llama a todos ellos «sueños». Todo esto viene a demostrar que existía aun para Quevedo gran imprecisión terminológica y genérica con respecto a este tipo de piezas narrativas.

¹⁷⁰ Se refiere a San Hipólito, obispo de Roma en el siglo III.

¹⁶⁶ En *Las zabúrdas de Plutón*, título de esta pieza en la versión de *Juguetes*, la visión ya no procede del ángel de la guarda del autor, sino de su «genio», «por particular providencia» (pág. 442). La sustitución de la mención religiosa por otra menos precisa, como tantas otras que pueden encontrarse en *Juguetes*, no aporta nada importante en relación con la cuestión que estamos debatiendo: la dimensión onírica o no del relato.

¹⁶⁷ Ignacio Arellano, ed. cit., pág. 22.

se tuvieron en la vigilia. En su sueño vio un mancebo tocando una trompeta. Al punto comenzó a moverse toda la tierra y los muertos se levantaron de sus sepulcros. Enseguida advierte que el día del Juicio ha llegado. Desde una cuesta muy alta, el narrador asiste al desfile de todos aquellos que acuden al valle donde ha de celebrarse el Juicio final: muchas mujeres hermosas, un médico, un juez, taberneros, sastres, libreros y zapateros, un abogado, salteadores y capeadores, poetas, músicos, enamorados y valientes, procuradores, etcétera. Se hizo silencio y pudo el autor contemplar a Dios en su trono, a los ángeles custodios, que oficiaban de defensores, y a los demonios, que lo hacían de acusadores. También estaban los Diez Mandamientos guardando una puerta angosta, por la que debían pasar los que se salvan. Comienza el Juicio con Adán, luego pasa Judas, Herodes y Pilatos, un maestro de esgrima, filósofos, poetas, un avariento, ladrones, Mahoma y Lutero, un abogado, un cómico, taberneros, unos genoveses ricos, adúlteras, alguaciles, corchetes, un astrólogo, etc. Terminado el juicio, se retiraron todos y el autor quedó solo en el valle. Oyó entonces ruido y quejas que procedían de una cueva honda (garganta del infierno), donde muchos (un letrado, un escribano, un avariento, un médico, un boticario) penaban. La vista de aquello le dio mucha risa y se despertó con el ruido de sus propias carcajadas.

Fijémonos en que el autor se desplaza al valle donde tiene lugar el Juicio sin la compañía de un guía que le instruya. Por otro lado, en esta obra Quevedo es sólo un espectador que describe la escena y a los condenados, sin hacer ningún tipo de intervención. Apenas habla con ellos, aunque éstos sí toman la palabra continuamente para exponer sus pecados ante el Tribunal que los ha de juzgar.

En el *Sueño del infierno*, el autor es guiado por su Ángel de la Guarda hasta un lugar favorecido de naturaleza, desde el cual parten las dos consabidas sendas: la de la derecha, angosta y poco concurrida, el camino de la virtud, y la de la izquierda, amena y llena de gente, el camino del vicio. Asustado por las dificultades y soledad de la senda de la derecha, la abandona y toma la de la izquierda, llena de diversiones y de regocijo. El autor describe entonces a los que por ella van (mercaderes, joyeros, médicos, taberneros, hipócritas, eclesiásticos, teólogos, etc.). El camino tomado le deja a la puerta del infierno, donde va a presenciar los tormentos de los condenados (sastres, libreros, cocheros, aduladores, zapateros, pasteleros, un mercader, las dueñas convertidas en ranas, los necios, los «¡Oh, quién hubiera!», los «Dios es piadoso», los sodomitas, las viejas y los

cornudos, los muertos de repente, los boticarios, los zurdos, las mujeres feas, Judas, dispenseros, alguaciles, Pensequé, astrólogos y alquimistas, Pedro Abano, Cornelio Agrippa, Julio César Escalígero y otros personajes históricos, el Vicio, la Malicia, la Incredulidad, la Blasfemia, entre otros personajes alegóricos, etc.). Lucifer le manda llamar a su camarín. El autor sale de allí espantado por todo lo visto y se termina la obra.

Recorre en esta pieza Quevedo al motivo del bivium que aparece en el Evangelio. Adopta, por tanto, la concepción más trivial del viaje al más allá y del infierno, para poblar después esos escenarios con lo más grotesco de la mala vida contemporánea¹⁷¹. Tampoco aquí el autor es conducido e instruido por un guía en su visita al Infierno. Sin embargo, en este caso, a diferencia de lo que veíamos en *El sueño del Juicio Final*, sí interviene en la escena dialogando continuamente con los condenados, pues él, que hizo el camino por la senda de la izquierda, es uno de ellos.

El *Sueño de la muerte* se inicia con la cita de unos versos de Lucrecio y Job, en consonancia con el desengaño y la melancolía que dice sufrir el autor. Alude también a su prisión en el año 1621, según el modelo literario de la *Consolación Philosophiae* de Boecio¹⁷². Se queda dormido y sueña una «comedia», siendo él «para sus fantasías auditorio y teatro» (pág. 312). Los personajes de dicha comedia son en su mayoría ya conocidos por las piezas precedentes. Fueron entrando, no sabemos dónde, unos médicos a caballo, gran chusma de boticarios, cirujanos, sacamuelas, barberos, chismosos, entremetidos, etc. En esto, entró una mujer muy galana y llena de coronas, que resultó ser la Muerte. Viene ésta a buscarle para que, vivo, haga una visita a los difuntos, «que pues han venido tantos muertos a los vivos, razón será que vaya un vivo a los muertos y que los muertos sean oídos» (pág. 328). El autor se va con ella hasta llegar a una sima grandísima. A la entrada estaban los tres enemigos del alma: el Mundo, el Diablo y la Carne. Dentro estaban también las postrimerías: el Infierno y el Juicio. Llegan después al Tribunal y Audiencia de la Muerte, donde encontraron a la Envidia, la Discordia y la Ingratitud. Comienza el juicio y por allí desfilan muchos muertos: Joan de la Encina, el Rey que rabió, Mateo Pico, Agrajes, Chisgaravís, Pedro Grullo, el Otro, etc. Destacan los populares retratos de la dueña Quintañona, Diego de Noche y Diego Moreno, arquetipos de la

¹⁷¹ Lida de Malkiel, *op. cit.*, pág. 443.

¹⁷² Nolting-Hauff, *op. cit.*, pág. 106.

dueña, del hidalgo chanflón y del cornudo. También el episodio de Villena, el famoso nigromántico de Europa, en el que se esboza una crítica a la corrupción presente y se deja ver una esperanza regeneracionista puesta en el nuevo monarca, Felipe IV, cuya subida al trono es mencionada. Al final, el autor se enzarza en una pelea con Diego Moreno y con el ruido despertó. Se halló de nuevo en su aposento con la voluntad de sacar algún provecho a la visión tenida en el sueño.

Como en el *Sueño del infierno*, el autor dialoga con los muertos e incluso aquí éstos le interrogan a él acerca del mundo, lo que le sirve de pretexto para ensañarse en sus habituales y mordaces críticas al estado de las costumbres. Llamen la atención los extraños personajes que se juzgan en este sueño: frases hechas, refranes y dichos personificados. Después de Quevedo, otros autores de sueños en el siglo XVII, como Francisco Santos o Polo de Medina, por ejemplo, usarán este recurso para burlarse del siglo. Señalemos, por último, que el tono satírico y desmitificador de los *Sueños* de Quevedo será el predominante entre todos aquellos que cultivaron el género en los años siguientes.

Otra obra escrita a comienzos del XVII que responde a las convenciones genéricas del sueño es la *República literaria* (hacia 1612) de Saavedra Fajardo¹⁷³, «un delito de su juventud»¹⁷⁴, según éste, y la obra maestra de los «viajes del Parnaso», según subrayó Romera Navarro¹⁷⁵.

De sobra conocidos son los problemas que ha planteado la historia textual de esta obra. Parece ser que una primera versión fue escrita en torno a 1612 y que circuló a través de un manuscrito anónimo que se corrompió en buena medida, razón que llevó al autor a corregirlo y a elaborar una segunda versión. Ésta permaneció inédita hasta después de su muerte, cuando apareció con otro título, *Juicio de artes y ciencias* (Madrid, 1655), y atribuida a Claudio Antonio de Cabrera. En ediciones posteriores está ya atribuida a Saavedra y nadie pone en duda que sea éste su verdadero autor¹⁷⁶.

¹⁷³ Cito por la edición de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», 1942.

¹⁷⁴ Cfr. Vicente García de Diego, ed. cit., pág. XXII.

¹⁷⁵ Cfr. José Carlos de Torres, «Introducción» a Saavedra Fajardo, *República Literaria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, pág. 53.

¹⁷⁶ Dowling, «Introducción» a Saavedra Fajardo, *República literaria*, Salamanca, Anaya, 1967, pág. 18. Para los problemas textuales que ha planteado esta obra (autoría, versiones, etc.), véase también la edición de Vicente García de Diego, ed. cit.

En lo que respecta a la utilización del sueño, hay escasas variaciones entre la primera versión y la segunda. Ambas comienzan de igual modo, describiendo el principio de un sueño. Cambia, eso sí, el escenario del mismo. En la primera versión el autor se encuentra ante un templo hermoso rodeado de laureles; en la segunda, ante una esplendorosa ciudad. En ambas, ve seguidamente a un anciano, que resulta ser el gramático latino Marco Varrón, que le informa de que se encuentra en la República literaria. A partir de aquí y, después de que este personaje se ofrezca a servirle de guía, comienza una divertida peregrinación del autor por numerosos lugares de aquella República, en la que va a toparse con innumerables personajes —algunos alegóricos, otros históricos— que allí habitan. Todos ellos se encargarán de mostrar a Saavedra el lamentable estado de la ciencia, la filosofía y el mundo de las letras en general, pues son muchos los libros que se escriben, pero muy pocos los que contienen alguna utilidad. Fernando de Herrera, en un prolongado e interesante discurso, pasa revista a los poetas italianos y españoles de las distintas épocas. Después le toca el turno a las escuelas de Gramática en España, a las Universidades más famosas, a los historiadores antiguos y modernos, a las librerías más insignes, etc. En un momento de su sueño, el autor se vio en unos collados apacibles y solitarios, donde había unas pocas chozas. En esta parte de la ciudad habitaban gentes antiguas: héroes míticos, filósofos, alquimistas, adivinos, etc. El autor y su guía entran después por una puerta que la Naturaleza había abierto en las entrañas de un monte. Dentro de esta tenebrosa cueva encuentran a dos personajes, Artemidoro y Cardano, con quienes van a tener una interesante conversación precisamente sobre el tema de los sueños. Se encuentran también allí con toda una multitud de alquimistas, nigrománticos, pirománticos, hidrománticos, aerománticos, augures, etc. Llegan luego a lo más poblado de la ciudad, «la qual, reconocida por dentro, no correspondía a la hermosura exterior; porque en muchas cosas era aparente i fingida» (pág. 70). Entre otros edificios, se levantaba uno muy hermoso que era la casa de los locos. Viene después una revisión de todas las ciencias por boca de los filósofos Demócrito y Heráclito. El último lugar que se visita en la República literaria son las chancillerías donde se administraba justicia. En el interior de una gran sala, el autor va a presenciar un juicio. Se juzga a Julio César Escalígero, acusado y condenado por los poetas de la antigüedad. Se ve así Saavedra envuelto en una reyerta entre Ovidio, Plauto, Terencio, Propertio, Tibulo, Claudiano, Estacio, Silio Itálico, Lucano, Horacio, Persio,

Juvenal y Marcial, de una parte, y Escalígero, de la otra. El juicio es interrumpido por un tropel de gente que entró lamentándose de que las ciencias faltaban de su palacio, quedando ya sólo en él unas señas de lo que habían sido. Saavedra toma partido contra Claudiano, para defender al filósofo y médico italiano. Se comportó tan villano Claudiano y el sueño era tan vivo que el autor se dispuso a darle a éste un puñetazo en el rostro. Se dio entonces un golpe con la cama y se despertó. Y con el despertar del sueño nos dice que despertó también de «muchos errores en que antes bivia dormido, conociendo las vanas fatigas de los hombres, sus desvelos i sudores en los estudios, i que no es el sabio el que más se aventaja en las artes i ciencias, sino aquel que tiene verdaderas opiniones de las cosas, i, despreciando las del vulgo, ligeras y vanas, solamente estima por verdaderos aquellos bienes que dependen de nuestra potestad, no de la voluntad agena [...]» (págs. 133-134). Queda claro, por tanto, cuál es la finalidad que le ha llevado a escribir su sueño. Tras la moraleja que cierra el libro se vislumbra la confianza del autor en la inteligencia, frente a los criterios de autoridad.

Todas las convenciones genéricas del sueño literario vuelven a estar presentes: coincidencia entre el yo-narrador y el autor, viaje al más allá y presencia de un guía. Como en Vives y Quevedo, aparece el motivo del juicio. El tono de este sueño es manifiestamente satírico, aunque en este caso la sátira no esté dirigida, como en Quevedo, hacia las costumbres contemporáneas, sino hacia el mundo de las letras. Por boca de Fernando de Herrera, el autor pasa revista a la historia de la literatura española en un discurso (págs. 36-43), que bien puede considerarse antecedente de las primeras historias de la literatura del siglo XVIII. La postura crítica de Saavedra ha sido situada por Menéndez Pelayo dentro de la tradición clásica del siglo XVII, marcada por preceptistas como Cascales, Robles y Baltasar de Céspedes, que adopta un término medio en las grandes cuestiones críticas de su tiempo¹⁷⁷. Quizás lo más llamativo de esta obra es que, por primera vez, nos encontramos el género onírico al servicio de la crítica literaria¹⁷⁸. Más frecuente será la utilización del sueño con esta finalidad en el siglo XVIII, donde pueden citarse ejemplos como el de *Viaje por los vientos* de José María Vaca de Guzmán o las *Exequias de la lengua castellana* de Juan Pablo Forner, obra que pre-

senta grandes paralelismos con la *República literaria*. No en vano, recuérdese el enorme éxito que la obra de Saavedra Fajardo tuvo en el siglo XVIII.

Para J. C. de Torres, la *República literaria*, donde Saavedra nos ofrece una visión desengañada y melancólica del mundo de las letras, pero organizado en *república*, tiene el sentido de una «utopía» al revés¹⁷⁹. En este sentido, quizás también habría que relacionar esta obra con otros muchos sueños, fundamentalmente del siglo XVIII, que albergan ficciones utópicas o antiutópicas.

La cierta frecuencia con la que desde el siglo XVI se recurría a la forma literaria del sueño dio lugar a que éste se convirtiera también en tópico socorrido en las composiciones de índole burlesca que se leían en los certámenes de las universidades o las academias literarias contra los que tomaban parte, con el fin de poner de manifiesto sus defectos físicos o morales. Tanto el vejamen como el gallo universitario¹⁸⁰ utilizaban a menudo las convenciones genéricas del sueño. Veamos algunos ejemplos. De los dos *Gallos* que edita Aurora Egido en su interesante trabajo sobre esta modalidad burlesca, el segundo, de autor y fecha desconocidos¹⁸¹, adopta la forma del sueño¹⁸². Está dedicado a un tal doctor Bosque, apellido con el que se juega festivamente ya desde el principio, con un romance muy quevedesco. El texto se abre con unos octosílabos que hablan de una cena báquica entre el *gallo* y el homenajeado. El gallo queda sumido en un profundo sueño por los efectos del alcohol. En contra de lo habitual, el gallo no nos describe el proceso del sueño, no despierta en un lugar maravilloso, ni se encuentra con un guía. Sí que aparece, en cambio, el tópico motivo de la resurrección de muertos y del juicio final, tomado probablemente de *El sueño del Juicio Final* de Quevedo. Sueña que todos sus compañeros están muertos y que ve a Dios y su

¹⁷⁹ Ed. cit., pág. 53.

¹⁸⁰ «Gallo. Llamen en las Universidades al que hace la oración laudatoria del que se ha de graduar. Lat. *Gallus in coetu Universitatis*» (*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, 1963). Afirma Aurora Egido que «a juzgar por los ejemplos conservados, gallo vino a significar también el texto recitado, la propia oración laudatoria que, en realidad, consistía en un sermón de burlas» [*De ludo vitando*]. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Cróton*, Madrid, I (1984), págs. 609-610]. Con esta última acepción está aquí utilizado.

¹⁸¹ Se conserva junto con otros dos gallos en el ms. 9572 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 41-49v. El primero de los textos que recoge dicho manuscrito, titulado el *Gallo Benito*, debió de ser escrito en 1619 (Aurora Egido, art. cit., pág. 616), por lo que suponemos que el segundo, del que nos vamos a ocupar, corresponde a una fecha cercana.

¹⁸² Editado por Aurora Egido en art. cit., págs. 635-648. El primero, *El Gallo Benito*, sigue la clásica estructura de las visitas.

¹⁷⁷ Cfr. J. C. de Torres, ed. cit., pág. 51.

¹⁷⁸ En realidad, al abarcar su crítica a la totalidad del saber universitario de la época, rebasa la temática exclusivamente «literaria».

Tribunal. Va leyendo los burlescos epitafios de las losas de los muertos, a medida que éstas se van moviendo. Los personajes juzgados en el sueño no son meras *figuras*, sino profesores conocidos por aquellos que estaban escuchando la composición. Amanece, el gallo se despierta y concluye su discurso con esta sentencia: «El sueño y la soltura burlas son que no ofenden, y sueños que sueños son que bastan para que *hic yocosse dicta ssint*» (pág. 648). Dedicaba también al doctor Bosque un soneto encomiástico, que contrasta con el tono crítico del vejamen. Esto era, según Aurora Egido, algo habitual en este tipo de actos¹⁸³.

Hay en este texto una continua deformación de los valores de los títulos de nobleza y los cargos académicos. El juego con apellidos podemos relacionarlo con el recurso quevedesco ya visto, utilizado después por otros (como Francisco Santos o de Polo de Medina), consistente en personificar giros idiomáticos, refranes y personajes literarios¹⁸⁴.

El *Vejamen que el poeta Anastasio Pantaleón de Ribera dio en la insigne Academia de Madrid...* (entre 1623 y 1629)¹⁸⁵ comienza con una reflexión sobre la posibilidad de que la luna estuviera habitada, citándose a todos aquellos que así lo han pensado o que han tratado el tema. Entre otros muchos autores, se menciona a dos que cultivaron también el género del sueño, como son Luciano y Justo Lipsio. Con este pensamiento y con el de procurar dar «un vejamen muy aliñado» (pág. 58), se durmió el autor y, como en el vejamen pasado (pues —confiesa— «ya es hado en mí, o poltronería, los acontecimientos en los ronquidos», pág. 58), tuvo un sueño¹⁸⁶. Soñó que, llevado de su fantasía, iba peregrinando por los aires, sin que las presiones y meteoros en la segunda región, ni las vecindades del fuego en la primera, le ofendieran. Después de un breve viaje (pues «es gran cosa el sueño para cabalgadura», pág. 58), llegó a ciertos países, cerca de Selenópolis, que tienen por nombre «La otra vida», no sin admirarse de la semejanza de aquel orbe con el nuestro. En cierta plazuela llamada del Interlunio, un estudiante se acercó a él con los brazos abiertos. Resultó ser Don Lucido Intervalo, un amigo del autor, que a partir de aquí ejercerá de guía. Inmediatamente le preguntó por España y por los amigos de la Academia y le contó

¹⁸³ Art. cit., pág. 621.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 623, n. 5.

¹⁸⁵ Fue reproducido por José Sánchez en *Las academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961, págs. 57-69. Véase también el comentario de Carmen de Fez en *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, ed. cit., pág. 42.

¹⁸⁶ No he podido localizar esos otros sueños a los que alude el autor en esta pieza.

cómo había ido a parar allí: se encontraba en Madrid, cuando supo que había en este mundo necesidad de un buen maestro de poetas. Sin embargo, una vez llegado a la luna no ejerció de tal, sino de loquero. Llevó al autor a su casa, que era un hospital de locos, donde van encontrando sucesivamente a Don Zafiro, Don Carinemo, Don Lisofeo Zeligerpio, Don Silvano, Don Abanico de Jurreda, Don Alonso, Don Gerardico, Don Cariandro, Don Gelcambo y a Don Pradelio Flaquicel, que son los miembros de la Academia bajo seudónimos. Todos ellos son caricaturizados, según la norma del vejamen, al tiempo que van recitando sus versos. Finalmente, encuentra a un estudiante, que resultó ser él mismo, Pantaleón de Ribera, de quien también se burla. Se enzarza en una pelea con su misma imagen, hasta que despertó en su cama, dando gracias a Dios de haber salido de tan pesado sueño.

Se trata de una clara parodia del viaje a la luna por las regiones superiores, que ya hemos visto en Luciano, aunque no en forma de sueño, y, en fechas posteriores, en Juan Maldonado. Como harán otros muchos autores, Pantaleón de Ribera justifica el contenido de su sueño con los pensamientos que ocuparon su mente antes de quedarse dormido. Encontramos en este texto el consabido viaje al otro mundo, la visita al mismo con la ayuda de un guía y el desfile de personajes en sarta que dan pie en este caso a la burla y la ridiculización. La casa u hospital de locos, ya vista en la *República literaria*, es un tópico de la literatura de esta época que aparecerá en otros muchos sueños contemporáneos.

Todo parece indicar que la finalidad de estas composiciones escolares no iba más allá de provocar la risa entre los asistentes. Como bien señala Egido, no hay que buscar mayor trascendencia a unos textos que con seguridad sus mismos autores no querían que pasaran los muros del mundo universitario¹⁸⁷. Lo que es evidente es que la recurrencia al sueño, tanto en los vejámenes de las Academias como en los gallos universitarios, manifiesta una identificación entre esta antigua tradición literaria y las intenciones burlescas y satíricas, que debía estar totalmente consolidada por esta época.

Pero no todos los sueños escritos en el siglo XVII pretendían provocar la risa. *El perfecto señor. Sueño político* (1626)¹⁸⁸, de Antonio

¹⁸⁷ Art. cit., pág. 624.

¹⁸⁸ De *El Perfecto señor...* se hizo una corta tirada en la imprenta madrileña de Luis Sánchez en 1626. En 1653 lo reeditó la Imprenta Real, juntamente con *Otros varios discursos y últimas poesías varias*. Cito por la edición de Madrid, 1653.

López de Vega¹⁸⁹, es una obrita de estructura muy sencilla, en la que el autor-narrador sólo aparece presentando y despidiendo un sueño que tuvo en cierta ocasión. Después de una breve descripción del proceso fisiológico del sueño y de una rápida alusión a sus posibles causas, comienza el relato de su contenido. El autor se halló de pronto (sin que se haga mención al viaje) a las puertas de un suntuosísimo edificio que parecía secreta habitación de alguna deidad, que se describe detalladamente. Se asomó al pórtico una Matrona, de extraña majestad y hermosura, que le revela que aquel edificio encierra los templos de la Virtud y del Honor y que ella es la Filosofía, su principal sacerdotisa. Le dice que tiene a su cargo el guiar a su adoración los pasos de los que allí llegan, pero que antes de llevarles a tanta gloria les enseña a conocerla en su Academia, a la que conduce al autor. Allí la Filosofía comenzó a discurrir sobre la Nobleza del hombre, en general, y luego, más en particular, sobre el perfecto Señor, a lo que el autor prestó gran atención para poder así advertir a su dueño. A partir de aquí comienza el discurso de la Filosofía, que no se va a interrumpir hasta el final de la obra y que trata sobre distintos puntos de la formación del perfecto señor: sobre «el gobierno del Alma», «si deve estudiar, y lo que», «de los ejercicios corporales», «como deve gobernar sus Estados», «de la lealtad a su príncipe», «de como deve proceder con los Privados», «como con sus iguales», «como con los nobles inferiores en estado», «como con los ministros», «como con la gente ordinaria», «que vicios deve huir con más cuidado» y «que virtudes deve abraçar con más afecto». Llegados a este punto, la Matrona dirige su mirada a unas suntuosas puertas que daban entrada al primer templo de la Virtud. Al abrirse entró una deslumbrante luz que cegó al autor. Con el sobresalto de la admiración cayó en tierra y despertó, recordando el misterioso sueño, que se apresuró a poner por escrito.

Se trata de una alegoría didáctica, del tipo de la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, sin sátira de costumbres ni de ningún otro tipo; muy alejada, por tanto, en la intención y en el tono de los contemporáneos sueños de Quevedo. No así en las convenciones temáticas y estructurales que serán comunes para unos y otros: descripción del proceso del sueño, alusión a las causas, viaje al otro mundo, escena

¹⁸⁹ Portugués afincado en la capital de la Corona hispánica. El Condestable de Castilla lo recibió en su casa como secretario y es de creer que le ayudara a atraer sobre sí la benevolencia de los Velasco al haber compuesto un libro como éste, dedicado a delinear una imagen del perfecto caballero (Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 251).

rio maravilloso, aparición de un sabio personaje que guía e instruye al soñador, descubrimiento de la verdad en el sueño, etc.

Universidad de amor y escuelas de el interés: Verdades soñadas, o sueño verdadero. Al pedir de las mugeres (1639), de Antolínez de Piedrabuena¹⁹⁰, va precedido de un «prólogo al lector», donde se dice que aquí se ofrecen «verdades con sobrecito de mentira y cosas ciertas con máscara de sueño». Más adelante afirma que lo que le movió a escribirlo fue el enfado que le causa ver «que siendo ellas [las mujeres] igualmente interessadas en los passatiempos de amor, se ayan hecho viles mercaderes, que venden lo mismo que compran y se quedan con lo mismo que venden».

Una reciente noche de diciembre estaba el narrador desvelado pensando en su amor por una dama que, por su codicia, «más devió de ser dame». Estando entretenido en estas cavilaciones intervino Morfeo, transportando súbitamente su entendimiento a Chipre, Corte del Dios del Amor. Se encontró de pronto en uno de sus «amenos jardines», donde se sentó al pie de un laurel y comenzó a filosofar, «conforme las especies que al tiempo de dormirme —dice— dançavan en mi fantasía». Súbitamente, se le pone delante el Dios Amor, al que rápidamente conoció «por la pinta». Llegóse a él y le adoró «como a deydad». Por su parte, el Dios Amor leyó el alma del autor y respondió a las quejas que de él tenía. Después se ofrece a enseñarle su Universidad. A partir de aquí dicha divinidad mostrará al autor las costumbres, leyes y disciplinas que se imparten en la Universidad del Amor, haciendo un recorrido por sus diversas aulas. Entran primero en la sala donde se aprende a leer y escribir, en la que había mil muchachas y mujeres de todas las edades que leían una cartilla, donde no había más que una letra, la D, y todas en viendo al autor comenzaron a decir: «de, de, de». Pasan después al aula de Gramática, donde todas las alumnas conjugaban «por do, das», al aula de la Lógica, de la Filosofía y de la Medicina, donde unas muchachas quisieron curar al autor, para lo que no le tomaron el pulso del brazo sino el de la bolsa. Entraron a una sala que servía de enfermería, donde había hombres enfermos por no saber dar y mujeres enfermas por no saber pedir. Llegaron después a la sala de la Jurisprudencia, la Matemática, la Aritmética y la Astrología, donde se leyó un «Reportorio y Pronóstico general de los sucesos de Amor, para todo género de gentes», de Cupido, que prometía «buen suceso en sus amores» solamente al que tiene cuartos. Vio después el au-

¹⁹⁰ Impreso en Murcia, por Luis Veros, 1639. Reeditado en Barcelona, Cromotécnica, 1961.

tor por aquellas aulas una bella muchacha, a quien llevaba de la mano una mujer anciana. En un primer momento, el autor fue herido de Amor, pero cuando éste le dijo que la anciana que acompañaba a la joven era su tía, no tardó en desengañarse, pues «¿a quién por más enamorado que esté no le despigará una tía, o ya pedigüeña, o ya embidiosa, o ya rezelosa, que de vna destas tachas no escapa?». Le enseña por fin el Amor la librería, donde todos los libros estaban destinados a enseñar «a tomar y a quitar quanto alcançassen a ver y dessear los ojos». Salieron después de la Universidad y el autor le preguntó a su guía sobre los grados que se dan a los que estudian en ella, a lo que respondió el Amor: «Todos son graduados en las artes liberales, siéndolo las mugeres en pedir, y los hombre en dar.» Aquí llegaba su sueño, cuando un criado lo despertó, anunciándole que ya era hora de misa. Piedrabuena termina afirmando que, a partir de este sueño, ya no se quejará de Amor, sino de su fortuna, que haciéndole pobre le privó de las glorias del amor.

Toda la obra gira en torno a un conocido tópico literario, la codicia de las mujeres, ya presente en el *Roman de la Rose*¹⁹¹ o en *Lo somni* de Metge. Se propone Antolínez de Piedrabuena hacer una durísima crítica del estado actual de las costumbres amorosas y, para ello, lleva a cabo una adaptación paródica de los viajes a la corte del Dios Amor, tan frecuentes en las visiones poéticas medievales, al estilo del *Roman de la Rose*. El tono de este sueño coincide plenamente con el del resto de sueños satíricos del siglo XVII, aunque abundarán más los viajes al infierno o al interior de la misma sociedad barroca.

La presencia del mismísimo Dios Morfeo como causante del sueño había aparecido en *Vives* y en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y, después de Piedrabuena, lo utilizará Ramírez de Góngora en *Óptica del cortejo*. En esta obra del siglo XVIII la forma del sueño responde además a una finalidad muy similar a la de *Universidad de amor*: la crítica de las costumbres amorosas. Al igual que hizo Quevedo, Piedrabuena va a justificar su sueño recurriendo a la creencia generalizada de que se sueña con aquellas cosas que más ocuparon la mente en la vigilia. Y, también como en los sueños de éste, en *Universidad de amor* los continuos juegos de palabras se ponen al servicio de la finalidad satírica. Por último, hay que señalar que, como en la *Visión deleitable*, es el Entendimiento del autor el auténtico protagonista del sueño.

¹⁹¹ «Mas también se sabe que son casi todas / grandes codiciosas, y que sólo piensan / en cómo quitar y en cómo engullir» (vv. 8281-8282) (ed. cit., pág. 265).

Otro texto que recurre a la forma del sueño es el *Vejamen que dio siendo secretario de la Academia* (hacia 1640) Jerónimo Cáncer Velasco¹⁹². Al igual que el gallo o el otro vejamen ya analizados, la pieza es una sátira jocosa de sus compañeros de Academia: Vélez de Guevara, el maestro Felices, Juan de Veroaga, Martínez de Meneses, el licenciado Lobera, Rojas Zorrilla, Zabaleta, Melchor Zapata y Moreto, entre otros. Comienza Cáncer Velasco su vejamen contando que antes de ayer lo visitó Juan Vélez en su casa para convencerlo de que aceptara el oficio de secretario de la Academia. Luego fue su mujer la que intentó persuadirlo, argumentando que ello les sacaría de la pobreza. Salió de casa y, al pasar por la de su zapatero, empezó también éste a hablarle del asunto, pues así podría cobrar por fin lo que Cáncer Velasco hacía tiempo le debía. Desesperado ante la insistencia de todos éstos, se encaminó a un prado donde escuchó a un estudiante recitar versos de Virgilio y a dos italianos hablar de la grandeza del reino de Nápoles y del gran socorro que había enviado a su majestad. Al ruido de tantas cosas, se durmió «porque —nos explica— yo tengo grandísima facilidad en dormirme y en despertar, y lo hago en un abrir y cerrar de ojos» (pág. 93). «Y como los sueños son ecos monstruosos de las voces de los sucesos del día» (págs. 93-94) y el autor se había llevado en la fantasía «socorro de Nápoles, versos latinos y toda la Academia castellana» (pág. 94), empezó a soñar disparates. Le pareció hallarse en un gran campo y junto a sí vio a un hombre, que Dios le deparó para hablar con él de aquella novedad. Observó entonces que venía infinito número de gentes y, entre los primeros, dos compañeros suyos, el maestro Felices y don Juan de Veroaga. Le explicaron que iban camino del Parnaso, porque los poetas latinos e italianos lo tenían sitiado y el padre Apolo había enviado a pedir socorro a los poetas castellanos. Poco a poco va encontrando, entre la multitud de poetas que se dirigen al Parnaso, a todos sus compañeros de Academia que, como hiciera Pantaleón de Ribera, va caricaturizando, al tiempo que ellos van recitando sus versos. También como Ribera, Cáncer Velasco se burla de sí mismo, cuando su compañero juzga por muy mala una comedia que él había escrito en compañía de otros dos. Llegaron por fin al monte Parnaso, en cuyas faldas estaba el enemigo muy fortificado. Entre los castellanos había gran confusión por no tener cabeza a quien obedecer; cada uno pensaba que

¹⁹² Se trata de la Academia de Madrid. Al igual que el vejamen de Pantaleón de Ribera, fue reproducido por José Sánchez en *op. cit.*, págs. 93-97.

era el mayor, con lo que hacían poquísimo efecto en los contrarios. Éstos no dejaban de disparar dísticos que abrasaban a los castellanos, los cuales decidieron enviar en secreto cincuenta hombres que comentasen los poetas latinos e italianos. Éstos, a su vez, quisieron impedirlo y levantaron el sitio, con lo que los castellanos pudieron quitarles algunas voces latinas de las que los cultos usan. En esto, yendo el autor con grandísima furia «a picarle la cola a un italiano» (pág. 97), quiso Dios que despertase. Se despide diciendo: «todo lo que no es afirmar que los ingenios que la asisten [a la Academia] son los mayores, es sueño; que, a estar yo despierto, todas las que parecen burlas satíricas fueran en mí atentas veneraciones» (pág. 97).

Si en el sueño de Pantaleón de Ribera veíamos una parodia del clásico viaje a la luna de Icaromenipo, encontramos aquí una versión paródica de los viajes al Parnaso. No obstante, como veremos enseguida, el viaje al Parnaso también recibirá un tratamiento serio en los sueños del siglo XVII, concretamente en la primera parte de las *Vigilias del sueño*, de Álvarez de Lugo y Uso de Mar.

Vamos a ocuparnos ahora de una obra que, excepto en la utilización del sueño, muy poco tiene que ver con el vejamen de Cáncer Velasco y en general con la tradición satírica quevedesca. Se trata de el *Sueño de Antonio Maldonado en carta al Rey Nuestro Señor: «Felipe el Grande en Ierusalén»* (1646)¹⁹³. El autor es Antonio Maldonado de Silva¹⁹⁴. Ya en la dedicatoria «Al Rey», Maldonado alude a la naturaleza onírica de su relato: «Quien ama como deve a su Rey, no sólo le sirve despierto; pero durmiendo sueña en sus aumentos» (fol. I). La obra comprende 17 capítulos, divididos a su vez en varias unidades. En el capítulo primero confiesa el autor que hasta que tuvo el sueño que ahora nos relata había estudiado los dos derechos, Canónico y Civil, pero que a esas dos partes de justicia y milia, les faltaba la tercera y más principal y ésta la encontró, como en una revelación, en el sueño.

Maldonado se encontraba una tarde recostado en un terrible campo de Potosí, de aspecto desapacible y feo, cuando se quedó dormido y comenzó a soñar. Después de justificar el contenido de su sueño con los pensamientos que precedieron a la dormición, comienza la narración del mismo. A diferencia de la mayor parte de los autores de sueños, que son conscientes de que sueñan mientras lo

hacen, Maldonado nos dice que soñó que no soñaba, sino que estaba despierto. Soñó también que se hallaba en un jardín maravilloso lleno de flores, arroyos y pájaros, a la sombra de un árbol, «como aquel del Parayso de la ciencia del bien y del mal» (fol. 3), que estaba al principio de un camino. Se le aparece entonces una sierpe que intenta engañarlo y conducirlo por el camino del infierno. Se detiene el autor en describir a los hombres que caminaban por aquellas sendas del infierno hacia la perdición y, en el capítulo cuarto, en la descripción del infierno y de los condenados. Asustado por todo lo visto, el autor se dirige a Dios para pedirle su amparo. En ese momento se le apareció una hermosísima doncella, la Verdad, que viene a sacarle de las tinieblas. La sigue, y por una grieta o respiradero del infierno, salen ambos a una plaza anchísima, donde había hombres de todas las naciones (entre los que se hallaban Epicuro, Plinio, Platón, Pitágoras, Séneca...) disputando y buscando la verdad sobre la inmortalidad del alma. En el capítulo sexto se describe el camino que lleva hasta Dios (que contiene tres gradas: purgativa, iluminativa y unitiva), así como a los que llegan a entrar en el cielo. En el siguiente capítulo asistimos a la descripción del «Real Alcázar y Palacio de la Vida» (fol. 35) y de sus diferentes salas: el Orbe de la Luna, el Orbe de Mercurio [donde estaban Platón, Sócrates, Pitágoras, Avicena, Averroes, las siete Artes Liberales, las nueve Musas, Homero, Virgilio, Taso, Ariosto, Petrarca, Dante y donde «entre infinitos singulares Españoles, mordía la embidia a Lope de Vega, sólo porque jamás agradaron las obras de algún vivo» (fol. 37)], el Orbe de Venus y el Orbe del Sol. Al llegar a la quinta sala, el Orbe de Marte, descubre la hermosísima ciudad de Dios, la Jerusalén Militante, donde la Sapiencia había edificado su casa. Entre otros ilustres personajes encuentra allí a Felipe IV, al que llena de elogios. Reaparece la Verdad divina para recordar a éste que tres potencias ha de tener el alma de un Príncipe digno del mayor Imperio: la Piedad, la Milicia y la Justicia, haciendo mención de varios ejemplos históricos que así lo prueban. Antes de despedirse, la Verdad desea al rey que goce de largos y felices años de sus reinos en paz. En el capítulo undécimo vuelve a aparecer el Demonio Lucifer, Sierpe del Paraíso, con la intención de persuadir al rey Felipe IV de que se incline a las armas y a la guerra, estando llamado a ser «el más insigne Governador de la mayor y más durable Monarquía del Mundo» (fol. 53). También toma la palabra la Verdad Divina que, de parte de la Divina Sapiencia, le dice al Rey que ha de conseguir la paz, para lo que debe primero conquistar la Tierra Santa, Jerusa-

¹⁹³ Impreso en Lima, por Pedro de Cabrera, 1646.

¹⁹⁴ En el mismo sueño cuenta su vida. Nació en Lima, corte del Perú. Sus padres y abuelos eran de Sevilla y pasaron a las Indias.

lén, y liberarla de la tiranía del Turco. Después de una demorada descripción de la barbarie y aberraciones de los turcos para con los cristianos, le hace entrega de una carta que le envía el mismo Señor Jesucristo, Rey de Jerusalén, en la que le pide que le restituya a su herencia. La Verdad Divina habla también con Inocencio para que convoque a los Príncipes y Prelados a la paz y treguas y a que junten sus fuerzas con Felipe IV. Lucifer baja al infierno y comunica a todos los demonios que Felipe IV va a tomar las armas para conquistar Jerusalén y restituir a Cristo en su patrimonio de la Tierra Santa. La fiera Alecto habla a Felipe IV e intenta persuadirle de que abandone la empresa, porque si luchase contra los Turcos en Asia lo de acá se perdería. Ante esta nueva amenaza, la Verdad Divina solicita al autor que intente persuadir al rey. Le pide entonces Maldonado al rey una vez más que haga las paces con los cristianos y la guerra contra el Turco. El rey le pregunta al autor quién es y éste interrumpe su discurso para dar, en el capítulo quince, cumplida cuenta de su vida y de sus méritos. Por fin, el rey, junto a la Verdad Divina, llega a la Ciudad de Dios. En el capítulo diecisiete asistimos a su descripción, faltándole palabras al autor para relatar su grandeza. Cristo, la Virgen y todos los Ángeles y Bienaventurados bendicen al rey y la Verdad Divina le dice al autor que la Divina Sapiencia quiere que ponga por escrito todo lo que ha visto y oído en su sueño.

El ánimo de intervenir en la política del rey, en relación con el abandono de la guerra en Europa y la Conquista de la Tierra Santa, es el fin de este extenso sueño alegórico. Al igual que veíamos en el sueño de Metge, los intereses políticos que mueven al autor a escribir el sueño se unen al interés de autojustificación ante el rey. De esta forma, Maldonado se traslada al sueño con toda su biografía, que es expuesta con detalle en el capítulo quince (fols. 92-94). Por un lado, por tanto, pertenece esta obra a la tradición de los sueños políticos, como el de Metge o el de Fonseca y Almeida. Pero, al mismo tiempo que intervenir en la política contemporánea, tiene la voluntad de enseñar y adoctrinar al rey, como la *Visión deleitable* o *El perfecto señor*. Precisamente, en su aprobación de la obra, dice Miguel de Aguirre que «más que de Sueño, merece el epíteto de Encyclopedía [...] Porque comprende con toda perfección las verdades sólidas de la Theología, las decisiones mas sutiles de la Iurisprudencia, los secretos de la Filosofía natural, los consejos de la Moral, los exemplos saludables de la Historia, las distancias y descripciones de la Geografía, y Cosmografía, las dimensiones de la Matemática, las

influencias de la Astrología, la invención de la Poesía, los eruditos symbolos de la Mythología, los dictámenes más acertados de la Política».

Como decíamos más arriba, el sueño de Antonio Maldonado nada tiene que ver con los sueños satíricos que siguen el modelo quevedesco, tan abundantes en el siglo XVII. Aquí no hay sátira de vicios ni de costumbres, ni el acostumbrado desfile de tipos sociales. Sin embargo, al igual que veíamos en *El perfecto señor*, todas las convenciones estructurales del género reaparecen en esta obra. El alegórico viaje se realiza entre los constantes consejos del demonio, que se le aparece al autor y a los otros personajes en forma de sierpe, y de la Verdad Divina, personificada en una hermosa doncella. El autor es de esta forma conducido por dos guías a lo largo de su peregrinación por el otro mundo. No obstante, las reflexiones morales y doctrinales proceden muchas veces del propio Maldonado, que pretende adoctrinar a su rey. El asunto del sueño es el viaje o peregrinación hasta Jerusalén. Consecuentemente, no todo el sueño transcurre en el mismo sitio. Lo cierto es que, a lo largo del texto, asistimos a una descripción del infierno, del cosmos y de la Ciudad de Dios, aunque no siempre están bien precisados los cambios de escenario. Recordemos que también los autores de *Pèlerinage de Vie Humaine* o de *The Pearl* emprenden un viaje hacia la Jerusalén celestial. Pero no sólo hay reminiscencias antiguas en el sueño de Antonio Maldonado. Como Quevedo en el *Sueño del infierno*, acude aquí Maldonado al motivo del bivium o de las dos sendas, simbolizado también en la Y pitagórica.

Antonio Enríquez Gómez recurre al sueño literario en dos de sus obras: *El siglo pitagórico* y *La Torre de Babilonia*.

El siglo pitagórico (1644)¹⁹⁵ narra un sueño aleccionador que su autor finge haber tenido y que da a conocer por su valor moral y ejemplar. Pero en este caso, el sueño sirve a su vez como introducción a otro artificio narrativo: la transmigración del alma del autor en diversos personajes o tipos sociales, inspirada en la doctrina pitagórica de la metempsicosis. Ésta había sido ya utilizada por Luciano en *El Sueño* o *El Gallo* y más tarde por el autor de *El Crótonon*, entre otros.

«El *Siglo pitagórico* sale a la luz reprobando errores y aprobando virtudes...» (pág. 61), dice el autor en el prólogo. Seguidamente,

¹⁹⁵ Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. de Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.

muestra Enríquez Gómez ser muy consciente de estar utilizando un género consolidado cuando dice: «Si la vida es sueño, pase este discurso por vigilia de la razón, y los que le leyeren duerman la opinión y recuerden la virtud entre tanto que sale otro soñador de sueños con algún *Siglo Peripatético* o *Platónico*» (pág. 61). La obra, que se divide en catorce unidades, mezcla la prosa (transmigraciones V, XI, XII y parte de la XIII) con el verso, y se presenta con un diseño argumental muy simple. Comienza el autor diciendo que al filo de la medianoche tuvo una visión o sueño, sin ser profeta, que se propone contar por ser poeta. Dormía a «sueño suelto», cuando «el señor espíritu» (Pitágoras), enojado, le salió al encuentro, para comunicarle que tenía que volver a nacer. Se transformó entonces en aire y se introdujo, por segunda vez, en el vientre de su madre. Pitágoras le recrimina y le dice que tiene que salir de allí y entrar en otro cuerpo. Entró entonces en el de un ambicioso, y el resto de la «Transmigración I» lo ocupa la descripción por parte del alma del autor de la forma de vida de aquél. Mantienen el cuerpo del ambicioso y el alma narradora un diálogo sobre este asunto, hasta que al final ésta nos cuenta que el ambicioso murió violentamente, mientras que él pudo salir rápidamente de su cuerpo. Termina la «Transmigración I» con un soneto a la memoria del difunto. En las sucesivas unidades, el autor nos relata cómo su alma entra y vive en el cuerpo de diferentes personajes (un malsín, una dama, un valido, don Gregorio Guadaña, un hipócrita, un miserable, un doctor, un soberbio, un ladrón, un arbitrista, un hidalgo, un virtuoso...), respondiendo casi todas al mismo esquema argumental descrito. Éste se rompe en la «Transmigración V», donde se inserta la novelita *Vida de don Gregorio Guadaña*, dividida a su vez en doce capítulos y cuyo argumento y contenido es totalmente independiente y ajeno a la ficción onírica que la enmarca. En la unidad XIII, titulada «Varias transmigraciones», vuelve a romperse el esquema argumental para contarnos el alma narradora que, cansada de vanas transmigraciones, determinó pedirle consejo a algún espíritu anciano. Interviene éste, así como dos misteriosas voces, para aconsejar al alma protagonista. Aparecen después infinitos cuerpos (de un asentista, un abogado, un contador de reales, un juez, un alguacil...) que se ofrecen a que el alma se aposente en ellos. De nuevo irrumpe Pitágoras para ofrecerle otros nuevos cuerpos donde poder entrar (un ropero, un hombre de letras, un poeta, un tabernero...). La unidad XIV la ocupa la «Transmigración última, en un virtuoso». Toma éste la palabra para dar una serie de consejos. Al final vuelve a tomar la palabra el autor para des-

pedirse, terminando la obra con esta afirmación: «mi postrero dueño / jeroglífico ha sido de mi sueño» (pág. 385)¹⁹⁶.

El argumento de esta obra presenta notables diferencias con respecto a la mayor parte de los sueños literarios de la época. En primer lugar, por la novedad que supone el motivo de las transmigraciones y, en segundo lugar, porque no hay aquí viaje al otro mundo. Sí que hay, en cambio, encuentro con un guía que dirige e instruye al autor, si aceptamos que primero Pitágoras y después el «espíritu anciano» de la unidad XIII cumplen con este papel. También coincide con otras obras analizadas en la identificación del yo narrador con el autor o, mejor dicho, con el alma del autor. Naturalmente, la revisión de una serie de personajes o tipos que van desfilando a lo largo de la obra es una convención usual en este modelo de ficciones. Los tipos satíricos que aparecen aquí eran ya habituales desde los *Sueños* de Quevedo¹⁹⁷. Y, por supuesto, la intención que empuja a Enríquez Gómez a escribir su obra es la misma que movía a Quevedo. A través de las diversas encarnaciones de ese alma peregrina en busca de la virtud y la perfección, asistimos al retrato de diferentes tipos de la sociedad barroca, así como a la fustigación de sus vicios y costumbres.

En 1649, Enríquez Gómez publica *La Torre de Babilonia*¹⁹⁸, también en forma de sueño literario y en la que la huella de los *Sueños* de Quevedo está todavía mucho más presente. No deja de haber por ello interesantes novedades con respecto al modelo. La obra se divide en catorce seudounidades que llama «bulcos» y, de nuevo, alterna la prosa y el verso. Aunque la mayor parte está escrita en prosa, continuamente se intercalan poemas que vienen a refrendar las enseñanzas que se van transmitiendo.

Ya desde la dedicatoria «A los vezinos desta gran Babilonia del Mvndo y a las vezinas de la Torre de el oro», cita el autor a quien ha sido seguramente su principal modelo: «Si les pareciere que he sido grandissimo soñador, doyles el consejo de D. Francisco de Quevedo, tomen el sueño que gustaren pues está en su mano» (pág. 7). Un poco más adelante, advierte de la intención de su obra: «El principal intento que me mobió a fabricar esta Torre, fue procurar desfaçer la del vicio, pintando en esta soñada Babilonia, las figuras de la verdadera» (pág. 8).

¹⁹⁶ Véase Antonio Prieto, «Preliminar» a Carmen de Fez, *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, ed. cit., págs. 19-20.

¹⁹⁷ Teresa de Santos, «Introducción» a ed. cit., pág. 37.

¹⁹⁸ En Ruán, por Laurens Maurry, 1649.

Comienza contando el autor que una de las noches de este invierno, mientras velaba su espíritu y dormía su cuerpo, «sin decir aquí estoy; y sin más ni menos; me hallé en vn Palacio [...]» (pág. 1). Se inicia aquí la descripción del escenario del sueño, que resulta ser una especie de paraíso. Después de vagar en medio de una inmensa soledad por el interior de aquel estupendo alcázar, se le apareció un venerable anciano que le dijo que el dueño de aquel lugar quería ofrecerle la mayor dicha y fortuna de las que había gozado hombre alguno. Cuando se retiró el anciano, el autor vio a una mujer. Seguidamente, volvieron a encontrarse ambos en presencia del venerable anciano, que se dirige al autor para informarle de que aquel Palacio era su patria y aquella hermosura su esposa. También les entregó una joya y una carta, que debían conservar si querían convertirse en reyes del dichoso alcázar. Pero la mujer no cumplió el mandato y enseguida perdió la joya. Inmediatamente fueron ambos expulsados a palos de aquel paraíso. Termina aquí el primer bulco y comienza el segundo, con un cambio de escenario: el jardín y palacio ha sido sustituido por un bosque negro y horrible como la noche. Un hombre llegó al autor, diciéndole que echara a la mujer y se fuera con él. Así lo hace y, en compañía de quien va a ser su guía y camarada a lo largo de casi toda la obra, llega a la Torre de Babilonia. La acción disminuye a partir de aquí, ya que enseguida empiezan a desfilar ante ellos infinidad de tipos y profesiones (sastres, barberos, zapateros, maestros de danzar, maestros de esgrima...) que muestran su forma de ser y de comportarse y son duramente juzgados, no sólo por el guía, sino también por el autor, de quien proceden muchas de las reflexiones morales. En el «Bulco IV» reaparece la mujer, lo que es aprovechado para hacer una dura crítica de las costumbres y hábitos de las mujeres. En los sucesivos capítulos o «bulcos» el autor y su guía transitarán por múltiples escenarios alegóricos. Visitan el Templo del dinero (con su Audiencia y sus diferentes salas), «la clase del buen gusto», «el examen de la honra» o la «tienda de las necesidades», donde entre otras se compraba la «necedad del pensequé» (pág. 146). En el «Bulco XI», visitan el Arca de Noé, que está cerca de Babilonia. De regreso a la Torre, se encuentran por el camino con un hombre, llamado el Marqués de la Redoma, que les cuenta su vida. La historia del Marqués ocupa una parte importante de la obra (págs. 173-210). Se trata, en realidad, de una seudonovela autobiográfica ajena, en cierto modo, a la ficción onírica que la enmarca. Ofrece importantes semejanzas, tanto formales como argumentales, con la *Vida de don Gregorio Guadaña*. En ella se narra

también un viaje a la Corte que realiza el protagonista en compañía de otros, en el que se suceden encuentros con la justicia, aventuras cortesanías de amores y raptos, etc. Cuando llegan a la Torre, el Marqués interrumpe su relato y a partir de aquí va a ser éste mismo quien cumpla con el papel de guía del autor. En el «Bulco XIV», salen juntos a ver «las clases de las ciencias», y filósofos, teólogos, matemáticos, juristas, astrólogos, físicos, etc., van a ser juzgados. Al final de este bulco nos dice el autor que llegó el fin de su sueño, pero que empezó otro, mejor aún que el anterior. En el «Bulco XIV» se dirigen a la Calle Mayor de Babilonia, donde encuentran dos venerables ancianos, uno llorando y el otro riendo. Todo este último «Bulco» lo ocupa el diálogo entre estos dos, que resultaron ser Heráclito y Demócrito. Con la risa del uno y el llanto del otro, el autor despertó. Nos dice también que dio otros muchos bulcos, pero que los deja para una segunda parte de *La Torre de Babilonia* que tiene pensado escribir.

En ésta, como fácilmente puede apreciarse, se recrea de forma alegórica la edad dorada anterior a la caída del hombre y el presente negativo de la humanidad, concretamente de la sociedad barroca, representado en la Torre de Babilonia. Quedaba implicada la existencia de una segunda parte que mostrara el proceso de regeneración del hombre. Segunda parte que no se llegó a escribir, o al menos no se la conoce¹⁹⁹.

En opinión de Teresa de Santos, *La Torre* somete a un proceso de hipérbole alegórica las constantes quevedescas de los *Sueños*²⁰⁰. No sé si puede hablarse de «hipérbole alegórica», pero lo cierto es que todas las convenciones genéricas del sueño las encontramos aquí: identificación del autor con el yo-narrador, viaje al otro mundo, encuentro con un guía, desfile de personajes en sarta, etc. La mayor parte de éstos son tipos o los habituales oficios, aunque también aparecen algunos personajes alegóricos e históricos. En esta obra, por contra, el ingrediente narrativo (a través del viaje por los múltiples escenarios) es mayor que en los sueños de Quevedo o que en otros sueños de la época, en los que casi todo se reduce al discurso alternativo de los diferentes personajes. Al tiempo que se van señalando con detalle los distintos escenarios por los que transcurre el viaje y peregrinación del protagonista (en realidad son visitas que se

¹⁹⁹ Carmen de Fez, *op. cit.*, págs. 165-166.

²⁰⁰ Teresa de Santos, «Introducción» a Enríquez Gómez, *La Torre de Babilonia*, ed. cit., página 31, n. 69.

hacen desde la Torre, lugar al que acude a dormir) se va marcando, con una precisión no frecuente en otros escritos, el paso del tiempo. En algún momento se nos informa incluso de la hora exacta: «Serían las diez de la Mañana, quando el Marqués y yo nos fuimos mano a mano como dicen, a la Calle Mayor de Babilonia» (página 240), al comienzo del último «bulco».

En *Primera y segunda parte de las vigilijs del sueño* (1664), de Pedro Álvarez de Lugo y Uso de Mar²⁰¹, nos encontramos con una curiosa modalidad de los sueños literarios. Tanto la primera como la segunda parte de este libro de poemas están precedidas, a modo de introducción, de sendos sueños que el autor dice haber tenido. Sueños que, como era de esperar, van a tratar asuntos relacionados con la poética.

En el prólogo «Al que leyere» nos dice el autor que «La causa por que intituló a este libro: *Vigilijs del Sueño*, ha sido; porque se muestran en él velando, quanto desvelada mi atención, observó durmiendo en el teatro de la noche». Fiel a las convenciones del género, Álvarez de Lugo comienza con una reflexión sobre la veracidad de los sueños, en la que llega a la conclusión de que es «en ellos el dezir verdades accidente; por ser en los mismos el no dezirlas achaque. Testigo soy de lo vno, y de lo otro» (págs. 1 y 2). Cuenta después que un día, poco antes de quedarse dormido, recordó unos versos del poeta Iuan Campano, poco favorables a su gusto. Inmediatamente se durmió y se le apareció en su sueño «un viejo grave», el Buen Zelo, que va a aconsejarle en materia de poesía. De pronto, el autor se halló en la cumbre del Parnaso, en presencia de Apolo y sus hermanas. Enseguida queda explicado el motivo de su viaje al Parnaso: los ultrajes que padecían las letras habían llegado a oídos de Apolo, el cual ordenó que todos los ingenios del Orbe se juntaran en aquel lugar, para pedirles cuentas de sus escritos y corregir en ellos los excesos. Reparó en este punto el autor que, al ir las Musas recogiendo por mandato de Apolo todos los papeles de poesía, iban éstos recibiendo nueva forma entre sus dedos, convirtiéndose en flores. Después Apolo comenzó a tejer una guirnalda con las flores que iba seleccionando entre todas. El autor, admirado por esto, le pregunta al Buen Zelo en qué se basaba la elección de Apolo, pues él no advertía diferencia alguna entre unas flores y otras. Las explicaciones del Buen Zelo a esta cuestión contienen toda una lección de poética. Escuchan después la reprensión a algún mal poeta por boca

del mismo Apolo. Cuando éste terminó la guirnalda y la puso sobre su cabeza, fueron tantos los aplausos que el autor despertó y decidió tejer con sus papeles una guirnalda imitando la de Apolo, que son los poemas que siguen a esta introducción.

En el capítulo primero de la *Segunda parte de las vigilijs del sueño*, Álvarez de Lugo relata un segundo sueño. Otra vez se le aparece el Buen Zelo, que cogiendo en la mano su libro, la *Primera parte de las vigilijs del sueño*, le reprende por algunos de sus versos. Se le ofrecieron luego a la vista unos suntuosos edificios, en cuya portada había unas estatuas de Heráclito y Demócrito, el uno llorando y el otro riendo. En esto, se le apareció un esqueleto apoyado en una muleta, que resultó ser el «Desengaño de las gentes» y que a partir de aquí será su guía. En el «Capítulo II» lleva éste al autor a la Sala de la Justicia. Allí vio a la Ninfa Astrea, que sujetaba en su mano las balanzas de su Justicia. Vio también a unos mancebos que llevaban muchos libros y papeles, que eran los «méritos de las letras» (pág. 9), y a otros que traían «en vnas fuentes Capelos, Mitras, Togas, y coronas de laurel» (pág. 9), que eran los premios de los heroicos desvelos de los Varones doctos. El autor y el Desengaño presenciaron entonces cómo pusieron unos y otros en cada una de las balanzas el peso de sus escritos y los honores de los premios. En el «Capítulo III», llegan a la Sala de la Fortaleza, donde presencian, para ejemplo del autor y para que aprenda a evitar la demasiada composición, cómo a un hermoso mancebo sus extremos le llevaron a un miserable estado. En el «Capítulo IV», el Desengaño le llevó a la mansión de la Templanza, donde vuelven a encontrar a un abogado que en la Sala de Justicia mereció la corrección de la Ninfa Astrea y que confiesa ahora sus vicios. Le desampararon entonces las Musas con tan indecible estruendo que el autor despertó al instante (pág. 41). Termina diciendo que la forma en la que en su sueño se aborrecían los extremos del componer le ha llevado a «texer esta segunda guirnalda de los papeles de poesía a lo divino, huyendo en ella los extremos, assí en la multiplicación de coplas, y de asuntos, como en lo de muy serio, o muy iocoso» (pág. 41).

En este caso, el sueño literario es marco introductorio de la reflexión poética y, más concretamente, de la condena de los vicios que debe evitar el poeta. Pero aquí, a diferencia de lo que ocurre en la *República literaria*, no se juzga a poetas reales. Si exceptuamos el juicio al que Álvarez de Lugo se somete a sí mismo, por boca del Buen Zelo, de entre los contemporáneos solamente se cita a Lope (pág. 27). En los dos sueños que contiene esta obra encontramos la

²⁰¹ Madrid, por Pablo de Val, 1664.

identificación entre el yo-narrador y el autor, el consabido viaje al otro mundo, en este caso —como en otras obras de la época— al Parnaso, el encuentro con un guía que no abandona en ningún momento al autor en su peregrinación, el tópico juicio y la visita a diferentes escenarios alegóricos (Sala de la Justicia, Sala de la Templanza, Sala de la Fortaleza), de características similares a los que encontramos en los *Sueños* de Quevedo o en *La Torre de Babilonia* de Enríquez Gómez. Álvarez de Lugo, al igual que éste último y que Saavedra Fajardo, convierte a los filósofos Heráclito y Demócrito en personajes de su sueño, si bien aquí en forma de estatua. También como Enríquez Gómez, ejemplifica sus lecciones con múltiples poemas que intercala en el texto. La comparación del sueño con una representación teatral, que aparece en el prólogo, ya la vimos en el *Sueño de la Muerte* de Quevedo. Como ocurre en algunos otros sueños, el autor y su guía son meros espectadores que no intervienen en las escenas que se van sucediendo ante ellos. Frente a todas estas coincidencias, llama la atención la ausencia del tono paródico y satírico tan característicos de casi todos los sueños del Barroco. También es llamativa la ausencia de tipos sociales contemporáneos, frente a la presencia de personajes alegóricos (el Desengaño, el Buen Zelo...) o mitológicos (Apolo, Astrea), que en cierto sentido acercan la obra de Álvarez de Lugo al modelo de las visiones medievales.

En *Hospital de incurables y Viaje de este mundo y el otro* (1667), de Polo de Medina²⁰², encontramos una sátira de las costumbres de la sociedad de su tiempo, escrita también en forma de sueño alegórico. Comienza la obra con un «Proemio que llaman, o prólogo de más acá dentro», que lleva por título, «Zaguán del Hospital», donde el autor delata, al negarla, su deuda con Quevedo, al tiempo que demuestra ser el sueño literario un género consolidado, cuya tradición conoce bien. Comienza seguidamente el *Hospital de incurables y viaje de este mundo y el otro*, donde cuenta que una noche que dormía «a sueño suelto» (pág. 181), se llegó a él, apeándose de un coche, un «mancebito palidete», que resultó ser el diablo. Llevado éste de su curiosidad, andaba de peregrinación de tierra en tierra. Sabiendo que Polo de Medina era aficionado a ver mundo, le ofreció llevarle donde gustase sin que le costase blanca. El autor aceptó la invitación y se fue con el diablo en un coche tirado por «cuatro demonios roda-

²⁰² Cito por S. J. Polo de Medina, *Hospital de incurables y viaje de este mundo y el otro*, en *Obras completas*, Murcia, 1948. Véase también Polo de Medina, *Poesías. Hospital de incurables*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.

dos» (pág. 182). Al instante le llevaron «en diabladas por ese mundo» (pág. 182), encontrándose de pronto en las calles de una hermosa ciudad, que resultó ser Nápoles. Después de burlarse de las costumbres de los italianos, el diablo se enzarza en una riña con uno de ellos que terminó en duelo. Huyeron de allí corriendo y llegaron a Génova, donde encuentran a unos asentistas que son también duramente censurados por el diablo. En «un diablamen» (pág. 185), se plantan en Francia, donde el autor se escandaliza por la cantidad de herejes que hay. Vuelven a España y hacen una rápida parada en Valencia. De aquí pasan a un profundo y oscuro valle no muy dilatado, donde «solamente se divisaban los retales de unos edificios caídos y los andrajos de unas paredes viejas» (pág. 187). Al pie de un monte, en una cueva oscurísima por cuya boca salía mucho humo, estaba el hospital de gente incurable. A partir de este momento, el Rector del hospital, «un diablazo muy venerable», va a representar el papel de guía del autor. Junto a una infinita variedad de diablos, van encontrando a su paso toda una galería de condenados (un miserable, un avariento, un hipócrita, una dueña, una vecina curiosa, un poeta dedicado a convertir las coplas de humano en divino o extraños personajes como el *Pero*) que son juzgados por sus pecados. Oír tantos disparates causó tal enfado al autor que despertó, terminándose aquí la obra.

Por supuesto, el hospital es el infierno y los incurables los condenados a cuyos vicios se pasa revista. Se trata de una muestra más de la sátira de tipos sociales, costumbres y vicios, habitual en la época, con clarísima deuda del esquema quevedesco. Como en los sueños de Quevedo, es aquí el mismo Infierno uno de los destinos del viaje del autor. No obstante, Polo de Medina, adelantándose en esto a Francisco Santos o Torres Villarroel, se traslada también en su sueño a escenarios reales como Italia, Francia o Valencia. Por otro lado, hay que señalar que no sólo toma de Quevedo el esquema general de la obra, sino también motivos muy concretos, como el de la cuerda bajo la que han de pasar los condenados, que aparecía en *El mundo por de dentro* de la edición de *Juguetes*²⁰³. La crítica a los franceses la encontramos también en algún sueño de Francisco Santos, como *El diablo anda suelto* (pág. 340). El viaje en coche por los aires lo vimos en *El sueño o La vida* de Luciano, aunque hay que notar que aquél estaba tirado por unos caballos alados parecidos a Pegaso y éste por unos «demonios rodados».

²⁰³ Motivo que hace alusión a la frase hecha «por debajo de la cuerda». Véase Ignacio Arellano, ed. cit., pág. 499, n. 33.

Francisco Santos utiliza el sueño en siete de sus obras: la 2.^a parte de *Las Tarascas de Madrid*, *Los gigantones en Madrid*, *El no importa de España, loco, político y mudo pregonero*, *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, *El diablo anda suelto: verdades de la otra vida, soñadas en ésta*, *El vivo y el difunto* y *El arca de Noé*.

Es en la segunda parte de *Las Tarascas de Madrid* (1664), titulada *Postrimerías del hombre y tribunal espantoso*²⁰⁴, donde Francisco Santos recurre por primera vez a la tradición del sueño con la finalidad de satirizar y fustigar las costumbres contemporáneas. Santos se quedó dormido mientras leía las meditaciones del Padre Puente. En su sueño entra en un edificio, «la triste posada del último fin» (pág. 235), donde encuentra infinitos sepulcros en la tierra, en los que hombres de todas las condiciones sociales están enterrados. Visita «el Purgatorio de las almas dichosas» (pág. 236), vislumbra los prodigios de una ciudad celestial y finalmente es arrastrado por una cuesta hasta un campo, donde ve multitud de almas condenadas. Aparece un gran tablado, rodeado de unas espaciosas gradas, todas cubiertas de fuego, a donde suben unos Gigantes. Irrumpe entonces un pregonero público que proclama: «Lucifer [...] oy sale de las eternas llamas [...] a pedir cuenta a sus sequazes, en qué se emplean en el mundo» (pág. 240). Se abrió la tierra y salieron una serie de diablos, cada uno representando un vicio que Santos desea atacar. A través de largos sermones, pecados como la vanidad, gula, avaricia, lujuria, falsedad, ira o violencia, cometidos al amparo de la Semana Santa por los extremados devotos, serán duramente juzgados. El autor es despertado de su sueño por su mujer y halla en sus manos catorce preguntas a las que da cumplida respuesta, rematando así la obra con una serie de conclusiones de índole moral que ha extraído de su experiencia onírica. En realidad, esta obra, al igual que *Los gigantones en Madrid*, encierra un doble propósito: combatir el exagerado uso de las grandes y monstruosas figuras llamadas *tarascas* y *gigantones* de la procesión de Corpus Cristi y sermonizar sobre los pecados de los habitantes de Madrid²⁰⁵.

En *Los gigantones en Madrid por defuera y prodigioso entretenimiento, festiva salida al Santo Christo del Pardo* (1666)²⁰⁶, como indica el título, se describe la celebración de una fiesta religiosa en la capilla del

²⁰⁴ *Obras en prosa y verso*, I, Madrid, por Francisco Martínez Abad, 1723, págs. 234-339.

²⁰⁵ Básicamente sigo el resumen ofrecido por J. Hayes Hammond en *Francisco Santos' indebtedness to Gracián*, Austin, University of Texas Press, 1950, pág. 11.

²⁰⁶ *Obras en prosa y verso*, I, ed. cit., págs. 341-455.

Cristo del Pardo en las afueras de Madrid. Santos se ve en su sueño subiendo unas cuestas. Cuando alcanza la cima oye música y voces y se le aparecen un hombre, el Tiempo, y una hermosa mujer, la Verdad. Ambos serán los comentaristas de las figuras de la procesión de Gigantones que presenciarán seguidamente. Los Gigantones representan los siete pecados capitales. En otra dirección vieron pasar las Virtudes contrarias a los siete pecados. Después vieron pasar «los cuatro pecados que claman al Cielo», y luego «los nueve pecados, que hace propios el hombre, siendo ajenos», las «ocho Bienaventuranzas», los «tres Consejos Evangélicos», etc. La Verdad le dice a Santos que todo lo que vea lo ha de recordar para ponerlo por escrito en el libro *Los Gigantones en Madrid por de fuera*. A partir de aquí siguen otros 17 discursos de contenido variado. Se critica en este sueño la frivolidad de los asistentes a la fiesta religiosa, más ocupados en comer, murmurar y reñir que en la piadosa meditación. Los defectos de las mujeres y el uso de cosméticos son extensamente discutidos y condenados. La envidia, la ambición, el falso orgullo, la avaricia, la ingratitud y otros vicios están ilustrados por leyendas e historias²⁰⁷. En realidad, el sueño está salpicado de numerosas anécdotas y una serie de referencias históricas y literarias relacionadas con el asunto tratado son normalmente puestas al final de cada discurso.

El no importa de España, loco político y mudo pregonero (1668)²⁰⁸ es también una sátira costumbrista en forma de sueño alegórico. La obra se divide en doce unidades tituladas «Horas». Cierta día que el autor se quedó dormido, repitiendo la frase «no importa», se le apareció en sueños un hombre con aspecto de loco, al que perseguía gran número de gente. Ese hombre, que era por todos conocido como «El no importa», se ofrece al autor como camarada y guía de su sueño. El continuo uso de la expresión «no importa», por parte de los personajes que a partir de aquí van a desfilar, servirá a lo largo de todo el sueño de excusa para moralizar y hacer una sátira de ciertos vicios arraigados en la sociedad. Recorren primero una alegórica cárcel del *no importa*, cuyo portero era el Engaño. Después de salir de aquella casa de la confusión, entraron en una iglesia, donde vieron infinitas cosas y gentes cuyas costumbres les espantaron. Seguidamente salieron a la calle, donde continuaron moralizando.

²⁰⁷ J. H. Hammond, *op. cit.*, págs. 12 y 13.

²⁰⁸ Cito por la edición de Julio Rodríguez Puértolas: Francisco Santos, *El no importa de España y La verdad en el potro*, Londres, Tamesis Books, 1973.

A través de una gran rueda, Francisco Santos y su acompañante pudieron ver el pasado y cómo en ella todos subían y bajaban. Luego vieron notables cosas a través de un espejo, que les transporta hasta Francia. Siguiendo a cuatro españoles en su viaje vuelven a Madrid, aunque se deja claro que, en realidad, el viaje lo hacen con «el pensamiento», pues «no hay cosa que más camine» (pág. 59). A partir de la décima hora del sueño, el caos y la confusión aumentan. Se encuentran ahora en una calle, que causó la admiración de Santos, ya que jamás en Madrid tal había visto. Allí estaba el «Hospital del *no importa* y casa de los locos incurables» (pág. 77), que más que hospital parecía audiencia. Aquí Santos se separa de su guía y amigo y se topa con diversos personajes alegóricos (como el Buen Zelo, el Mundo presente, la Ambición, la Ceguedad, el Engaño, la Locura, la Caridad, etc.) y otros muchos tipos sociales, sobre los que sigue moralizando. El sueño termina con la siguiente conclusión por parte del narrador de todo lo que allí vio:

buelto en mi acuerdo reparé que aquella batalla era de los sentidos y potencias del que embebido en su hacienda siente el dexarla; y así, más quiero vivir con sustos de pobreza que no próspero de bienes si tengo de tener estos fines, que verdaderamente quien está adorando en lo que tiene siente lo que dexa y quien no dexa hacienda sólo siente en aquel trance la ofensa de Dios no más, que en semejante hora el haber vivido bien, temeroso de Dios, importa, que el dexarle los bienes y puestos del mundo *no importa* (pág. 99).

Recupera en esta obra Francisco Santos el motivo medieval de la rueda de la fortuna. Asimismo, el motivo del espejo mágico ya lo vimos en la *Visión deleitable*, donde la Verdad mostraba al Entendimiento todas las cosas ya dichas a través de un espejo. Llama especialmente la atención en este sueño, al igual que en otras obras del siglo XVII, la continua presencia de la locura como lacra de la sociedad contemporánea. Naturalmente, «el hospital del no importa y casa de los locos incurables» recuerda al «hospital de incurables» de Polo de Medina.

La verdad en el potro y el Cid resucitado (1671)²⁰⁹ es también un sueño alegórico destinado a criticar las costumbres, la falsedad y el vicio en los que ha degenerado la sociedad moderna. A diferencia de los anteriores, está escrito en prosa y verso. Otra diferencia fundamen-

tal es que el narrador no cumple aquí con el habitual papel de protagonista de los hechos. En este caso serán un personaje histórico, El Cid, y un personaje alegórico, la Verdad, los protagonistas y comentaristas de todo aquello que acontece en el sueño del autor. La Verdad, por tanto, será la maestra y guía de otro personaje, el Cid, no del autor-narrador.

Un día que salió Francisco Santos a descansar al Prado de San Gerónimo se quedó dormido y en sueños vio al mismísimo Cid, ante un potro de dar tormento, en cuyo suplicio estaba sentada la Verdad. Momentos después de la asombrosa aparición oímos por boca de la Verdad los motivos de tan inesperada visita a este mundo:

tú vienes —le dice la Verdad al Cid— a ver el mundo presente y a holgarte de aver gozado de bien diferente tiempo, quando yo era la valida, y en este sitio en que estás has de ver formarse la gran puente del mundo y passar a todos los nacidos, y de camino oirás tu fabulosa historia, según lo escrito, que pocos ay que la sepan con claridad, y así, disparte a oír los romancillos de tu vida y hechos y a ver los que van caminando a la muerte sin acordarse de ella (pág. 110).

En efecto, a lo largo de la obra, el Cid y la Verdad van a pasar revista a la habitual sarta de tipos sociales, profesiones, personajes alegóricos o históricos que desfilan por el alegórico puente del mundo. A la vez, el Cid descubre y censura los falsos testimonios que el tiempo había levantado contra él. De súbito, en el «Discurso» XIII y último, desaparece el puente, el que parecía río se convierte en un anchuroso campo, el Cid apareció amortajado y en su sepulcro y, junto a la Verdad, apareció su hermana la Justicia, sepultada durante tantos años. El sueño acaba con las palabras esperanzadas del narrador: «Consoléme, que después de aver visto tanta visión quedaba muy de asiento en el mundo la Verdad y la Justicia» (pág. 200).

Notemos que el puente por el que han de pasar las almas para ser juzgadas es un elemento frecuentísimo en la literatura medieval de visiones, cuyos primeros testimonios aparecen en los Diálogos del papa Gregorio Magno, en los últimos años del siglo VI²¹⁰.

El subtítulo de *El Diablo anda suelto: Verdades de la otra vida soñadas en ésta* (1677)²¹¹, advierte al lector que lo relatado es de nuevo un sueño. Falta, en cambio, en esta obra una introducción donde el

²⁰⁹ Francisco Santos, *El no importa de España y La verdad en el potro*, ed. cit.

²¹⁰ Manuel C. Díaz y Díaz, *op. cit.*, pág. 13.

²¹¹ *Obras en prosa y verso*, IV, ed. cit., págs. 265-383.

autor revele la naturaleza onírica de la historia que va a contar. Comienza directamente con la descripción de un seno del Infierno por parte de un narrador omnisciente en tercera persona, que en ningún momento interviene en los hechos. Habitan en este terrible escenario Judas y Tabaol, el demonio más revoltoso del Infierno. A continuación sigue una disputa entre estos dos. Un demonio llamado Escándalo intentó apaciguarlos y los llevó presos ante el Juez, Lucifer. Éste, al ver que era Escándalo el demonio que los traía, le mandó soltar a aquellos que apresaba por escandalosos, pues no debe haber «un diablo que haga prisiones de pecados que él no cometa» (pág. 266), y le envió a él al calabozo. Continúa la grotesca discusión entre Judas y Tabaol, a través de la cual el autor juzga y condena los pecados de la humanidad, hasta que se da fin al Discurso I, al que siguen catorce más. En el Discurso II aparece un confuso tropel de Demonios que informan de que el Príncipe de las Tinieblas, el gran Lucifer, manda que todo el mundo esté en vela y mantenga los ojos bien abiertos porque el diablo Escándalo se ha escapado del calabozo. A partir de aquí se describe un caótico y «escandaloso» cuadro del infierno. Todo eran gritos y lamentaciones que repetían: «Alerta los del Siglo, que el Diablo anda suelto» (página 269), frase que se oirá una y otra vez a lo largo de toda la obra (como el «no importa», en *El no importa de España*). En los sucesivos discursos, Lucifer va visitando uno por uno todos los senos del Infierno, desde los que los condenados [el avariento, el borracho, los soplonos, el mal casado, los vengativos, los celosos, la Filosofía, «que ya ha días que anda sobre dos muletas» (pág. 365), la mujer que vendió a sus hijas, etc.] se lamentan por sus tormentos, confiesan sus pecados y revelan la verdad, comprobándose una y otra vez que «el diablo anda suelto». Al final, Lucifer, enfadado de oír la verdad de tantas voces, ordena que desde hoy a ningún hombre de bien se le admita en su reino. Se desterró a la Verdad a la tierra, pero ésta, cansada de las ignorancias del mundo, se subió a los Cielos, pareciéndose en esto, «como en todo, a Dios, pues baxó a quitar las tinieblas al mismo infierno, y luego se subió a su Patria, dexando quebrantadas las horrendas puertas de aquellos calabozos del infierno. Con que desde entonces, hasta aora el Diablo anda suelto» (pág. 385). En este punto, despierta el autor, descubre que todo ha sido un sueño y se despide del lector.

El infierno de Francisco Santos no difiere demasiado del de los *Sueños* de Quevedo, aunque es menos actual y mundano, al faltar las «profesiones» y estar poblado casi exclusivamente de pecadores

tipo. Lo más llamativo de este extraño sueño es la absoluta ausencia del autor en la obra. Sólo las últimas palabras del texto permiten identificarlo con esa voz narradora en tercera persona que irrumpe continuamente con sermones morales. Al faltar el soñador, falta también el consabido viaje al otro mundo (que constituye el escenario desde el principio de la obra) y el encuentro con un guía, por innecesario. No obstante, Lucifer, a través de su peregrinación por los distintos senos del Infierno, cumple, en cierto modo, con este papel, guiando la mirada del lector de uno a otro condenado. El episodio que narra la visita de la Verdad a la tierra y su posterior subida a los cielos, tópico en el Siglo de Oro y en la época clásica, aparece también en *El alguacil endemoniado* de Quevedo (pág. 162)²¹².

El Vivo y el Difunto (1692)²¹³ es un sueño satírico y doctrinal dividido en doce «Esperezos», con múltiples historias intercaladas. Después de lamentarse por sus achaques y, concretamente, por el padecimiento que le causa la gota, cuenta Santos cómo un día que se quedó dormido en una casilla de la primera huerta que se ve a la salida de la Puerta de Atocha, donde buscaba refugio de una tormenta, soñó que se le aparecía un difunto. Dijo éste ser Oram, hijo del primer visir Mahamet Policran, nacido en la Corte del Gran Turco sultán Amer. Tras contarle la historia de su vida y cómo se convirtió al cristianismo, le dice que, después de ciento veinte años que lleva muerto, sale hoy de su sepultura para hacerle compañía y que le enseñe algunas cosas que ignora. Le describe y explica Oram al autor cómo es el estado en el que se encuentra, el Purgatorio o Zaguanes del Cielo. Santos, por su parte, le explica a Oram algunos puntos del cristianismo que aquél ignora. Se interrumpe el discurso del autor al oírse un ruido procedente de una pelea de gente que ha bajado a la huerta en la que se encuentran. A partir de aquí, dándose inicio al tercer «Esperezo», el Vivo y el Difunto irán alternando sus respectivas enseñanzas, «moralizando», como se dice en el texto, al hilo de la habitual sarta de tipos (escribanos, lindos, asentistas, ministros, mujeres adúlteras, hombres presumidos...) y costumbres (el mal comportamiento en misa o la celebración de la misa fuera de las iglesias, por ejemplo) que van desfilando por el sueño y, sobre todo, al hilo de las múltiples historias que el autor le relata a su compañero. Ambos llegarán una y otra vez a la conclusión de que el mundo está perdido. En el último esperezo, en un majestuoso teatro

²¹² Véase Ignacio Arellano, ed. cit., pág. 162, n. 141.

²¹³ *Obras en prosa y verso*, III, ed. cit., págs. 373-490.

tiene lugar un divertido y extraño juicio, presidido por Apolo y sus nueve musas, en el que se juzga la moda entre los hombres españoles de querer parecer mujeres, cortándose la barba. En el juicio intervienen ilustres personajes, como Justo Lipsio, el rey Francisco, primero de Francia, Torcato Tasso, Felipe IV o el mismo Aristóteles. Acabado el juicio, «corrió el velo el Teatro del Mundo» (pág. 490), tocó la campana a rezar el Ave María y despertó el autor, hallándose solo, sin Teatro ni difunto.

Se trata del típico sueño barroco de estilo quevedesco donde, entre burlas y veras, se pone en solfa a la sociedad contemporánea. Llama la atención el hecho de que quien debería ser guía y maestro del autor, el difunto que abandona el Purgatorio para visitar este mundo, es más bien su discípulo. Por otro lado, al ser el difunto Oram el que viene a Madrid para dialogar con Santos, tampoco se realiza ningún viaje en esta obra. Señalemos, por último, que el motivo del juicio y el del mundo como teatro aparecen en otros muchos sueños de la época.

En *El Arca de Noé y Campana de Belilla* (1697)²¹⁴ cuenta el narrador que el descanso le «combidó con las treguas de vn sueño famoso» (pág. 140), en el que le pareció que, estando en una calle de Madrid, le llamaba un hombre con aspecto extranjero, que le dijo:

Aunque V.md. vaya de priesa, sossiégrese por aora, verá vn portento dentro del espacio de vn Arca, que aquella mysteriosa de Noé fue vna pavesa para lo que esta encierra: y como sé vuestro natural, y aplicación, podéis escribir cien libros, con lo que avéis de ver, y notar; y lo que haré por vos, será, que todas las figuras que ay dentro, he de hazer que se meneen, y hablen; que aunque no entendáis lo que dixeren, yo lo declararé, y podéis hazer cuenta, que él es el Arca de Noé; porque el Arca es mía, que en mi Casa de Viena de Austria he fabricado las figuras de adentro, y yo me llamo Noé; y en las frentes del Arca viene mi nombre; y bien podéis de lo que viereis hazer vn Libro, y darle por título la Arca de Noé, y Campana de Belilla, porque viene dentro, y se ha de tocar, que sin sus golpes no hizieramos nada (pág. 140).

Después Noé le llevó a una sala donde estaba el Arca y desclavó la tapa que cubría aquel «Nuevo Mundo». A lo largo de todo el sueño, al sonido de la Campana de Belilla, irán saliendo de lo profundo del Arca una sarta de figurillas que representan diferentes tipos o

²¹⁴ *Obras en prosa y verso*, IV, ed. cit., págs. 139-264.

vicios sociales y que darán pie a Noé y al narrador a moralizar sobre los nuevos tiempos.

En conclusión, en todas estas obras Francisco Santos recurre a la forma del sueño, aprendida en Quevedo, para hacer una dura crítica moral de la sociedad contemporánea. Los sueños de Santos revelan poca originalidad con respecto al resto de sueños del siglo XVII. Un vez introducida la ficción, se reducen a un prolongadísimo y monótono desfile de personajes y situaciones típicas de la literatura del Barroco.

Veamos ahora dos ejemplos, uno en prosa y otro en verso, de lo que podríamos denominar «sueños políticos», escritos durante el siglo XVII. Se trata de dos textos de fecha desconocida. El primero de ellos es la *Fantasia política. Sueño de D. Félix Lucio. Diálogo de un Viejo y dos muertos*, de Juan Cortés Osorio²¹⁵. Va precedido de un prólogo, donde Félix Lucio²¹⁶ (el soñador no coincide en este caso con el autor) dice que después de haber estado leyendo, fatigado por el trabajo, se quedó dormido. Le pareció entonces que entraban por la puerta de su estudio dos venerables ancianos. Habiéndoles recibido y saludado debidamente, les preguntó quiénes eran y el fin de honrarle su casa con tan inesperada visita. Los dos ancianos le dijeron que estaban «muertos a la vida», pero que vivían «la inmortalidad de la fama». Sus nombres eran Pedro Núñez (Marqués de Villaumbrosa) y el Padre Juan de Mariana y habían venido a visitar a Félix Lucio, por particular dispensación del cielo, para poder averiguar una importante curiosidad. Aquí termina el «Prólogo» para dar comienzo el «Diálogo» entre estos tres personajes, que va a ocupar el resto de la obra. En dicho diálogo nos encontramos con un ataque a la parte añadida por el mismo Félix Lucio a la historia de Juan de Mariana sobre el primer año de gobierno de don Juan José de Austria. Sus dos visitantes se burlan de su estilo elocuente, que contrasta con el de su predecesor, y de ahí pasan a criticar sus ideas y defender las de Mariana. Despierto el narrador, nos dice que por más que quiso deshacerse de estos muertos fantasmas, quedaron en

²¹⁵ Se conservan abundantes manuscritos con letra de siglo XVII. Cito por el Mss. 11317 núm. 23, de la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983. Esta autora califica el *Sueño de Félix Lucio* de diálogo lucianesco «de innegable valor literario» (pág. 157).

²¹⁶ Félix Lucio Espinosa y Malo, el tercero de los continuadores de la historia de Mariana en el reinado de Carlos II. Mariana acaba su Historia en el reinado de los Reyes Católicos y continúa la relación de los años siguientes, hasta 1621, en anales de estilo breve y conciso (Mercedes Etreros, *op. cit.*, pág. 157).

su imaginación tan impresos, que hasta que los trasladó al papel no pudo sosegar. Explica a continuación que si le ha dado a su obra el título de *Fantasia política* es porque «en este tiempo se tiene por política hacer caso a fantasmas. Ténganle todos por un discurso dormido, con tal que adviertan que no duerme nada de este discurso».

En su estudio de la *Sátira política en el siglo XVII*, sostiene Mercedes Etreros que Cortés Osorio se opone en esta obra a Juan de Austria y que para él «todo lo que ocurrió en Valenzuela fue por no haber seguido las doctrinas del jesuita, es decir, por no atender el bien común ni tener en cuenta su función de atender a los vasallos»²¹⁷.

Nos encontramos, por tanto, con un sueño de intención política, a la manera de *Lo Somni* de Metge. Como en éste, no se realiza en la obra de Cortés Osorio viaje al otro mundo, sino que son los muertos quienes visitan al soñador en su propia casa. Aparecen las habituales convenciones del género, como es el motivo de la lectura previa a la dormición. Hay, sin embargo, una diferencia importante y es que el autor, Cortés Osorio, no coincide con el narrador y protagonista del sueño, Félix Lucio.

Junto al predominio durante todo el siglo XVII de sueños literarios escritos en prosa, también encontramos alguno escrito totalmente en verso. Es el caso del *Sueño político*²¹⁸, de fecha desconocida²¹⁹ y atribuido a Melchor de Fonseca y Almeida²²⁰. Se trata también de una sátira política. Este tipo de sátiras, según Mercedes Etreros, aparecían mayoritariamente escritas en verso, pues estando destinadas a la divulgación eran así más fáciles de retener²²¹. Estaba leyendo el autor los discursos del escritor italiano Traiano Boccalini, cuando se quedó dormido y empezó a soñar. El proceso del sueño

²¹⁷ *Op. cit.*, pág. 157.

²¹⁸ También se conservan de esta pieza un gran número de manuscritos. Miguel Avilés da una relación de los códices en los que ha encontrado copias de este poema (*op. cit.*, págs. 234 y ss.) Fue editado en Madrid, por Miguel Escribano, 1782. Avilés lo publicó y comentó en su estudio de los sueños ficticios (*ibid.*, págs. 227-338).

²¹⁹ En el texto se habla de la muerte de don Luis de Haro (1661), por lo que debe ser posterior a esta fecha. Podemos asegurar que se escribió en este siglo, porque se conservan algunas copias del texto con letra del XVII. No obstante, la mayor parte de las copias conservadas son del XVIII, lo que le ha llevado a Miguel Avilés a sospechar que en este siglo fueron muchos los interesados en aplicar las enseñanzas de este poema a las circunstancias de la nueva situación política (*op. cit.*, pág. 240).

²²⁰ Autor de origen portugués, que pasó posteriormente a Castilla, haciéndose conocido en las academias literarias madrileñas. Teniendo en cuenta que en varios códices se atribuye el poema a otros autores, en opinión de Miguel Avilés no está del todo demostrada la autoría (*op. cit.*, págs. 243 y ss.)

²²¹ *Op. cit.*, pág. 21.

es detalladamente descrito: «Dormido quedó el discurso / y, en la fantasía, luego / obró las operaciones / del discurso el pensamiento. / Y aquellas especies, antes / meditadas, devolviendo, / de tantos conceptos fue / formado sólo un concepto» (est. 4-5). Una vez más el contenido del sueño queda así justificado con el supuesto de que lo que los hombres contemplan durante este estado está condicionado por lo que se ha conocido en los momentos de vigilia que preceden inmediatamente a la dormición. En su sueño vio el autor el templo de Apolo. Al pie del ara se le apareció Demetrio, rey de Siria (al que identificamos con Felipe IV), que enseguida comenzó un discurso dirigido al dios. Tal como ha señalado Avilés, el esquema de su discurso sigue, en líneas generales, el orden clásico de toda pieza oratoria. Comienza con una entrecortada *invocación* a Apolo (est. 12-14), a la que sigue una breve *petición de atención benévola* para sus cuitas (est. 15-16). Acto seguido, inicia Demetrio el relato de sus males, entre los que lamenta, sobre todo, el haber consentido que un vasallo usurpe sus funciones reales (est. 20-24). En la última parte de su discurso, el rey suplica a Apolo que ponga remedio a sus problemas. Aparece entonces Apolo y comienza su discurso. Los consejos del dios se orientan en conjunto al reforzamiento de la autoridad real²²². Nada más terminar Apolo, «encarnado velo / dejó sin deidad la vista» (est. 466) y el autor se despertó súbitamente por «el ruido de la inquietud» (est. 467), hallando entre sus manos el libro que leía cuando quedó dormido. Termina recomendando al lector que de todo su discurso atribuya «lo político a verdad / y lo fabuloso a sueño» (est. 469).

Como en *Lo Somni* de Bernat Metge o en la *Fantasia Política* de Cortés Osorio, la acción de este sueño es nula, pues todo se reduce a los alternativos discursos del rey y de Apolo. Por otro lado, el autor es tan sólo un mero espectador que no interviene de forma activa. El sueño de Fonseca y Almeida es en realidad una crítica al reinado de Felipe IV, a quien se hace responsable, por boca de Apolo, no sólo de los errores de Olivares, sino también de los de su sucesor, don Luis de Haro²²³. En opinión de Avilés, lo que denuncia el *Sueño político* es la insinceridad del modelo ideológico validista²²⁴. La crítica

²²² Miguel Avilés, *op. cit.*, págs. 254-255.

²²³ *Ibid.*, pág. 229.

²²⁴ *Ibid.*, pág. 264. En la introducción de su antología de *Sátiras políticas de la España Moderna*, Teófanos Egido afirma que la sátira política vive un momento de auge en el siglo XVII, entre otros factores, por el peso progresivo de la opinión pública en el gobierno de los validos, «las grandes víctimas de la invectiva» (Madrid, Alianza, 1973, pág. 22).

ca política es, por tanto, la finalidad de este sueño, que recurre al repetido tópico de las consultas al dios Apolo, utilizado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* o por Álvarez de Lugo en las *Vigilias del sueño*. El propio autor confiesa al principio del poema la deuda que tiene con los *Discursos* de Boccalini. También éste utilizó el recurso de la consulta a Apolo y las respuestas del dios, que originalmente habían servido para juzgar a los poetas, como instrumento para la sátira política.

Avilés cita también como posible modelo del título del *Sueño político*, a *El perfecto Señor. Sueño político*, de López de Vega, no sin advertir algunas diferencias²²⁵. Uno está escrito en verso y el otro en prosa. Los consejos en el sueño de López de Vega no proceden de Apolo, sino de una misteriosa dama que se le aparece al autor cuando éste deambula por un grandioso palacio situado en un lugar desértico y remoto. Por otro lado, la intención crítica del sueño de Fonseca y Almeida está ausente de la obra de López de Vega.

Avilés da noticia de una adaptación de este poema al reinado de Felipe V, en la que sobre el texto básico se realizaron determinadas modificaciones, para acomodarlo a la nueva situación²²⁶. Al parecer, en la nueva versión ni siquiera se guardó la menor atención a la coherencia, pues habiéndose suprimido todo el preámbulo en que se relaciona el sueño con la lectura de los *Avisos* de Boccalini, se sigue copiando al final del discurso aquella estrofa en la que el autor, al despertar, dice: «Y, hallando en la mano el libro / que leía...» (est. 468)²²⁷. Ello demuestra, por un lado, el descuido del segundo autor y, por otro, la asimilación de una serie de tópicos relacionados con una tradición literaria que los escritores de este momento conocían bien²²⁸.

²²⁵ *Op. cit.*, pág. 252.

²²⁶ *Ibid.*, pág. 241.

²²⁷ *Ibid.*, pág. 243.

²²⁸ Creo oportuno dejar fuera de este trabajo el famoso *Sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz, pues en este caso, no se trata del relato versificado de un sueño de la autora, sino, más bien, de la expresión poética de una experiencia personal: la admiración ante el misterio natural del hombre y del mundo. *El sueño* poético de Sor Juana poco tiene que ver con los sueños (en verso o prosa) narrativos que venimos analizando en estas páginas. En cualquier caso, no está de más señalar que también Sor Juana recurre en su poema a ciertos esquemas estructurales (introducción al sueño, con la consabida descripción del proceso fisiológico del mismo; sueño y epílogo, con el despertar), retomados de la antigua tradición del sueño-visión, que ya nos resultan familiares. El poema de Sor Juana empieza con una descripción de la llegada de la noche y de cómo el sueño —retrato de la muerte— se apodera, sin distinción, de todos los seres. El proceso fisiológico del sueño es minuciosamente descrito, hasta el verso 291. Se habla del funcionamiento del cuerpo en este estado y de cómo la fantasía muestra

1.5. LOS SUEÑOS LITERARIOS EN EL SIGLO XVIII

Hasta hace pocos años se venía repitiendo que en la España del siglo XVIII, a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, apenas se cultivaron géneros como el viaje imaginario o la utopía²²⁹. Teniendo en cuenta su parentesco con estos géneros, ello nos podía hacer suponer que tampoco se escribieron sueños en esta época. Investigaciones recientes desmienten tal aseveración, dando a conocer una serie de ficciones utópicas y de viajes imaginarios que hasta la fecha habían pasado inadvertidos a la crítica²³⁰. Asimismo, demuestran que la modalidad narrativa del sueño no quedó eclipsada por la irrupción y protagonismo de formas novelescas como el viaje imaginario o las utopías, sino que, por el contrario, perduró, muchas veces asociada a ellas. Por otro lado, no es de extrañar la permanencia del sueño si tenemos en cuenta la existencia en este siglo de una literatura moralista que sigue empleando los recursos ofrecidos por autores del XVII. Existen además otros factores que pudieran tener algo que ver con dicha permanencia: el gran número de reediciones de obras del siglo anterior, el extraordinario éxito de autores como Francisco Santos o Saavedra Fajardo y, por supuesto, la profunda admiración que un autor plenamente dieciochesco, como fue Torres Villarroel, sintió por Quevedo.

Antonio Bonet Correa ha dado a conocer la existencia de un

ante el alma las imágenes de todas las cosas, «en el modo posible / que concebirse puede lo invisible» (vv. 289-290). A partir del verso 292, el alma, dividida de la «corporal cadena», emprende el vuelo intelectual, comenzando así el sueño propiamente dicho, en el que aquella alcanza la intuición universal. Después se describe el proceso fisiológico que lleva al desvanecimiento del sueño y la llegada del día, «quedando a la luz más cierta / el Mundo iluminado, y yo dormida» (vv. 975-976). Irrumpe en este último verso, por primera vez, de forma sorprendente y repentina, la primera persona en femenino, revelándose al lector que lo que pasa dentro del poema no es más que un sueño, es decir, una experiencia imaginada, ficcional. A lo largo de todo el texto se utiliza la tercera persona, de tal forma que es el alma humana el verdadero protagonista del sueño. Sin embargo, la irrupción del yo al final sugiere una identificación entre la experiencia onírica descrita y la persona histórica de la poetisa. Algo similar a lo que veíamos en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, donde era el Entendimiento del autor el verdadero protagonista de la acción del sueño, y donde la primera persona sólo irrumpía al final del texto. Véase Sor Juan Inés de la Cruz, *Primero Sueño*, ed. de Juan Carlos Merlo, Universidad de Buenos Aires, 1953 (la introducción incluye estudios de Ludwig Pfandl, «Sor Juana como soñadora», y de Karl Vossler, «El mundo en el sueño»); y G. Sabat de Rivers, *op. cit.*

²²⁹ En *The Imaginary Voyage in Prose Fiction*, de P. B. Gove, donde se recogen 215 títulos, escogidos de entre toda la literatura europea del XVIII, no aparece ninguna obra española (cfr. Francisco García Tortosa, *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*, Universidad de Salamanca, 1973, pág. 18).

²³⁰ Véase nota 13 de la «Introducción».

manuscrito sin título, fechado en 1724, al que bautizó como *El sueño balear*²³¹. El autor del texto, del que se desconoce su identidad, se autodenomina «El escritor de Palma». Está dirigido al comandante general del reino de Mallorca, la autoridad pública más alta de la Isla, representante y brazo directo del rey en las Baleares. Junto al manuscrito se encuentra una lámina, donde se representa el proyecto de un obelisco que la ciudad de Pollensa erigiría a la memoria del rey Felipe V²³².

El sueño contenido en el Memorial relata un viaje fantástico e imaginario a través del espacio y del tiempo. Éste es el resumen que da Bonet Correa:

El escritor que se duerme fatigado sobre los libros en los que quiere encontrar una respuesta a sus indagaciones históricas sobre el origen de unas lámparas de dos luces descubiertas en Mallorca, que demostrarían que las baleares descienden de los egipcios, es conducido en vuelo por los aires a Heliópolis por un venerable anciano que se le aparece en el cuarto, vestido con un traje «semejante al de los Antiguos Sacerdotes egipcios como nos los pintan». Allí asiste a la «Fiesta de las Luces» y tras una ceremonia que tiene mucho de rito de iniciación le son desvelados los secretos inviolables que contienen 42 libros o volúmenes celosamente vedados al común de los mortales. El anciano mentor que lo guía se llama Heraisco y lo defiende ante los sacerdotes, los cuales, tras explicar al neófito los arcanos de la religión egipcia, examinan el cartapacio con los «apuntamientos» o notas redactadas por el balear sobre las antiguas lámparas mallorquinas, de forma similar a las lámparas egipcias. Muy importantes son los distintos parlamentos de unos y otros, acerca de la religión solar en Heliópolis y el culto a los dioses lares en Roma. También todas las descripciones de las maravillas de Egipto —obeliscos, pirámides, colosos de Menon, etc.— sobre las cuales el autor muestra el alto grado de su erudición y conocimiento de las fuentes históricas clásicas grecorromanas. [...] Heraisco precisa que su prohijado discípulo «tiene a cargo el escribir de nuestros descendientes (los egipcios) a la antigua Syrene que pasaron a habi-

tar las islas Baleares». Ante tal petición el Presidente propicia «el Decreto» de forma excepcional: «Admitase ahora a esta noche el suplicante como a subdito para oír la relación sin que valga por ejemplo». [...] El relato se acaba puntual: «Oyos ya que dava el reloj las doce horas de la media noche en el sosiego del alto silencio. Con esto me hizo dar un buelo mi Heraisco y me restituyó en el mismo puesto donde estava al principio [...]» El relato se cierra como la pescadilla que se muerde la cola: «desperté de aquel apacible sueño y me quedé como antes en el mismo puesto que cuando comensé» pero no sin que el suceso le aportase toda una serie de reflexiones sobre los sueños «que suelen excitar alguna especie o concepto entre los fingimientos de la fantasía, que no tienen fundamento»²³³.

Como hemos podido ver a través del resumen de Bonet Correa, en *El sueño balear* están reunidos casi todos los tópicos de los sueños literarios: justificación del contenido del sueño por la lectura previa, descripción del proceso fisiológico del sueño, aparición (en el mismo cuarto del soñador, como en los sueños de Torres Villarroel) de un venerable anciano que cumple con el consabido papel de guía y maestro del autor, viaje «por la región del Ayre y en breve espacio de tiempo», descubrimiento de la verdad en el sueño y reflexión sobre el contenido de los sueños. Este último motivo, en contra de lo más frecuente, aparece al final de la obra.

Destaca Bonet Correa el hermetismo culterano de este texto, con constantes alusiones a la mitología, citas de autores clásicos grecorromanos, frecuentes referencias a la historia y a la arqueología, largas disertaciones eruditas, metáforas e hipérbolos constantes. Se trata, en definitiva, de un texto oscuro y escrito en clave²³⁴. Señala también como rasgo especialmente novedoso el hecho de que, por primera vez en la literatura española, encontremos un texto cuyo tema principal es la egiptología. En este sentido, sus fuentes son las clásicas griegas y latinas y las de los autores modernos, como la *Hieroglyphica* de Valeriano (Lyon, 1954) —al que cita— y el *Oedipus Aegyptiacus* (3 vols., Roma, 1652) del P. Athanasius Kircher, al que denomina Nuevo Edipo. Siguiendo una línea de arqueología imaginaria, a la manera del *Sueño de Polifilo*, nos proporciona desde su isla una visión de Heliópolis, la ciudad del sol y la Fiesta de las Luces, que hay que insertar en la egiptomanía²³⁵.

²³¹ Antonio Bonet Correa, «Utopía y egiptología en un «sueño balear» de 1724», VV. AA., *Las utopías en el mundo hispánico, op. cit.*, págs. 301-312. Dada la oscuridad del escrito, Bonet Correa supone la existencia de un *Primer Memorial* en el cual se sentaban las bases del que ahora conocemos. Lamentablemente, no me ha sido posible ver personalmente este texto, conservado en los Archivos de la «Fundación Getty para el Estudio de la Historia del Arte y de las Humanidades», en Santa Mónica, por lo que seguiré puntualmente la información dada en el artículo de Bonet Correa.

²³² *Ibid.*, págs. 301-302.

²³³ *Ibid.*, págs. 302-308.

²³⁴ *Ibid.*, pág. 302.

²³⁵ *Ibid.*, págs. 311-312.

Pero, además, el texto encierra un significado político. El Memorial es una llamada de atención y una súplica al rey Felipe V, identificado con el sol, Nuevo Helios, para que tenga en cuenta una parte tan ilustrada y de tanta nobleza como es Mallorca, cuya historia tiene tanta antigüedad como Egipto²³⁶. El escritor balear aprovechó la ocasión de la vuelta a la corona de Felipe V para, por mediación del comandante general —a quien, no olvidemos, está dedicado el texto— atraer los favores reales a su isla. De esta forma, el sueño supone, en realidad, una apología de la patria balear del autor. Por todo ello, hay que clasificar este sueño entre los de contenido político, al estilo del de Bernat Metge o, en fechas posteriores, el de Cortés Osorio y el de Fonseca y Almeida.

Quizás ningún otro autor de la literatura española recurrió al sueño literario con tanta fecundidad y variedad de registros como lo hizo Torres Villarroel. Los *Sueños* de Torres son predominantemente satíricos y morales, pero acogen también materiales autobiográficos y científicos. En realidad, todas las modalidades en las que derivó el género en los siglos anteriores (satírico-moral, alegórico-doctrinal, científico...) reaparecen en su obra. Además de en las obras morales, *Correo del otro mundo*, *Visiones y visitas*, *La Barca de Aqueronte* y *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, Torres recurre al sueño en un escrito de divulgación científica, *Viaje fantástico*, y en su reedición, *Anatomía de todo lo visible y lo invisible*; en una obra con la que interviene de forma jocosa en la polémica musical y médica (enfrente estaban Feijoo y Martín Martínez), *Montante cristiano y político*; y en la ficcionalizada introducción de un pequeño escrito de divulgación médica, *Doctor a pie, medicina barata y lunario saludable contra las enfermedades*²³⁷.

²³⁶ Bonet Correa nos informa sobre las circunstancias histórico políticas que explican el significado y la finalidad del relato: «Mallorca no se rindió hasta julio de 1715. Tras una breve resistencia, se formaron las capitulaciones que pronto fueron abolidas para imponerse la Nueva Planta. Perdida la autonomía mallorquina y despojada de sus privilegios la isla se suprimió el virrey, sustituyéndolo por un capitán general, a la vez comandante general y presidente de la Audiencia y se impuso un régimen administrativo, municipal y fiscal, de acuerdo a las leyes de Castilla y controlado directamente por funcionarios venidos de fuera de la isla. La castellanización fue total, comenzando por la lengua y acabando por las costumbres. Las dos aristocracias, la mercantil y la nobleza terrateniente, enfrentadas ya en la guerra de la Sucesión, tomaron nuevas posiciones para sobrevivir» (*ibid.*, pág. 310-311).

²³⁷ Para los sueños de Torres Villarroel véase Emilio Martínez Mata, *Los «sueños» de Diego de Torres Villarroel*, Universidad de Salamanca, 1990. Bajo el título de *Sueños morales*, Torres Villarroel publicó en 1743 algunas piezas que en realidad no lo eran: *Sacudimiento de mentecatos*, *Último sacudimiento de boiatarates*, *Historia de Historias* y *Soplo a la Justicia*. En opinión de Emilio Martínez Mata fueron agrupados junto a los otros tres auténticos sueños (*Visiones* y

Viaje fantástico (1725), que inicia la serie de los sueños, es la primera versión, menos completa, de *Anatomía de todo lo visible e invisible* (1738)²³⁸. Nos cuenta aquí Torres que un día que estaba en su cuarto, después de haber leído «unos párrafos de el cielo, y el mundo en un Filósofo moderno» (pág. 3) y de haber mantenido una conversación con unos majaderos críticos sobre «el capítulo de Londres de la Gaceta de aquel Martes» (pág. 3), no pudo resistir más el sueño y se quedó dormido. Inmediatamente empezó a soñar que entraban en tropel en su habitación unos amigos que, no contentos con lo que había apuntado en su pronóstico, venían a preguntarle su opinión sobre el eclipse del día 22 de mayo de ese año. Para satisfacer su curiosidad, Torres les propone hacer un viaje por todo «el Mundo Elemental y parte del otro» (págs. 9-10), de modo que puedan ver «a mejor luz todas las causas y efectos que tienen descoloridos, porfiados y macilentos a los Filósofos Escolares» (pág. 10). A partir del momento en el que emprenden el viaje, el resto se reduce a las descripciones y explicaciones de Torres de cuanto van viendo. La obra está dividida en cinco jornadas. En la primera, visitan el mundo subterráneo; en la segunda, la superficie, a la que llegan por Sicilia; en la tercera, el reino de las aguas; en la cuarta, el aire y el fuego; y en la quinta, llegan a los cielos. Se describen los más diversos fenómenos y productos naturales: los metales y minerales, las piedras preciosas, la geografía de las principales partes del mundo, la anatomía humana, los fenómenos meteorológicos, la astronomía, la astrología, las artes mágicas y las brujas.

La *Anatomía* nada tiene que ver con el modelo satírico-moral de los sueños quevedescos, pues la finalidad perseguida por Torres aquí no es otra que la divulgación de contenidos científicos. Pérez López ha señalado la deuda que tiene esta obra con el modelo de los *Compendia* científicos²³⁹ y, más concretamente, con el *Itinerarium exoticum* del jesuita Atanasius Kircher²⁴⁰, a quien se cita en *Viaje fan-*

visitas, *La barca de Aqueronte* y *Correo del otro mundo*) exclusivamente por motivos comerciales (*op. cit.*, pág. 17).

²³⁸ Cito por la edición de *Obras*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1794. El título completo es *Anatomía de todo lo visible e invisible: compendio universal de ambos mundos: Viaje fantástico: Jornadas por una y otra esfera, y descubrimiento de sus entes, substancias, generaciones y producciones: Noticia de la naturaleza, y movimiento de los cuerpos terrestres y celestiales; y ciencia de los influxos de los eclipses de Sol y Luna hasta el fin del mundo*.

²³⁹ Manuel María Pérez López, «Diego de Torres Villarroel», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, págs. 924-939, pág. 927.

²⁴⁰ «Sus dos tomos se publicaron en Roma en 1656 y 1657; el segundo fue ampliado en 1665 a los doce libros, en dos tomos, de *Mundus subterraneus*, con deslumbrantes ilustra-

tástico, aunque luego se suprime esta referencia en *Anatomía*. Ahora bien, si es cierto que en la *Anatomía* Torres se aleja del modelo quevedesco, tampoco se adhiere plenamente al modelo de los sueños alegórico-doctrinales. Frente a la frialdad y seriedad de aquéllos (piénsese, por ejemplo, en *El Perfecto señor* de López de Vega o en *El Sueño* de Antonio Maldonado), en el sueño de Torres llama la atención, sobre todo en las primeras páginas, el tono festivo y burlón, en franca oposición con los temas tratados en la obra. Ello se explica, en parte, porque por estas fechas el artificio onírico estaba muy asociado a la burla y a la parodia. Pero sobre todo porque frente a la fuerte confianza en la Tradición, la Razón y la Fe que Kircher manifiesta a cada paso²⁴¹, hay en la obra de Torres, tal como señala Pérez López, un tono de «escéptico empirismo» ante los contenidos escolásticos que favorece ese tono festivo del que hablábamos. Concluimos, con Pérez López, que los variados saberes expuestos en la obra de Kircher

se integran en una mentalidad esencialmente barroca que subordina la ciencia a la fe y mezcla lenguaje científico y simbología metafísica y moral, demostraciones experimentales y fantasías mitológicas. Torres destruye todo alegorismo, exhibe su irrenunciable individualidad, y asoma por doquier una mueca de escéptico empirismo ante los contenidos escolásticos que acoge, como dominantes aún en todos los modelos a su alcance²⁴².

En definitiva, encontramos en este sueño por vez primera una mezcla extraña y novedosa: por un lado, aparece la utilización del sueño para una finalidad seria, la divulgación científica; por otro, el tono de la *Anatomía* es el de los típicos sueños burlescos de la tradición quevedesca. Y, como en éstos, Torres se traslada al sueño con toda su biografía, lo que va a ser un rasgo muy característico de todas sus ficciones oníricas.

En *Correo del otro mundo y cartas respondidas a los muertos*, editada también en 1725²⁴³, Torres sueña que un amigo entró en su cuarto y

ciones que no dejarían de impresionar la imaginación del escritor salmantino» [Manuel María Pérez López, «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril, 1994), págs. 144-150, pág. 146]. De Kircher, puede leerse en español, en edición de Ignacio Gómez de Liaño, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1986.

²⁴¹ Ignacio Gómez de Liaño, ed. cit., pág. 13.

²⁴² Manuel María Pérez López, «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», art. cit., pág. 147.

²⁴³ *Obras*, ed. cit.

lo encontró muerto de miedo porque minutos antes había recibido la visita de un horrible mensajero de ultratumba. Venía éste a traerle unas cartas del otro mundo, a las que él debía responder en el plazo de dos días. Toda la obra transcurre con la transcripción de dichas cartas (cuyos remitentes son el astrólogo milanés Sarrabal, Hipócrates, Papiniano, Aristóteles y un místico sin nombre), los comentarios que Torres y su amigo hacen de las mismas y las respuestas que escriben a cada una de ellas. Al final vuelve a aparecerse el mensajero de ultratumba y, después de ratificarles que las cartas no eran burlas, como en algún momento Torres y su amigo habían sospechado, asegurándoles que realmente procedían del otro mundo, se los lleva allí a ambos. Los arrastra entonces hasta unas bóvedas, donde sin orden se arrinconaban infinitas cajas de muertos. De pronto, Torres se encontró solo en aquella gruta y empezó a sentir ruido de huesos que chocaban unos con otros. El susto le hizo despertar. Termina reflexionando sobre lo que había oído decir a los médicos: «que los sueños crueles y horrorosos son avisos de la prevenida enfermedad, o pronósticos de la cercana muerte» (pág. 379). Dos amigos a los que les ha contado su sueño persuaden a Torres, como es habitual en este tipo de ficciones, para que lo ponga por escrito, a lo que éste concluye: «Yo que para escribir no he menester que me rueguen mucho, tomé la pluma por dar gusto a mis amigos, y divertirme yo» (pág. 379).

Tampoco la sátira moral y costumbrista es la finalidad de este sueño, igualmente alejado del modelo quevedesco, sino, como bien ha señalado Manuel María Pérez López, la reflexión de Torres sobre su trayectoria personal y su actitud ante el pensamiento, la ciencia y la moral²⁴⁴. Es decir, en este caso, el género onírico sirve principalmente a la confesión autobiográfica.

De nuevo, en *Montante cristiano y político en pendencia música-médica-diabólica* (1726), acude Torres al motivo del sueño para justificar el contenido de la obra. En este caso quiere interferir de forma jocosa en la polémica médica y musical suscitada por los escritos de Feijoo. La solución que él propone a la disputa es que cada uno se dedique a su actividad. A pesar de que Torres aparenta adoptar una actitud de árbitro en la polémica, no pierde ocasión para burlarse de Martín Martínez. Además de una original utilización del sueño, encontramos en el tono de esta pieza un precedente de sus sueños satírico-burlescos²⁴⁵.

²⁴⁴ Manuel María Pérez López, «Introducción» a Torres Villarroel, *Los desabuciados del mundo y de la gloria*, Madrid, Editora Nacional, 1979, pág. 19.

²⁴⁵ Véase sobre esta obra Martínez Mata, *op. cit.*, págs. 32-34.

En las *Visiones y Visitas con Don Francisco de Quevedo* (1727)²⁴⁶, Torres convierte al más famoso escritor español de sueños literarios, Quevedo, en guía y maestro de sus propios sueños. Lo que las *Visiones y visitas* quieren mostrar queda perfectamente explicado en uno de los comentarios del personaje literario Quevedo:

—¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres! —exclamó Quevedo—. En mi siglo eran las pelucas indicios de calvo o sospechas de tiñoso; ya creo que en el tuyo ha dilatado su imperio la mentira; persuádome a que hoy se vive con más artificio que entonces (pág. 141).

La obra está dividida en tres partes y cada una de ellas consta a su vez de un «Prólogo» a los lectores, donde Torres, al tiempo que hace una autoconfesión de sus propios errores, se defiende encarecidamente de posibles críticas, un «Preámbulo al Sueño» y el «Sueño» propiamente dicho. Cada uno de los tres sueños que contiene la obra se divide a su vez en un número de «Visiones» (trece el primero, doce el segundo y cinco el tercero), dedicadas cada una de ellas a uno o varios tipos sociales. En el primer «Preámbulo al sueño», cuenta el autor con todo lujo de detalles cómo se quedó dormido cierto día, después de haber leído un curioso libro al que últimamente solía acudir para llamar al sueño. Llegado éste, se le apareció, no sin causarle gran terror y espanto, el mismísimo Francisco de Quevedo, que había venido a este mundo para conocer las novedades del siglo. Inmediatamente se disponen ambos a hacer su primera visita por la Corte. Ante el temor de Torres de que la gente se burlara del traje de Quevedo, le explica éste que sólo a sus ojos es visible. En esta primera salida Torres y su visitante se van a encontrar con barberos, militares andrajosos, embudistas, letrados, químicos y médicos, comadrones, los pobres del Hospicio, petimetres, lindos y músicos. Todos ellos provocan el asombro de Quevedo y la indignación de Torres, al tiempo que son duramente juzgados y condenados. Pero también se pasa revista a hábitos y costumbres de la sociedad moderna desconocidos para el difunto Quevedo: los puestos de rosolías, mistelas y aguardientes, las comidas y las cenas, así como el mundo de las letras («Las librerías y libros nuevos», «Corral de comedia, poetas líricos, cómicos y representantes»), que merece una denodada atención y una dura crítica por par-

te de Torres y su acompañante. Al final de la «Visión y visita decimatercia», Torres despierta, no sabe si por sus propias carcajadas o porque la criada entró en ese momento en su cuarto.

Seguidamente dan comienzo las «Segundas visitas de Torres y Quevedo por Madrid». Estando Torres entretenido en sus pasatiempos escolásticos, se le volvió a aparecer Quevedo, esta vez disgustado por ver a su amigo perdiendo el tiempo en tan inútil ocupación, pues «el ejercicio del filósofo no se encuentra en esos libros» (pág. 223). De nuevo salen por Madrid a conocer las novedades de la Corte y esta vez hallan a su paso boticarios, cocineros, avaros, escritores de viejo, escritores anónimos, «un satírico que descubre linajes y levanta testimonios», libreros de viejo, escritores blasfemos, mujeres con hábito de San Antonio, soplones, escribientes y ministros, nobles de la Compañía de Jesús, prenderos y colchoneros. Al llegar a la visión número doce, Torres se despierta con los gritos de una criada y, tras justificar su obra ante el despiadado lector, se da fin a la segunda parte.

En «La introducción al sueño» de «Las terceras visitas de Torres y Quevedo por Madrid», se lamentaba Torres de su mala fortuna cuando le volvió a vencer el sueño. Se le figura en él estar en un miserable cuarto, que parecía zahúrda del infierno o habitación de algún diablo, quedando así relacionado el contenido del sueño con los pensamientos que precedieron a la dormición. Se le aparece Quevedo por tercera y última vez y, después de reprocharle una vez más su estéril ocupación en el estudio, se disponen a salir de nuevo a ese «gran teatro de la Corte de España» (pág. 317). Abates, sastres, zapateros, reposteros, El Santo Monte de Piedad, soplones, montañeses, vizcaínos e italianos de los Caños del Peral son ahora las víctimas de las duras críticas de los dos escritores. El tercer y último sueño de las *Visiones y visitas* termina con un intento por parte de Quevedo de llevarse a Torres al Otro Mundo, en pago a la voluntad con que le ha acompañado en sus visitas a la Corte. Se dispone Quevedo así a mostrarle a su amigo Torres «los engaños en que vivís y la poca esperanza que podéis tener de vuestra salvación, para que, aconsejado de mi verdad y la experiencia, puedas vocear cuán ofendido está el Autor de la vida de sus costumbres; pues las más ideas que vimos en ese caos de la Corte son contra su agrado [...]. Entra conmigo —añade Quevedo—, que en esta obscuridad has de salir de la tiniebla de tus ignorancias» (pág. 365). Torres, muerto de miedo, se resiste y rechaza la invitación. Quevedo tira de la mano de su amigo con violencia, que se cae y, al golpe, despierta. Termina la

²⁴⁶ Cito por la edición de R. P. Sebold, Madrid, Austral, 1991.

obra con una cita tomada del *Sueño de las calaveras* de Quevedo: «Sueños son éstos que si duerme vuesa merced sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo, las esperará como las digo» (pág. 366).

Como bien apunta Sebald y, como veremos más adelante, las *Visiones* no son en modo alguno los «sueños de un Quevedillo», según muchas veces se ha dicho²⁴⁷. Al igual que en el resto de sus sueños, en esta obra se muestra Torres, al tiempo que conocedor de todos los tópicos estructurales y formales de los sueños del siglo anterior, enormemente original.

Observemos, por ahora, tan sólo, que la mayor parte de las visitas, totalmente desprovistas de acción, se reducen a las extensísimas descripciones del aspecto de aquellos que Torres y Quevedo van encontrando a su paso.

La Barca de Aqueronte, residencia infernal de Plutón (1731)²⁴⁸, en opinión de algunos estudiosos, está aún más próxima que las *Visiones* a los modelos quevedescos —*El sueño del Juicio Final* y *Las Zabúrdas de Plutón*, principalmente. No en vano, la crítica satírico-moral de estamentos, profesiones y costumbres es la principal finalidad de la obra. El mismo Torres explica en el prólogo cuál es su intención: «Escribo ahora de los condenados y enemigos irreconciliables de Dios, que están tragando azufre, sorbiendo plomo y bramando siempre en los calabozos infernales» (pág. 213). Después de una larga reflexión, en la «Introducción», sobre las causas tradicionales de los sueños, comienza directamente la narración de uno que tuvo. Se vio a la orilla del río infernal, Fleton, y ante el mismo Aqueronte. Y, «sin saber cómo ni cuándo» (pág. 218), se halló en la barca entre los demás pasajeros. Al poco tiempo, después de atravesar un valle profundo y sombrío, llegaron a las puertas de la casa de los castigos y los llantos. Entraron a un salón espaciosísimo, el tribunal de Plutón y, a partir de aquí, toda la obra se reduce a la descripción de todos aquellos que van siendo juzgados. También en esta obra el marco narrativo es mínimo, pues casi todo lo ocupan las historias de los distintos personajes que desfilan por el sueño. Éste se divide en cuatro juicios: el de los emplastadores, curanderos y médicos; el de los escribanos, soplones, quadrilleros y ministros; el de las linajudas, petimetras, holgazanas, escandalosas, viejas galanas y «otras sabandijas mugeriles»; y, por último, el de los músicos, poetas, danzantes, er-

mitaños, alquimistas, cornudos, alcahuetes y otros. El propio Torres será juzgado como uno más de «los escritores de libros inútiles y mordaces» (pág. 293). Ante el susto que le ocasiona la visión de su propio juicio, Torres se despierta. Termina la obra con una reflexión sobre la veracidad de los sueños y con una consideración moral a la que le lleva todo cuanto ha visto:

Estos, amigo mio, es verdad que son sueños; pero no es sueño que son verdades. ¡Qué desvelado duerme aquel que tiene cautelosos temores que lo despiertan! y ¡qué dormido vela el que estando despierto tiene viciosas confianzas que le oprimen! Aquellos sueños son unos desvelos de los dormidos, y estas confianzas son unos le-targos de los despiertos (págs. 294- 295).

Encontramos en *La Barca de Aqueronte*: reflexión sobre el sueño y sus causas, aparición de un guía, viaje al otro mundo (en este caso al infierno, como en los sueños de Quevedo), desfile de personajes en sarta que sirven de pretexto a la sátira y la moralización, etc. Manuel María Pérez López ha señalado en esta obra, con respecto al modelo quevedesco, una más intensa y enriquecedora presencia del autor y una valentía y violencia críticas a las que en el fondo nunca llegó Quevedo, esencialmente en sendos apartados dedicados a la universidad y a la nobleza (aunque se suprimen en una refundición)²⁴⁹.

Doctor a pie (1731) es un opúsculo médico en el que, sorprendentemente, aparece el sueño como inductor del texto y no como justificación, según venía siendo habitual. El motivo del sueño no sirve aquí para justificar la obra como producto de la fantasía, ya que, en este caso, el texto en sí mismo no presenta ninguna ficcionalización. En la introducción, Torres nos dice que se quedó dormido y soñó que fue súbitamente transportado a la librería de Juan de Moya, donde se vio de improviso rodeado de un grupo de ciegos que le pidieron que sacase a la luz esta obra. Torres despertó entonces y mandó poner por escrito todo lo que sigue a continuación. El contenido de la obra es completamente ajeno a esta introducción. Todo hace pensar que Torres utilizó el sueño en ésta sólo para hacer más entretenido el escrito²⁵⁰.

En definitiva, la utilización del sueño en *Doctor a pie* es distinta

²⁴⁷ «Introducción» a Torres Villarroel, *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo*, ed. cit., pág. 64.

²⁴⁸ *Obras*, ed. cit.

²⁴⁹ «Diego de Torres Villarroel», art. cit., pág. 933.

²⁵⁰ Emilio Martínez Mata, *op. cit.*, pág. 39.

a la habitual. En la introducción dice el autor que tuvo un sueño que le indujo a publicar la obra. Pero el contenido de la obra en sí no se presenta como soñado. Recordemos que Álvarez de Lugo hacía algo parecido en las *Vigilias del sueño*. En este caso, el sueño contado en la introducción había dictado al autor las normas a seguir en la composición de los poemas que se ofrecen a continuación. Por otro lado, es interesante el hecho de que en *Doctor a pie*, un escrito de divulgación médica, se acuda al motivo del sueño, como hicieran otros médicos (Lobera de Ávila o Montaña de Monserrate) dos siglos antes, cuando aún el género no estaba tan identificado con la parodia y el tono burlesco.

La redacción de la primera parte de *Los desahuciados* termina en 1737. La segunda y tercera al año siguiente, con estos títulos: *Hospital de ambos sexos. Sala de hombres. Segunda parte de Los desahuciados... y Sala de mujeres. Tercera parte de Los desahuciados...*²⁵¹. Tanto por su índole como por el período biográfico en que fue compuesta, forma trilogía con *Visiones y visitas* y *La Barca de Aqueronte*. No obstante, su contenido científico-moral la diferencia en parte de estas últimas —de marcado tono satírico—, acercándola, en cierto modo, a los sueños de divulgación didáctico-doctrinales²⁵².

Como las *Visiones y visitas*, la obra completa comprende tres partes que contienen respectivamente tres sueños diferentes. También como en las *Visiones*, cada una de ellas está precedida de un agresivo prólogo al lector, donde Torres se defiende, al tiempo que confiesa sus atrevimientos, que no son otros que escribir sobre medicina y predicar moralidades. Cada uno de los sueños está dedicado «a un amigo», al que la crítica ha identificado con Juan de Salazar²⁵³, y está subdividido en cinco unidades («Desahuciados» en el primer sueño y «Camas» en el segundo y tercero), dedicadas cada una de ellas a un enfermo distinto. En la primera parte cuenta Torres que un día que descansaba a la orilla del sucio Zurguén, arroyo que desemboca en el Tormes, a las afueras de Salamanca²⁵⁴, la tranquilidad del sitio le sumió en un profundo sueño, primero agradable, pero que de súbito se trocó en visión espantosa. Se vio a sí mismo en «lo

²⁵¹ Torres Villarreal, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, ed. de Manuel María Pérez López, ed. cit.

²⁵² Manuel María Pérez López, ed. cit., págs. 29-30.

²⁵³ *Ibid.*, pág. 64, n. 9.

²⁵⁴ Informa Pérez López de que los poetas de la escuela salmantina del XVIII lo utilizaron como estilizado marco poético de algunas de sus composiciones, por lo que no deja de resultar curiosa esta información de Torres sobre su prosaica realidad (ed. cit., pág. 64, n. 10).

más hondo del infierno» (pág. 65), rodeado de fieras. Cuando iba a arrojar al Tormes para acabar con la aterradora visión descubrió la presencia de numerosos monstruos a las orillas del río y, entre ellos, un espantoso etíope de gran estatura. Se le acercó éste, se presentó como el demonio y le invitó a conocer los escarmientos en los desventurados delincuentes que él conducía a los eternos calabozos. Por «calles y espacios jamás vistos» (pág. 69) dirige entonces a Torres hasta una gran casa. En ésta y otras moradas que van visitando en los restantes capítulos irán encontrado los distintos enfermos y enfermedades del cuerpo y del alma (el tísico profano, el apoplético, el dolor de costado, el gálico, el cólera morbo), que van a dar lugar a la exposición de los conocimientos médicos y al discurso moral, por boca del demonio. Todos los capítulos responden a una estructura muy similar: Torres observa y descubre los síntomas que presenta el enfermo, el demonio hace una extensa descripción de las causas y remedios de la enfermedad, el enfermo muere y el demonio relata a Torres los pecados y vicios que le han llevado a la condenación eterna. En el capítulo dedicado al quinto desahuciado, «Del cólera morbo», tras la visita y juicio del enfermo, el demonio conduce a Torres hasta un gran hospital de hermosa arquitectura, repleto de enfermos moribundos. Con el susto que le dio ver el quehacer de los cirujanos, despertó.

En el segundo sueño, Torres se vio a sí mismo recostado en una espaciosa ribera, en medio de una tenebrosa oscuridad y de «triste catterva de tenebrosos pájaros y nocturnas aves» (pág. 172). La gongorina escena²⁵⁵ causa pavor en Torres, que descubre además en el río, ya cerca de la tierra, un inmenso barco conducido por un «vejarrón». Después de una larga descripción del espantoso aspecto del aparecido, manifiesta Torres su sospecha de que aquel lugar fuera el Infierno y de que el barquero fuera Carón. Se acercó éste y una muchedumbre infinita de cabezas empezó a brotar de la tierra. Fueron entrando en la barca y cuando se disponían a marcharse repararon en la presencia de Torres. Le mandó Carón subir, pero éste se resistió, alegando que aún no estaba muerto. Hasta aquí nos encontramos con la misma situación que se relata en *La Barca de Aqueronte*, pero a partir de este momento hay novedades. Aparece el etíope del sueño anterior para salir en su defensa. Se marcha el terrible barquero y Torres y su extraño maestro reanudan su visita por el hos-

²⁵⁵ G. Mercadier señala en su edición de *La Barca de Aqueronte*, París, Institut d'Etudes Hispaniques, 1969, n. 18, las reminiscencias gongorinas del *Polifemo* en este pasaje.

pital de incurables. En este segundo sueño examinan las dolencias y pecados de un frenético, un disentérico, el cólico convulsivo, un calenturiento maligno y pestilente y un nefrítico. Al finalizar la visita a este último, Torres fue atacado de pronto por un moribundo que se hallaba en el hospital, despertando de súbito por el susto.

Comienza la tercera parte, dedicada a la «Sala de Mujeres» del hospital. Después de una copiosa comida y estando su imaginación ocupada en las horribles visiones que hacía poco tiempo había presenciado, se queda dormido, dando inicio al tercer y último sueño. El viejo etíope, ya familiar para Torres, vuelve a aparecer para mostrarle los vicios y defectos de los cuerpos femeninos. En su visita a la sala de mujeres del hospital, se encontrarán con la histérica, la héc-tica, la inflamada del hígado, la epiléptica y el aborto. Torres juzga y condena a todas las mujeres una y otra vez, por «lo resbaladizo, lo frágil y lo poco resistente de este sexo» (pág. 271). Terminada la última visita, Torres despierta a las repetidas y altas voces de su hermana, su sobrina y un criado que, persuadidos de que «ya picaba en el letargo o en la modorra» (pág. 317) la duración de su sueño, acuden a llamarlo.

En estos últimos sueños de Torres Villarroel, las dos modalidades que con anterioridad había cultivado, el sueño científico y el moral, se funden en una sola obra. En un determinado momento, el viejo etíope le dice a Torres que ha venido a ponerle delante de los ojos «la proximidad de la muerte, mostrándote las varias señales y cometas que aparecen en la esfera de la humanidad, para que te sirvan de aviso y prevención» (pág. 266). Pero la intención de la obra no para ahí. En el prólogo a la tercera y última parte, confiesa al lector: «En el proyecto de estas tres partes te he pintado los enfermos como están en las camas, no como los ponen en las escuelas [...] Me persuado a que es más demostrativo el modo de conocer la enfermedad a la cabecera del enfermo, que en la cátedra del doctor» (página 249). Más adelante se preguntará: «¿Qué utilidad me han dado los días que gasté en consultar a la filosofía, si hasta ahora no había conocido los violentos, graves y notorios peligros a que está pronta nuestra vida?» (pág. 150). A lo largo de la obra se repiten continuamente reflexiones similares y múltiples críticas a la ignorancia de los médicos y de los filósofos aristotélicos, «que preguntándoles por el hombre, sólo responden, y con mucha hinchazón, que era animal racional» (pág. 243). De esta forma, la obra se inserta también en una de las más complejas e interesantes polémicas del siglo.

Hay que añadir aún que, en los sueños de Torres, la exposición

de conocimientos científicos, la predicación moral, la sátira de las costumbres o, incluso, la toma de partido en determinadas polémicas, no lo es todo. Como ha señalado Pérez López en varias ocasiones, Torres se traslada a la obra con toda su biografía, intercala entre los discursos científicos y morales episodios de su vida (*Los desahuciados del mundo y de la gloria*, pág. 234), otorgando así al género de los sueños literarios una dimensión nueva e interesantísima.

Para concluir con este autor, diremos que Torres Villarroel era muy consciente de la tradición literaria a la que acudía en sus ficciones. Ello queda patente a través de las diversas unidades en las que habitualmente divide sus obras. Dichas unidades responden fielmente a las convenciones estructurales del género (la «Introducción al sueño», el «Sueño», la atribución dentro de éste de un capítulo a cada personaje juzgado, etc.). Y, dicho sea de paso, a diferencia de otros autores, Torres nunca olvida ninguna de las consabidas unidades o partes en la escritura de sus sueños²⁵⁶.

Óptica del Cortejo (1774), obra de Ramírez de Góngora²⁵⁷, atribuida durante algún tiempo a José Cadalso²⁵⁸, se presenta también en forma de un alegórico sueño del autor. Se trata de una sátira moral de las habituales relaciones entre los sexos y de las malas consecuencias de las amistades íntimas llamadas cortejos. En el «Prólogo», el autor habla de su propósito, al tiempo que se muestra escéptico respecto a la utilidad de la obra: «Felices obras son aquellas, que consiguen la instrucción de él que se aplica a su lectura: no tendrá esa dicha este librito; pues me consiento en que más ha de servir de juguete, que de aviso». Más adelante se refiere al género elegido: «Sueño es esta Obra, pues sólo en sueños se puede hablar al que corteja». *Óptica del Cortejo* se abre con un «Sueño Proemial», donde el autor nos dice que se quedó dormido y, al instante, se vio en una deliciosa selva, frente a la suntuosa fachada de un palacio que parecía «habitación celeste» (pág. 3) y que resultó ser la morada del

²⁵⁶ En su estudio sobre los sueños de Torres Villarroel, Martínez Mata da noticia del pronóstico de Gómez Arias, titulado *El hospital de los locos de Zaragoza* (1750), donde el sueño conduce al autor a dicho hospital. Una vez allí, se dedica a describir a sus pacientes y ello le da pie a realizar una crítica de costumbres (*op. cit.*, pág. 46). La semejanza con *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, de Torres, es evidente. Lamentablemente, no he podido localizar esta obra, por lo que ha de quedar fuera de este estudio.

²⁵⁷ Salamanca, Oficina de María Eugenia Villagordo, 1774. El título completo es *Óptica del Cortejo. Espejo claro, en que con demostraciones prácticas del Entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo. Ocios Políticos*.

²⁵⁸ Véase Fermín Caballero, «La *Óptica del cortejo* no es obra de don José Cadalso», *Revista de España*, Madrid (1873), págs. 5-14.

Amor. Dudaba si debía entrar a registrar tan misterioso Palacio, cuando se le apareció una Muchacha, de unos ocho o nueve años, deslumbrantemente vestida. Después de que el autor alabe sus ropajes en un poema, la «Parbulita Ninfa» le explica que esa gracia en el vestir, llamada «manejo marcial» (pág. 6), es lo que constituye a las damas. Sigue un discurso de la Ninfa que explica en qué consiste esa sabiduría «marcial», al tiempo que compara las damas antiguas con las actuales y hace una minuciosa descripción de la moda contemporánea. Terminado el discurso, el autor se extraña de que en tan joven muchacha quepa tanta sabiduría, a lo que ésta le aclara que ahora todas las damitas de su edad están ya muy versadas en cortejos. Viene una segunda parte de la obra que lleva por título «Atrio primero del Palacio». La Ninfa le dice al autor que para introducirse en la morada del Amor y en la Escuela práctica del Cortejo, es necesario adquirir un raro conocimiento. Le deja entonces al cuidado de un personaje que dice ser el Entendimiento, verdadero «ingenio» de esta fábrica. Se retira la Ninfa y, a partir de aquí, éste será el guía y maestro del autor en su visita a la morada del Amor. El Entendimiento fue el artífice de este Palacio, pero habiéndole labrado para una justa y honesta recreación del Amor permitido, según las leyes naturales y divinas, la malicia de las gentes abusó del Instinto y lo convirtió en «asamblea de los vicios» y «teatro público de la libertad» (pág. 15). El Entendimiento se ofrece a mostrar a su visitante los secretos del Palacio. Para este fin ha inventado una máquina, que vulgarmente llaman «Óptica», con la que podrá verlo todo, sin necesidad de llegar al trato físico de las gentes. Comienza aquí una nueva parte de la obra titulada «Salón de la Óptica». Era ésta una bella sala donde había un gran espejo ante el que se levantaba un microscopio y, en medio, multitud de bastidores, que representaban directamente sus figuras al espejo. Éste, a su vez, las reflejaba al microscopio, ofreciendo así a la vista «los interiores fondos de sus geroglíficas pinturas» (pág. 19). A partir de aquí, la obra se divide en seis «Bastidores» y un «Tratado último», donde se advierte sobre los asuntos antecedentes. En cada uno de los bastidores, el autor contempla el mundo del cortejo. Se describen diversas escenas, donde se muestran los vicios, errores y desvergüenzas de las actuales costumbres amorosas. Primero queda deslumbrado por los primores de tan relajado ambiente, pero poco a poco, adoctrinado por el Entendimiento, irá aprendiendo a mirar por debajo de las apariencias, quedando desengañado de su antigua opinión sobre los cortejos. Se intercalan algunos poemas, en

los que el autor se burla de la esclavitud de los jóvenes actuales a las extravagantes y desvergonzadas modas. Una y otra vez, el Entendimiento insiste en que tales costumbres «convierten en irracional, y bruto el orbe sociable de la razón, y racionalidad» (pág. 26), al tiempo que el autor irá adquiriendo «un racional conocimiento de las cosas; especialmente en el uso de las luces de la razón» (pág. 51). La obra se cierra con un «Tratado» del Entendimiento, donde reflexiona sobre todo lo visto a través de la «óptica». Habla de la creación del hombre y la mujer por Dios, de su privilegiada condición de ser racional y sobre el dolor que causa ver cómo los hombres dejan pasar el tiempo en futilidades y preocupaciones impropias de su racionalidad. Tras recibir el autor, de parte del Entendimiento, unos consejos para comportarse racionalmente en sociedad, ambos se despiden, prometiéndose un nuevo encuentro. Apenas se retiró el autor de aquel Palacio, cuando despertó y repasó con cuidado todo lo visto y oído, reparando en que en ello se hallaba la verdad.

Es ésta una sátira moral en forma de sueño alegórico, que hereda muchos de los tópicos de los sueños alegóricos medievales (el viaje al Palacio del Amor, las enseñanzas del Entendimiento, etc.), así como de los sueños satíricos del Barroco. Pero tampoco faltan elementos originales que denotan las influencias del siglo. La continua exaltación de la razón, por boca del Entendimiento, convierte a éste en un personaje muy distinto a aquellos que, con el mismo nombre, hemos encontrado en otros sueños. Por otro lado, es la primera vez que en un sueño literario es una máquina creada por el hombre, concretamente un microscopio, la que permite al autor mirar por debajo de las apariencias. En *El anacronópete* (1887), novela de Enrique Gaspar, enmarcada también en el artificio onírico, veremos de nuevo cómo una máquina es la que hace posible lo imposible. Aunque en este caso lo que se consigue gracias a ella no es descubrir la verdad que encierran las pinturas de unos bastidores, sino realizar un viaje a través del tiempo.

Exequias de la lengua castellana (empezada en 1783 o 1784, debió de ser presentada a la censura a finales de 1792), de Juan Pablo Forner²⁵⁹, es una ficción alegórica comparable en muchos aspectos a la *República literaria* de Saavedra Fajardo. En ambas obras se recurre

²⁵⁹ Juan Pablo Forner, *Exequias de la lengua castellana*, ed. de Pedro Sainz y Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1925.

a la forma del sueño y en ambas se proponen sus autores distinguir, juzgar y clasificar a los escritores españoles²⁶⁰.

Como sucede en alguna otra obra (*El mundo sin vicios*, por ejemplo), en las *Exequias de la lengua castellana* sólo es al final del relato cuando descubre el lector que todo lo acontecido no ha sido más que un sueño del protagonista, Pablo Ignocausto, seudónimo bajo el que se oculta Forner y quien narra en primera persona la historia.

Tras una «Noticia del Licenciado Pablo Ignocausto (Forner), y razón de la obra, todo en una pieza», comienzan las *Exequias*. Después de reflexionar sobre la decadencia y muerte de la poesía en el presente siglo, nos confiesa Pablo Ignocausto su deseo de viajar al Parnaso. Mientras él y su amigo Arcadio hablaban sobre la posibilidad de realizar tan fantástico viaje, se les apareció un anciano y les entregó una carta de Apolo, en la que se les invitaba precisamente a acudir al Parnaso. Convidados por Apolo y guiados por Cervantes, que resultó ser el viejo que portaba la carta, se encaminan los dos hacia el templo del gusto, para presenciar las exequias de la lengua castellana, que acaba de morir asesinada por aquellos a quienes amantó. A lo largo del viaje se encuentran con un sinfín de escritores que son duramente juzgados. Entre otros, se topan con el ilustre poeta Villegas, quien les pregunta por lo que actualmente se escribe y publica en España. A dicha pregunta sólo puede contestar Arcadio que en su país ya no hay escritores, sino imitadores, charlatanes y pésimos traductores. Encuentran después un infierno, donde todos los malos autores de varias naciones (Francia, Italia y, por supuesto, España), y otros que en su patria tienen fama de grandes escritores, expían sus pecados, metamorfoseados en ranas. Presencian también interesantes disputas entre algunos de los escritores que allí estaban, dando así cabida a populares polémicas literarias de su siglo, que al lector de la época debían de resultarle familiares: Mayans contra los redactores del *Diario de los literatos de España*, Ferreras y Mariana, un desconocido personaje y Cañizares. Al final de la obra se asiste por fin al entierro de la lengua, por donde van desfilando numerosos escritores. Llegada la acción a un momento de máxima tensión, y ante el miedo de convertirse él también en rana, Ignocausto despierta y

²⁶⁰ Se han señalado también similitudes entre las *Exequias* y *Le Temple du Gout* de Voltaire. Si esta obra exalta el siglo de Luis XIV, la de Forner exalta el Siglo de Oro español. Por otro lado, aunque no todas aparezcan enmarcadas en el clásico sueño del autor, las *Exequias* no es la única obra del XVIII que, a través de una ficción de corte lucianesco (recordemos la *Derrota de los Pedantes*, por ejemplo) o de la forma narrativa del viaje imaginario, pasa revista a la literatura española.

descubrimos que todo ha sido un sueño. Poco después, Ignocausto le cuenta a su amigo lo que había presenciado y Arcadio, por su parte, le suplica que ponga por escrito todo lo visto en el sueño para provecho de la humanidad.

En general, muestra Forner en su crítica revisión del Parnaso entusiasmo con las glorias del pasado y desprecio por los modernos, reprochándoles sobre todo haber corrompido la lengua castellana con su afectación galicista. Entre las severas críticas a los escritores, se incluyen algunas reflexiones generales sobre la literatura, extendiéndose también al campo político y social.

El motivo de los escritores convertidos en ranas recuerda a las dueñas del *Sueño del infierno* de Quevedo, que también convertidas en ranas pagaban por sus pecados en el infierno. Como en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, los escritores utilizan las obras como armas arrojadas. Por otro lado, hay que señalar que si Quevedo, el más popular autor de sueños literarios durante el siglo XVII, se convirtió en el guía de Torres Villarroel en los suyos, Miguel de Cervantes, autor del más célebre viaje al Parnaso en el XVII, guiará a Pablo Ignocausto, o mejor dicho a Juan Pablo Forner, en el suyo. La obra de Forner, en cualquier caso, recuerda más a la *República literaria* de Saavedra Fajardo, también escrita en prosa, que al *Viaje del Parnaso* de Cervantes. Como en aquélla, en las *Exequias* se recurre al sueño del protagonista para enmarcar la ficción; el guía es un personaje histórico del mundo de las letras; y, en tono satírico, se pasa revista a la literatura española.

En *Viaje por los vientos* (1785), de José María Vaca de Guzmán²⁶¹, volvemos a encontrarnos la forma del sueño al servicio de la crítica literaria. Se presenta el texto como una carta que, según reconoce el propio Vaca en el Prólogo del segundo tomo de sus *Obras*, se fingió escrita desde París a la Marquesa de la Lanosa, residente en Madrid. Cuenta el autor que, después de haber alquilado en París un simón aéreo, mientras viajaba por los aires se quedó dormido o, mejor dicho, «la lucha que allá arriba trahían los vientos» (pág. 156) le produjo una especie de enajenamiento que le privó de movimiento y de discurso, aunque no de fantasía. Justifica seguidamente el contenido de su sueño con las circunstancias anteriores a la dormición: «como

²⁶¹ La obra está fechada en París, el 18 de febrero de 1785. Debió de existir una edición suelta de 1787, que parece perdida, por lo que ha de leerse en las *Obras de D. Joseph María Vaca de Guzmán*, t. II, Madrid, por Joseph Herrera, 1789, págs. 153-203. Es analizada por Álvarez de Miranda, en «Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español», art. cit., pág. 360.

el que duerme es bien frecuente se presenten las especies más frescas que revolvió despierto, así yo en aquella ocasión no veía, oía y entendía sino cosas de *ayre*» (pág. 156). Se figuró que llegaba a una magnífica ciudad de los aires, en la que había un suntuoso palacio. Vio allí a Argos, Capitán de la Guardia, que se le acercó y le preguntó quién era y de dónde venía y después le presentó a su Príncipe, Eolo. Tras darle una exquisita comida, le condujeron a un café. Allí se asomaron a un balcón y le ofrecieron un antejo de extraordinaria magnitud, con el que pudo observar Madrid. Vio a sus amigos y enemigos, a la misma Marquesa de la Lanosa, «a la orilla del Manzanares, conducida de un coche de caballos, en que la acompañaban el Marqués y el gracioso Paquito» (pág. 161). De pronto, un remolino de polvo ocultó la vista de la ciudad. Muchos papeles se elevaron por los aires y, entre ellos, muchos de esos cuadernillos manuscritos e impresos que tanto abundaban en Madrid. El autor y el Aire Regañón, que le acompañaba, pudieron coger uno de ellos y en él leyeron unos versos titulados *Sátira primera dirigida contra los malos escritores del presente siglo*. El viejo Regañón lee las coplas de la sátira, pasando revista a las incorrecciones de los versos uno por uno. En dicha sátira se critica la égloga *Columbano*. Al comprobar el autor que se trataba de su obra, sintió una extraña fuerza que le levantó de la silla. Volvió la cabeza y comprobó que dicha fuerza procedía del Aire de la Vanidad, que estaba frente a él. Le instó éste a que se defendiera y al instante desapareció. A partir de aquí el autor se dedica a defender su *Columbano* de las acusaciones que se le hacen en la *Sátira* (desigualdad en el estilo, altisonancia, hinchazón, versos desmedidos y ásperos, etc.), haciendo al mismo tiempo toda una declaración poética y dejando muy mal parados a la *Sátira* y a su autor, de quien demuestra su ignorancia. Cuando terminan con la sátira, el autor y el señor Regañón oyeron un ruido de huracán y vieron pasar volando un ostentósimo carro en el que viajaba una arrogante matrona, que no era otra que la Aura popular. Seguía al carro una prodigiosa multitud de todas las naciones del mundo, que corría jadeante por alcanzarlo. El señor Regañón partió en cachitos las hojas que contenía la *Sátira* y éstos volaron hasta llegar a la ciudad del fuego. Al chamuscarse empezaron a chispear y a crujiir como si fueran de otra materia. El autor, con la risa y la admiración que le causó aquella escena, despertó, volviendo a encontrarse en el globo aerostático. Antes de despedirse, justifica una vez más el contenido del sueño por los antecedentes «de entrar en el globo aerostático y haber leído en los últimos días de mi mansión en esa corte

el manuscrito anónimo llamado *Sátira contra los malos escritores del presente tiempo*» (pág. 202).

Como nos muestra esta obra, también los protagonistas de las populares y frecuentes polémicas literarias que tuvieron lugar en este momento aprovecharon las ventajas que suponía refugiar sus ataques tras el pretexto del sueño. Indudablemente, la finalidad primordial del *Viaje por los vientos* era hacer una crítica de la *Sátira contra los malos escritores del presente tiempo*.

Hay en este sueño una curiosa mezcla de elementos alegóricos y costumbristas. Entre los primeros, hay que destacar la presencia de personajes como el viejo Regañón, el Aire de la Vanidad, el Aura popular, etc. Entre los segundos, puede citarse la escena en la que el autor contempla Madrid desde la ciudad del Aire y fija su atención en la Marquesa de la Lanosa, que pasea a la orilla del Manzanares, en un coche de caballos, con el Marqués y el gracioso Paquito. También resulta llamativa la utilización de un globo aerostático para iniciar el viaje. En el Prólogo al segundo tomo de sus Obras, Vaca de Guzmán confiesa que siguió «la alegoría y entusiasmo de un sueño y *Viaje por los vientos*, a la sazón que tanto se había extendido por una gran parte de la Europa, y principalmente en Francia, el uso de los globos aerostáticos» (pág. 8). En cualquier caso, no es el globo el que permite al autor llegar al reino de Eolo, lo que acercaría la obra al género de la ciencia ficción, sino que es el sueño que tiene dentro del globo lo que le conduce a esa magnífica ciudad. Tampoco la utilización de un extraordinario antejo con el que puede observarse todo lo que sucede en Madrid es algo totalmente novedoso. Recuérdese que en *Óptica del Cortejo*, el autor y el Entendimiento observaron el mundo del cortejo a través de un portentoso microscopio. Adviértase, en cualquier caso, la reiterada presencia de artefactos contruidos por el hombre en los sueños literarios dieciochescos, anunciando, en cierto modo, el género de la ciencia-ficción que, como es sabido, irrumpirá en el próximo siglo.

Por lo demás, la obra no presenta grandes rasgos de originalidad. Como es habitual, sólo las primeras páginas del texto se dedican a narrar el viaje imaginario. Esa introducción más novelesca enseguida se abandona para dar paso a lo que es el verdadero asunto de la obra: la crítica a la anónima *Sátira* y la defensa, por parte del autor, de su égloga. De esta forma, en *Viaje por los vientos*, el género onírico se pone, una vez más, al servicio de la polémica literaria. Curiosamente, aunque es el viejo Regañón el que cumple con el papel de guía y maestro, es el mismo autor el que se encarga de defender

su égloga y poner de manifiesto muchos de los defectos de la *Sátira*²⁶².

En *El mundo sin vicios* (h. 1782), uno de los relatos contenidos en *Mis pasatiempos* (1804) de Cándido María Trigueros²⁶³, se cuenta la historia de Asem, un melancólico y misántropo musulmán que, desengañado de los hombres y de la sociedad, decidió vivir aislado en un remoto y solitario país. Un día que Asem descansaba a la orilla de un lago, donde algunas veces solía recrearse y lograr un plácido sueño, después de admirar la grandeza de la naturaleza, tan opuesta a la miseria del género humano, decidió lanzarse al agua para poner fin a sus congojas. En ese preciso instante divisó a una persona admirable que, caminando sobre las aguas, se dirigía hacia él. El celestial ministro se presenta ante Asem, que creyó estar viendo alguna cosa divina, como el «Genio del Convencimiento» y le dice que, enviado por el padre de los creyentes, viene a darle consuelo y sacarle de sus errores. Después de caminar algún tiempo por el lago, se sumergieron ambos y llegaron a otro mundo, donde jamás hombre terreno alguno había puesto sus pies. Comienza aquí la descripción de ese otro mundo que, según le explica su guía, «fue formado por Alah a ruego, y conforme a los deseos del gran profeta, que padeció un día las propias dudas, que a ti te congojaban» (página 57). Se trata de un mundo semejante en todo a la tierra, excepto en que sus habitantes carecen absolutamente de vicios. Asem y su guía inician una larga peregrinación por el «mundo sin vicios», del que todo es examinado y juzgado. En aquel extraño lugar el campo nunca había sido cultivado. Los animales, sin domesticar, perseguían y atacaban a los hombres. No había allí ciudades, ni edificios; no había artes, ni sabiduría. Tampoco existía el pudor entre los hombres, ni la amistad, ni el amor a la patria; ni nada, en definitiva, que fuese nacido de la sociedad. Asem, desengañado, le pidió a su guía que le devolviera al mundo del que procedía. El Genio del Convencimiento así lo hace e inmediatamente desaparece. El protagonista despierta, descubriendo el lector y el propio Asem que todo había sido un sueño. No obstante, las reflexiones que le había sugerido su

²⁶² Martínez Mata da noticia de una obra, *El no se opone de muchos y residencia de ingenios, su autor, D.M.D.Q.B.* (1789), donde se narra un sueño alegórico, cuyo propósito es la crítica literaria (*op. cit.*, pág. 46). Dejo su estudio para otra ocasión, pues, por el momento, no he conseguido acceder a este texto.

²⁶³ Escrito años antes, se publicó póstumamente en 1804. Cándido María Trigueros, «El mundo sin vicios», *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías*, tomo II, Madrid, Viuda de López, 1804, págs. 49-78.

fantasía conservaron su fuerza y su convencimiento, de tal suerte que determinó volver a la sociedad, tolerando sus vicios y sus defectos. Concluye el narrador diciéndonos que Asem vivió muchos años, «con la comodidad y dulzura, que no pudiera conseguir en el soñado *mundo sin vicios*» (pág. 78).

Aguilar Piñal ha intentado demostrar el carácter utópico o, mejor dicho, antiutópico de este relato. Se trata, en primer lugar, de un «viaje imaginario» a un país igualmente imaginario, inexistente. Destaca también el carácter insular (aislado y alejado del mundo conocido) del país visitado por Asem, el carácter totalmente utópico, es decir, inexistente, de la sociedad ideal descrita, el mito del «buen salvaje», etc.²⁶⁴. Analiza además Aguilar Piñal la tesis sostenida por Trigueros en *El mundo sin vicios*. Tesis que, en su opinión, no tiene nada de novedosa, si tenemos en cuenta que ya a principios de siglo el inglés Bernard de Mandeville había escrito en su *The Fable of the Bees* que «el vicio es tan necesario en un estado floreciente como lo es el hambre para obligarnos a comer». Cree el citado crítico que en esta utopía moral se enfrenta Trigueros a la filosofía de Rousseau, a quien califica, sin citarlo, de «famoso charlatán», y que sus raíces filosóficas hay que buscarlas en Newton y Pope.

La exposición utópica —concluye Aguilar Piñal— es para Trigueros un mero pretexto para defender la convivencia social, con todos sus posibles defectos. Al describir el mundo utópico como un infierno insoportable está apartándose de la utopía clásica y adelantándose a la antiutopía moderna, basada en conceptos sociológicos y políticos, que combate la igualdad de las clases sociales tanto como el individuo a ultranza, ambos irrealizables por la misma esencia de la condición humana²⁶⁵.

Nada más apropiado que la forma literaria del sueño para la narración de un «sueño utópico» (o antiutópico, en este caso concreto). Salvo la identificación entre el autor y el soñador, reaparecen aquí todos los tópicos de los sueños literarios: justificación del contenido del sueño por los pensamientos que preceden a la dormición, aparición de un guía, viaje sobrenatural a otro mundo, sucesión de situaciones y personajes que son juzgados, descubrimiento de la verdad en el sueño, etc. Lo más llamativo de este relato es el viaje a

²⁶⁴ Art. cit., pág. 70.

²⁶⁵ *Ibid.*, pág. 71.

través de las aguas y la localización del país visitado en el fondo de la laguna. No obstante, si bien es cierto que entre los sueños analizados no hemos encontrado ningún lugar de las mismas características, la ciudad sumergida es un tópico habitual en la tradición literaria de viajes imaginarios al otro mundo.

El sueño literario se convirtió también en una modalidad narrativa idónea para los discursos publicados en los críticos periódicos dieciochescos. He localizado dos discursos de *El Censor* y uno de *El Observador* que recurren a las convenciones del género, aunque es de suponer que fueron muchos más los que así lo hicieron. En el *Discurso L* de *El Censor* (1781-1787)²⁶⁶ se relata un sueño alegórico, en el que se describe en tono utópico un *locus amoenus*. Unos versos que hablan de la tendencia de los hombres a soñar con aquello que más les apasiona y preocupa sirven de introducción al texto: «Lo que nos apasiona fuertemente, / Los objetos a que por mucho tiempo, / Y con más contención nos aplicamos, / Aquestos son también de nuestros sueños / El mas común asunto» (Lucret, Lib. IV. v. 959) (página 215). El Censor confiesa después el especial talento que ha acompañado siempre a todos los miembros de su familia para soñar ordenada y metódicamente, de tal suerte que los más de sus sueños «pueden pasar por unas alegorías muy cabales» (pág. 216). Dice asimismo que los de su padre, llenos de moralidad, todavía se conservan y que «en algunos se ven excelentes pedazos de crítica, profundísimos documentos de política y de comercio, y tal hay entre ellos que pudiera muy bien pasar por una poética completa» (pág. 216). Para demostrar a sus lectores esa sorprendente capacidad de tener sueños ordenados y metódicos, refiere uno que ha tenido no hace muchos días. Una noche que se quedó dormido mientras leía una gaceta en la que se hablaba de ciertos premios ofrecidos por la Sociedad Económica de Madrid, se vio de pronto en un fértil y espacioso valle, cortado por varios ríos que, por medio de diversos canales, se comunicaban entre sí. El valle estaba lleno de multitud de árboles cargados de diversidad de frutas y rebaños inmensos que pacían en los prados. Un pueblo feliz que trabajaba laboriosamente en el campo o en las diferentes artes lo poblaba. Los habitantes de aquel lugar ofrecían los frutos de su trabajo a una hermosa Ninfa que estaba sentada en medio de la llanura y que, con el semblante triste, no dejaba de hacer cálculos. Se trataba de la Economía Civil y esta-

ba acompañada del Comercio, de la Industria y de la Agricultura, que la ayudaban en su trabajo. Alrededor de este rico y frondoso valle se prolongaba un terreno árido y pobre habitado por hombres miserables. El autor, que todo lo observaba desde el aire, vio al otro lado del valle a una mujer, Codicia, que hablaba a un grupo de gente. Acto seguido, aparecieron otras mujeres: Ignorancia, Vinculación, Indolencia, Nobleza, Opresión y Preocupación. Todas ellas invadieron y tomaron la hermosa llanura, llenándolo todo de confusión y desorden y expulsando a Economía, Industria, Agricultura y Comercio de su puesto, que huyeron a las ásperas montañas que rodeaban el delicioso valle. El autor contempla entonces una extraña mutación: el valle quedó súbitamente arrasado, seco y desierto, mientras que en las montañas antes áridas empezaron a crecer las plantas y los árboles, y el Poder, la Gloria Militar y la Gloria Literaria, que antes habitaban en el valle, son allí transportados sin saber cómo. Irrumpe entonces en la llanura Amor de la Patria, que pide a Comercio, Agricultura e Industria que regresen. En este momento, el autor levanta la voz y grita a los desgraciados que habitaban ahora la llanura que «Agricultura, Industria y Comercio deseaban recobrar la fértil tierra, que no habían abandonado sino a su pesar; pero que...» (pág. 218). El esfuerzo que hace para ser oído le despierta de su sueño, «con el sentimiento de no haber podido acabar la oración, y contribuir de algún modo al restablecimiento de aquel Pueblo caído de tanta felicidad en tal miseria» (pág. 218).

Como bien señala Álvarez de Miranda, se trata de la típica enumeración de filias y fobias de un ilustrado, burdamente embutidas en un relato alegórico²⁶⁷. Tanto los versos que encabezan el texto como el tópico de la lectura previa a la dormición sirven para justificar el contenido del sueño. Es novedosa, en cambio, la alusión a la capacidad de soñar ordenada y metódicamente como algo hereditario. Quizás debamos interpretarlo como una herencia literaria. Realmente, el Censor demuestra conocer muy bien la tradición literaria a la que recurre cuando especifica los diferentes asuntos sobre los que versan los sueños de su padre («pedazos de crítica, documentos de política y de comercio o poética»). Se trata, ciertamente, de las posibilidades que había desarrollado el género de los sueños literarios en los últimos siglos.

Llama la atención la ausencia de un guía que dirija e instruya al soñador, pero, por lo demás, el relato se ajusta plenamente a las con-

²⁶⁶ *El Censor. Obra periódica* (1781), ed. facsímil con prólogo y estudio de J. M. Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios del Siglo XVIII, 1989.

²⁶⁷ Art. cit., pág. 360.

venciones temáticas y estructurales de los sueños literarios. La presencia de personajes exclusivamente alegóricos, junto a otros detalles, como la alegórica llanura fértil y florida, en contraposición a las montañas áridas y rocosas, acercan el texto a los sueños y las visiones medievales, al tiempo que lo alejan de los sueños barrocos, donde de todo adquiere un aire más familiar y mundano.

En el *Discurso CLXI* de *El Censor*²⁶⁸ volvemos a encontrarnos con un breve sueño literario. De nuevo introduce el texto con unos versos que hablan del sueño: «Mas yo sueño con esto: atento inquiero / En todas cosas su naturaleza, / Y en mis papeles exponerla quiero» (Lucret. IV, v. 966) (pág. 291). Y otra vez alude a ese talento para soñar ordenada y metódicamente, heredado de sus antepasados. Confiesa su temor a que si lo ejercitara mucho se le ridiculice con el epíteto de «soñador». Añade, sin embargo, que «este título se ha hecho de un tiempo a esta parte tan glorioso, que en vez de temerle como antes, pienso ya hacer cuanto esté de mi parte para merecerle» (pág. 291)²⁶⁹, lo que le determina a publicar uno de sus últimos sueños.

Leyendo un libro que casualmente había llegado a sus manos, quedó dormido a la segunda página, lo que le hace suponer irónicamente al Censor, como ya había hecho Torres Villarroel, que quizás se deba a alguna virtud soporífera de dicho libro. Las últimas palabras que leyó hablaban de la imposibilidad de llegar al conocimiento absoluto de las cosas. Por supuesto, su sueño tratará sobre este tema. Se vio en un lugar distinto en todo (árboles, plantas, aves...) de cuanto en su vida había visto. Comenzaba a asustarse cuando vislumbró un grupo de hombres, de vestimenta y fisonomía extrañas, que le observaban admirados. Le llevaron éstos en presencia de su cacique, quien, después de examinarle detenidamente, mostró una gran curiosidad por su reloj. El cacique pidió a uno de los sabios de aquel pueblo una respuesta para aquel prodigio. Da éste una explicación, convincente para el cacique, pero que no satisface a uno de aquellos salvajes, que intentó dar otra definición del mecanismo del reloj. Todos se burlaron de él, pero el autor advirtió que, si bien

²⁶⁸ *El Censor. Obra periódica (1781)*, ed. cit. Ha sido también reproducido en «*El Censor (1781-1787)*. *Antología*, prólogo de José F. Montesinos, ed. de Elsa García Pandavenes, Barcelona, Labor, Textos Hispánicos Modernos, 1972, págs. 291-296.

²⁶⁹ En otros dos discursos, el 158 y el 165, el Censor vuelve a hacer uso del epíteto de *soñador*. Concretamente se refiere a *Soñadores célebres*, como son Descartes, Newton, Fenelón, Pascal, Pope, y «otros que nada han hecho sino fabricar mundos imaginarios» [*El Censor (1781-1787)*. *Antología*, ed. cit., pág. 316, n. c].

no había acertado en todas las partes del artificio, había comprendido muy bien las principales. Una vez todos convencidos, aclamaron al descubridor del secreto como nuevo sabio de su comunidad. Intenta entonces demostrar el sabio primero la imposibilidad de llegar a conocer absolutamente el mecanismo del reloj, suponiendo que encierra en el fondo alguna cualidad oculta o alguna virtud incomprendible para el hombre. El autor, indignado, vuelve a salir en defensa de aquel que, por medio de la razón, había llegado a comprender cuál era el funcionamiento del reloj, pero la congoja de no poder hacerse entender por aquellos bárbaros le despertó.

Absolutamente transparente es la intención del autor de este sueño: ridiculizar a aquellos que todavía están apegados a la filosofía escolástica y hacer una defensa del conocimiento experimental de las cosas. El viaje a un país imaginario y el encuentro con una sociedad primitiva, que se presenta como modelo, es un tópico muy socorrido en la literatura dieciochesca de toda Europa. Pero el país imaginario no constituye aquí un modelo de sociedad utópica, sino un pretexto para la crítica oblicua de tipos y actitudes que se dan en la España de la época; en este caso, los filósofos apegados a la tradición aristotélico-tomista²⁷⁰. De nuevo el sueño literario es utilizado para tomar parte activa en la principal polémica del «siglo de las luces».

También en *El Observador*, periódico de José Marchena, del que sólo se publicaron seis discursos a finales de 1787, apareció un relato en forma de sueño. Exactamente, en el *Discurso IV*²⁷¹, revela el autor un sueño que tuvo un día que se quedó dormido, después de buscar un tema para el discurso de esa semana. Le pareció ser arrebatado por un «turbillón», que lo transportó súbitamente a la Luna. Nada se nos dice del viaje, ya que comienza directamente la descripción de cuanto allí vio y, más concretamente, de la sociedad selenita. «Diferentes sectas religiosas, costumbres diversas dividían las opiniones de los desdichados selenitas. [...] todo en aquel Planeta era confusión, todo desorden» (pág. 34), comienza asegurando el autor. Sólo un pequeño número de sabios intentaban desengañar con sus escritos a los selenitas de sus muchos errores. Ante tal situación, el autor suspira por su amado planeta. Un filósofo amigo suyo le llevo entonces a conocer a su maestro, un venerable viejo, para que

²⁷⁰ Álvarez de Miranda, art. cit., pág. 361.

²⁷¹ Puede leerse en José Marchena, *Obra española en prosa (Historia, política, literatura)*, ed. de J. F. Fuentes, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, págs. 67-72.

le contase la historia de las revoluciones acaecidas en la Luna. Termina aquí la descripción de ésta por parte del autor. El resto del texto está ocupado por el relato del anciano acerca de la historia de la Luna. Como bien ha señalado Álvarez de Miranda, la historia de la Luna no será aquí más que un pretexto para hablarnos de la Tierra, pues enseguida nos vamos dando cuenta de que son iguales²⁷². Se trata de una historia en clave del mundo occidental, esencialmente de Grecia y Roma, ya que el relato de la historia de Selene se termina bruscamente con la caída del Imperio Romano. Inesperadamente, el autor interrumpe el relato del anciano selenita, toma la palabra y despide a sus lectores hasta la semana próxima. Supuestamente, su sueño debería continuar, por lo que, consecuentemente, no se hace alusión al despertar del autor. El caso es que *El Observador* dejó de publicarse al poco tiempo y ese primer viaje a la Luna quedó interrumpido. En opinión de Álvarez de Miranda, probablemente Marchena pensara continuar con la historia de España en clave, pero no llegó a hacerlo, asustado quizás del lío en que se metía²⁷³.

Como ocurre en casi todos los sueños literarios, la parte narrativa que contiene la ficción del sueño y del viaje al otro mundo se diluye una vez que comienza lo discursivo, en este caso la historia del mundo occidental. Otros sueños analizados tratan acontecimientos históricos, pero siempre contemporáneos al autor y que de alguna u otra manera afectan a su vida (*Lo somni* de Bernat Metge, el *Sueño político* de Fonseca y Almeida, etc.). En definitiva, si el texto no es demasiado original en cuanto al marco ficcional (sueño de un viaje a la Luna, encuentro con un sabio y venerable anciano, etc.), sí que lo es en cuanto al asunto tratado.

1.6. LOS SUEÑOS LITERARIOS EN EL SIGLO XIX

Monroe Z. Hafter termina su trabajo sobre viajes imaginarios en la literatura española afirmando que, a medida que nos adentramos en el siglo XIX, el cultivo del género decae notablemente²⁷⁴. Álvarez de Miranda se muestra más cauteloso y cita algunos ejemplos de este siglo²⁷⁵. Por su parte, María Rosa Lida de Malkiel apenas dedica cua-

²⁷² Art. cit., pág. 367.

²⁷³ *Ibid.*, pág. 369.

²⁷⁴ Art. cit.

²⁷⁵ Art. cit., pág. 382, n. 73.

tro páginas a la presencia de visiones del más allá en los siglos XVIII, XIX y XX²⁷⁶. Los textos del siglo XIX que analizo a continuación, sin mostrar diferencias notables con respecto a los del siglo XVIII, al menos atestiguan la continuidad del género de los sueños hasta fechas bastante recientes.

En *Viaje de un Filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la Tierra* (1804)²⁷⁷, atribuido a Antonio Marqués y Espejo²⁷⁸, el autor sueña que llega a la Luna y descubre, de la mano de un nativo llamado Arzames, un mundo perfecto regido por una legislación y un gobierno ilustrados. En realidad, se trata de la traducción de una obra francesa, *Le voyageur philosophe dans un pays inconnu aux habitants de la terre* (1761), de M. de Listonai, seudónimo de Daniel de Villeneuve. Comienza con una «Relación del viaje del filósofo, que puede leerse como prólogo», en la que el autor nos cuenta que, en cierta ocasión en la que estaba visitando las cataratas del Niágara, vio un extraño bajel, en el que estaban embarcando una multitud de personas para ir a la Luna. Entró en el barco y, tras un singular viaje, descubrió sorprendido que ésta «tenía necesariamente las mismas leyes, los mismos gustos, usos, costumbres, preocupaciones» (págs. 14-15) que la Tierra. Al poco tiempo de su llegada, se le apareció un viejo venerable que procedía del hemisferio opuesto de la Luna, América, y que había viajado hasta las antípodas, guiado por el deseo de aumentar sus luces. Sin embargo, no encontró allí «más que unos espíritus falsos, una metafísica capciosa, una jurisprudencia insuficiente, una física supersticiosa, una geografía limitada, el método de estudios muy largo, las artes imperfectas [...]» (pág. 19). Seguidamente, el autor sigue al sabio Arzames, que así se llamaba el anciano, hasta América, donde podrá encontrar un mundo digno de admiración. Tras un viaje de dos jornadas por el centro de la Luna, llegaron a Selenópolis, capital del imperio de los Selenitas, donde tenía su residencia el sabio Arzames. A partir de aquí se suceden una serie de conferencias de éste, que ocupan los siguientes capítulos de la obra, y en las que se trata acerca de la educación de los selenitas, su lengua, el estado de la literatura, de sus usos, costumbres y opiniones, de su moral y de su medicina. En el capítulo VIII

²⁷⁶ *Op. cit.*, págs. 444-449.

²⁷⁷ Madrid, Gómez Fuentenebro, 1804.

²⁷⁸ Juan Ignacio Ferreras [*Los orígenes de la novela contemporánea (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 155 y ss.] y Pedro Álvarez de Miranda (art. cit., pág. 377) respaldan esta atribución. Hafter (art. cit.) dedica a esta obra atención prioritaria en su trabajo.

se reproducen unas cartas extraídas de una Biblioteca particular de las mujeres, donde se reunieron los papeles más raros y propios de su sexo. En el capítulo XII y último se narra el fin del viaje. Dispuesto el autor a concluir su estancia en la Luna, y una vez puesto por escrito todo aquello que había aprendido, sintió que temblaba el suelo y, creyendo que se venían abajo los templos y los palacios y que se abría la tierra, se tiró por una ventana para saltar al patio. De pronto, se halló debajo de su cama, con todos sus miembros quebrantados y descubriendo apenado que cuanto había visto y oído no era más que el efecto de un sueño vano, «imagen triste pero fiel de la mayor parte de las felicidades de la vida» (pág. 178).

Como bien señala Álvarez de Miranda, nos encontramos en *Viaje de un Filósofo a Selenópolis* una curiosa amalgama de muchos de los elementos que habitualmente aparecen en este tipo de relatos: viaje aéreo a la Luna (que resulta viaje soñado), viaje una vez en ella a las antípodas —esto es, a la cara oculta—, utopía o descripción de una sociedad ideal, crítica de costumbres, reflexión moralizadora sobre las mismas, primitivismo y civilización, reformismo ilustrado, etc.²⁷⁹. Destaca Miranda, sobre todo, la habilidad con la que combina los dos primeros elementos citados. Establece, en efecto, un ingenioso paralelismo entre las dos caras de la luna y los dos mundos de nuestra tierra: el mundo civilizado occidental, sumido en maldades y corrupciones (Europa = cara visible de la Luna) y el mundo feliz, humanitario, utópico, que está situado al otro lado del océano (América = cara oculta de la Luna = Selenópolis)²⁸⁰.

La finalidad del viaje realizado por el filósofo queda perfectamente explicada en las palabras de Arzames: «la curiosidad es una virtud cuando tiene por objeto instruirse para ser útil a su patria»²⁸¹. Temáticamente habría que clasificar este sueño entre el resto de las utopías ilustradas. Aunque también aborda otro asunto no ajeno al género onírico: la poética. Los capítulos III y IV se dedican a debatir el «estado de la literatura en la nación selenita». El autor apoya el empleo de la prosa, incluso en el teatro, mostrándose partidario de la «prosa poética», antes que de la «poesía rimada», pues «la poesía es para el alma, la versificación para la oreja» (pág. 57)²⁸². Alude también a la existencia en Selenópolis de un tribunal del gusto, com-

puesto por personas sabias y prudentes, que examinaba todas las obras con sumo cuidado antes de permitir su impresión.

Al igual que en *El mundo sin vicios*, sólo al final se descubre que todo ha sido un sueño. En cambio, el motivo del viaje a la Luna y la situación de la utopía en América nos recuerdan al *Somnium* de Juan Maldonado. Recordemos que la semejanza de la luna con la tierra aparecía también en el vejamen de Pantaleón de Ribera y en el sueño de José Marchena.

Viaje somniaéreo a la Luna (1832), de Joaquín Castillo y Mayone²⁸³, a pesar de su sugerente título, muestra notables diferencias con relación al resto de sueños literarios que hemos analizado. No es el autor quien ha soñado la historia que se nos cuenta y, por otro lado, el viaje soñado a la Luna, anunciado en el título, comprende solamente la primera mitad de la novela. La ficción es la siguiente: el argelino Ismael decide perseguir en globo a su hija Zulema y a su presunto raptor, un oficial llamado Lambert. Ismael se duerme en plena ascensión y sueña su llegada a la Luna, donde encuentra una sociedad más perfecta y justa que la de la Tierra. Pero la alusión a la enmarcación onírica del relato que se va a contar se hace de forma inusual. No es el propio Ismael quien nos dice que tuvo un sueño, sino que es el autor, a través de una nota a pie de página, quien aclara al lector que «Aquí comenzó sin duda a soñar Ismael, que debió quedarse dormido en la barquilla a pesar del espanto y el miedo» (pág. 46). En cualquier caso, el relato del sueño que contiene la novela pertenece, como el anterior, a esa tradición tan fecunda de viajes oníricos a la Luna. Por otro lado, hay que señalar el parecido con *Viaje por los vientos* de Vaca de Guzmán; también allí el sueño tenía lugar durante el transcurso de un viaje en globo. Destaca Santiañez Tió que es esta obra una de las primeras de la literatura europea del siglo XIX en la que se describen seres extraterrestres.

Mucho más se ajusta a la tradición literaria descrita en páginas precedentes, el sueño contenido en el artículo de Mariano José de Larra, *El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval* (1833)²⁸⁴. Larra sale con un amigo a ver el baile de máscaras en una noche de carnaval. Cansado ya de observar y de oír sandeces, se quedó dormido

²⁷⁹ Art. cit., pág. 381.

²⁸⁰ *Ibid.*, págs. 381-382.

²⁸¹ Cfr. Nil Santiañez Tió, ed. cit., pág. 19.

²⁸² Cfr. Álvarez Barrientos, *La novela española del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, pág. 159.

²⁸³ Aunque esta obra es incluida por Nil Santiañez-Tió en su antología de la ciencia-ficción española (ed. cit., págs. 45-55), sólo con reservas la considera adscrita a este género (*ibid.*, páginas 12-13).

²⁸⁴ Recogido en *Las palabras (artículos y ensayos)*, ed. de José Luis Varela, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1982, págs. 84-94.

en un rincón del salón de baile. Comienza el relato de su sueño con la habitual reflexión sobre sus causas. En este caso, Larra argumenta que, como es bien conocido por los fisiólogos, el sueño y el ayuno prolongado predisponen la imaginación a las visiones nocturnas y aéreas. Imaginó hallarse en una profunda oscuridad, donde reinaba el silencio. Poco a poco, una luz fosfórica fue abriéndose paso entre las tinieblas y una redoma mágica se le fue acercando por sí sola, como un luminoso meteoro. Saltó el tapón y un torrente de luz se escapó por su cuello destapado. De pronto, sintió una mano fría que le tocaba la suya y una voz le mandó que le siguiese. El fantasma despidió un pequeño resplandor y pudo reconocer el autor que se trataba de Asmodeo, el héroe del *Diablo cojuelo*²⁸⁵. Lo arrebató de pronto y, no sabe si «sobre algún dragón alado, o vara mágica, o cualquier otro bagaje de esta especie» (pág. 92), se encontraron suspendidos en la atmósfera sobre Madrid. A partir de aquí, se dedican a mirar a través de los tejados lo que sucedía en el interior de las casas, como si fuera a través del vidrio de un excelente antejo de larga vista. Tras detenerse en la observación de unos cuantos persona-

²⁸⁵ Aunque no recurre explícitamente al artificio onírico, no cabe duda de que esta obra guarda estrecha relación con los sueños literarios estudiados. Al igual que ocurre en otras obras de la época, como *El Crótonon* o *El coloquio de los perros*, en varios momentos, al estudiante o a otros personajes les parece estar soñando muchas de las extrañas experiencias que viven (Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* (1640), Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1922, págs. 75, 78, 126 y 156). Pero aquí, además, en la aprobación inserta en la edición príncipe, fray Juan Ponce de León dice que: «en todo este discurso se corre la cortina a los conocidos engaños de este mundo, de modo que para penetrarlos con sutileza, no necesita nuestra Nación de salir de sus entendidos límites, pues dentro de sí cria sugetos que, *aun en sueños y burlas*, la dexan superiormente ilustrada» (el subrayado es mío). Junto a estas veladas insinuaciones acerca de la posible naturaleza onírica de las ficciones relatadas, encontramos muchos de los tópicos de los sueños literarios en *El Diablo cojuelo*. El guía que dirige e instruye al protagonista en su peregrinación, el diablo cojuelo (págs. 31 y 32), recuerda extraordinariamente a otros diablos que también cumplen con el papel de guías en varios sueños de la época, y al del *Hospital de incurables*, de Polo de Medina, especialmente. Al igual que en esta obra, el diablo desplaza al protagonista volando por los aires. Como otros soñadores de la época, viajan por lugares reales, en este caso Madrid (que es contemplada desde un lugar elevado, la Torre de San Salvador) y Andalucía. Aunque también transitan por escenarios que más parecen de sueño (de sueño literario, me refiero), como es la calle de los gestos (pág. 70), por ejemplo, que nos recuerda a algunos de los escenarios de los sueños de Quevedo o Francisco Santos. Es significativo el hecho de que el estudiante reconozca no haber visto nunca ninguno de esos extraños lugares por los que transitan, a pesar de que en principio no parezcan haberse marchado de Madrid. Otros tópicos de la época, frecuentes en los sueños literarios, están también aquí presentes: la casa de los locos (pág. 86), el espejo mágico en el que es posible mirar lo que pasa en la calle Mayor de Madrid desde otro lugar (pág. 215), el teatro del mundo (pág. 227), etc. Estando este trabajo en prensa ha aparecido la magnífica edición de *El diablo cojuelo*, a cargo de Ramón Valdés (Barcelona, Crítica, 1999). Véase especialmente la parte dedicada al género de la obra (páginas xxxv y ss.).

jes, el autor y su acompañante llegan a la conclusión de que en todas partes hay máscaras durante todo el año. Al poco tiempo, el autor despierta y el diablo ya no está junto a él.

Fijémonos en la utilización del personaje —en este caso, el diablo Asmodeo— de una obra que ha servido de modelo —el *Diablo cojuelo*— para que ejerza de guía del autor en su sueño; costumbre, como hemos visto, bastante extendida en este tipo de ficciones. En este brevísimo texto del siglo XIX nos encontramos, una vez más, con el uso del sueño literario al servicio de la crítica social y de costumbres.

Quiero mencionar, por último, una original novela del siglo XIX, *El anacronópete* (1887), del dramaturgo Enrique Gaspar. Santiáñez-Tió la incluyó en su antología de ciencia-ficción²⁸⁶, al tratar precisamente de una prodigiosa máquina que permite viajar a través del tiempo. Pero las apariencias son engañosas. Durante el transcurso de la historia, creemos que es una máquina creada por el hombre, y no los habituales procedimientos literarios del viaje temporal, entre los que sin duda el sueño ocupa un lugar privilegiado, la que hace posible el viaje al otro mundo. Sin embargo, en las últimas páginas descubrimos que todo ha sido un sueño de Sindulfo, el protagonista, que se había quedado dormido durante la representación, en un teatro de París, de una pieza de Verne. Esa alusión final al sueño de Sindulfo justifica la inclusión de *El anacronópete* en este trabajo, al tiempo que le hacía dudar a Nil Santiáñez-Tió de la adscripción de la novela al género de la ciencia-ficción.

²⁸⁶ Ed. cit., págs. 185-213.

CAPÍTULO II

Diversidad temática

De todo lo visto hasta ahora puede afirmarse que cuando hablamos de sueños literarios lo hacemos de una tradición de extraordinaria continuidad, que se remonta a la literatura clásica y perdura casi hasta nuestros días. De ahí que podamos hablar de sueños medievales, sueños humanistas, sueños barrocos o sueños ilustrados. Las continuas referencias intertextuales (Lorris, Chaucer y Metge citan el *Sueño de Escipión*; Polo de Medina, Francisco Santos y Torres Villarroel hacen alusión al magisterio de Quevedo en el cultivo del sueño, etc.) demuestran la consolidación y permanencia del género que estamos estudiando. Desde los autores medievales hasta los más actuales del siglo XIX, cuando acuden a la forma del sueño literario, son conscientes de integrarse en una tradición literaria bastante bien delimitada. Sin embargo, es evidente que todos los textos estudiados no pueden ser agrupados conjuntamente sin que sean señaladas diferencias muy importantes entre unos y otros. En cada época va a predominar una utilización específica del género, aunque no por ello desaparecen modalidades más antiguas. Por ejemplo, si durante el siglo XVII se cultiva principalmente el sueño satírico de las costumbres contemporáneas, existen también muestras de sueños didácticos y doctrinales (*El perfecto señor* de López de Vega o el *Sueño* de Antonio Maldonado), a la manera de algunos sueños medievales, como la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre.

En la cultura clásica no fue rara la utilización del sueño para enmarcar fantásticos viajes al otro mundo, bien fuera en un tono serio

(Cicerón, Virgilio, Plutarco...) o más bien humorístico (Luciano). Ya Bernat Metge, en el siglo XIV, había utilizado la prosa para referir su sueño de tema político y religioso; y un siglo más tarde, Alfonso de la Torre vuelve a utilizarla en su *Visión deleitable*, un sueño alegórico que integra contenidos enciclopédicos. No obstante, entre Metge y los autores del siglo XVI hubo un claro predominio del sueño literario escrito en verso y especialmente relacionado con el tratamiento de ciertos temas. Siguiendo el ejemplo de algunos poetas europeos (Lorris, Guileville, Chaucer...), los sueños y visiones poéticos medievales castellanos son de tema amoroso y religioso principalmente. Se observa también durante la Edad Media la utilización del sueño como marco apropiado para el debate, tal como hace Bernat Metge, el Marqués de Santillana, etc.

La corriente humanista va a recoger la tradición de los sueños literarios, tan extendida durante la Edad Media europea. Conforme avanza el siglo XVI, el género onírico adopta cada vez más frecuentemente la prosa como forma de expresión. Al mismo tiempo, el sueño se pone al servicio de otros intereses, entre los que destacan las fabulaciones utópicas de algunos humanistas, como Juan Maldonado. Es, sin embargo, la de Vives la aportación más importante del Renacimiento español a la evolución del género. En primer lugar, porque al escribir su sueño precisamente sobre el tema de los sueños, y a modo de introducción del de Escipión, está llamando la atención sobre el sueño como recurso para la creación literaria. Pero sobre todo porque recupera el sueño clásico (el *Somnium Scipionis*) y medieval para crear una original versión del sueño literario, en la que todos los tópicos consolidados por la tradición son parodiados, anunciando así el camino que ha de seguir la evolución del género en el siglo siguiente. Junto al ejemplo de Vives y Maldonado, la utilización del sueño se extiende a escritos de índole diferente, como son los textos de Lobera de Ávila o Bernardino Montaña de Monserate, en cuyos «sueños anatómicos» solamente se persigue la divulgación de conocimientos científicos. Siguiendo a Luciano en *El sueño o El Gallo*, el sueño es utilizado también junto a otra convención literaria, como es la transmigración de las almas, en *El Crótalon* y en una obra del siglo siguiente, *El siglo pitagórico*, ambas de intención satírica. Por otro lado, el sueño de contenido político, al estilo de *Lo Somni* de Bernat Metge, prevalece en algún texto del siglo XVI, como es el anónimo *Sueño de la ciudad en ruinas*.

En el siglo XVII, sin que el motivo del sueño deje de impregnar todo tipo de composiciones poéticas (recuérdese el famoso *Sueño de*

Sor Juana), se registra el momento de mayor popularidad y desarrollo de los sueños literarios escritos en prosa. Está claro que fue Quevedo con sus *Sueños* quien actualizó y popularizó un género literario que iba a ser ampliamente cultivado durante este siglo y el siguiente. Dentro de la tradición del sueño satírico barroco de estilo quevedesco hay que situar una notable y cuantiosa familia de obras; entre ellas, *Universidad de Amor* de Antolínez de Piedrabuena, la *Torre de Babilonia* de Antonio Enriquez Gómez, *El no importa de España* o *La verdad en el potro*, entre otras muchas, de Francisco Santos, *El hospital de incurables* de Polo de Medina, los vejámenes o gallos universitarios escritos en forma de sueño, *La Barca de Aqueronte*, *La visiones y visitas* o *Los desahuciados del mundo y de la gloria* de Torres Villarroel, etc.

También data de este siglo el cultivo del sueño de temática esencialmente literaria, como los que encontramos en los prólogos de la *Primera y Segunda parte de las Vigilias del Sueño*, de Álvarez de Lugo, o el de Saavedra Fajardo, la *República literaria*, de mayor intención satírica.

A pesar del mayor protagonismo del sueño satírico, durante el siglo XVII no desaparece la tradición del sueño «serio» didáctico y doctrinal, al estilo de la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, muy alejada del modelo quevedesco. *El sueño*, político y religioso, de Antonio Maldonado, o *El Perfecto señor*, de López de Vega, son ejemplos de esta tradición que convive con la del sueño satírico de las costumbres contemporáneas hasta el siglo XVIII. Junto a éstos hay que situar otros sueños de intención política, como el *Sueño político* de Melchor Fonseca y Almeida o la *Fantasia política. Sueño de Félix Lucio* de Cortés Osorio, continuadores de una tradición que también se remonta a la época medieval (*Lo Somni* de Bernat Metge).

De nuevo, en el siglo XVIII, seguimos encontrando una gran diversidad de tendencias en cuanto a la utilización del sueño literario. Tan sólo fijándonos en la obra de Torres Villarroel podemos observar esa variedad de posibilidades. Sin renunciar al tono burlesco aportado por el Barroco, Torres escribe un sueño que podría ser calificado de autobiográfico (*Correo del otro mundo*), un sueño de contenido científico (*Anatomía de todo lo visible e invisible*), varios sueños satírico-morales (*La Barca de Aqueronte*, *Visiones y visitas*), y aun otro que podría ser considerado como un ejemplar híbrido de estas dos últimas modalidades, el sueño científico y el sueño moral (*Los desahuciados del mundo y de la gloria*). En la tradición del sueño satírico hay que situar *Óptica del Cortejo* que, al estilo de *Universidad de amor*, se propone hacer una crítica de las costumbres amorosas del siglo, las *Exequias de la*

lengua castellana o el *Viaje por los vientos* que, al igual que la *República literaria*, pertenecen al grupo de las sátiras literarias. Al margen de la tradición satírica hay que situar *El sueño balear*, de temática fundamentalmente política, los sueños utópicos de *El mundo sin vicios* o del *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, y los sueños de los discursos L y CLXI de *El Censor* y el IV de *El Observador*, todos ellos dentro de la corriente crítica ilustrada de la época. Señalemos, por último, que si en el XVII el sueño es recurso asiduo en los vejámenes y los gallos universitarios, en el XVIII se utiliza con frecuencia para intervenir en las numerosas polémicas del siglo, con lo que tenemos una tradición de sueños que podrían ser calificados «de circunstancias».

En el discurso número L de *El Censor* se hace alusión a todos los tipos de enseñanza que pueden encerrarse en los sueños: en algunos se ven «excelentes pedazos de crítica, profundísimos documentos de política y de comercio, y tal hay entre ellos que pudiera muy bien pasar por una poética completa» (p. 216). Es, sin duda, la del sueño una estructura capaz de aunar materiales de muy diversa procedencia. Llama enormemente la atención que el motivo del sueño sea utilizado, siguiendo un idéntico esquema estructural, en obras de finalidad muy divergente: desde escritos de divulgación científica (los llamados «sueños anatómicos» o la *Anatomía de todo lo visible e invisible* de Torres Villarroel), hasta en sátiras de costumbres (como las de Quevedo, Polo de Medina, Francisco Santos o el mismo Torres) o sátiras literarias (como la de Saavedra Fajardo y la de Forner), pasando por los sueños poéticos alegóricos de tema amoroso y religioso de la Edad Media, sueños alegórico-doctrinales de ambición enciclopédica (como *El Perfecto Señor* de López de Vega o el *Sueño* de Antonio Maldonado), sueños políticos escritos al tenor de circunstancias concretas (como *Lo somni* de Bernat Metge, el *Sueño político* de Fonseca y Almeida o la *Fantasia política. Sueño de Félix Lucio* de Cortés Osorio), los más variados sueños utópicos (el de Juan Maldonado u otros viajes a países lejanos que se sueñan ya a finales del XVIII), o incluso sueños satíricos escritos para los vejámenes o relacionados con las polémicas literarias (como el *Viaje por los vientos* de José María Vaca de Guzmán). A la vista de este panorama, no puede dudarse de la estrecha relación que el género onírico guarda con la literatura utópica, con la literatura satírica o con la literatura didáctica¹.

¹ La diversidad temática de los sueños no es distinta a la que puede señalarse con respecto, por ejemplo, a los viajes imaginarios. Entre todos los subgéneros que en una u otra ocasión han sido citados en conexión con los viajes imaginarios, son los más importantes: 1) Utopía,

A pesar de todo lo dicho, está claro que no es posible establecer una clasificación temática rígida en el conjunto de los sueños literarios. Por poner un ejemplo, cuántas veces la utopía, el encuentro con una sociedad considerada modélica, se convierte en el pretexto para criticar la propia sociedad (recuérdese el *Somnium* de Juan Maldonado). Tampoco los escenarios se distinguen siempre de un tipo de obra a otro. Frecuentemente, el sueño didáctico se vale de las visiones ultraterrenas como marco literario de especulación científica y filosófica (como en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre o, años más tarde, en *El sueño* de Antonio Maldonado). Al mismo tiempo, las creaciones más brillantes del género de la fantasía satírica guardan curiosa y variada relación con los motivos escatológicos tradicionales.

2) Robinsonade, 3) Fantastic Voyage, 4) Fireside Story, 5) Oriental Tale, 6) Marvellous Voyage, 7) Extraterrestrial Voyage, 8) Satirical Voyage, 9) Allegorical Voyage, 10) Subterranean Voyage, 11) Philosophical Voyage, 12) Geographical Romance, 13) Sentimental Journey, etc. (García Tortosa, *op. cit.*, pág. 19).

CAPÍTULO III

Análisis temático y estructural de los sueños literarios

Lo primero que llama la atención en el corpus de textos analizados es el convencionalismo en la utilización de determinados tópicos que se repiten una y otra vez, con fidelidad a la tradición, desde los antecedentes clásicos, hasta las últimas representaciones del siglo XIX. La estructura es asimismo prácticamente la misma en todos los casos. Y precisamente por estar plagados de clichés tradicionales, más o menos recreados, los sueños literarios suelen carecer, en parte, de la sorpresa e imprevisibilidad que se debería esperar de ellos. En realidad, a los sueños literarios pueden aplicárseles algunas de las cualidades que se han señalado en un género cercano, como es el de los viajes imaginarios. Con frecuencia se ha advertido que en éstos, en contra de lo que cabría esperar, no se encuentra el más mínimo destello de imaginación y que las aventuras, carentes de toda originalidad, son casi siempre las mismas¹. A la vista de ese conservadurismo en la repetición de fórmulas estereotipadas en torno a la utilización del sueño, está claro que durante muchos siglos los autores que se decidían a escribir un sueño, o su sueño, no pretendían contar con fidelidad una experiencia íntima y personal. En general las obras que utilizan el sueño como motivo de enmarcación carecen del ambiente onírico esperado, que, a lo sumo, es ingenuamen-

¹ Francisco García Tortosa, *op. cit.*, pág. 8.

te sustituido por un ingrediente frecuente en este tipo de ficciones: el caos y la confusión.

Apenas nos vamos a encontrar con variaciones estructurales de un texto a otro. Independientemente de que dicha estructura sea utilizada desde una perspectiva paródica, lo que va a ser muy común en el siglo XVII, el esquema siempre es el mismo: exordio del sueño, sueño propiamente dicho y epílogo o despedida. Generalmente el texto se abre con una introducción o pórtico, donde se explica y justifica la naturaleza onírica del relato que va a venir después. A continuación tenemos el relato del sueño, que comienza con la descripción del escenario en el que va a transcurrir y sigue con la aparición de un personaje encargado de dirigir e instruir al soñador ante el desfile abigarrado de personajes y sucesos. Por lo general, el texto se cierra con un brevísimo epílogo donde se describe el despertar del sueño y en el que, sólo algunas veces, se expone una última conclusión final de todo cuanto ha sucedido. La simetría formal es evidente. La visión sobrenatural del mundo queda enmarcada entre procesos naturales y fisiológicos². Sólo el sueño, imagen o ensayo de la muerte, permite acceder a una realidad y una visión del mundo imposible durante la vigilia. Sin embargo, por regla general, se concede más espacio al exordio o prólogo, con la descripción del proceso del sueño, que a los elementos finales correspondientes, el epílogo con el despertar del narrador.

Naturalmente, no en todos los casos aparecen claramente delimitadas esas tres partes. En ocasiones se prescinde de la introducción del sueño, aunque es más habitual que falte la mención al despertar del soñador. En cualquier caso, desde los primeros ejemplos del género nos encontramos frecuentemente con la presencia de las tres partes bien señaladas. Así sucede, por ejemplo, en *El Sueño o la vida* de Luciano y en el *Somnium Scipionis* de Cicerón, aunque en este caso la despedida sea muy escueta.

Esta división llegó a sentirse como algo tan típico y característico del género de los sueños literarios que Torres Villarroel la marca incluso con epígrafes del tipo «Prólogo», «Introducción al sueño» o «Sueño». Asimismo, en *Correo del otro mundo*, donde rompe la habitual distribución en «Introducción al sueño» y «Sueño», hace referencia a ella, pues tras la «Advertencia al lector» va el «Sueño e introducción, todo junto».

Frecuentemente, la naturaleza onírica del relato queda ya explí-

citamente aludida en el mismo título, como es el caso del *Somnium Scipionis*, *La vida o el Sueño* de Luciano, *El Sueño* del Marqués de Santillana, *Lo Somni* de Metge, el *Somnium* de Juan Maldonado, el *Somnium* de Vives, *El Sueño del Juicio Final*, el *Sueño del infierno* o el *Sueño de la Muerte* de Quevedo. A partir de Quevedo, sin embargo, es más raro encontrarnos con la palabra «Sueño» en el título de los textos analizados.

En algunos casos, la referencia al sueño sólo aparece al final. Esta posibilidad cuenta también con un célebre antecedente. Es al concluir el libro VI de la *Eneida* cuando descubrimos que el viaje de Eneas a los infiernos pudo haber sido un sueño. Después, en otras muchas ocasiones, volverá a ocurrir algo parecido. *El diablo anda suelto. Verdades del otro mundo soñadas en éste* comienza directamente con la descripción del infierno. Solamente por el título y las palabras finales del texto conocemos que todo lo referido es supuestamente un sueño del narrador. De nuevo, en *Correo del otro mundo*, de Torres Villarroel, la referencia al sueño sólo la encontramos al final de la obra. Obviamente, el hecho de que el lector desconozca hasta ese momento que todo se debía a un sueño proporciona al relato una perspectiva diferente³. Guy Mercadier ha señalado que, al descubrirse al final que todo había sido un sueño, el autor embrolla aún más el registro en el cual hemos leído la historia, obligándonos a situarla otra vez en su verdadera dimensión por retrospectión instantánea⁴. Sólo al final descubriremos también que lo narrado es un sueño en *El mundo sin vicios*, de Cándido María Trigueros:

Despertó entonces el tétrico musulmán, y con extremo pasmo se halló recostado en la endadura de una peña, donde había estado dormido, sin que toda la pasada visión hubiese sido más que un ensueño (pág. 78).

Esta situación se repite en *Viaje de un filósofo a Selenópolis* y en las *Exequias de la lengua castellana*. A pesar de que en la Noticia que precede a esta obra, Forner la califica de «sueño portentoso» (pág. 65); es al final cuando se descubre que todo ha sido un sueño del protagonista. Llegada la acción a un momento de máxima tensión, Ig-

³ Esta perspectiva será eliminada cuando en la edición modificada de 1743 se adopte desde el principio el recurso onírico, quizá para acomodar la obra al conjunto de la publicación (Martínez Mata, *op. cit.*, pág. 49).

⁴ Guy Mercadier, «Los albores de la autobiografía moderna: el *Correo del otro mundo* (1725) de Diego de Torres Villarroel», *Anthropos*, 125 (octubre, 1991), págs. 32-35, pág. 34.

² Véase Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, pág. 129.

nocausto despierta y se pone al descubierto el carácter ficticio de su aventura:

Aquí llegaba, cuando siento estremecerse mi cuerpo extraordinariamente, y derramarse por todos mis miembros un frío pavor, bien así como cuando aprendemos que nos amenaza alguna grande fatalidad... —¡Ay Dios! ¿Si me convertiré yo también en rana?... La vehemencia de esta aprehensión me obligó a querer dar un salto como para alejarme del maldito derrumbadero. Inténtolo, y siento que me tienen asido de un brazo; vuelvo la cabeza, y veo a Arcadio, que dice riéndose: «Si yo tuviera mejor opinión de vos, ésta es la tarde en que os creía santo hecho y derecho. Tres o cuatro horas ha que os han visto aquí inmóvil, sentado en la silla, reclinada la frente sobre la mesa, clavados los codos en su tabla, y cogida la cabeza con ambas manos. La tarde, lluviosa y melancólica, hizo creer a vuestra familia que os habíais dormido con pesadez profunda; pero viendo que iba largo el sueño, han entrado de propósito a alborotaros varias veces, y en ellas nada han conseguido sino veros de cuando en cuando reír muy de gana, ya suspirar, ya hablar [...]» (páginas 289-290).

Poco después Ignoausto le explica a su amigo aquello que había visto, no sin antes detenerse a describir el proceso por el cual su imaginación ha llegado a representarle todas esas cosas.

Vos sabéis que no duermo siesta jamás. Después de comer, por engañar la melancolía del tiempo, me senté aquí y solté las riendas a la imaginación, para que a su arbitrio fuese por donde más le viniese en voluntad. Ella, que se vio libre de las trabas a que la sujetan de ordinario las obligaciones de la vida, tuvo tan lindo gusto, que me ha presentado una comedia divertidísima, y tanto, que, enfrascado en la variedad de sus escenas, no he sabido de mí hasta que llegasteis a perturbar mi embeleso (págs. 290-291).

Tal explicación, como veremos, suele aparecer en el exordio y no al final del texto. De hecho, la obra termina con una alusión a lo inhabitual de que aparezca al final, en vez de al principio, la mención al sueño, lo que demuestra que Forner tiene muy presente toda una serie de obras que comienzan con una explicación de la naturaleza onírica del relato:

«Ahora, sus, voy a escribir, y para que todo sea extraño, he de trasladar esta misma conversación, que servirá de retaguardia a la obrilla,

y a Dios y a dicha, será la primera que lleve el prólogo a la cola, y con esto, en vez de *Galeato*, podrá llamarse *Ocrato*, o más bien prólogo a la grupa o *Postfación*... —Lindamente, dijo Arcadio.» Y ve aquí cumplida mi promesa (pág. 294).

También nos vamos a encontrar con el caso contrario: que la narración sea al inicio presentada como un sueño y que no se vuelva a hacer al final del texto ninguna referencia al respecto. Es decir, que se prescinda del tradicional epílogo con el despertar del narrador. Así sucede, por ejemplo, en *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, de Francisco Santos. Lo mismo ocurre en el sueño del discurso número IV de *El Observador*, aunque en este caso la interrupción brusca del relato puede deberse al hecho de que el autor pensara continuar con la narración de su sueño en sucesivos números del periódico que no llegaron a publicarse.

3.1. EL EXORDIO DEL SUEÑO

Se trata del espacio dedicado al comienzo del texto al ámbito fantástico que ha de enmarcar la enseñanza, la moralización o la sátira. El narrador comienza explicando que lo relatado no es más que un sueño. Con mucha frecuencia se hace referencia también a las causas que originaron o pudieron originar el sueño, así como al proceso fisiológico que éste conlleva. En este punto, los autores recurrirán insistentemente y con escasa originalidad a una serie de causas que eran en la época las responsables de los sueños en los hombres. Dichas causas arraigan en una muy antigua tradición occidental, que se origina en la *República* de Platón y, principalmente, en Aristóteles, y se divulga a través de varios autores, entre los que destaca Macrobio y su comentario al *Sueño de Escipión* de Cicerón. Antes de entrar a analizar el exordio de los distintos sueños literarios descritos en las páginas precedentes, creo conveniente exponer, aunque sea brevemente, las teorías acerca del sueño, su definición y causas, desde la época clásica hasta el siglo XIX, momento al que pertenecen los últimos textos estudiados. El conocimiento de dichas teorías nos ayudará a comprender la actitud de algunos escritores a la hora de recurrir al sueño como marco de la ficción literaria.

3.1.1. *Las teorías del sueño*

De sobra es conocido el valor concedido al sueño como instrumento para acceder al mundo del más allá en las más distintas y remotas culturas. Concretamente, entre los antiguos, la consideración del sueño como medio de conocimiento, adivinación y profecía, así como la creencia en la intervención de los dioses, era algo habitual. Ya en la *Iliada* dice Homero que el sueño proviene de Zeus⁵. En el comienzo del canto II, éste envía un emisario a Agamenón, durante un sueño, para anunciarle su futuro. A su vez, en la *Odisea*, Homero distingue dos puertas del sueño: una de cuerno y otra de marfil. De ellas, una deja pasar los sueños falsos, la otra los verdaderos⁶. Virgilio, al final del libro VI de la *Eneida*, vuelve a mencionar la puerta de cuerno, que da paso a los sueños verdaderos, y la de marfil, que da paso a los engañosos. Como vamos a ver, con esta antigua distinción entre los sueños falsos y verdaderos se inaugura una actitud potencialmente crítica, con respecto al alcance adivinatorio de los sueños, que habrá de culminar en Aristóteles⁷ y perdurará después durante siglos. También se asegura en la *Iliada* que los sueños de grandes personajes son más fiables que los de los demás, motivo este que será asimismo recogido y desarrollado por Macrobio y otros autores posteriores⁸.

Hipócrates distinguió entre los sueños naturales y los divinos y concedió especial importancia a los primeros por ser los que verdaderamente ayudan al médico a conocer la constitución del hombre y sus enfermedades.

A diferencia de Aristóteles, Platón no ofrece una teoría completa del sueño, aunque sí alude tangencialmente a él. En la *República* (571 A-572 B) establece una relación entre los deseos reprimidos y los sueños, que ha sido vista por algunos investigadores como un notable preanuncio de las ideas psicoanalíticas⁹. Desde un punto de vista ontológico, considera Platón el sueño como la sombra de una

⁵ «mas, ¡ivenga!, a un adivino consultemos / o a algún sacerdote / o a alguien versado en sueños / (pues de Zeus también procede el sueño)» (Canto I, 63) (trad. y ed. de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 40).

⁶ «Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros, / y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida, / pues sus tenuous visiones se escapan por puerta diversa. / De marfil es la una, de cuerno la otra» (Canto XIX, 560 y ss.) (trad. de J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1982, pág. 419).

⁷ Véase Cappelletti, *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, Caracas, 1987, pág. 10.

⁸ Véase Nolting-Hauff, *op. cit.*, págs. 105-106, e Ignacio Arellano, ed. cit., pág. 90, n. 3.

⁹ Cappelletti, *op. cit.*, pág. 23.

sombra, en cuanto que está formado por imágenes de los objetos sensibles, los cuales, a su vez, no son sino imágenes o sombras de la Realidad en sí, esto es, de las Ideas. Según se comprueba en el mismo *Teeteto* y en otros diálogos, para Platón, ni el sueño ni la vigilia, en cuanto determinados por la sensación y por la fantasía, nos ponen en contacto con la Realidad en sí, a la cual sólo accedemos en esa especie de contrasueño o supervigilia que es la contemplación de las Ideas. Sin embargo, en el *Cratilo* (439 C), parece llamar sueño precisamente a ese estado de contrasueño o supervigilia¹⁰.

Ningún autor anterior a Aristóteles nos dejó una teoría tan completa y coherente como la suya acerca del fenómeno del sueño. En tres de las *Parva naturalia*: *Del sueño y de la vigilia*, *De los sueños* y *De la adivinación en el sueño*, ofrece Aristóteles un comentario filosófico sobre el sueño y sobre los sueños que lo colocan muy por encima de sus predecesores en esta materia. Se preocupa sobre todo Aristóteles de destruir la creencia en el origen divino de los sueños y el uso que se hacía de éstos para anunciar el porvenir, pero su posición es matizada, al confesar que no es fácil desdeñar totalmente la adivinación por medio del sueño¹¹. En la explicación de los sueños adivinatorios asume Aristóteles una actitud naturalista, que no llega, sin embargo, al materialismo, pues si rechaza toda intervención sobrenatural, admite empero el carácter «divino» de la naturaleza misma, autora de los sueños adivinatorios. Cree que es absurdo suponer que Dios interviene directamente en los sueños para comunicarle algo a cada individuo; sin embargo, si prescindimos de la intervención divina, no resulta fácil explicar por qué algunos hombres pueden predecir hechos o sucesos. Admite Aristóteles que algunos sueños son ya causa, ya signos de acontecimientos futuros, aunque cree que muchas veces no son más que meras coincidencias. Para Aristóteles, el contenido de la mayoría de los sueños es explicable en cuanto meras transformaciones de experiencias sensoriales diurnas; sin embargo, admite que el contenido de algunos sueños va más allá de toda realidad cotidiana. Tales son los que tienen orígenes extraordinarios y pueden anticipar el porvenir. Esto puede suceder en individuos comunes, carentes de toda superioridad intelectual, pero los mejores intérpretes de sueños son, por lo general, los individuos de una mente analítica y sutil¹². En definitiva, para Aristóteles, si los sueños pro-

¹⁰ *Ibid.*, pág. 21.

¹¹ Raymond de Becker, *op. cit.*, págs. 194-195.

¹² Cappelletti, *op. cit.*, págs. 74-76.

féticos tienen lugar, posibilidad que admitía con muchas reservas, su interpretación es muy difícil.

Bastantes médicos y filósofos de la antigüedad heredaron las dudas de Aristóteles acerca del valor profético de los sueños, pero incluso los más escépticos admitieron la posibilidad de que algunos sueños pudieran tener causas sobrenaturales y, consecuentemente, anunciar acontecimientos futuros.

El problema de la adivinación por los sueños fue ampliamente estudiado por Cicerón en el tratado *De divinatione*. Reconoce dos especies de adivinación: una artificial y otra natural. La primera se basa en conjeturas y observaciones y comprende el examen de las vísceras, las predicciones según los augurios, los prodigios, etc. La segunda, en cambio, surge de la iluminación de las almas en contacto con lo divino y comprende, además del éxtasis y el arrebato entusiástico, las previsiones que hace el alma liberada durante el sueño del ruido y la agitación de los sentidos¹³. Del siglo I a.C. data la obra hoy perdida del estoico Posidonio, *Sobre la mánica*, donde se desarrollaba una clasificación tripartita de los sueños en función de su fuente u origen. Dicha clasificación fue recuperada y desarrollada por Cicerón. «De tres maneras —dice éste— piensa Posidonio que los hombres pueden soñar por impulso divino: en primer lugar, el alma es clarividente por sí misma; en segundo lugar, el aire está lleno de almas inmortales, selladas con el sello de la verdad, y en tercer lugar, los dioses mismos conversan con los durmientes» (*Sobre la adivinación*, I, 64).

La clasificación de Posidonio, además de por Cicerón, fue heredada por Filón de Alejandría (20 a.C. y 45/50 d.C.), quien nos dejó un importante tratado *Sobre los sueños*¹⁴. A pesar de ser judío, fue considerado como autor cristiano y su obra fue estudiada y transmitida como la de los Padres de la Iglesia. En un contexto filosófico, *Hypnos*, que designa el estado de sueño, se define para Filón como un estado psíquico en el que el alma, liberada del yugo del contacto con el exterior por medio de los sentidos, entra en trance y es capaz de recibir cierto tipo de imágenes y revelaciones. Aparece opuesto al estado de vigilia, en el que los sentidos oscurecen toda actividad de la mente. Durante el sueño, en cambio, los sentidos se ven oscurecidos por la actividad del alma; duermen, mientras que los verda-

¹³ *Ibid.*, pág. 87.

¹⁴ Contamos con una edición reciente: Filón de Alejandría, *Sobre los sueños y sobre José*, ed. de Sofía Torallas Tovar, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 1997.

deros sentidos, los del alma, despiertan para la contemplación. El sueño supone, por tanto, una retirada del alma a sí misma, un alejamiento del mundo que le permite tener una capacidad de pronosticar y recibir mensajes divinos.

Para Filón, las visiones que se reciben durante el sueño son de dos tipos: falsas o verdaderas. Pero Filón nos presenta también, con alguna leve modificación, la ya mencionada clasificación tripartita de los sueños en función de su origen. Éste pueden ser los dioses, los demonios o el alma: es Dios quien envía los ensueños, siendo éstos los puramente divinos; los espíritus inmortales de que está lleno el aire, los ángeles en Filón, provocan el ensueño; o, por último, el alma misma provoca la visión, entrando en un estado especial de trance durante el sueño. El tratado *Sobre los sueños* estaba en origen constituido por tres libros, de los cuales el primero se nos ha perdido. Cada uno estaba dedicado a un tipo de sueño, que se correspondía a su vez con un tipo de alma, que, en función de su perfección ascética, era merecedora de visiones más o menos elevadas¹⁵.

La consideración de los sueños como un medio de pronosticación, originada en el antiguo Oriente Medio y en la época helenística, hizo surgir una serie de onirománticos profesionales que se ganaban la vida descifrando la confusa imaginería que aparecía en los sueños. El más famoso de estos intérpretes, y el que más influyó en posteriores generaciones, fue Artemidoro de Daldia, un médico del siglo II d.C., natural de Asia Menor, autor de un tratado, *Onirocrítica*, donde defiende la oniromancia contra sus críticos, y de una *Interpretación de los sueños*, que es una elaborada tipología, casi científica, de los sueños y una detallada guía para su interpretación. Fue éste un libro muy famoso durante más de un siglo, del que se hicieron numerosas ediciones en griego y latín¹⁶. En realidad, se trata de la única obra sobre interpretación de los sueños que nos ha dejado la antigüedad grecorromana.

En opinión de Artemidoro, hay varias clases de sueños. Unos representan una imagen clara y directa del acontecimiento que presagian y otros ofrecen, en cambio, símbolos alegóricos que exigen una

¹⁵ Torallas Tovar, ed. cit., pág. 34.

¹⁶ Las más importantes fueron las de Venecia, 1518, y Lugdini, 1546. Existe una edición en castellano: Artemidoro de Daldia, *Interpretación de los sueños*, prólogo de Rafael Urbano, Madrid, 1922. La tradición helenística de oniromancia es examinada por S. R. F. Price en «The Future of Dreams: From Freud to Artemidorus», *Past & Present*, 113 (noviembre, 1986), págs. 3-37.

interpretación, porque las cosas o los sucesos vistos en ellos tienen un significado oculto¹⁷. Por otro lado, es indispensable que el intérprete de los sueños sea un hombre sabio con una gran experiencia y que sepa utilizar con prudencia los métodos¹⁸.

El siguiente autor en quien debemos detenemos es Calcidio (siglo IV d.C.). En su comentario al *Timeo* de Platón, una referencia muy breve a los sueños en el original (45 e) le sirve de pretexto para dedicar siete capítulos al tema (*Comentario al «Timeo»*, 249-256). Calcidio establece cinco tipos de sueños: *somnium*, *visum*, *admonitio*, *spectaculum* y *revelatio*. En opinión de C. S. Lewis dichos capítulos tienen interés fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, porque figura en ellos una traducción del apartado 571 que de la *República*, transmitiendo, de esta forma, siglos antes que Freud, la doctrina de Platón, precedente de la freudiana, del sueño como expresión de un deseo inhibido. En segundo lugar, porque arrojan luz sobre un pasaje de *Hous of Fame* de Chaucer, donde se añade un tipo más de sueño a la popular clasificación de Macrobio, que sigue en general. Se trata de la *revelación* que, en opinión de Lewis, procedía, aunque quizás indirectamente, de Calcidio, cuya lista no coincide exactamente con la más conocida clasificación de Macrobio¹⁹. Señala, por otra parte, Lewis que aunque Calcidio conocía a Aristóteles, no sentía por él el respeto que posteriormente se le profesó. Aristóteles, aseguraba Calcidio, había pasado por alto todas excepto una de las clases de sueños «con su habitual descuido desdeñoso» («more quodam suo [...] fastidiosa incuria»)²⁰.

Varios autores neoplatónicos de finales de la Edad Antigua continuaron desarrollando elaboradas tipologías de sueños. La más influyente de estas obras fue, sin duda, el *Comentario del Sueño de Escipión* de Macrobio, gracias a la cual se salvó esa parte de la *República* de Cicerón. Macrobio distinguía cinco tipos de sueños en función de su contenido profético: *insomnium*, *visum* o *phantasma*, *somnium*, *visio* y *oraculum*. El *insomnium* es ese género de sueños en el que se repiten las preocupaciones que acosan al individuo cuando está despierto. El *visium* o *phantasma* se ofrece en esos instantes en los que no se está dormido ni despierto. Ambas categorías de sueños, explicables por causas naturales, carecen de valor profético. El sueño pro-

piamente dicho o *somnium*, que a su vez se divide en cinco especies, es aquél que por su oscuridad alegórica necesita ser interpretado. La visión o *visio* tiene carácter profético o premonitorio. El *oraculum*, por último, requiere la presencia de un personaje venerable que instruya al soñador sobre lo que debe y no debe hacer y le dé noticias de lo que le va a ocurrir en el futuro²¹. El *somnium*, *visio* y *oraculum* son para este autor los sueños verídicos y útiles; los dos restantes, *insomnium* y *visium*, carecen de utilidad. Pensaba Macrobio que el *Sueño de Escipión* era *somnium*, *visio* y *oraculum*, pues un sueño puede combinar las características de más de una clase. Es un *oraculum*, porque en él aparece una persona venerable para predecir y aconsejar; una *visio*, porque revela verdades auténticas sobre las regiones celestiales; un *somnium*, porque su significado más profundo permanece oculto²². La obra de Macrobio tuvo una fama inmensa y una influencia duradera, conservándose de ella casi cincuenta manuscritos²³.

Las clasificaciones de Artemidoro o Macrobio han tratado de ponerse en relación con la clasificación tripartita de origen estoico que recoge y desarrolla Filón de Alejandría. Para otros estudiosos, en cambio, esas clasificaciones y la estoica tripartita no están en conexión, sino que pertenecen a diferentes tradiciones, con diferentes orígenes y objetivos, lo que parece más convincente²⁴.

La clasificación de los sueños por parte de los antiguos fue detenidamente estudiada por A. H. M. Kessels²⁵. Opina éste que existían dos sistemas distintos de clasificar los sueños. El primero, que comprende cinco tipos de sueños, estaría formulado en una obra

²¹ Véase un amplio comentario de la clasificación de Macrobio en Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»)*, Barcelona, PPU, 1994, págs. 149 y ss.

²² C. S. Lewis, *op. cit.*, pág. 49. La justificación que hace Macrobio del uso del sueño por parte de Cicerón en el *Sueño de Escipión* ha sido resumida y comentada por Spearing (*op. cit.*, págs. 8-11). Algunos estudiosos han señalado interesantes relaciones entre los tipos de sueños establecidos por Macrobio y algunos ejemplos de sueños literarios. Así, en opinión de C. S. Lewis, todos los poemas alegóricos de la Edad Media, como por ejemplo el *dream* de *Hous of Fame* de Chaucer (I, 9), son muestras de *somnia*. Asimismo, según C. S. Lewis, en *Parliament of Fowls* (102), Chaucer alude al *insomnium* cuando dice que «The carter dremeth how his cartes goon» («el carretero sueña con la marcha de sus carros»). El *fantom* de Chaucer es indudablemente un *visum* (*Hous of Fame*, I, II) y su *sweven* probablemente sea un *insomnium* (C. S. Lewis, *op. cit.*, págs. 48-49). Respecto del *oraculum*, y teniendo en cuenta que Macrobio habla de él como de un tipo real de sueño, asegura Spearing: «One mighty suppose that this category was merely a literary convention, a conveniente way of dressing up didacticism to make it more interesting and convincing» (*op. cit.*, pág. 10).

²³ C. S. Lewis, *op. cit.*, pág. 54.

²⁴ Torallas Tovar, ed. cit., pág. 32.

²⁵ «Ancient systems of dream classification», en *Mnemosyne*, XII (1969), págs. 389-424.

¹⁷ Ed. cit., pág. 21.

¹⁸ *Ibid.*, págs. 27 y 28.

¹⁹ C. S. Lewis, *op. cit.*, 49.

²⁰ Cfr. C. S. Lewis, *op. cit.*, pág. 52.

perdida que debió ser la fuente tanto de Artemidoro como de Macrobio, y responde a un método práctico de acercarse a los sueños. Se trata de averiguar si los sueños tienen alguna significación o no. Por otro lado, está el sistema debido a Posidonio, que es recogido por Cicerón y más tarde por Filón, Tertuliano, etc., y que responde a un método filosófico-psicológico de acercarse a los sueños, que pretende averiguar su procedencia. La clasificación de Calcidio la relaciona Kassels con la de Filón.

Cuando llega la Edad Media cristiana, la teoría de los sueños está en lo fundamental ya básicamente constituida y la mayoría de los escritores van a mantenerse fieles a la división hecha por Macrobio. La teología cristiana mantuvo, en general, la creencia en los sueños proféticos. No obstante, la mayoría de los Padres de la Iglesia, al igual que los antiguos que les precedieron, mostraron ciertas dudas sobre la naturaleza, frecuencia e importancia que había que otorgarles. Así, San Agustín, por ejemplo, se mostró preocupado por la dificultad de diferenciar los sueños «divinos» de aquellos que tenían causas naturales o, lo que es lo mismo, revelación verdadera y falsa²⁶. Desde San Agustín, los teólogos consideraron que el medio preferido para la revelación divina era la *visio*, una visión de carácter inefable que iluminaba de forma directa la mente infundiéndola del conocimiento divino. Pero se pensaba que estas visiones verdaderas eran poco frecuentes, estando reservadas solamente a aquellos que mostraban otras formas de favor divino. Los sueños, en términos generales, tenían menos credibilidad que las visiones, ya que se consideraban muy susceptibles de manipulaciones diabólicas y un vehículo inapropiado para la verdadera comprensión del saber divino²⁷. Santo Tomás de Aquino se mostró en general crítico con la idea de los sueños como una herramienta de adivinación, aunque también reconocía que los sueños podían tener causas internas y externas. Entre éstas se incluían las estrellas, que tenían el poder de influir en la imaginación, así como causas espirituales, tanto diabólicas como divinas. Dejaba así abierta la posibilidad de que Dios, bien en persona o bien por medio de los ángeles, pudiera comunicarse con los hombres a través de los sueños²⁸. Posteriormente, otros teólogos es-

tuvieron de acuerdo con Santo Tomás en este punto, pero, al igual que San Agustín, encontraron difícil distinguir a los verdaderos profetas de los falsos. En definitiva, los Padres de la Iglesia reconocieron en general que los sueños podían servir como instrumentos de revelación divina, aunque mostraron frecuentes reservas en esta cuestión²⁹.

En la Alta Edad Media nos encontramos con posturas semejantes a las expuestas hasta aquí. Richard L. Kagan ofrece varios datos que así lo demuestran. San Isidoro de Sevilla incluyó el *somnium* en una discusión sobre varios tipos de profecías. El *Setenario*, un libro de leyes recopilado por el rey Alfonso X en el siglo XIII, ofrecía una descripción aristotélica de los sueños como fenómenos naturales causados por los «sentidos», así como por el movimiento de los humores corporales. En el *Libro del dormir y despertar y del soñar y adivinar y agüeros y profecías*, obra recopilada por el rey Juan II de Castilla en 1499, pueden encontrarse teorías similares, aunque el anónimo autor de esta obra admitía también la posibilidad de que algunos sueños pudieran tener un origen divino³⁰.

Al igual que muchas de las actuales teorías sobre los sueños se rigen por el modelo freudiano, a principios de la época moderna existía una teoría general sobre los sueños para toda Europa, cuyo origen se remonta a la época clásica. Kagan habla incluso de «una cultura internacional de los sueños», compartida por casi toda Europa³¹. Los españoles del siglo XVI, que, como la mayoría de los europeos, mostraron atracción e interés por el mundo de los sueños, pensaban que éstos podían tener dos orígenes, uno natural y otro sobrenatural. Respecto a las causas naturales de los sueños, los filósofos del siglo XVI seguían las doctrinas de Aristóteles, quien los consideraba el producto de las percepciones sensoriales sobre el alma o «espíritu», durante el periodo de reposo. Pero la literatura renacentista sobre los

²⁶ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 59.

²⁷ *Ibid.*, pág. 140.

²⁸ Una completa exposición sobre las causas de los sueños y la legitimidad de servirse de ellos para conocer el futuro aparece en su obra *Somme théologique*, II-II, c. 95, art. 6 (es reproducido por Becker, *op. cit.*, págs. 238-239).

²⁹ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 59.

³⁰ *Ibid.*, pág. 61.

³¹ *Ibid.*, pág. 56. En 1549, Auger Ferrier publicó en Lyon un tratado sobre los sueños, *Liber de somniis*, que iba acompañado de tres obritas sobre el mismo tema: la primera de Hipócrates en traducción de J. C. Escaligero, la segunda de Galeno en traducción de Guinther de Andernach, y la tercera de Sinesio de Cirene en traducción de Marsilio Ficino. El tratado de Ferrier sigue de forma especial a Hipócrates, considerando que son los sueños naturales los que pueden ayudar al médico en el conocimiento del enfermo. Piensa también que sí se puede conocer el futuro por medio de los sueños, ya que Dios mismo puede producir visiones proféticas; asimismo, cree que no existen sueños vanos, pues para él todos los sueños son significativos. Existe una edición en castellano: *Libro de los sueños (Liber de somniis)*, ed. de Francisco Calero, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1989.

sueños incluía también una tesis claramente no aristotélica, al admitir que algunos sueños tenían un origen sobrenatural, bien diabólico o bien divino. A este respecto, no está de más recordar que el proceso de Lucrecia, como ha demostrado Kagan, en el fondo fue una discusión sobre si sus sueños eran profecías divinamente inspiradas o mensajes de agentes del diablo³². En definitiva, en la teoría renacentista de los sueños, éstos también se veían como un medio de pronosticación, siendo el tratado de Artemidoro, hacia el siglo XVI, la guía más popular en Europa para la interpretación de los sueños. Este y otros manuales contribuyeron a que la oniromancia fuese una actividad normal dentro de la vida diaria, de tal forma que la especulación acerca de las fuentes y la interpretación de los sueños no se limitaba a una elite culta³³.

Por otro lado, las tipologías de los sueños en la Europa de los siglos XVI y XVII fueron simples variantes de la realizada por Macrobio. Veamos algunos ejemplos.

Un comentarista del *Somnium Scipionis* del siglo XVI, Juan Luis Vives, siguiendo las líneas tradicionales, establece de nuevo una tipología de los sueños, según las causas que los originen³⁴. Si la clasificación ofrecida por Vives no ofrece una gran originalidad, respecto a las que hemos visto hasta el momento, su postura ante los diferentes tipos de sueños no carece de interés. Como la mayoría de los escritores renacentistas, admite la existencia del *somnium coeleste*, inspirado por Dios con un propósito concreto, pero presta muy poca atención a este tipo de sueños y fija su interés en el *somnium naturale* y el *somnium animale*, es decir, en los sueños provocados por circunstancias naturales, físicas o psicológicas. En el libro II de *Anima et Vita*, publicada en 1538, define el sueño como «un acto interior del alma mientras se duerme» (III, 393), en el que el *sensus interior* capta imágenes que se han ofrecido a los sentidos durante las horas en que se ha estado despierto y que han ido almacenándose en la memoria. Reconoce también que los sueños se ven ampliamente afectados por los humores corporales (III, 394) y que incluso la propia condición física provoca determinados tipos de ensoñación. En cuanto al poder profético de los sueños, la postura adoptada por Vives es claramente aristotélica. Considera que, en principio, los sue-

ños no tienen poderes de predicción, pero como son tan variados y frecuentes, accidentalmente pueden convertirse en exactos indicadores de sucesos futuros (III, 397)³⁵. Es decir, si el contenido de un sueño resulta ser profético hay que achacarlo a un hecho puramente casual. También en su *Somnium*, que ha sido interpretado como un ataque al estrecho escolasticismo que encontró en la Universidad de París³⁶, puede detectarse la influencia de Aristóteles cuando argumenta que los sueños no deberían usarse con fines adivinatorios, cuando insinúa que un visionario como Tiresias no es más que un charlatán o cuando considera que los llamados sueños proféticos sólo ocasionalmente coinciden con la verdad.

En un momento de esta obra, Vives reconoce que en la corte del Sueño «reinaba una gran confusión y disidencia acerca de la interpretación de los sueños» (pág. 611). Él, por su parte, repite, interpreta y defiende las teorías sobre el sueño de Aristóteles, oponiéndose al significado dado al sueño profético por Artemidoro y Macrobio a través de la Edad Media. En esto se afirma su misión humanista de retornar a las fuentes clásicas griegas y latinas, más que a las interpretaciones medievales³⁷. En cuanto a su clasificación, sigue a Macrobio, pero hay una diferencia importante entre Macrobio y los escritores medievales, por un lado, y Vives, por otro, y es que este último, al adoptar una postura aristotélica, muestra poco interés por los sueños oráculo³⁸.

Entre los muchos libros que se ocupan del tema de los sueños en el siglo XVI, uno de los más influyentes fue el *Tratado en el qual se pruevan en todas las supersticiones y hechizeras*³⁹, de Pedro Ciruelo, impreso once veces entre 1530 y 1577. Ciruelo creía que los sueños tenían tres causas: natural, moral y teológica. Los sueños naturales eran intrascendentes, siendo el resultado de desequilibrios humorales. En los sueños morales la mente vuelve a presentar las experiencias del día anterior. El sueño teológico o sobrenatural, por último, equivalente al *somnium* de Macrobio, era una revelación, bien de Satán o bien de Dios. Ahora bien, de nuevo Ciruelo va a mostrar las reticencias habituales de la época hacia los sueños proféticos, al considerar que éstos eran poco frecuentes, ocurriendo sólo en situaciones

³² *Op. cit.*, pág. 56.

³³ *Ibid.*, pág. 62.

³⁴ Louis J. Swift ha analizado las teorías de Vives acerca de los sueños en «*Somnium Vivis* y el Sueño de Escipión», art. cit., págs. 88-112.

³⁵ *Ibid.*, págs. 93-94.

³⁶ Véase Julian Palley, *Ambiguous mirror: Dreams in Spanish literature*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1983, pág. 68.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Louis J. Swift, art. cit., págs. 96-97.

³⁹ Capítulo «De los sueños», coord. Alva V. Ebersole, Valencia, 1978, pág. 65.

relacionadas con el bien común. Creía además que solamente los teólogos experimentados poseían el conocimiento necesario para distinguir entre estos sueños y los sueños diabólicos⁴⁰.

Bernardino Montaña de Monserrate, a propósito de la interpretación del sueño que incluye en su *Libro de la anatomía del hombre* (1551), expone toda una teoría sobre el fenómeno del sueño y sus causas. Distingue primero entre los sueños violentos, que son aquellos «donde concurre causa violenta y contra naturaleza» y los sueños naturales, «quando no concurre para ello causa ninguna violenta». Dentro de estos últimos distingue a su vez otros dos géneros de causas por las que nacen los sueños: «las figuras que resultan en el cerebro de los vapores y nublados que se levantan de todo el cuerpo, y del mismo cerebro y así mismo las figuras reservadas en la fantasía o en la memoria de las cosas conocidas por los sentidos exteriores». Habla después del pronóstico de los sueños y sostiene que, en la mayoría de los casos, «los sueños son de cosas que han pasado de próximo por los sentidos exteriores» y que estos sueños no tienen ningún valor profético. Por contra, cuando los sueños son de alguna cosa muy lejana y distinta de lo que se ha pensado o tratado recientemente, aunque algunas veces no signifiquen nada, otras veces tienen fuerza para pronosticar alguna cosa, bien sea acerca de la «disposición del cuerpo», bien acerca «de la disposición del tiempo», refiriéndose al tiempo climático. Concluye que éstas son las dos únicas maneras posibles de adivinar y pronosticar el futuro a través de los sueños, considerando el resto como burla y superstición. En relación con la primera, hay que recordar que a lo largo de la Historia ha existido la creencia muy generalizada de que los sueños, junto al del poder de pronosticar el futuro, tenían otros usos prácticos, uno de los cuales era el médico, llegando a considerárselos medio de prevención de las enfermedades o procedimiento de curación⁴¹. Era incluso habitual que los médicos emplearan el análisis de los sueños como una herramienta de diagnóstico, práctica que sólo desapareció a finales del siglo XIX, cuando Freud trasladó el enfoque médico de la interpretación de los sueños del cuerpo a la mente.

En sus *Anotaciones* (1580) a las obras de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera⁴², a propósito del comienzo de la *Égloga II*,

⁴⁰ Richard L. Kagan, *op. cit.*, pág. 62.

⁴¹ Raymond de Becker, *op. cit.*, pág. 143.

⁴² *Comentarios de Fernando de Herrera (1580)*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.

dedica un buen espacio al comentario del sueño. Recoge las ideas sobre el particular de muchos autores antiguos, al tiempo que traduce un poema de Petronio Arbitro donde se habla del engaño del sueño al entendimiento humano. Sostiene Herrera que los sueños proceden de cuatro causas, dos internas y dos externas. Entre las internas, «la primera son los pensamientos, que el hombre hace velando»⁴³, la segunda «son los humores del cuerpo y su disposición». De las otras dos causas externas, es la primera «la impresión corporal, o del aire, o de cuerpos celestes, que mueven y despiertan la imaginación o la fantasía del que duerme y le hace ver en aquella imaginación cosas conformes a la disposición de los cuerpos celestes». La última es «quando Dios mueve la fantasía con el ministerio angélico, y amaestra por sueños a los hombres, revelándoles sus misterios» (págs. 507-508). Los originados por esta última causa son para Herrera los sueños verdaderos, pues conforme a la opinión antigua, cree éste que algunas veces las visiones nocturnas son engañosas y otras verdaderas (págs. 508-509).

Comenta también Herrera, como ya hicieran otros muchos antes que él (Macrobio o el Brocense, por ejemplo), lo dicho por Homero en el Canto XIX de la *Odisea*, recogido después por Virgilio, respecto a las dos puertas del sueño: «... las puertas de los sueños son dos [...] La una de éstas es de cuerno [...] Por esta puerta sale la verdad, que es por la vista; porque lo que vemos, sin duda es verdad. Y así se le atribuyen los sueños verdaderos, que dicen los poetas [...] La otra ebúrnea, que es de marfil denso y frágil, y se da a los sueños vanos para que entendamos conforme a la opinión antigua algunas veces las visiones nocturnas ser engañosas y otras verdaderas, significa la boca, porque los dientes son de aquel color, y sabemos que lo que se habla puede ser falso...» (págs. 490-491)⁴⁴. Es decir, considera ciertos o falsos los sueños a partir de la diferencia entre lo visto y lo contado, concediendo la verdad a lo percibido por los ojos y la posible falsedad a lo emitido por la boca⁴⁵.

⁴³ «Son los sueños, como dice Aristóteles, reliquias de las cosas que velando percibimos con el sentido, y como estas cosas no desvanezcan luego que han dejado de imprimir su afecto en los sentidos, pero permanezcan en algún tiempo, de la suerte que si uno tocare y sacudiere alguna cosa movable, no luego que dejare de movella, y apartare la mano, ella se sosiega, no es admiración que se nos ofrezcan quando dormimos las imágenes de aquellas cosas que hicimos, o hablamos, o pensamos velando» (ed. cit., pág. 507).

⁴⁴ En este pasaje interpretativo de la teoría homérica y virgiliana de las puertas del sueño, Herrera dice seguir a Adriano Turbeno, cap. 14, lib. 4.

⁴⁵ Aurora Egido, *op. cit.*, pág. 142.

Afirma Aurora Egido que este pasaje seguramente era conocido por Cervantes y tiene en cuenta lo dicho en él a la hora de analizar el supuesto sueño tenido por don Quijote en el interior de la cueva de Montesinos⁴⁶. Y a propósito de Cervantes, en el capítulo VI del *Viaje del Parnaso*⁴⁷, reduce las causas que originan los sueños a tres:

De una de tres causas los ensueños
se causan, o los sueños, que este nombre
les dan los que del bien hablar son dueños.
Primera, de las cosas de que el hombre
trata más de ordinario; la segunda
quiere la medicina que se nombre
del humor que en nosotros más abunda;
toca en revelaciones la tercera,
que en nuestro bien más que las dos redonda (pág. 136).

De nuevo, en el *Persiles*, Cervantes hace referencia a esas tres causas: «cuando no son [los sueños] revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban al sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día»⁴⁸. A tales causas se refieren también otros muchos autores contemporáneos, como Francisco Valles, en su libro *Di iis quae scripta sunt physycè in libris sacris, sive de sacra philosophia*, cap. XXX (Turín, 1587), o Benito Pereino, en *De Magia, de observatione somniorum et de divinatione astrologica libri III* (Coloniae Agrippinae, 1598, II, 2)⁴⁹.

En conclusión, la mayoría de los escritores españoles que trataron el tema durante el Siglo de Oro compartieron la creencia en la ampliamente extendida división de los sueños según las causas en *naturale, animale, coeleste*. O, lo que es lo mismo, admitían la existencia de sueños originados por los humores corporales, por las preocupaciones diarias y por intervención divina. Estos últimos eran los sueños de contenido profético y, aunque casi todos los autores españoles del siglo XVI aceptaban su existencia, mostraban al tiempo

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cito por la edición de Vicente Gaos, Madrid, Clásicos Castalia, 1974.

⁴⁸ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, págs. 136-137.

⁴⁹ Cfr. R. Schevill y Adolfo Bonilla en *Persiles y Sigismunda, I, Obras Completas*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914, pág. 344, n. 120-14. Otros autores de la época que tratan el tema del sueño son Ripa, *Iconografía*, II, 331-2, o Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, 1589, II, 51v.-52v., con acopio de lugares y autoridades.

múltiples reservas en cuanto a su frecuencia y a su utilización con fines adivinatorios.

El Romanticismo trajo consigo una renovación profunda del conocimiento del sueño, otorgándole un lugar privilegiado. Pero ya anteriormente la mayoría de los pensadores racionalistas europeos del siglo XVIII le concedieron también una gran importancia. A partir de 1750, casi todos los tratados de psicología dedican atención al tema⁵⁰. Albert Beguin nos informa de que durante esta época era una costumbre generalizada que la gente se contara sus sueños proféticos y no sólo en los ambientes pietistas, sino también en los círculos más «ilustrados», en los que no era extraña la afición a las historias de presentimientos verificados, reveses de fortuna anunciados por un sueño premonitorio, sonambulismo o todo aquello que tuviera alguna apariencia mágica u oculta⁵¹. Pero, al margen de ese interés por el mundo del sueño, que en realidad no desaparece en ningún momento de nuestra historia, lo que nos interesa ahora es ver cuáles son las teorías que prevalecen en este siglo en cuanto al origen y las causas del sueño.

En principio, las diversas escuelas psicológicas del siglo XVIII se muestran inclinadas a hacer prevalecer las explicaciones fisiológicas. Si ya Aristóteles había hecho derivar los sueños de las impresiones dejadas en los órganos sensoriales, el siglo XVIII, más que ninguna otra época, insistió en esos orígenes fisiológicos. No hay pensador que no admita que el sueño se debe al agotamiento de los «humores nerviosos» o de los «espíritus animales», tan necesarios para el movimiento como para la sensación. Asimismo, casi todos los psicólogos insisten en las semejanzas existentes entre la vida de la vigilia y la onírica, lo que le lleva a ver a Albert Beguin una semejanza esencial entre el «realismo» del siglo XVIII y la psicología freudiana⁵².

A diferencia de uno y otra, para los románticos es precisamente el sueño, junto a otros estados «subjetivos», el que nos hace «descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que es más nosotros mismos que nuestra misma conciencia»⁵³. Para el romántico, el estado de vigilia y lucidez no es más que noche profunda, mientras que la verdadera claridad solamente nos es accesible en los

⁵⁰ Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pág. 25.

⁵¹ *Ibid.*, págs. 25-26.

⁵² *Ibid.*, págs. 27-29.

⁵³ *Ibid.*, pág. 29.

aspectos nocturnos de nuestra existencia. En realidad, tal como se pone de manifiesto en todos los textos analizados en el capítulo primero, también durante otras épocas el sueño es considerado como un medio para conocer la verdad y salir de la tiniebla y la ignorancia. Sin embargo, como hemos visto, durante siglos se tendió a considerar el sueño como manifestación o reflejo de los pensamientos tenidos en la vigilia; con la irrupción del Romanticismo comienza a considerarse absurdo, superficial y aun peligroso el ver en los sueños simples residuos del estado de vigilia. En la concepción romántica, dice Albert Beguin:

el sueño es revelador, pero revelador *poéticamente*, porque el sentimiento especial, la euforia que en él experimentamos, nos persuade —no con una persuasión lógica sino con una convicción espontánea— de que el mundo entrevisto existe, de que este mundo constituye una forma esencial y entrañable de nuestra existencia más auténtica. Somos nuestros sueños tanto como nuestra vigilia. Explicar los sueños a partir de la consciencia diurna es cometer un acto bárbaro, es condenarse a falsear su sentido y sobre todo su calidad⁵⁴.

3.1.2. Alusión a las teorías del sueño en los sueños literarios

La reflexión acerca de las causas u origen de los sueños, así como de su condición de verdaderos o falsos, está presente en la mayor parte de las obras estudiadas. Recordemos que ya en el *Sueño de Escipión* se recurre al motivo de los pensamientos que ocuparon la mente del que sueña, momentos antes de quedarse dormido, para justificar el contenido del sueño. En *El Sueño o el Gallo* de Luciano, el sueño que Micilo le cuenta al Gallo también queda justificado por los pensamientos y actividades que ocuparon a aquél antes de empezar a soñar: la comida en casa del rico Eucrates fue motivo de que soñara con riquezas. Aunque no se aluda en la obra explícitamente a dicha correspondencia, es significativo que se emplee más espacio en describir los antecedentes del sueño que el sueño mismo. Por otro lado, en esta obra Luciano se burla de la teoría clásica de las dos puertas —de cuerno y marfil—, por las que salen los sueños falsos y verdaderos. Cuando Micilo va a relatarle al Gallo el sueño que

ha tenido, éste —haciendo alusión a las famosas palabras de Homero en la *Odisea*— quiere averiguar si dicho sueño ha llegado por las puertas de marfil o por las de cuerno. Micilo le contesta entonces que por ninguna de las dos:

Manda a paseo a ese poeta charlatán, que nada sabía de sueños. Los sueños pobres acaso salen por ellas, sueños como los que él vería, y no con mucha nitidez, ya que era ciego; pero mi agradabilísimo sueño partió de puertas de oro, siendo de oro él mismo, todo rodeado de oro, y portador de mucho oro (pág. 370)⁵⁵.

Más adelante, en cambio, reconoce: «como dice Homero⁵⁶, *durante la noche inmortal, un sueño ciertamente divino vino a mí...*» (página 371). No obstante, el Gallo se encargará poco después de demostrarle a Micilo la falsedad de su sueño.

De nuevo en *El Sueño o La vida*, Luciano cita a Homero: «Por decirlo con Homero, *Un ensueño divino llegóme en el sueño / a lo largo de una noche inmortal*» (pág. 154). Pero al igual que en la obra anterior, la creencia clásica en los sueños divinos es desacreditada cuando casi al final del texto una voz increpa a Luciano, burlándose de su sueño y calificándolo de tonto y pueril. Por otro lado, también aquí se acude a la teoría aristotélica al justificar el contenido del sueño con las preocupaciones previas a la dormición.

El tema de la veracidad o falsedad de los sueños sigue preocupando a los autores medievales, que así lo manifiestan en sus respectivos sueños literarios. En los primeros versos del *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris reflexiona sobre este asunto y para demostrar la existencia de sueños de carácter profético acude a la autoridad de Macrobio y a su comentario del *Sueño de Escipión*, a quien cita. Lorris confiesa creer en la existencia de sueños que nos revelan el significado del bien y del mal, «pues muchas personas sueñan por la noche /muchísimas cosas que entender no pueden, / pero que después se ven perfectamente» (vv. 18-20). Así sucedió, por supuesto, en el sueño que se dispone a contar.

En *El Sueño*, el Marqués de Santillana se hace eco del clásico pro-

⁵⁵ En la descripción de la isla de los Sueños de *Relatos verdícos*, Luciano desmiente de nuevo la teoría homérica: «las puertas que hay en él no son dos, como dice Homero, sino cuatro: dos miran al llano de la Blandura (una es de hierro y la otra de barro), por las que, según decían, salen los sueños terroríficos, criminales y molestos; y dos dan al puerto y el mar (una de cuerno y otra de marfil, por la que nosotros penetramos)» (ed. cit., pág. 218).

⁵⁶ Cfr. *Iliada*, II, 56.

⁵⁴ *Ibid.*, págs. 117-118. Aquí es donde radica fundamentalmente la diferencia entre unas épocas y otras en cuanto a la utilización del sueño en la creación literaria.

blema de la veracidad o falsedad de los sueños, aunque de forma original. No lo hace en una introducción o exordio del sueño que va a contar, sino tras éste, y a través de la disputa entre el Corazón, que intenta demostrar que los sueños revelan enigmas, y la Razón, que desmiente la veracidad de los sueños, aunque termina siendo persuadida por aquél. También en *El Triunfo del Marqués*, de Diego de Burgos, aparece una reflexión sobre la veracidad de los sueños. Explica Burgos el valor que concede a éstos: la providencia divina permite a los mortales «soñando, que vean / lo que proveído es en tus conceptos»; pero, al mismo tiempo, sabe que va contra la fe cristiana creer que los sueños enseñan lo que ha de ocurrir en el futuro.

Por otro lado, durante la Edad Media no era extraño acudir al motivo clásico de los pensamientos previos que condicionan el contenido de los sueños. Una variante de este motivo es el de la lectura antes de quedarse dormido, muy presente en la tradición medieval europea. En *Pèlerinage de vie humaine*, el yo poético comienza a soñar tras la lectura del *Roman de la Rose*; en *The Book of the Duchess*, estaba leyendo la fábula de Ceix y Alcione de las *Metamorfosis* (XI, V) cuando le invade el sueño; en *The Parliament of Fowls*, estaba leyendo el *Sueño de Escipión*, y cada una de esas lecturas va a condicionar el contenido de los respectivos sueños. En esta última obra se hace además explícita alusión a cómo los sueños responden a los afanes y las ocupaciones del día, ofreciéndose varios ejemplos.

Ahora bien, muchas de las visiones poéticas medievales castellanas prescinden de la habitual reflexión sobre la veracidad de los sueños o de la justificación de su contenido con los pensamientos previos. En el *Dezir a las syete virtudes*, en *Coronación de Mossén Jordi*, en *Querrela de amor* no hay ningún tipo de reflexión sobre el sueño y sus causas. Menos aún en *El infierno de los enamorados*, en *Triunfete de amor* o en *Laberinto de Fortuna*, donde más que un sueño lo que se cuenta es una visión. En *Lo Somni*, Bernat Metge tan sólo dice respecto a la naturaleza de su sueño que durmió «repentinamente, no en la forma acostumbrada, sino en aquella con que los enfermos y hambrientos suelen dormir» (pág. 11). Y en el «Proemio» de la *Visión deleitable*, solamente se nos dice que el sueño sobrevino después de una tremenda disputa entre el entendimiento y la voluntad del autor.

En los sueños del Renacimiento no vamos a encontrar importantes novedades en cuanto al tópico de las causas del sueño. Vives dice que la noche pasada, mientras estaba preparando para sus estudiantes la exposición del *Sueño de Escipión*, empezó a soñar con el

mismo Escipión en persona, soñando. En este caso, es el Sueño, «esa pequeña divinidad volátil», quien «de golpe y voleo» (pág. 605) le introdujo en su morada. En la *Vigilia al margen del «Sueño de Escipión»*, Vives se detiene mucho más que Cicerón en el debatido tema de las causas del sueño, ejemplificando incluso con el sueño que tuvo Quinto Ennio, a quien Cicerón sólo aludía de pasada. Una vez más queda clara la postura de Vives con respecto al origen de los sueños: «A cada uno de nosotros nos acontece que si estando en vela pensó o habló mucho de una cosa, esta misma cosa se le ocurra durante el sueño, al parecer con su misma presencia física» (pág. 638).

Juan Maldonado no hace ninguna alusión explícita a las causas que originan los sueños, pero como casi todos sus contemporáneos hace depender el contenido del suyo de los pensamientos que ocuparon su mente antes de quedarse dormido. Estaba mirando al cielo esperando la aparición de un cometa y admirando los «silenciosos rumbos estelares» (p, 150), cuando se acordó de la prudente y virtuosa María de Rojas, ya fallecida. En esto, se quedó dormido y en su sueño se le apareció esta misma mujer, que le condujo en un fantástico viaje por el cielo hasta la luna.

Lo mismo ocurre en el sueño que cierra el *Libro de la anatomía* de Bernardino Montaña de Monserrate: el marqués Luis Hurtado de Mendoza soñó con la anatomía del hombre, porque antes de dormir estuvo conversando sobre la generación de los animales, la sabiduría de la naturaleza y sus admirables obras. No obstante, el marqués califica también su sueño de «cosa celestial». Más adelante dice que «parece imposible haber soñado hombre nacido tal sueño», y que encierra «muy gran misterio». El doctor le pide a Luis Hurtado de Mendoza que le cuente su sueño para ver si de él pueden sacar algún secreto. Y una vez que termina el relato del sueño viene una «Aclaración», en la que Montaña de Monserrate intenta interpretar las distintas partes de aquél. Se trata, por tanto, de un sueño que, como el *somnium* de Macrobio, por su oscuridad alegórica, necesita ser interpretado.

También en relación con la teoría aristotélica del sueño, muchas veces, más que los pensamientos, es el estado de ánimo del soñador antes de quedarse dormido lo que condiciona los contenidos del sueño. En este sentido, la confusión, el descontento, la tristeza y otros sentimientos similares suelen ser motivos desencadenantes de un determinado sueño. En el *Sueño de Polofilo*, el protagonista pasa una noche despierto, lamentándose de su desgraciado amor por Polia y cavilando sobre la amargura del amor no correspondido, an-

tes de comenzar su sueño amoroso. Francesco Colonna se demora en explicar no sólo cuáles eran sus pensamientos sino también su estado de ánimo:

Así que, a solas con los altos pensamientos del amor, consumiendo insomne la larga y tediosa noche, desconsolado y suspirando a causa de mi estéril fortuna y mi adversa y mala estrella, llorando por un importuno y desgraciado amor, recapacitaba sobre lo que representa un amor no correspondido [...] (II, pág. 14).

Dentro de nuestra literatura podemos recordar el sueño que se narra en *La Araucana*, donde el yo poético da debida cuenta del desasosiego que lo invadía antes de empezar a soñar, o el sueño que contiene el «Coloquio pastoril» de Torquemada, donde Torcato, antes de dormirse, estaba abatido por las lágrimas y la fatiga.

Con el paso del tiempo, los autores que recurren al género de los sueños literarios no van a renunciar a la tradicional reflexión sobre las causas, antes bien cada vez se le dedicará mayor espacio. En el capítulo VI del *Viaje del Parnaso*⁵⁷, antes de contar su sueño, Cervantes dedica 27 versos a tratar el tema de las causas. Después de exponer la tradicional clasificación tripartita de los sueños, dice que el que va a relatar procede de la causa primera, es decir, «de las cosas que el hombre / trata más de ordinario» (vv. 4-5). Se detiene también a exponer varios ejemplos que lo demuestran. En el segundo sueño (capítulo VIII, vv. 220 y ss.), ya no se alude a tales causas, sino que aparece el mismo Morfeo, acompañado de la Pereza, el Silencio y el Descuido, que traía un gran caldero de las aguas del Olvido, con las que bañó a todos los poetas. La presencia del mismísimo Dios del Sueño como artífice del sueño del protagonista había aparecido ya en el *Somnium* de Vives y volverá a aparecer más tarde, quizás por influencia de Cervantes, en autores como Antolínez de Piedrabuena o Ramírez de Góngora.

La introducción a *El sueño del Juicio final* muestra en qué medida los escritores del siglo XVII se adhirieron, en sus introducciones al sueño, a los modelos más antiguos. Aunque no sin ironía, Quevedo se plantea en un primer momento el problema de si los sueños son «verdad» (es decir, proféticos) o «mentira», de modo muy semejante a como lo había hecho, casi cuatrocientos años antes, Guillaume de

⁵⁷ Sobre los dos sueños que aparecen en esta obra hablaremos con más detenimiento en el capítulo V.

Lorris en el prólogo al *Roman de la Rose*. Comienza Quevedo citando a Homero a propósito del origen divino de los sueños y de su veracidad, «cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores» (pág. 90). En este punto recurre a la autoridad de Propertio («Nec tu sperne piis venientia somnia portis: / cum pia venerunt somnia, pondus habent») (pág. 91)⁵⁸. A continuación dice que él tiene «por caído del cielo» (pág. 91) un sueño que tuvo en estas noches pasadas. Pero nada más aludir al origen divino de su sueño, se apresura a justificar su contenido con el motivo de la lectura previa a la dormición. Nos cuenta entonces que, antes de que le acometiera el sueño, había estado leyendo en el libro del beato Hipólito sobre el fin del mundo, tema que le provoca la ensoñación del juicio final. Inmediatamente pasa a explicar la causa animal que justifica el contenido de los sueños a través de los pensamientos que preocuparon al hombre durante la vigilia y para ello recurre a toda una serie de autoridades clásicas sobre este asunto:

Dígolo a propósito, que tengo por caído del cielo uno que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del Beato Hipólito *De la fin del mundo y segunda venida de Cristo*, lo cual fue causa de soñar que veía el juicio final. Y aunque en casa de un poeta es cosa dificultosa creer que haya juicio, aunque por sueños, le hubo en mí por la razón que da Claudiano en la prefación al libro II *Del Rapto*, diciendo que todos los animales sueñan de noche como sombras de lo que trataron de día. Y Petronio Arbitro dice:

Et canis in somnis leporis vestigia latrat.

Y hablando de los jueces:

Et pravidus cerno inclusum corde tribunal (págs. 91-93).

En el *Sueño del infierno* se hace referencia a otro tópico extendido en la época: la mayoría de los sueños no son más que «burla de la fantasía y ocio del alma» (págs. 171-172). Pero, como ya hemos visto, también se admitía que algunos pocos sueños, aquellos enviados directamente por Dios, sí tenían credibilidad e incluso podía conferírseles poder profético. Ello le lleva a Quevedo a argumentar que en este caso vio lo que se relata a continuación, guiado del ángel de su guarda, «por particular providencia de Dios» (págs. 171-172). En

⁵⁸ «Y no desprecies los sueños que lleguen por las puertas piadosas: / cuando los sueños llegan piadosos, tienen peso» (*Elegías*, IV, 7, 87-88) (trad. de A. Tovar y M. T. Belfiore, Barcelona, Alma Mater, 1963, pág. 223) (cfr. Ignacio Arellano, ed. cit., págs. 90-91, n. 5).

opinión de Felipe C. R. Maldonado fue a causa de la censura eclesiástica por lo que, en la edición de *Jugetes* (1631), sustituyó tan alto procedimiento, trocándose el ángel en «genio» y la permisión llegase asimismo por particular providencia, pero no sabemos de quién. En cualquier caso, como bien afirma Maldonado, fue por autorización divinamente misteriosa o simplemente misteriosa como Quevedo visitó el infierno para escarmiento propio y de extraños⁵⁹.

Por último, en el *Sueño de la Muerte* acude Quevedo de nuevo al motivo de la lectura previa (Lucrecio, Job), así como al de su estado de ánimo («fatigado y combatido», pág. 312), como causa y justificación del sueño.

En definitiva, Quevedo recurre indistintamente —y a veces simultáneamente— a las causas sobrenaturales y a las naturales para justificar sus sueños. La cita erudita de autoridades clásicas sobre el tema del sueño en el pórtico del relato es una técnica utilizada por Quevedo en varios de sus textos.

En la *República literaria*, Saavedra Fajardo, como tantos otros autores, aduce la causa animal para justificar su sueño. Nos dice que antes de quedarse dormido y empezar a soñar estaba discurriendo sobre el gran número de libros que había, así como del atrevimiento de los que escriben. Tales pensamientos, como luego puede comprobar el lector, condicionan el asunto del sueño que sigue.

Dentro de esta obra encontramos un episodio de especial interés en relación con el tema que estamos tratando. El narrador entró en compañía de Marco Varrón en el interior de una cueva, donde encontraron a dos cuerpos que parecían muertos, uno era Artemidoro, cuya *Interpretación de los sueños*, como ya hemos visto, fue muy popular aun en la Edad Moderna, y el otro Cardano. Cuando descubrió que no estaban muertos sino dormidos, el narrador le dijo a este último que «siendo muchas de sus vigiliat tan doctas y tan provechosas a aquella República, era delito el entregarse tan torpe y graciosamente al sueño, imagen de la muerte» (pág. 63). A esta increpación, Cardano replica que el sueño es antes imagen de la eternidad, ya que en él, como en un espejo, podemos ver el tiempo presente y futuro. El narrador se ríe entonces de tal argumentación, creyendo que su interlocutor aún debía estar dormido. Éste, picado, prosiguió diciendo:

Nos os burléis de los sueños, los cuales hacen divino al hombre con el conocimiento de lo futuro, atributo por naturaleza reservado a Dios; porque en ellos, como en un teatro, se le representan en diversas figuras las cosas que han de suceder, y a veces las sucedidas, para advertimiento propio y ageno; y así no es torpe ni ocioso el tiempo que dormimos, ni le dexamos de vivir, porque sería engaño de la Naturaleza el haver defraudado al aliento de la vida la mitad della; i es conforme a razón que, siendo el hombre por su entendimiento una semejanza de Dios, y aviéndole dado dos tiempos, uno de vigilia y otro de sueño, no le havía de faltar en ambos el ejercicio desta semejanza, teniendo por tan largo espacio de tiempo enagenados y inútiles los sentidos. Para el remedio, pues, de ambos inconvenientes dispuso la divina Providencia que, como en la noche presiden la luna y las estrellas con la luz prestada del sol, para que, careciendo de su presencia, no careciesen de sus rayos, así también dispuso la divina Providencia que la fantasía y las operaciones individuales se exercitase en el desvelo del alma mientras duerme el hombre, a pesar de la humedad del cerebro; y, como es inmortal el alma y en cierto modo se halla entonces fuera de los órganos del cuerpo, por estar impedidos se une a sí misma, y obra con destino superior, reconociendo lo futuro, para que ni este acuerdo ni esta presciencia faltasen al hombre, imagen de Dios (págs. 63-64).

Ante tal extensa exposición, el narrador añade irónico: «Este devaneo de Cardano me pareció peligroso para conferido, y sin replicalle, me retiré» (pág. 64), con lo que se pone de manifiesto la actitud escéptica de Saavedra respecto al poder profético de los sueños. En cualquier caso, es significativo el hecho de que, una vez que se ha acudido a la causa animal de los sueños para justificar el contenido del que se va a relatar en la obra, se aproveche un episodio ocurrido dentro de ésta para aludir a una posibilidad que no se descarta totalmente en la época que nos ocupa: el origen divino de algunos sueños y su consecuente poder profético.

También en los dos vejámenes analizados los pensamientos previos justifican el sueño. Pantaleón de Ribera estaba reflexionando acerca de la posibilidad de que la luna estuviera habitada, antes de soñar su viaje a la luna. En el de Cáncer Velasco, se argumenta explícitamente: «como los sueños son ecos monstruosos de las voces de los sucesos del día» (págs. 93-94), y el autor se había llevado en la fantasía el tema del «socorro de Nápoles, versos latinos y toda la Academia castellana» (pág. 94), empezó a soñar disparates.

De la misma manera que ocurre en algunos de los textos anteriormente analizados, concretamente en el *Sueño de Polifilo*, en *Uni-*

⁵⁹ Felipe C. R. Maldonado, «Introducción» a Quevedo, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1972, pág. 20.

versidad de Amor el autor estuvo desvelado durante toda una noche, pensando en una dama, y es ese pensamiento el que va a condicionar su sueño, en el que se traslada a la Corte del Dios Amor, «filosofando conforme las especies que al tiempo de dormirme dançavan en mi fantasía». Al final de esta obra encontramos una interesante alusión acerca de la veracidad del sueño narrado. Cuando el autor se despertó, tras acordarse de lo que había soñado, alzó la almohada «para ver si me habían puesto debaxo algún ramo de laurel, para que soñara verdades».

En el *Sueño* de Antonio Maldonado aparece de nuevo la postura aristotélica, al definirse a los sueños como «reliquias de las cosas que velando percebimos» (fol. 3). De esta forma, dice el narrador:

apenas me dormí (sobre no aver estado jamás despierto) quando se empessaron a ofrecer en torno de la fantasía las imágenes y simulacros de las cosas, que poco antes avía pensado, como el Soldado la guerra, y al Abogado el tribunal, y ambas cosas a mí (fol. 3).

No obstante, en una de las aprobaciones de esta obra, se alude al posible origen divino del sueño relatado: «pues aunque tu la nombras Sueño, yo casi revelación la considero [...] revelación sagrada». Y casi al final del relato, Antonio Maldonado hace también referencia a la procedencia divina de los sueños: «Algo se a de estar [la Voluntad divina] por los sueños, porque apretando en ellos los cuydados, se representan las inminentes especies de las cosas, y tiene divinidad el ánimo, y suele Dios benigno mostrarse en ellos» (fols. 111 y 112). Y, efectivamente, en este caso, todo el sueño se nos muestra como una revelación de la Verdad Divina al autor.

López de Vega, en *El perfecto señor. Sueño político*, hace alusión a las dos posibles causas atribuidas a los sueños, naturales y divinas. Acto seguido, confiesa que no sabe a ciencia cierta cuál de las dos ha desencadenado el suyo:

Yazía el alma suspensa, o sepultada en la suspensión de los sentidos, i el cuerpo rendido, i sin acciones, hecho trofeo del trabajo, espectáculo, i testigo de la mortalidad: quando, ya fuese por representación en la fantasía, ya por elevación de mayor potencia, me pareció que me hallava a las puertas de vn suntuoso edificio, de labor, i arquitectura peregrina [...] (fol. 1).

Álvarez de Lugo comienza la «Introducción» a la primera parte de las *Vigilias del sueño* con una extensa e interesante reflexión sobre

la veracidad de los sueños. Afirma que es en los sueños «el decir verdades accidente» (pág. 1) y «el no decir las achaque» (pág. 2). Continúa confesando que él particularmente ha sido testigo de lo uno y de lo otro. Muchas veces, al despertar, lloró al descubrir los engaños que soñaba alegre, pero, en cambio, una noche observó muchas verdades. Por ello no siempre hay que menospreciar los delirios de Morfeo. Después de estas reflexiones, como el resto de sus contemporáneos, se detiene a justificar el contenido de su sueño con los pensamientos previos. En este caso, se recurre una vez más al motivo de la lectura, concretamente, de unos versos poco favorables a su gusto del poeta Iuan Campano, así como al motivo del desasosiego y preocupación del soñador antes de quedarse dormido.

Francisco Santos recurre al motivo de la lectura (las meditaciones del Padre Puente) en la segunda parte de *Las Tarascas de Madrid: Postrimerías del hombre y Tribunal espantoso*. Como en Quevedo, la lectura del juicio le llevará a soñar con el mismo. En el *No importa de España* aparece también la lectura («leyendo me hallaba una noche los desaciertos del hombre», pág. 7), así como el motivo de los pensamientos previos: el autor se quedó dormido con la expresión «no importa» en la boca, siendo ello motivo y justificación del contenido de su sueño, que tratará acerca del frecuente uso que de esa frase hacen los españoles. En *Arca de Noé y Campana de Belilla*, se hace alusión a los sueños procedentes del demonio que tienen las brujas:

Ciega a las engañadas, da las profundo sueño, y en él las parece cierto lo que sueñan, siendo fantasías endemoniadas, y algunas verás rendidas en el infame rostro, y maltratados sus cuerpos, que en la batalla del sueño obran las potencias, y las arrojan de la cama, como aburridas de asistir a tan vil alma. Acábase el sueño, porque el diablo quiere y hallasse contenta, pareciéndola, que lo que ha soñado lo ha visto, y gozado realmente (pág. 148).

En el *Sueño político* de Fonseca y Almeida se recurre también al motivo de la lectura, que en este caso es la de los discursos de Boccacini. El autor alude explícitamente al efecto que dicha lectura produjo en su sueño: «Y aquellas especies, antes / meditadas, devolviendo, / de tantos conceptos fue / formado sólo un concepto» (pág. 271).

En cuanto a la supuesta relación existente entre el estado de ánimo del que sueña y el contenido del sueño, encontramos en el siglo XVII interesantes actitudes escépticas, cuando no abiertamente

paródicas, respecto a la creencia generalizada. Enríquez Gómez, que en *El siglo pitagórico* prescinde del habitual exordio, en *La Torre de Babilonia*, sin dedicar tampoco gran espacio a tales reflexiones, se extraña hipócritamente de «soñar cosas de gusto, quien siempre veló pesares» (pág. 1). En *Hospital de incurables*, frente al desasosiego y preocupación que suelen turbar a los soñadores antes de dormir, el autor refiere irónicamente: «Una noche que para dormir bien dejé cuidados a una parte, y mondo de las pesadumbres del día dormí a sueño suelto, entre las pataratas que se les ofrecen a los que sueñan, me pareció que [...]» (pág. 181).

Durante el siglo XVII, casi todos los sueños literarios son justificados por la creencia generalizada de que sus contenidos están condicionados, de algún modo, tanto por el estado de ánimo como por los pensamientos (en muchas ocasiones suscitados por la lectura) que precedieron inmediatamente a la dormición, aunque en algunos casos se recurra a dichas teorías para desmentirlas. Si atendemos a la clasificación de Macrobio, se trataría del *insomnium*, que es un sueño explicable por causas naturales y carente de poder profético. Ahora bien, junto a la teoría escolástica del sueño animal, no siempre se renuncia a aquella que atribuye un origen divino a los sueños. Cuando también se admite esta posibilidad, el sueño se convierte en un *somnium* o *visio*, es decir, en un mensaje procedente del más allá, de carácter alegórico y contenido profético. En estos casos, supuestamente el motivo del sueño sirve para otorgar más veracidad y autoridad a las enseñanzas que se pretenden transmitir. En algunas ocasiones, el autor, bien desconoce la verdadera causa, o bien hace confluir a las dos —la natural y la sobrenatural— como desencadenantes del sueño. Por contra, apenas se presta atención a la teoría de los humores.

Como en otros muchos aspectos, el autor que sin duda nos ofrece ejemplos más interesantes en cuanto a la utilización de las tradicionales causas de los sueños es Torres Villarroel. *Anatomía de todo lo visible e invisible* comienza con la divertida descripción, por parte del narrador, de los intentos de desperezarse de la modorra que lo tenía «tragado de pies a cabeza» (pág. 2). Seguidamente alude a los «humos gordos de la comida» y «los pelmazos vapores de la estación y de la hora» (pág. 2), los cuales, burlando su intento de despertarse, le hicieron volver a caer en el sueño. A continuación comienza la habitual reflexión sobre las causas del sueño, que es, sin embargo, en Torres mucho más extensa y prolija de lo acostumbrado. Alude primero a la causa animal de que hablan los Filósofos:

Los sueños del animal, dicen los Filósofos, que dependen de la disposición de el primer sensorio, y que regularmente concurren a ser fantasmas en su idea aquellos ordinarios ejercicios, y aquellas frecuentes meditaciones en que se ocupa su vigilia (págs. 2-3).

Asegura entonces que aunque en otros sueños no había tenido pruebas de esta posibilidad, sólo con el que tuvo durante esta siesta se atrevería a afirmar la certidumbre de esta poco disputable opinión. Efectivamente, inmediatamente comprobamos que el contenido de su sueño guarda estrecha relación con los pensamientos que le inquietaron antes de quedarse dormido: esa mañana había leído unos párrafos del cielo y el mundo en un filósofo moderno y después había mantenido una discusión con unos «políticos ociosos» sobre «el capítulo de Londres de la gaceta de aquel Martes» (pág. 3). Más adelante añade: «Yo no sé si el sueño tomó la materia del estudio que yo había hecho aquella mañana en el globo, o si pilló los cabos sueltos de la conversación de los majaderos críticos» (pág. 3). Recuérdese que en la primera versión de esta obra, *Viaje fantástico*, se cita explícitamente a Athanasius Kircher como el filósofo cuyas obras leyó antes de soñar. Y recuérdese asimismo que éste también recurrió al sueño en su obra. Manuel María Pérez López ha señalado una interesante diferencia entre el sueño de Kircher y la *Anatomía* de Torres:

En el sueño de Kircher, Teodidacto es transportado sobre las alas del ángel Cosmiel, enviado para mostrarle la magnificencia de Dios en su universo: el conocimiento científico es mera prolongación subsidiaria de la revelación divina. Torres, en cambio, penetra en el sueño envuelto en los terrenales vapores de una siesta pesada; y él mismo es el guía y maestro que conduce e ilustra a unos discípulos anhelantes de su sabiduría, que abarca todas las ciencias de la naturaleza⁶⁰.

Al igual que Quevedo en su sueño, Torres estaba leyendo antes de quedarse dormido y empezar a soñar la primera de sus *Visiones y visitas*. Pero, en su caso, la referencia a la lectura se hace en razón, no de la relación entre lo leído y lo soñado, sino de la capacidad del libro que estaba leyendo para despertarle el sueño:

⁶⁰ «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», art. cit., pág. 146.

A la hética llama de un viudo candil, [...], estuve anoche aguantando la mecha y enojando a los párpados, que los quiero sobre las niñas de mis ojos, por brujular las dicciones de un curioso libro que ha meses que le doy mi lado, porque me despierta el sueño (pág. 124).

Antes de comenzar a contar su sueño, en el que se le aparece un muerto, Francisco de Quevedo, reflexiona acerca de la identificación entre el sueño y la muerte, para lo que acude a la autoridad de Ovidio. Pero incluso la presencia de una cita clásica, siguiendo el ejemplo de Quevedo en *El sueño del Juicio Final* y el *Sueño de la muerte*, se convertirá en ocasión para la broma.

En la Introducción del segundo de los sueños que contienen las *Visiones y visitas* alude a que su estómago remitió algunos humos a su cerebro, como causa de su sueño. En la del tercero se lamenta de su mala fortuna y, seguidamente, sueña que está en un miserable cuarto, que parecía habitación de algún diablo, quedando así de nuevo relacionado el contenido del sueño con los pensamientos que precedieron a la dormición.

En *La Barca de Aqueronte*, Torres dedica toda la «Introducción» a debatir sobre el problema de los orígenes de los sueños. Comienza atribuyendo al demonio la causa del suyo:

¡Algún demonio incubo empreña a la diabla de mi fantasía, pues la hace parir tamañas monstruosidades! ¡Jesús mil veces sea conmigo, y me libre de sueños tan endemoniados! (pág. 215).

Seguidamente se detiene a reflexionar sobre el origen que los filósofos atribuyen al sueño:

Yo estudié en ella [la Filosofía] que los sueños nacen de la revoltosa agitación de los humores y espíritus animales que residen en el cerebro; y que por esta conmoción se obstruyen los tránsitos y conductos comunes a los sentidos externos, y que mezcladas confusamente las especies, salen a danzar a la fantasía los objetos sobrevestidos de la confusión y el desorden (pág. 215).

Ante tal definición del sueño, Torres advierte extrañado que su «cerebro no puede contener tan desagradables especies, ni su cabidad es habitación de tan monstruosos materiales» (pág. 215). A continuación hace referencia a la clasificación tradicional de los sueños en naturales y animales:

A los insomnios (que vulgarmente llaman sueños) dividen los Filósofos en naturales y animales. Asienten que el sueño animal se cría de aquellos cuidados y pensamientos que son regularmente amables tareas en el desvelo, siendo fantasmas nocturnas las repetidas operaciones y discursos del día; y así el estudiante sueña que arguye, y el soldado que pelea. El sueño natural dicen que lo forma la calidad del temperamento [...] (págs. 215-216).

Pero, como ya hiciera Enríquez Gómez, comprueba Torres que la teoría tradicional no encaja en su caso:

en mí no son naturales ni animales estos sueños: porque en mis venas jamás he sentido a la melancolía, que es la madre de estos horrores. Yo no hago memoria de quando me haya recordado del limbo, infierno ni purgatorio, porque encamino a mi salvación por la senda del Cielo, y mas me agradece mi alma las meditaciones de la Iglesia, que la contemplación de los tizonazos. Yo soy derrenegado de las melancolías, apóstata de las seriedades, y herege de los disgustos, y con todo eso sueño con mortajas, precitos, condenaciones, atahudes y diablos, y me son tan familiares las tristezas que se acuestan conmigo. Despierto brusco la lisonja a mis ojos en los buenos semblantes, y soñando solamente se me representan infernales visiones (pág. 216).

Luego hace referencia a las causas sobrenaturales de las que hablan los teólogos:

De otras dos castas de sueños hablan los Teólogos, de los unos dicen que los lee el Ángel de Luz a los hombres para persuadirlos su bien, y de los otros aseguran que los escribe el demonio en el cerebro para asustar y burlarse de las criaturas (pág. 217).

Sin embargo, advierte de nuevo que no cree que sus sueños sean de ninguno de estos dos tipos (desmintiendo por tanto lo dicho al principio). Concluye el prólogo refiriéndose, una vez más en tono escéptico y burlón, a las habituales causas que se atribuían a los sueños:

Sean, pues, naturales, divinos, animales o diabólicos estos sueños, quiero trasladar al oído de Vmd. el que me acometió esta noche pasada, y dexemos que averigüe su condición y origen el que tuviere tanta soberbia de físico, que crea que lo puede saber, que yo cada día ignoro más las travesuras de este duende a quien llaman naturaleza (pág. 217).

Al comienzo del «Desahuciado tercero» de la primera parte de *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, Torres insiste en su ignorancia sobre las causas de los sueños, e introduce un motivo original al sugerir que ha podido ser «algún narcótico grave, profundo y activamente soporoso» (pág. 114) el origen del que ahora nos está contando, dada su «duración y resistencia» (pág. 114). Seguidamente vuelve a confesar: «Yo ignoro la causa y la fortaleza de tan torpe modorra» (pág. 114). En la Introducción a la tercera parte de la obra se detiene a describir con detalle la copiosa comida (y bebida) que precedió al tercero y último de sus sueños. Más tarde indica con ironía: «muchas veces he creído en mis vigiliass que algún diablo íncubo se acuesta con mi fantasía, pues la hace parir tamañas monstruosidades» (pág. 252).

A través de este detallado análisis del exordio de los diferentes sueños de Torres, vemos que éste se burla repetidamente de las teorías tradicionales que atribuían a los sueños algún origen divino o sobrenatural, así como de aquella que hacía depender el contenido de los sueños de los pensamientos que preceden a la dormición, mientras insiste más que ningún otro autor en los «humos gordos de la comida» y «los pelmazos vapores de la estación y de la hora», como factores desencadenantes de sus sueños.

Algo similar encontramos en las *Exequias de la lengua castellana*. Como ya señalamos, no existe en esta obra un exordio del sueño, tal y como hemos concebido a éste en páginas precedentes. Es al final cuando Ignocasto se da cuenta de que todo ha sido un sueño, y es entonces cuando le explica también a su amigo Arcadio las circunstancias en las que éste le acometió. Nada dice acerca de las causas del sueño, pero sí advierte que llegó justo después de comer.

Durante el siglo XVIII, el resto de los autores que cultivaron el sueño literario sigue recurriendo a las mismas convenciones que encontrábamos en obras de siglos anteriores. Los pensamientos que preceden a la dormición sigue siendo la causa aludida con mayor frecuencia. No obstante, hay algunas alusiones originales y novedosas por parte de algunos autores de esta época.

El motivo de la lectura previa aparece, por ejemplo, en *El sueño balear*. En *El mundo sin vicios* Asem estuvo reflexionando sobre el vicio en los hombres antes de empezar a soñar con la sociedad «sin vicios» que habitaba en el fondo de las aguas. En *Viaje por los vientos*, Vaca de Guzmán se detiene a justificar el contenido de su sueño, a través de los pensamientos y las preocupaciones previas, en dos momentos de la obra. Al principio, teniendo en cuenta que estaba en

un globo cuando empezó a soñar, dice: «como el que duerme es bien frecuente se presenten las especies más frescas que revolvió despierto, así yo en aquella ocasión no veía, oía y entendía sino cosas de aire» (pág. 156). Antes de despedirse, justifica una vez más el contenido del sueño por los antecedentes «de entrar en el globo aerostático, y haber leído en los últimos días de mi mansión en esa corte el manuscrito anónimo llamado *Sátira contra los malos escritores del presente tiempo*» (pág. 202). Pero hay en esta obra alguna referencia más que puede resultar de interés en relación con el tema que estamos tratando. A propósito de la defensa de unos versos suyos atacados en la susodicha *Sátira*, el autor menciona y describe «la fabulosa ciudad del Sueño», a la que alude Luciano en el libro II de las *Historias antiguas*. Como en otros muchos ejemplos del género, se detiene Vaca de Guzmán en un momento de su relato a reflexionar sobre los sueños falsos y verdaderos. Dice que algunas veces pronostican los sueños funestos sucesos, «que acaso se verifican, aunque rarísimamente acaece (pues por la mayor parte son mentirosos y llenos de dolo aquellos naturales)» (pág. 193). Alude después a las dos puertas por las que supuestamente salen los sueños, la de marfil y la de cuerno. Respecto a la teoría de las dos puertas, Vaca de Guzmán da la siguiente explicación:

por la primera [la puerta de cuerno] salen los sueños verdaderos; porque así como el fuego encerrado en una linterna, si la materia de ésta fuese sutil y de cuerno, hará con facilidad transparentar la luz, de la misma suerte estando el cuerpo humano purgado, mediante la templanza de la concurrencia de humores sórdidos, recibe el alma fácilmente por él la verdad e imágenes que la envía la divinidad; pero si los cuerpos estuviesen oprimidos de estos mismos humores, y embotados con la demasiada crasitud de los manjares, no consentirá su constitución comprender la misteriosa verdad de los sueños; lo que hablando de estas puertas explicó Homero (páginas 193-194).

Cita después los versos del libro VI de la *Eneida*, donde también se alude a las famosas puertas del sueño. Además de a estas autoridades clásicas, cita a Garcilaso, que también habla de las dos puertas en la *Égloga II*, y a Dídimo.

En los dos sueños de *El Censor* se hace alusión a un motivo curioso: la facultad heredada de soñar «ordenada y metódicamente» en forma alegórica. No por ello, en cambio, se deja de recurrir a un motivo clásico muy frecuente, como es el de la lectura previa a la

dormición, que aparece también en ambos discursos. En el Discurso L, el Censor se quedó dormido leyendo una gaceta en la que se referían ciertos premios propuestos por la Real Sociedad Económica de Madrid, lo que fue motivo de que soñara con una hermosa niña llamada Economía. En el discurso CLXI, el Censor se quedó dormido justo en el momento en el que leyó en un libro que abrió al azar estas palabras: «No nos deslumbremos, sapientísimos naturalistas, intérpretes fieles de las obras del ente infinito [...]» (pág. 292); y su sueño trató precisamente del conocimiento. Pero, en este caso, al igual que Torres Villarroel, el autor hace una irónica alusión a la capacidad soporífera del mencionado libro para ocasionarle el sueño: «Yo no sé si estaba ya dispuesto a dormir, o si lo atribuya a alguna virtud soporífera del tal libro, semejante a la que en la *Corte Santa del Padre Causino* observó cierto médico. El hecho es, que a cosa de dos páginas me quedé profundamente dormido» (pág. 292).

3.1.3. *La descripción del proceso fisiológico del sueño*

Procedan los sueños de donde procedan, en palabras de Torres Villarroel, «sean, pues, naturales, divinos, animales o diabólicos»⁶¹, todos se desencadenan a través de un proceso fisiológico y psicológico que muchos autores se cuidan también de describir minuciosamente.

En realidad, como bien ha visto Russell P. Sebold, desde Juan Luis Vives⁶², hasta Torres Villarroel⁶³, dos siglos después, encontramos la explicación fisiológica del sueño casi en los mismos términos, si bien en Torres revestida de un acusado tono paródico que falta en Vives: los cinco sentidos quedan embargados, y las tres facultades, potencias del alma (entendimiento, memoria y voluntad) aunque no enteramente dormidas, pierden en gran parte su capacidad de discernimiento en beneficio de la fantasía. La memoria hace de servidor de la fantasía, suministrando a ésta los materiales que necesita para el espectáculo que va a representar y la fantasía que ahora acaba de despertarse, empieza a exhibir semejanzas de figuras y acciones ante el entendimiento, que no es ya sino espectador pasivo⁶⁴.

Y el mismo proceso es descrito una y otra vez por gran parte de

⁶¹ *La Barca de Aqueronte*, ed. cit., pág. 217.

⁶² *Tratado del alma*, en *Obras*, tomo II, ed. cit., págs. 1220-1223.

⁶³ Véase, por ejemplo, *Visiones y visitas*, ed. cit., págs. 126-127 y 222.

⁶⁴ Russel P. Sebold, «Introducción» a *Visiones y visitas*, ed. cit., pág. 69. Compárense los textos de Vives y Torres que reproduce Sebold.

los autores de sueños. En la *Visión deleitable*, leemos: «E estando en aqueste debate de voluntad y entendimiento, los sentidos corporales fueron vencidos de un muy pesado et muy fuerte sueño, do me pareció claramente haber visto todas las siguientes cosas» (pág. 340). En el sueño citado de *La Araucana*, se dice: «Así los lasos miembros relajados /al agradable sueño se entregaron, / quedando por entonces el sentido / en la más noble parte recogido» (pág. 42). Así explica Torcato el proceso de su sueño en el «Coloquio pastoril» que cierra la serie de los *Coloquios satíricos* de Torquemada:

venció a mis ojos un pesado sueño que sin poder resistirlo dejó todos mis miembros sepultados en el olvido que con sigio traer suele. Sola mi memoria estava velando, y de tal manera me representava dormiendo las cosas pasadas, como si presente la tuviera. Pero descuydándose un poco venció la ymaginación, la qual en sueño me puso delante lo que agora contaros quiero, que más verdaderamente me pareció averlo visto pasando por mí de hecho que no averlo soñado, ni que fingidamente se me representase.

Después de mucho tiempo, los autores continuarán haciendo referencia al mismo proceso en las introducciones a sus sueños. Se trata, lógicamente, de las explicaciones habituales en los libros de medicina y filosofía. En el *Sueño de la muerte*, Quevedo nos dice que al quedarse dormidos los órganos de los sentidos quedan liberadas las potencias de la imaginación para realizar operaciones superiores: «Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió de esta manera la comedia siguiente» (pág. 312). Saavedra Fajardo afirma en la primera versión de su obra que cuando le venció el sueño, «el sentido interior corrió el velo a las imágenes de aquellas cosas en que despierto discurría» (pág. 10). En su *Sueño*, Antonio Maldonado afirma que «el sueño tocó a recoger los sentidos: y como aunque éste los liga, la mente queda libre para en sueños...» (fol. 3). En *El Vivo y el difunto*, Francisco Santos cuenta cómo rindió «al ensayo mortal todos los sentidos, retirándose el alma al rincón del corazón, fiada en sus centinelas o potencias» (pág. 372). También Sor Juana Inés de la Cruz se ocupa en su obra de la cuestión fisiológica y psicológica del sueño, siendo en opinión de Vossler muy posible que la poetisa hubiera mezclado conocimientos aprendidos en obras de medicina antiguas y contemporáneas⁶⁵.

⁶⁵ Cfr. Sabat de Rivers, *op. cit.*, pág. 114.

Como ya se mencionó más arriba, la explicación fisiológica del proceso del sueño es sustituida en algunos casos por una alegórica y humorística irrupción de Morfeo. Por ejemplo, en *Universidad de amor*, dice Antolínez de Piedrabuena que, en el momento que estaban disputando sus sentidos interiores y exteriores, llevando la peor parte el entendimiento y la memoria, irrumpió Morfeo «y haziendo treguas, cada vno de los soldados se retiró a su tienda; y quando yva el entendimiento a recogerse a la suya, súbitamente se halló en Chipre».

Llegados al siglo XVIII, hay que decir que Torres hace el análisis fisiológico del sueño al principio de cada parte de sus obras, con mucha más demora y profusión de datos que su admirado Quevedo y que el resto de autores del siglo XVII. En el «Preámbulo al sueño» de la primera parte de las *Visiones y visitas*, después de una prolongada reflexión sobre el acto de soñar y sobre el parecido del sueño con la muerte, que falta en aquellos que le precedieron en el cultivo del género, describe minuciosamente el proceso de su sueño, en tono manifiestamente paródico:

[...] fui perdiendo por instantes el tacto de los ojos y vista de los otros tres sentidos y medio; y cuando, a mi parecer, el discurso estaba más despabilado, viene el sueño y, ¿qué hace?, da un soplo a la luz de la razón; y me dejó el alma a buenas noches y a mí tan mortal, que sólo quatro ronquidos, unos por la boca y otros por lo que no se puede tomar en boca, eran asqueroso informe de mi vitalidad.

Acostada el alma, y ligados los sentidos a escondidas de las potencias, se incorporó la fantasía, y con ella madrugaron también otro millón de duendes que se acuestan en los desvanes de mi calvaria (pág. 126).

En otro momento de las *Visiones y visitas*, al igual que ocurre en otras obras (*Somnium* de Vives, *Viaje del Parnaso* de Cervantes, *Universidad de amor* de Antolínez de Piedrabuena, *Óptica del Cortejo* de Ramírez de Góngora), los conocimientos médicos se mezclan con la presencia de Morfeo:

Así hablaba con migo, ponderando lo errante de la suerte y lo inmóvil de mi desgracia, hasta que se dejó persuadir la cabeza de la sombra, de la soledad, del silencio y de la postura; y trepando a mi calvaria los humores de la cena, o ya ocupados los espíritus en la cocina del estómago, se relajaron los músculos, se opilaron las cavidades de los nervios, se obstruyeron los poros de sus fibras, cesó el

ordinario correo de los órganos sensitivos externos al sensorio común, dejando el camino los caballos ligeros de los espíritus animales; cayéronse marchitos los párpados, sirviendo de mortajas a los ojos; y, en fin, el borracho de Morfeo me dejó tullido el espíritu, bozal el alma, atollado el entendimiento, en vacaciones a la memoria, y en sábado a la voluntad. Luego que la imaginativa se vio sin pedagogo, empezó a travesear con una tropa de títeres, cucharachas y monicacos que se esconden en la covachuela de mi cerebro; y pasando esta desordenada escaramuza a sacar otra figurillas a sus tablas, con orden, concierto y disposición admirable, representaron en el corral de mi cholla la comedia que verán los que quisieren entender al sueño que se sigue (pág. 312)⁶⁶.

En *Anatomía de todo lo visible e invisible* vuelve a describir minuciosamente el proceso fisiológico del sueño y, al igual que en el caso anterior, haciendo alusión al motivo de los humores corporales, lo que como hemos podido comprobar no era demasiado frecuente:

Pero los humos gordos de la comida (que gracias a Dios aquel día había sido a costa ajena) y los pelmazos vapores de la estación y de la hora, se burlaron de todo mi valor y de mi maña; pues la suya, que fue más poderosa, me descendió los dedos con insensible violencia; los brazos se escurrieron entonces hasta las rodillas; la cabeza se amorró sobre uno de los homoplatos; y hecho un tronco, y sin más sentimiento que una vigornia, di de bruces en un sillón viejo, donde volví a quedar con la fantasía entre dos luces, y el entendimiento a buenas noches.

Con la quietud de la soledad, y el nuevo descanso de mi perezoso sillón, se volvió a morir la tercera parte de mi alma; la memoria se reclinó en las orillas de sus cabernas y escondites; la razón se atolló en la muchedumbre turbulenta de espíritu y especies; y como se vio sin rienda ni sujeción alguna, la fantasía empezó a correr por las espaciosas mansiones de el seso, levantando tal polvareda de manías y disparates, que se cegaron enteramente los ojos del juicio, se entorpecieron las orejas de la discreción, y el letargo hizo de las boberías que acostumbra (pág. 2).

⁶⁶ Compárese este fragmento con la explicación de la teoría de los humores en relación con el sueño que da Fernando de Herrera en sus *Comentarios* a la obra de Garcilaso: «el humor nocturno acrecienta los vapores del estómago, que suben a las partes supremas del cuerpo, los cuales después hechos más fríos con el frío del cerebro descienden abajo, y así engendran el sueño. Y de estos vapores nacen muchas formas de sueños por la variedad de manjares y regiones y tiempos y negocios impresos en la mente y temperamentos» (ed. cit., págs. 362-363).

Siguiendo la tradición que utilizaba escenas mitológicas y alegóricas para describir el proceso del sueño, «El escritor balear» introduce así el suyo:

Entonces el del Herebo desde el seno de la obscuridad, blando con el ramo, que bañó con el rozio de las aguas del Leteo y entre los cristales de la Laguna Stigia despidió algunas gotas de aquel licor del adormecimiento, sobre mi cabeza. Quedaban fijas aun las especies del día, estando muy vivas en la aprehensión⁶⁷.

Para terminar, veamos los extremos de barroquismo y extravagancia a los que llega la descripción de la llegada del sueño en una obra de 1774, como es *Óptica del Cortejo* de Ramírez de Góngora:

Corría presurosa mi fantasía los espaciosos campos de la imaginación, lisonjeándose en la velocidad de sus carreras, con la que en breves instantes transmigraba campos, repasaba Ciudades, y mares sondeaba, sin que se le opusieran perezosas las distancias a sus deseos; que a operaciones del espíritu no hay remoto clima, que se desdeñe al examen de sus preciosidades: mas como no hay pez, que en el lisonjero caudal de sus libertades no encuentre la rémora de codicioso anzuelo; Ave, que en la anchurosa posesión de su albedrío no halle la infausta sujeción del lazo; ni Nave, que en el cristalino imperio de las aguas no advierta calma, que le detenga, o escollo, que le pare: así a mi fantasía asestándole el perezoso Morfeo suaves flechas, que adobó el veleño, suspendió las rapideces de su curso, y postrada a un soporífero letargo, pagó gustosa en su oficina indispensables pensiones de la naturaleza: pero sentida de ver, que hubiese oposición en su carrera, aunque abvirtió embargadas las potencias, peynó las alas de su inquietud, y remontándose a esferas ignoradas volvió a correr, qual desgajado arroyo de algún monte, la feliz posesión de su albedrío; rendido el sueño en fin, aunque vacilando en inquietudes, que tal vez la fantasía dictaba, acordándose de haverlas oído con mejor acuerdo, pues: «Omnia, que sensus voluntur vota diurna Tempore sopito reddit amica quies» halléme a vista de la más deliciosa Selva (fols. 1-3).

3.2. EL SUEÑO

A juzgar por lo que viene después del preámbulo o exordio del sueño, parece que éste responde al intento de seducir al lector con un comienzo novelesco, al que se renuncia al cabo de pocas pági-

⁶⁷ Bonet Correa, art. cit., págs. 304-305.

nas, o pocas líneas, para dejarle la sorpresa más o menos agradable de capítulos más austeros. La parte narrativa del sueño, aquella en la que se nos dice qué le ocurrió al protagonista en su sueño (a dónde viajó, con quién se encontró, etc.), normalmente va diluyéndose a medida que avanzamos en la lectura del texto, hasta llegar en algunas ocasiones a desaparecer por completo. En algunos casos extremos, una vez que nos adentramos en la obra, no hay descripción ni narración alguna, sólo discursos, interrumpidos a veces por alguna pregunta o algún otro discurso cuya función es reforzar lo que se ha dicho antes. El exordio viene a constituir así una especie de introducción al desfile casi siempre monótono que viene a continuación. Raymond Trousson ha observado, con relación a la literatura utópica, que lo novelesco desaparece en el momento que comienza la descripción de la sociedad modélica⁶⁸. Lo mismo advierte Álvarez de Miranda con respecto a los viajes imaginarios⁶⁹. Teniendo en cuenta que generalmente sólo al principio del sueño encontramos pasajes narrativos coherentes de extensión considerable, Nolting-Hauff ha calificado los *Sueños* de Quevedo de «seudonarraciones». Sostiene que el aspecto narrativo se mantiene sólo externamente y que, bajo esa apariencia, lo que encontramos en realidad es una serie de escenas dialogadas que hacen de los *Sueños* una especie de «diálogos con un marco narrativo» o de «seudodramas narrados»⁷⁰. Lo mismo puede decirse de otros muchos sueños literarios, donde también la tendencia a la digresión, habitual en este tipo de escritos, asfixia la incipiente creación novelesca de las primeras líneas.

Bernat Metge, por ejemplo, nos dice que soñó que se le aparecieron tres misteriosos personajes y a partir de aquí todo se reduce al discurso alternativo de cada uno de ellos. En la *Anatomía de todo lo visible e invisible* de Torres, bastantes siglos después, el componente narrativo aportado por el sueño tiene muy escaso desarrollo, siendo mero pretexto para la exposición de los contenidos científicos. Es más, a lo largo de la extensa obra apenas se vuelven a hacer referencias a la situación ficticia que la enmarca. Sólo algunas veces, al final de cada exposición, Torres se dirige a sus interlocutores, recordándonos así que la obra no es un mero discurso sino el relato de un sueño. En un momento del viaje dice algo significativo al respecto: «Yo estoy aquí á dar á Vmds. gusto, aunque rompa todas las leyes

⁶⁸ *Historia de la literatura utópica (Viajes a países inexistentes)*, Barcelona, Península, 1995.

⁶⁹ Art. cit., págs. 368-369.

⁷⁰ *Op. cit.*, págs. 67-68.

del orden de los tratados» (pág. 198). Es, precisamente, el marco fantástico elegido el que disculpa a Torres en este caso de apartarse de la rigidez de un tratado.

A pesar de la gran diversidad temática de los sueños, en esos capítulos que siguen al exordio, hay ciertos elementos que se mantienen invariablemente en unos y otros: el sueño transporta siempre al soñador a una situación misteriosa, ya sea por hallarse en un lugar desconocido, situado en el más allá, ya por la insólita identidad de los seres que se aparecen ante su vista. Ante él y, en su caso, también ante su guía, desfilarán innumerables personajes o sucederán imprevisibles sucesos, que van a servir de pretexto para la moralización, para la sátira o para la transmisión de todo tipo de conocimientos.

3.2.1. *El viaje*

En la mayoría de los casos el soñador se ve de pronto transportado a un escenario insólito. El viaje se hace súbitamente y nada se nos explica acerca de por qué medios se ha realizado. Simplemente, el soñador se halla en un lugar diferente al que se encontraba cuando se quedó dormido. Manuel Carrera Díaz dice que junto al esquema narrativo del viaje, tan fecundo en la literatura de toda las épocas,

había otra fórmula según la cual se podía llegar a esos mundos de una manera más cómoda y rápida, sin tener que tropezar con barreras físicas. Es decir, se podía llegar allí sólo con el alma —dejando el cuerpo en el mundo conocido, generalmente en estado de muerte aparente o sumido en un profundo sopor— y obtener una visión del más allá sin mayores preocupaciones. Es el esquema, precisamente, de las visiones, en las que el interés narrativo es mínimo⁷¹.

Cervantes conocía perfectamente esta tradición y así, por ejemplo, en el *Viaje del Parnaso*, para acceder al mítico monte no es necesario ni siquiera viajar en la fantástica nave. Alguno de los personajes aparece allí directamente trasladado desde Madrid, sin que sepamos cómo ha llegado. Asimismo, el mismo Cervantes aparece al final de la obra inesperadamente en Nápoles, lo que no deja de cau-

⁷¹ «Dante y el viaje a los mundos de ultratumba», en VV. AA., *Descensus ad inferos*, op. cit., págs. 89-97, pág. 95.

sar su asombro⁷². Las alusiones paródicas a esos súbitos desplazamientos, tan característicos de las visiones y sueños medievales, son frecuentes en la literatura del Barroco. Enríquez Gómez, en *La Torre de Babilonia*, comienza bruscamente el relato de su sueño, ahorrándose todo tipo de explicación o introducción innecesaria: «vna de las eternas noches deste ybierno, estando velando mi espíritu, y durmiendo mi cuerpo, sin decir aquí estoy, y sin más ni menos, me hallé en vn Palacio [...]» (pág. 1). En *Anatomía de todo lo visible e invisible*, Torres Villarroel hace una interesante reflexión acerca del viaje dentro de los sueños literarios:

Estaba yo padeciendo las primeras impresiones del letargo, quando a mi parecer, más despierto, creí que me hallaba con mis amigos á la rota garganta de una cueva (que es gran cosa el sueño para cabalgadura, porque en un abrir y cerrar de ojos se halla uno mil leguas de su cama) (pág. 11).

Al igual que Cervantes, sabía Torres perfectamente que tratándose de un sueño literario no era necesario describir cómo se había realizado el viaje, precisamente porque el lector conocía que la presencia de un motivo implicaba el otro.

Ahora bien, no siempre está tan clara la diferencia entre el viaje y la visión. Muy frecuentemente el primero aparece dentro de la segunda, que le sirve de marco e introducción. En un trabajo ya citado, Manuel Carrera Díaz se preguntaba en cuál de estas dos modalidades, «viajes» y «visiones», podría encuadrarse la *Divina Comedia*. Concluye, con Cesare Segre, que se trataría de una visión en sentido amplio, con puntos de contacto y confluencia con el esquema del viaje. Es decir, «sería una visión en la que el protagonista ha viajado en cuerpo y alma, ofreciendo toda una serie de indicaciones geográficas y astronómicas que son propias más de la tipología del esquema viajero que del visionario»⁷³. Asimismo, «el modelo dantesco enlaza también con el modelo del viaje alegórico que empezó a desarrollarse a partir del siglo XII, y en el que se juega con figuras alegóricas y representaciones de virtudes y vicios»⁷⁴. En definitiva, en el trasfondo compositivo de la *Divina Comedia* puede detectarse el modelo de los viajes, visiones y viajes alegóricos. Una de las más im-

⁷² Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, «Introducción» a *Viaje del Parnaso*, Madrid, Alianza, 1997, pág. XXIV.

⁷³ Art. cit., pág. 97.

⁷⁴ *Ibid.*

portantes aportaciones de Dante habría consistido consecuentemente en fundir en un todo orgánico los esquemas de estos tres.

En la *Visión deleitable* nos encontramos con la misma unión de la visión y el viaje alegórico que aparece en la *Divina Comedia*. Asimismo, en otros sueños literarios posteriores se da la fusión entre el sueño y el viaje: Quevedo llega al infierno por un sendero alegórico; otros llegarán al más allá por el fondo del mar o de un lago, como ocurre en *El mundo sin vicios* de Trigueros; volando a través de los cielos, en un coche tirado por cuatro demonios rodados, como Polo de Medina en *El hospital de incurables*; o simplemente «con la imaginación» (pág. 56), como Francisco Santos y su camarada en *El no importa de España*. En «El sueño balear», «Por la región del Aire y en breve espacio de tiempo», Heriasco conduce al autor hasta el Delta del Nilo, le enseña Alejandría y le lleva ante la Asamblea y Tribunal de los Sacerdotes de Heliópolis⁷⁵. En *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, el autor llega a la luna tras realizar un extraordinario viaje a bordo de una magnífica nave.

Aparezca o no el motivo del viaje, dos cosas causarán en primer lugar el asombro del protagonista: el escenario en el que se encuentra y/o el personaje o personajes que se le aparecen.

3.2.2. Los escenarios oníricos

En *El Sueño o La vida* de Luciano no hay la más mínima mención al escenario onírico. La mayor parte del relato de este sueño queda reducida a los discursos alternativos de la Escultura y de la Retórica, sin que sepamos dónde están teniendo lugar. Cuando Luciano se decide por fin por la Retórica, ésta le lleva por los aires en un carro tirado por unos caballos alados. Sólo sabemos que desde lo alto pudo Luciano contemplar todos los pueblos y las naciones, desde oriente hasta occidente, mientras sembraba unas semillas sobre la tierra. Tampoco en *Lo Somni* de Bernat Metge se presta importancia alguna al lugar en el que el autor dialoga con sus interlocutores. La consulta a los tres visitantes por parte de Metge es el aspecto que realmente importa y no la descripción del ámbito de los muertos, ya que en este caso tal consulta no está acompañada de una real penetración en su morada.

No obstante, salvo contadas excepciones, entre las que habría

⁷⁵ Bonet Correa, art. cit., pág. 305.

que situar también la *Fantasia política. Sueño de Félix Lucio*, de Cortés Osorio, la mayor parte de los sueños relatan el descubrimiento de un nuevo mundo, con todo el asombro y los cambios de perspectiva que ello trae consigo. El sueño comienza con la admiración por parte del soñador por lo que ve, sea esto asombroso y sobrenatural o simplemente sumamente grotesco y extravagante, como sucede en los sueños de Torres. El asombro y la admiración ante lo que el soñador se encuentra es un lugar común en este tipo de literatura, desde sus antecedentes más remotos. Entre las expresiones tópicas empleadas están las alusiones a la imposibilidad de que la lengua humana disponga de medios para describir tales sensaciones, a que ninguna imaginación logrará jamás representarlas, así como a la falta de habilidad para transmitir⁷⁶.

Los sueños literarios presentan un número reducido de escenarios, que recibirán diverso tratamiento en las distintas épocas. Abundan los viajes al mundo de ultratumba, en el que el soñador se reúne y dialoga con los muertos, que bien gozan de la eterna bienaventuranza o pagan eternamente por sus pecados en la Tierra. Junto al viaje al mundo de los muertos, encontramos las más diversas representaciones alegóricas del más allá: desde el prado maravilloso o la magnífica construcción arquitectónica, trasuntos del paraíso, tan abundantes en la literatura medieval, hasta la visita a la corte del Dios Amor, a la casa de la Fortuna, el viaje al Parnaso, al reino del Sueño o a la ciudad del Aire. Abundan también, sobre todo en el siglo XVIII, los viajes a países y civilizaciones distintas a la nuestra (la luna, la ciudad sin vicios del fondo del lago...) que sirven, bien para la presentación de una sociedad utópica, bien para la crítica de la propia sociedad. Como ya quedó dicho, no siempre se produce el viaje al otro mundo. Entonces, es un habitante procedente de ese otro mundo el que se traslada al nuestro para mostrarnos algo que desconocemos. En tales casos, el mundo real es contemplado desde una perspectiva insólita, que lo hace diferente a nuestros ojos. En este grupo hay que situar las frecuentes visiones oníricas de Madrid en la literatura del Barroco.

⁷⁶ Véase Manuel C. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la alta Edad Media*, op. cit., pág. 16.

3.2.2.1. El viaje al cosmos

En el *Sueño de Escipión*, casi al comienzo, Escipión nos dice que se encontraban en un lugar elevado, brillante y resplandeciente, lleno de estrellas, desde donde contemplaban Cartago. Están en la esfera celestial más alta, el *Stellatum*. Después su padre le mostrará el cielo, con sus nueve esferas. La descripción del cosmos que leemos en esta obra es el prototipo de muchas subidas al cielo de la literatura universal: la de Dante, la de Chaucer en *House of Fame* o la de *The King's Quair*⁷⁷; pero también la del *Somnium* de Juan Maldonado, en el siglo XVI español, o incluso la de Don Quijote y Sancho cuando «viajaron» sobre Clavileño.

En relación con el viaje al cielo hay que mencionar el motivo de la contemplación de los hechos desde lo alto, muy habitual en la antigua literatura de visiones. En un momento de su sueño, Escipión advirtió que las estrellas eran globos que superaban en tamaño a la Tierra. Se extraña entonces de la insignificancia de la Tierra contemplada desde esa nueva perspectiva y, concretamente, de la insignificancia del Imperio romano, que constituía poco más que un punto. Constantemente, escritores posteriores tuvieron presente este pasaje. La insignificancia de la Tierra en comparación con la inmensidad del cosmos llegó a ser un lugar común, tanto para el pensador medieval como para el moderno, formando parte del repertorio de los moralistas, cuando, al igual que hizo Cicerón, pretendían mortificar la ambición humana⁷⁸. También Luciano utilizó, además del infierno, este recurso para satirizar las costumbres de su época⁷⁹. Y, como ya quedó dicho, Juan Maldonado en su *Somnium*, al igual que Escipión, se detendrá una y otra vez a señalar la pequeñez de la Tierra cuando es contemplada desde las alturas. El punto de vista privilegiado desde el que el narrador, normalmente en compañía de un guía, contempla la realidad, con total ignorancia de los observados, es lugar común en casi todos los sueños.

Pero, como sucedía con el exordio del sueño, también encontramos versiones paródicas del escenario onírico, y en este caso, el ejemplo más elocuente vuelve a ser el de Torres Villarroel. En *Anatomía de todo lo visible e invisible*, Torres les propone a sus amigos

⁷⁷ C. S. Lewis, *op. cit.*, pág. 18.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 30.

⁷⁹ Véase Antonio Vives Col, «Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo», *Helmántica*, V, 17 (mayo-agosto, 1954), págs. 193-208, pág. 200.

hacer un viaje por todo «el Mundo Elemental y parte del otro» (páginas 9-10). En la quinta jornada llegan a los cielos. Pero el cielo que visitan no es el habitual en este tipo de ficciones: «el Cielo que hemos de ver, no es el que Vmd. imagina, que el Empireo, que es al que aspiran las almas, éste no se puede ver con los ojos mortales, y a esta mansión de los Bienaventurados le han de llevar á Vmd. sus buenas obras, que yo no, ni mis pasos» (pág. 176). Asimismo, la distancia que separa el cielo y la tierra queda desmitificada al afirmar Torres: «Tan tardos, perezosos y remolones estaban mis camaradas, que no pude con el ruego blando, ni el enojo terrible, persuadirlos a que descendiesen de las Esferas Celestiales a mi cuarto» (págs. 260-261).

3.2.2.2. Los escenarios alegóricos del más allá

Los escenarios alegóricos de casi todos nuestros sueños poéticos medievales han sido ya debidamente estudiados. En realidad, gran parte de las alegorías medievales están hechas a base de ciertas formas de presentación que se repiten con escasas variaciones de una a otra obra. El jardín cercado por un arroyo y una muralla de jazmín del *Dezir a las syete virtudes*, el delicioso jardín trocado de pronto en un escenario terrorífico y desolador de *El Sueño* del Marqués de Santillana, el prado lleno de flores cercado por un río de *Coronación de Mossén Jordi*, el bosque oscuro y lúgubre y el Castillo de los Enamorados Condenados de *El infierno de los enamorados*, la casa cercada de cristal —materia característica de la edificación del más allá— del *Laberinto de Fortuna* o el Templo de Gracia de *El Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, han sido analizados por Patch y Lida de Malkiel⁸⁰ y puestos en relación con una tradición.

También el escenario onírico de la *Visión deleitable* ha sido ya debidamente analizado. En esta obra, el sueño transporta al Entendimiento del autor a un escenario ultraterreno que está constituido por la gran montaña que ha de ascender, las diferentes moradas de las Artes que va encontrando a su paso, el camino maravilloso que ya en la cima de la montaña conduce al *Quadrivium* y el recinto al que por fin llega, donde viven Verdad, Sabiduría, Naturaleza y Razón. Tanto la montaña como los valles paradisiacos son elementos recurrentes, en su identificación con el paraíso terrenal, en las

⁸⁰ *Op. cit.*

obras de viaje alegórico⁸¹. Como ocurre en muchas otras obras de estas características, en la descripción del paraíso terrenal de la *Visión deleitable* destaca la sarta de negaciones que recalcan la ausencia de todo elemento desagradable en un paraje tan idílico⁸². Este hábito de describir el paraíso por negaciones, advertido por H. Patch⁸³ en su estudio de las visiones medievales, consiste «en afirmar la idea de que cualquier comparación con nuestra vida mortal sería injuriosa por distante de la verdad»⁸⁴. Otro de los rasgos comunes de estos espacios, señalado por Salinas Espinosa en su estudio de la *Visión deleitable*, es su difícil acceso: «Se trata casi siempre de parajes en los que es complicado entrar, a no ser que se superen ciertas barreras, a veces físicas y a veces intelectuales»⁸⁵.

Como es sabido, durante la Edad Media, tal y como sucede en la *Visión deleitable*, la arquitectura desempeñó un papel fundamental en la transmisión de ideas y en su memorización. Recordemos que el protagonista de la *Visión* se va deteniendo a lo largo de su peregrinación en distintos edificios para recibir las enseñanzas de las doncellas que habitan en cada uno de ellos. Los palacios o mansiones constituyen otro tipo de espacio igualmente frecuente en esta clase de obras, ya que los conjuntos arquitectónicos simbolizaban esa idea tan medieval del mundo como un todo perfectamente organizado, en el que cada uno de sus elementos cumple una función única y primordial⁸⁶.

Pues bien, tanto el valle o prado paradisiaco como el edificio maravilloso van a aparecer una y otra vez en los sueños literarios de siglos posteriores. En el primero hay siempre multitud de flores, árboles cargados de frutas y pájaros de dulce canto. El segundo está adornado con infinidad de piedras preciosas y es tal su ma-

jestuosidad que parece morada de alguna deidad o persona importante⁸⁷.

En el *Somnium* de Maldonado, María de Rojas propone al autor realizar un fantástico viaje. De la forma en que se realizó dicho viaje, solamente nos dice Maldonado: «yo la seguí ágilmente, como si fuese una pluma arrebatada por un remolino» (pág. 155). Llegan primero a «aquella región del espacio que hay entre la Tierra y la Luna» (pág. 157) y después a la Luna, de la que se da una detallada descripción. Atraviesan un prado llano y florido, «cuya lozanía y hermosura —dice el autor— yo no sabría describir» (pág. 158). Después llegaron a unos huertos donde había «árboles diversos, separados por plantas aromáticas y esmaltadas de flores» (pág. 158). En los árboles crecían numerosas hojas y hermosos y fragantes frutos. Llegaron luego a una gran ciudad que estaba rodeada de siete murallas y un río cristalino al que cruzaba un puente de plata cincelada. En el centro de la ciudad había un templo de admirable fábrica, que parecía hecho de diamante. Había también una plaza redonda, «como hecha a compás» (pág. 161), y en el centro de la plaza un estanque de agua cristalina. Es fácil identificar en este paraje los dos cuadros más típicos de la visión del trasmundo en la literatura medieval: el jardín paradisiaco y la ciudad maravillosa, cuya ubicación en la Luna no deja de resultar algo sorprendente.

En el sueño de Torcato, del «Coloquio pastoril» de Torquemada, vuelve a aparecer el prado paradisiaco, rodeado de florestas pobladas por diferentes animales que andan pacíficos en él y por pájaros de dulcísimo canto. A su vez, las florestas están rodeadas de montañas, en las que se elevan altos muros que forman triángulo. Cada lado está hecho de piedras preciosas y sostiene un riquísimo palacio —el de la Fortuna, el de la Muerte y el del Tiempo—, en el centro de los cuales se levanta el castillo de la Crueldad.

Ya se ha señalado como fuente de ese «lugar favorecido de naturaleza» (pág. 172) en el que se encuentra Quevedo antes de iniciar su viaje al infierno, en el *Sueño del infierno*, el oriental jardín de los bienaventurados, de múltiples y antiguas ramificaciones simbólicas

⁸⁷ «Por lo regular —dice H. Patch— nos encontramos un jardín con una o varias fuentes, y uno o más árboles muy especiales cargados de fruta. Algunas veces se hace resaltar el perfume del lugar y se hace mención especial de los pájaros por las cualidades de su canto. Entre otros elementos familiares tenemos el pabellón o morada, un castillo o un palacio, la presencia de joyas en el jardín o en la decoración palaciega, la música que se escucha, el predominio del cristal en la fábrica del edificio, el efecto que causa la fruta al comerla, y se menciona el transcurso anormal del tiempo —que se acorta o se alarga— durante la visita» (*op. cit.*, pág. 13).

⁸¹ Durante la Edad Media, el modelo por excelencia para la situación del paraíso en lo alto de una montaña es la *Divina Comedia* de Dante, que comienza precisamente, al igual que la *Visión deleitable*, con el ascenso a un gran monte. La creencia de que el paraíso era un lugar sagrado aquí en la tierra (los mapas empezaron a situarlo en Oriente y los viajeros que querían llegar a él proliferaron) hizo que se situara en un lugar elevado, pues debía hallarse próximo al cielo (Patch, *op. cit.*, pág. 143). La noción de ascenso que la montaña llevaba por lo general asociada contribuyó a consolidar la idea de que el paraíso terrenal debía asentarse sobre la cima de una montaña, ya que en última instancia simbolizaba la ascensión al cielo soñada por todo cristiano (Concepción Salinas Espinosa, *op. cit.*, págs. 143-144).

⁸² Obsérvese, por ejemplo, la descripción del «huerto de la delectación» (pág. 352).

⁸³ *Op. cit.*, págs. 149-150.

⁸⁴ Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 145.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, págs. 148-149.

(entre ellas, el prado que se identifica con la Virgen en los *Milagros de Berceo*, o el recinto que habitan la Verdad, la Sabiduría, la Naturaleza y la Razón en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre)⁸⁸. En las dos sendas opuestas se aproxima Quevedo a la alegoría tradicional del bivio.

El jardín paradisiaco reaparece en el *Sueño* de Antonio Maldonado. Nos dice éste que soñó que se hallaba en un jardín maravilloso lleno de flores, arroyos y pájaros, a la sombra de un árbol, «como aquel del Paraíso de la ciencia del bien y del mal» (fol. 3), que estaba al principio de un camino. El maravilloso jardín, imagen del Paraíso, contrasta con el escenario en el que se encontraba el autor cuando se quedó dormido y comenzó a soñar: un campo de Potosí, «donde naturaleza y tiempo formaron esquadrones de peñascos, en vna tierra tan desapacible y fea, que ninguna cosa la festeja, sino no es vn moçuelo arroyo corriendo, tan sin gracia y frío, que aun murmurando no agrada» (fols. 2-3).

El protagonista del sueño que se narra en el Discurso L de *El Censor* se vio asimismo en un fértil y espacioso valle, cortado por varios ríos que por medio de diversos canales se comunicaban entre sí y «que serpenteando en él con diferentes giros parecían no acertaban a salir de aquel delicioso sitio» (pág. 54). El valle estaba lleno de multitud de árboles cargados de diversidad de frutas y rebaños inmensos que pacían en los prados. Alrededor de este rico y frondoso valle se prolongaba un terreno árido y pobre: «Todo se componía de montañas, ásperas y desnudos riscos, en que no verdeaba la menor mata» (pág. 57). A lo largo del sueño se va a producir una extraña mutación, que recuerda a la de *El Sueño* del marqués de Santillana, o a la de *El Sueño* de Cristóbal de Castillejo: el valle quedó súbitamente arrasado, seco y desierto, mientras que en las montañas antes áridas empezaron a crecer las plantas y los árboles:

Agóstanse las mieses en los campos. La esmeralda de los prados se convierte en el color de la ceniza. Los árboles cargados de preciosos frutos, o se secan, o se transforman en fúnebres y estériles cipreses. Las aguas; los canales que cortaban y fertilizaban el país; los ganados que cubrían las campiñas; los hombres mismos, como por una especie de encanto, se desaparecen por momentos a mi vista [...]. Allí las peñas debaxo de los pies de los tres ilustres fugitivos se visten de lezanas plantas: los riscos se cubren de árboles fructíferos (pág. 62).

⁸⁸ Felipe C. R. Maldonado, «Introducción» a *Sueños y discursos*, ed. cit., pág. 20.

Si el prado paradisiaco es un elemento habitual, mucho más frecuente será aún la construcción maravillosa en los sueños literarios de todas las épocas.

En los «sueños anatómicos» del siglo XVI, la construcción maravillosa, la gran casa o palacio, tan habitual en las visiones medievales del más allá, se convertía en alegoría del cuerpo humano. En el sueño de Lobera de Ávila el cuerpo humano está representado por «una torre muy hermosa» y todo el sueño de Luis Hurtado de Mendoza se reduce a la descripción por parte del soñador de la construcción de una fortaleza que vio hacer en el interior de una gran casa. De ésta dice el autor: «me pareció que veía una casa tan polida, tan graciosa, tan bien labrada que daba a entender claramente ser casa real o de persona de muy grande cuenta». Lo cierto es que el cuerpo humano era habitualmente comparado con una construcción arquitectónica, con una «fábrica», en los libros de anatomía⁸⁹.

En la *República literaria* el sueño transcurre en una esplendorosa ciudad «cuyos chapiteles de plata i oro bruñido deslumbraban la vista i se levantaban a comunicarse con el cielo» (pág. 10)⁹⁰. Dicha ciudad, que algunos críticos han identificado con Salamanca⁹¹, es una alegoría del mundo de las letras. Todo lo que Saavedra se encuentra a su paso va a ser minuciosamente descrito. No en vano, en las fachadas, arcos, puentes, etc., de esa ciudad aparecen representados alegóricamente muchos de los temas que se quieren tratar. Veamos un ejemplo:

Aviendo llegado a la ciudad, reconocí sus fosos, los cuales estaban llenos de un licor oscuro; las murallas eran altas, defendida de cañones de ánsares i cisnes, que disparaban balas de papel. Unas blancas torres servían de valuartes, dentro de las cuales lebantava la fuerza del agua unas gruesas vigas, cuyas cabezas, batiendo en pilones de mármol gran cantidad de pedazos de lienzo, los reduçían a menudos átomos; i recojidos éstos en zedazos quadrados de hilo de arambre, i enjutos entre fieltros, quedaron hechos pliegos de papel; materia fácil de labrar y bien costosa a los hombres (págs. 11-12).

[...] El frontispicio de la puerta de la ciudad era de hermosas columnas de diferentes mármoles i jaspes. En ellas (no sin misterio) parece que faltava a sí misma la arquitectura, porque de los cinco órdenes solamente se veía el dórico, duro i desapacible, símbolo de la

⁸⁹ Francisco Rico, *op. cit.*, pág. 216.

⁹⁰ Vicente García de Diego, «Introducción» a ed. cit., pág. XXXVI.

⁹¹ Dowling, «Introducción» a la *República literaria*, ed. cit., pág. 19.

fatiga y del trabajo. Entre las columnas estaban en sus nichos nueve estatuas de las nueve musas, con varios instrumentos de música en las manos, a las cuales avía dado la escultura tal aire i movimiento, a pesar del mármol, que la imaginación se daba a entender que imprimía en ella aquellos afectos que suelen infundir desde las esferas del cielo, donde las consideró inteligencias o almas la antigüedad [...] (pág. 13).

El autor deambula por los arrabales de dicha ciudad, donde halla las artes mecánicas, por un magnífico puente que cruza un río y le conduce hacia aquellas artes en las que el entendimiento discurre, o por una calle espaciosa, en la que se levantaban a uno y otro lado hermosos soportales habitados de los artífices del dibujo. Entran a la ciudad «por una puerta coronada de una media esfera, donde travadas de las manos se veían las siete artes liberales» (página 23). En esa puerta estaban grabadas unas figuras que representaban la invención de la tinta y de la imprenta. Una vez dentro de la ciudad, se encuentran en otros tantos escenarios alegóricos relacionados también con el tema de la escritura. Así, por ejemplo, el hermoso edificio que era la Aduana por donde pasaban los libros que de todas las naciones del mundo se enviaban a aquella República (pág. 28)⁹². No faltan tampoco en este sueño otros escenarios alegóricos, típicos de este tipo de ficciones, como la casa de los locos (página 77) o la Sala de Justicia (pág. 123).

El perfecto señor, de López de Vega, comienza con una descripción del templo de la Virtud y del Honor, frente al que prodigiosamente se encuentra el narrador, que recuerda clarísimamente a las antiguas representaciones del «castillo o palacio del Otro Mundo» de la literatura medieval⁹³:

me pareció que me hallava a las puertas de vn suntuosísimo edificio, de labor, i arquitectura peregrina: si bien tan solo, i en sitio tan áspero, i desierto, que le tuve, o por desperdicio, i efecto de la prodigalidad de su dueño, o por misteriosa, i secreta habitación de alguna Deidad. La forma de la fábrica era más prolongada, que ancha; la materia, imperceptible, de luciente: las paredes altas, como de muralla; i sin más ventanage, que muchas, i grandes vidrieras. Levantávanse del centro, i penetravan la región de las nubes dos

eminentes chapiteles; ilustrando el aire con resplandor tan excesivo, que más parecían dos piramides de llama, que exalándose de algún Etna, estaban, con natural anhelo, en trémula, i continua aspiración, subiendo, i procurando unirse a su esfera. En la principal fachada se ofrecía vn espacioso pórtico sobre nueve columnas de diferentes, i vistosísimos jaspes [...] (fols. 1-2).

Continúa la descripción de las estatuas que se elevan sobre el pórtico y que representan las diversas Artes. De ahí pasa el autor a la Academia de la Filosofía. Se trata de una espaciosa cuadra, adornada toda con los retratos de ilustres varones que en otros siglos destacaron en las distintas ciencias.

En el séptimo capítulo del *Sueño* de Antonio Maldonado, asistimos a la descripción del «Real Alcazar y Palacio de la Vida» (fol. 35) y de sus diferentes salas. Al llegar a la quinta sala, el Orbe de Marte, descubre una hermosísima ciudad, la «Jerusalén Militante», donde la Sapiencia había edificado su casa. Del Real Alcázar que halla el autor al final del camino que lleva hasta Dios, se dice que era

obra de la maestra mano, y morada de su Arquitecto, cuyo ardor, y resplandor, sin favor singular, no pudiera resistir la vista más despejada, y valiente; porque eran sus muros de diamante sólido, tachonados de carbunclos resplandecientes; las puertas de zafiro, con basas, columnas, y frisos, que brotaban llamas, por donde jamás pudo entrar la noche; porque asistía el Sol a sus lumbrales, y eran sus alcaldes, Planetas lucientes [...] (fol. 35).

En fin, su grandeza y belleza «excede a lo decible, y a quantos tropos tiene la eloquencia humana» (fol. 35).

La construcción maravillosa reaparece también en varias ocasiones a lo largo de *La Torre de Babilonia*. Al principio de la obra, el protagonista se halla en un suntuoso Palacio, traunto del Paraíso, que describe en los siguientes términos:

me hallé en vn Palacio tan sumamente perfeto, como estremadamente hermoso. (Yo no vengo pinturas sino sueño). Era en fin vn principio, sin el, de las nueve maravillas, salas espaciosas, colgaduras riquísimas, bufetes de correspondencia, espejos de Diamante, sillas de brocado, alfombras sin Turquía, y sobre todo camas de campo, con cortinas de silencio y flores de descanso (pág. 1).

Una vez dentro del Palacio, el Monarca de aquel paraíso les recibe en un «Camerín, hecho de jaspes guarnecido de oro» (pág. 3).

⁹² La necesidad de una aduana crítica que revisara y seleccionara los libros nuevos acabó convirtiéndose en un tópico de la crítica literaria del siglo XVIII.

⁹³ Howard Patch, *op. cit.*, págs. 329-330.

En el segundo «Bulco» este escenario paradisiaco es sustituido por el de la Torre de Babilonia, a donde el narrador se halló súbitamente desplazado. Era esta Torre

tan vecina de las Estrellas, que andavan los Señores planetas alquilando ventanas para ver correr los Toros deste mundo [...] Era tan hermoso el edificio con ser de ladrillo, que ninguno le viera que no le juzgara por la otava maravilla (pág. 8).

Poco más se nos dice acerca de la torre en cuestión, pues enseguida va a dar comienzo el desfile de personajes que en ella habitan.

En la segunda parte de las *Vigilias del sueño*, el autor se vio ante «unos edificios tan suntuosos, que pudieran ser Alçacares de los mayores Reyes; o Reyes de los mayores Alçacares» (pág. 3), en cuyas fachadas se levantaban las estatuas de Heráclito y Demócrito. Se trata de la mansión de las virtudes, donde habita el Desengaño de las gentes. En su interior van a visitar la Sala de la Justicia, la Sala de la Fortaleza y la Sala de la Templanza.

En *Postrimerías del hombre y tribunal espantoso*, Francisco Santos recoge también el tópico de la construcción maravillosa, que sitúa en medio del prado paradisiaco. Vio «un campo espacioso, cuya alfombra, matizada de diversas flores, daba a la vista suspensión, y aliento a los sentidos, comunicando el ayre un profundísimo olor, a quien no igualaba los del mundo, pues daba brío, y nueva vida a quien le gozaba» (pág. 237). Al extender la vista, vio a lo lejos «una hermosísima fábrica, como de Ciudad» (pág. 237). Era ésta

vna maravilla, a quien todas las siete del mundo no igualaban; pues no es posible imaginar tal belleza, y acercándome lo posible, vi que vna muralla me impedía el passo: y atenta la vista reparé que toda era hecha de preciosas piedras; sin reservarse diamantes, pórfidos, rubíes, esmeraldas, jacintos, amatistas, zafiros, hagatas, y carbunclos, tan resplandecientes, que parecía que quitaba la vista. Eran los cimientos de la muralla de piedras imanes, tan finísimas, que se llevaban el alma de quien las miraba. Avía bazahar, jaspe, Pantaura, Turquesa, y Acates, y los torreones de la muralla eran de gruesas perlas (pág. 237).

Después de superada la tentación de coger alguna de aquellas preciosas piedras, descubrió tres puertas abiertas en la muralla, en cada una de las cuales decía: *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*. A través de éstas pudo el narrador vislumbrar que, detrás de las hermosas murallas de la Celestial Ciudad, había «una fábrica, como de Dios» (pág. 238).

Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, durante el siglo XVII, el maravilloso edificio deja de ser con frecuencia trasunto del Paraíso, para convertirse en una Sala de Justicia o en una alegórica cárcel u hospital de locos y enfermos incurables. En *El no importa de España*, al autor y a su camarada enseguida se les ofrece a la vista una casa grande, «con un pórtico notable y sus levantadas torres» (pág. 8), que no es otra que la alegórica cárcel del *no importa*, dentro de la cual había «tribunales, audiencias, prisiones y penas» (pág. 8). Una vez dentro, y tras visitar a unos cuantos presos, subieron por «una escalera muy hermosa de jaspe, que por toda ella se podía mirar el que subía como en un espejo. Arriba —sigue diciendo el narrador— vimos infinita gente paseándose por sus hermosos corredores, notando mi cuydado muchas salas» (pág. 20). Después se encuentran en una calle que causó la admiración de Santos, ya que jamás en Madrid tal había visto: «Era toda de portales de jaspe, labrado de columnas y pórticos y notables targetas en todos» (pág. 77). En aquella calle había una casa suntuosa que era el Hospital del *no importa* y de los locos incurables, que recuerda al «hospital de incurables» de Polo de Medina, aunque más que hospital parecía audiencia.

También en *Óptica del Cortejo*, el autor se vio en su sueño frente a la suntuosa fachada de un dórico palacio, «en cuya simétrica estructura de agigantados mármoles, pórfidos, y columnas pudiera la experiencia más prolixa crearla habitación Celeste, o del Sol magnifico aposento, en que abundando la riqueza, sobrepujaba a la obra la materia» (pág. 3). Se podía oír allí una dulcísima música y oler una blandísima fragancia. Como es habitual, sobre la fachada del edificio aparece una inscripción, y gracias a ella se descubre ser la morada del Amor y Escuela Práctica del Cortejo. Una vez dentro del palacio, visita una bella cuadra, «El salón de la óptica», cuyas altas paredes adornaban inmensidad de lienzos.

El autor de *Viaje por los vientos*, se figuró que llegaba a una magnífica ciudad de la región del aire, «cuya materia —dice— aunque la tengo vivísima en la imaginación, no puedo explicar» (pág. 156). Nos informa de que entró a ella por unas puertas en las que había una inscripción. Atravesó sus calles, y por la de la Ventisca salió a la gran plaza del Remusgo, en cuya fachada principal aparecía un suntuoso palacio, «con unas señas nada equívocas de serlo del Soberano de aquellas provincias» (pág. 157). En este caso, la maravillosa construcción «estaba hermoçada con transparentes columnas de ayre» (pág. 157).

3.2.2.3. La desmitificación de los escenarios mitológicos

Aunque con menor frecuencia, desde el siglo XVI al siglo XVIII encontramos sueños en los que tanto el escenario como los personajes proceden directamente de la mitología clásica. El sueño de Vives tiene lugar en el reino del dios Sueño, quien le conduce, por veredas muy estrechas y en absoluta oscuridad, a las lagunas Meótidas. Se describe entonces detalladamente el oscuro y tenebroso lugar, situado entre montes elevadísimos. Cuenta después cómo la Noche fijó allí su sede, compartiendo su reino con su hijo, el Sueño, que edificó su palacio en aquel paraje. A continuación, la corte del Sueño y todos los que allí habitan son minuciosamente descritos por Vives. Pero la recreación del mito clásico presenta el tono desmitificador propio de la época. Cuando se refiere a Adormecimiento, por ejemplo, señala: éste «ha abierto una escuela y doctorado en el arte de dormir, ha puesto cátedra de sueño y lo enseña a algunos de nuestros trotacalles de Lovaina» (606).

La ridiculización de un escenario mitológico la volvemos a encontrar en *Universidad de Amor* de Antolínez de Piedrabuena. El protagonista se ve súbitamente transportado a Chipre, Corte del Dios Amor «y en vno de sus amenos jardines: y bien digo amenos —continúa el autor—, pues aunque por soñados avían de yr a más, vinieron a menos en mi estimación, pues no eran tales como los Poetas los pintan» (pág. 2). Cotéjese este paraje con el delicioso jardín, que es comparado con el Paraíso (v. 636), en el *Roman de la Rose*, o con el jardín florido y perfumado de *El Sueño* de Santillana.

El mítico monte del Parnaso es el escenario elegido por varios autores de sueños literarios de los siglos XVII y XVIII, como Pedro Álvarez de Lugo, Cáncer Velasco o Juan Pablo Former. El sueño de Fonseca y Almeida tiene lugar en el templo de Apolo, y Francisco Santos, en el último «Esperezo» de *El Vivo y el difunto*, describe un majestuoso teatro presidido por Apolo y sus nueve musas, «adornado de ricas colgaduras, grande estrado, lleno de almohadas, costoso dosel, que cubría magestuosa silla, assientos baxos de taburete, alfombras, y demás adornos, competentes a vna Magestad suprema» (pág. 472). Pero la majestuosidad del escenario y la gravedad y prestigio de los grandes hombres que compadecen en el juicio contrastan ampliamente con el ridículo caso que se ha de juzgar.

3.2.2.4. El viaje a los infiernos

En varios sueños literarios, empezando por los de Quevedo, el autor se ve trasladado al infierno. Tanto en la concepción clásica como en la cristiano-dantesca, el viaje al infierno se mostró como un marco apropiado, con sus jueces y sus juicios, para la sátira y el absurdo y, muy especialmente, como un recurso excelente para satirizar la comedia humana. A través del escenario infernal se trascienden los límites del tiempo y del espacio, situando en un mismo momento y lugar a dispares personajes, de los más diversos orígenes y épocas, y aun los límites de la razón, mezclando personajes históricos con tipos sociales y con personificaciones alegóricas.

El viaje a los dominios infernales está mediatizado por una larga tradición clásica (Homero, Virgilio, Luciano...) y medieval (danzas de la muerte, leyendas medievales de ultratumba). La vuelta a elementos grecolatinos es fundamental en la iconografía renacentista. Sin embargo, el infierno renacentista y barroco ya no es el mismo que el de siglos anteriores. Asunción Rallo Gruss ha demostrado que, aunque en diferente grado, tanto el infierno de *El Cróton* como el de los *Sueños* de Quevedo se alejan de la geografía pagana, con sus correspondientes accidentes topográficos y sus personajes mitológicos, siendo sustituidos los monstruos por demonios⁹⁴. Uno y otro abandonan así una serie de elementos que eran frecuentes en las sátiras de Luciano y que después utilizaron algunos autores renacentistas, como Alfonso de Valdés en *Diálogo de Mercurio y Carón*. Aunque todavía es posible hallar en el infierno descrito en *El Cróton* un río Flegeton y monstruosas serpientes, el gallo renuncia a esa escenografía en un previo manifiesto: «no hay allá aquel Plutón [...], ni las lagunas ni ríos que los poetas antiguos fingieron con su infidelidad: Flegeton, Cociton, Stigia y Leteo. No los Campos Elíseos de deleite, diferentes de los de miseria; ni la barca de Aquerón pasa las almas a la otra ribera» (págs. 197-198). Quevedo, por su parte, dice explícitamente en un momento del *Sueño del infierno*: «Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno chico ni grande y que mintió Virgilio⁹⁵ en decir que había mirtos en el lugar de los amantes, porque yo no vi selva ninguna sino en el cuartel que dije

⁹⁴ Art. cit.

⁹⁵ Se refiere Quevedo a un pasaje del libro VI de la *Eneida* (442): «unas calles escondidas ocultan a los que un cruel amor devoró con terrible pasión y un bosque de mirto los rodea» (cfr. Ignacio Arellano, ed. cit., pág. 194, n. 120).

de los zapateros, que estaba todo lleno de bojes, que no se gasta otra madera en los edificios» (pág. 194)⁹⁶. Tanto en el infierno de *El Crótalon* como en el del *Sueño* hay ríos, campos, lagunas, etc., para poder dibujar las penas y poder cumplir con el necesario itinerario del viaje, pero carecen de un nombre concreto.

Especialmente durante el siglo XVII, las referencias topográficas sobre el infierno son realmente vagas e imprecisas. En el *Sueño del infierno* se entra a éste «por una puerta como de ratonera» (pág. 182). Después «pasó delante por un pasadizo muy oscuro» (pág. 184). Lucifer estaba en una galería muy bien ordenada, donde colgaban emperadores y reyes vivos. Allí tenía su camerín, «un aposento curioso y lleno de buenas joyas» (pág. 266). En un momento describe el infierno como una «gran casa, tan antigua, tan maltratada y sucia» (pág. 227). En otro sitio se refiere a las gradas en las que estaban distribuidos los condenados. Hay también una laguna muy grande y muy sucia, donde estaban las dueñas convertidas en ranas. La imprecisión es tanta que al terminar el sueño dice Quevedo: «Salíme fuera» (pág. 269), sin que sea posible saber si es del camarín, del infierno o de ambos a un tiempo⁹⁷.

Quizás lo único que tenemos claro es que en el infierno de Quevedo hay zaguanes, zahúrdas, casillas, cuartos, cárceles, cuevas, puertas, ventanas, cercados, jaulas, alcobas, cuarteles, senos... La imagen que queda en el lector del infierno de Quevedo es bastante vaga e imprecisa, pero podría compararse con una gran casa, en la que los distintos tipos de condenados están distribuidos en diferentes cuartos y zonas.

La representación del infierno como una gran casa, concretamente un hospital de locos incurables, la encontramos también en *Hospital de incurables* de Polo de Medina. Tras el viaje realizado por distintos países y ciudades, el autor y el demonio llegan a un «profundo valle no muy dilatado, pero tan oscuro que apenas lo entendían los ojos», donde solamente se divisaban «los retales de unos edificios caídos y los andrajos de unas paredes viejas» (pág. 187). Después de presenciar varias escenas protagonizadas por los diablos que allí habitaban vuelven a subir al coche y llegan al pie de un

⁹⁶ En opinión de Margarita Morreale, en cambio, el infierno de Quevedo, a pesar de todos los cambios aportados por la fantasía de siglos, no es sustancialmente distinto del mundo de ultratumba ilustrado siglos atrás por Luciano de Samósata («Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», en *Revista de Literatura*, VIII, 16 (octubre-diciembre, 1955), páginas 213-227, págs. 221-222).

⁹⁷ Felipe C. R. Maldonado, «Introducción» a los *Sueños y discursos*, ed. cit., pág. 22.

monte, donde había una cueva oscurísima por la que salía gran cantidad de humo. La cueva es, se nos dice poco más adelante, puerta del infierno. Seguidamente, caminaron pocos pasos sin entrar en el coche y vieron sobre el cogote de una peña «labrado el edificio, si no rico por la materia admirable, por su tamaño» (págs. 194-195). Se trata del hospital en cuyo interior están ingresados los condenados, distribuidos en distintas salas y ocupando su cama. Como Quevedo, Polo de Medina asoma la cabeza por las ventanas o agujeros para contemplar las diversas escenas.

El escenario de *El Diablo anda suelto* lo constituyen los distintos senos del infierno («hedionda abertura de aquellos míseros peñascos», pág. 265), organizados en mazmorras y calabozos. De nuevo, el infierno parece en esta obra un gran edificio, dividido en numerosas estancias, a las que se accede por diversas puertas. La identificación del infierno con el hospital de incurables volvemos a encontrarla aquí también. En el Discurso IX, dice Lucifer: «Pareceme que a ti y a los enfermos pueden embiar a la casa de los locos, y a convalecer a la sala de los incurables, que según veo estos senos, y reparo en sus moradores, la vergüenza se acabó, o el Diablo anda suelto» (pág. 377).

Tal como nos informa Minois, en los siglos XVI y XVII el infierno ha perdido su misterio, su aspecto de mundo desconocido donde todo era posible y, por consiguiente, tanto o más temible. Se trata de un infierno más «humano», doméstico, en el que apenas quedan sorpresas⁹⁸, y en el que todo está ordenado y clasificado⁹⁹. Nos dice también que, a partir del siglo XVII, el juicio y las penas del infierno adquieren un aspecto cada vez más jurídico, de tal forma que el nuevo infierno, con su procedimiento penal, su protocolo y su etiqueta, es demasiado humano para poder infundir miedo¹⁰⁰. Y, efectivamente, el infierno de Quevedo, de Polo de Medina o de Francisco Santos adquiere muchas de las características del mundo real, y no sólo gracias a los demonios parecidos a personas, aunque más responsables, que lo habitan, sino también a su geografía: un camerín empedrado de pecadores, cárceles, alcobas, galerías con puertas y ventanas¹⁰¹, e infinitas estancias, como habitaciones de casas, que

⁹⁸ G. Minois, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 291. Sobre la historia del infierno, véase también VV. AA., *El infierno (visión pagana, visión cristiana)*, *Historia* 16, XX, 232, y VV. AA., *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. cit.

⁹⁹ G. Minois, *op. cit.*, pág. 297.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 291.

¹⁰¹ Rallo Gruss, art. cit., págs. 165-166.

sirven para clasificar pecados y tormentos. En definitiva, el infierno de Quevedo y sus imitadores es un infierno pintoresco que «no se distingue mucho del más acá»¹⁰².

Lo mismo puede decirse del infierno de Torres Villarroel, aunque éste no prescindiera de ciertos elementos de la escenografía pagana, de los que naturalmente se burla abiertamente. La mitología, y concretamente la escenografía pagana de ultratumba, había constituido un elemento de comicidad y un marco muy apropiado para la sátira, ya desde la época de Luciano. En *La Barca de Aqueronte* se vio Torres en su sueño «a las orillas del impuro y negro Fleton, río infernal —dice— de quien yo tenía algún aviso por los poetas y confabuladores» (pág. 218). Un vez en el infierno, nos dice Torres que andaron poco espacio «de un valle profundo y extrañamente sombrío, y luego —continúa— nos hallamos todos galeotes y alguaciles a las puertas de la casa de los castigos y los llantos» (pág. 220). Había allí «un salón espaciosísimo, en cuya frente se levantaba un tablado» (pág. 223), que era el Tribunal de Plutón. En *Los desabucados del mundo y de la gloria*, Torres se ve transportado también al infierno, que presenta un aspecto similar al de *La Barca de Aqueronte*; pero, como en otras obras del siglo XVII, una vez en él, visita un hospital de incurables, casa de moderada grandeza y vistoso frontispicio, situada en calles y espacios jamás vistos por los ojos ni sospechados por la imaginación.

Llama la atención el hecho de que ningún otro autor de los siglos XVII y XVIII vuelva a utilizar el infierno como escenario de su sueño. Lo cual es aún más chocante teniendo en cuenta la popularidad de los *Sueños* de Quevedo. Como veremos enseguida, ello no quita para que los escenarios alegóricos de muchos de los sueños contemporáneos se parezcan en grado extremo al infierno quevedesco.

3.2.2.5. El viaje a otros países

Como decíamos más arriba, otra modalidad de los escenarios oníricos la constituyen los países, de otro mundo o de éste, visitados y observados como pretexto satírico y/o descriptivo.

Del aspecto de ese «otro mundo» descubierto bajo las aguas, que se presenta como escenario del sueño del protagonista de *El mundo*

¹⁰² Raimundo Lida, *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981, pág. 201.

sin vicios, no se nos dice gran cosa. En aquel extraño lugar, el campo nunca había sido cultivado, no había ciudades, ni edificios, pero, por lo demás, era bastante semejante a la tierra. Había allí un sol igual al de nuestro mundo, «un cielo sereno que se extendía sobre su cabeza, y por alfombra de sus pies un mullido prado esmaltado de verde, no menos agradable que el que pudiera ofrecerle en nuestro mundo el clima más benigno y delicioso» (pág. 57).

El autor del Discurso CLXI de *El Censor* creyó hallarse, sin saber cómo, en un lugar distinto en todo de cuanto en su vida había visto: «Arboles, plantas, aves, cuanto allí veía, todo era nuevo para mí: todo era diverso de cuanto o se había presentado a mis ojos en toda mi memoria, o por las relaciones de otros había llegado a mi noticia: todo en fin me hacía comprender que pisaba un país desconocido al resto del universo» (pág. 292).

Capítulo aparte constituyen todos aquellos sueños literarios que, siguiendo la tradición de otros muchos viajes a la Luna en la literatura extranjera, narran visitas a la ciudad de Selenópolis. Dichos sueños cuentan en nuestras letras con un interesantísimo antecedente del siglo XVI, como es el *Somnium* de Juan Maldonado. Fue, en cambio, con la aparición en 1610 de *Sidereus Nuncius*, de Galileo, cuando se extiende por toda Europa una verdadera fiebre por conocer y hablar de la Luna¹⁰³. Asimismo, se reconoce que en el surgimiento del tema de la Luna, Newton ejerció también una decisiva influencia. A partir de entonces, algunos viajes imaginarios abandonarían el tópico de ascensión a la Luna con ayuda de las aves, e intentarían una solución basándose en la exposición de Newton de los problemas de la gravedad, rarefacción del aire y distancia entre la Tierra y la Luna. En cualquier caso, los medios a los que se recurre en los viajes imaginarios para llegar a la luna siguen siendo varios y no todos ellos reflejan el saber astronómico de su tiempo, sino que son muchos los que o bien prescinden de pretensión alguna de verosimilitud (máquinas, aves amaestradas)¹⁰⁴, o bien siguen recurriendo al fácil tópico de la ensoñación.

Pantaleón de Ribera soñó en su vejamen que visitaba la Luna. Y en este caso, el viaje fue rápido y breve, pues, como se aclara en el texto, «es gran cosa el sueño para cabalgadura» (pág. 58). El autor llegó a ciertos países que tienen por nombre «La otra vida», cerca de Selenópolis, «corte imperial de la Luna, situada en el centro de aque-

¹⁰³ Véase García Tortosa, *op. cit.*, págs. 133 y ss.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 140.

lla esfera» (pág. 58). Aparte de que se parecía mucho a nuestro mundo, nada más se nos dice de su aspecto. Paseó por las calles de aquella ciudad, hasta que llegó a una plazuela que llaman del Interlunio. Más tarde visitará la casa donde vive su guía, que es en realidad un hospital de locos, donde encuentra a todos aquellos poetas que van a ser ridiculizados. «El edificio —aclara el autor— era magnífico, como suelen ser los de semejantes hospitales, si bien con muchos atajos, retiros y mansiones» (pág. 59). Uno por uno, el soñador y su guía van recorriendo todos los aposentos, cuadras y estancias que constituían aquella casa. Si ya nos resultaba un tanto curiosa la presencia del prado y la construcción paradisiaca en la Luna de Juan Maldonado, no menos sorprendente es la ubicación del tradicional hospital de locos en la Luna de Pantaleón de Ribera.

Por último, señalemos que también la Luna que se describe en *Viaje de un filósofo a Selenópolis* es en todo parecida a la tierra:

Su mapa-luni contenía un mar mediterráneo, un puente euxino, un Peloponeso, una Sicilia, un Apenino... Las capitales de los diversos reynos que recorrí estaban inundadas de carrozas, y sus teatros parecían unas cárceles: allí había suntuosos edificios, que consistían en moles inmensas, casas sobre los puentes, mercados infestados, estrechos y sin entradas, calles tortuosas, angostas y puercas, pocas fuentes, muchas modistas y cafeteros; los libreros y artistas en la mayor miseria; se habían hecho admirables descubrimientos, pero no se habían plantificado a causa de la preocupación y de la ignorancia (pág. 15).

En algunas ocasiones, el viaje no se realiza a lugares de otro mundo, sino a países lejanos del nuestro. Recuérdense a este respecto las continuas observaciones sobre los distintos lugares de la Tierra que Juan Maldonado ve desde el espacio, y después su visita a América. Cuando él y María de Rojas abandonan la Luna llegan a la órbita exterior de Mercurio y después regresan a la Tierra. Durante el viaje de vuelta, van hablando de todo aquello que ven desde lo alto (el Mediterráneo, el Nilo, etc). La ciudad que visita en América apenas se describe, pues lo que le interesa destacar al autor son las costumbres de sus habitantes. En el *Hospital de incurables* de Polo de Medina, el autor y el demonio se trasladan primero a Nápoles, Génova y Francia, de las que sólo sus habitantes son descritos. Vuelan después hasta Valencia, la que merece mayor atención por parte del autor, que se detiene en exaltar su belleza. Recordemos también el viaje a Francia a través de un espejo mágico en *El no im-*

porta de España de Francisco Santos. Ante lo súbito del desplazamiento, el camarada le dice al narrador: «no te espantes, que lo ligero de un sueño todo lo anda y todo lo penetra» (pág. 56).

Hay que destacar que, a diferencia de los sueños de Juan Maldonado y Cándido María Trigueros, tanto en el sueño de Polo de Medina como en el de Francisco Santos no se hace una descripción pormenorizada de las sociedades extranjeras, como es normal en la literatura utópica, sino que a lo sumo se aprovecha el viaje a estos países para satirizar algunas de sus costumbres. Por regla general, los sueños del Barroco se sienten menos atraídos por la descripción de otras sociedades que por la observación satírica de la propia sociedad, a través de su representación alegórica en los infiernos o a través de una perspectiva «mágica», capaz de mirar por debajo de las apariencias.

3.2.2.6. Las calles de Madrid convertidas en escenario onírico

A partir del siglo XVII, los escenarios de los sueños de algunos escritores, entre los que destacan Francisco Santos o Torres Villarroel, dejan de ser los infiernos o las postrimerías, para convertirse en las mismas calles de Madrid, no escondidas bajo ningún disfraz alegórico, sino con su propio nombre. Las calles madrileñas aparecerán en tales casos como paradigma del reino de las apariencias. En un trabajo sobre la literatura fantástica en España, Julia Barella llamó la atención sobre ciertas obras en las que, después de una presentación en la que el autor se ha esmerado en situarnos histórica y geográficamente en lugares por todos conocidos, esos mismos lugares tan familiares comienzan a poblarse de seres fantásticos, de voces de ultratumba, de sucesos inexplicables para la razón. La irrealidad se disfraza entonces de realidad y se pasea por las calles de nuestras ciudades más famosas¹⁰⁵. En varios de los *Sueños* de Francisco Santos, el escenario parecen ser las mismas calles de Madrid donde el narrador estaba cuando comenzó a soñar¹⁰⁶. Todo lo acontecido en *Los gigantes en Madrid* tiene lugar en la capilla del Cristo del Pardo, en las afueras de Madrid. En *El no importa de España*, los edificios ale-

¹⁰⁵ Julia Barella, «La literatura fantástica en España», *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril, 1994), págs. 111-118, pág. 16.

¹⁰⁶ Hay que reconocer que es éste un elemento que encontramos también en otras obras contemporáneas, como *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, aunque no sea combinado con la enmarcación onírica.

góricos que visitan el autor y su camarada parecen estar situados también en las mismas calles de Madrid. En *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, son los personajes de otro mundo los que visitan éste. En *El Vivo y el Difunto*, Santos se quedó dormido en una casilla de la primera huerta, que se ve a la salida de la Puerta de Atocha, donde buscaba refugio de una tormenta, y allí soñó que se le aparecía un difunto. En un momento de la obra (pág. 401) se especifica que todo lo que sucede está pasando en este mundo, en el palmo de huerta donde el vivo quedó dormido y empezó a soñar. Nos encontramos, por tanto, de nuevo la visita de un difunto a este mundo, al mundo del vivo, y no a la inversa. Sin embargo, como es habitual en los sueños literarios, el lugar donde se desarrollan los hechos, supuestamente Madrid, se convierte en un escenario fantástico en el que todo es posible, desde presenciar un juicio presidido por Apolo (en el último «Esperezo»), hasta escuchar a las almas que habitan el Limbo, situado en una zanja del arroyo (pág. 395). Y es curiosamente el Vivo el que le describe y explica semejantes escenas de ultratumba al Difunto.

También en las *Visiones y visitas* de Torres Villarroel nos encontramos con la visita de un muerto a Madrid. Concretamente, en este caso es Quevedo quien visita a Torres en este mundo y no éste el que se traslada al otro. Toda la obra transcurre por las calles y plazas de Madrid, que son incluso nombradas. No hay aquí por tanto viaje al más allá, a pesar de que el Madrid de Torres y el infierno de Quevedo se parezcan bastante. De hecho, en medio de la lonja de San Felipe el Real, vieron Torres y su acompañante «un montón de diablos como hombres», «un burujón de demonios que sólo sirven para atizar almas» (pág. 245).

En realidad, varios de los sueños de Torres (*Anatomía de todo lo visible e invisible, Correo del otro mundo...*) comienzan con la visita de un amigo en su cuarto, con lo que tenemos un escenario nada fantástico. La descripción que hace Torres, en la *Anatomía de todo lo visible e invisible*, de la situación en la que se encuentra cuando empieza a soñar nos descubre un grotesco escenario, poco apropiado para las experiencias ultraterrenas:

Amortajado en un sucio ropón, que después de estar bien haito de grasa, tenía sobre sus lomos y faldones el chilindrón legítimo de las tres erres de roto, raído y remendado: rebutida mi rucia melenera en un gorrete a lo tiñoso, repleto de salpicaduras de caspa, y embebido en ostras y pelluzgones de mugre: avigarradas las cejas sobre

la cornisa de mis pestañas: los ojos acostados, y todo ya a oscuras; me levanté una de las tardes de el Julio a sacudir con la violencia de los esperezos y los estirones de mi corpachón los espesos bochorros de un espureo letargo que se metió de hoz y de coz por mis cinco sentidos á hacerse porra en mi cerebro (pág. 1).

La tercera de sus *Visiones y visitas* empieza también con una descripción del lugar donde se encuentra al principio del sueño:

se me figuró que estaba en un cuarto entre oficina de figón, obrador de alquimista o zahúrda del infierno, pues tal pieza sólo pudo ser habitación de algún diablo, el más sucio de la manada. Tenía el suelo cuatro costados de muladar; estaban en un rincón varios hornillos, morteros, almireces, retuertas, botes, redomas, alambiques y otros instrumentos del arte de quedarse sin camisa. En otro rincón se descubrían muchos montones de mierda de todas castas, aquí un manojo de hierbas, allí un revoltillo de pelos, ollas con leche, orines y sangre (págs. 313-314).

Compárese el texto de Torres con la descripción que hace Quevedo del «lugar favorecido de naturaleza» (pág. 172) al principio del *Sueño del infierno*. Si en los *Sueños* de Quevedo, la sorpresa y admiración ya no se buscan insistiendo en lo extraño y terrorífico, sino en la incorporación de lo cotidiano a un escenario irreal, en algunos de Torres ocurrirá a la inversa: lo sobrenatural se presenta inesperadamente en un escenario cotidiano, real y hasta grotesco. En cierto modo, en los sueños de Torres Villarroel, la realidad ha dejado de ser mero soporte de contenidos alegóricos, para atraer hacia sí todo el interés¹⁰⁷.

3.2.2.7. La imprecisión geográfica

Bien sea a través del viaje a otros mundos, bien sea a través de la aparición de muertos o personajes alegóricos en éste, el escenario de los sueños parece casi siempre situarse en una dimensión ultraterrena, misteriosa y mágica. Los sueños transcurren a menudo en escenarios infinitos, inconmensurables e indescriptibles. Pedraza señaló el énfasis y la exageración en las descripciones como uno de los motivos característicos del *Sueño de Polifilo*¹⁰⁸. En realidad, esa tendencia

¹⁰⁷ Manuel María Pérez López, «Diego de Torres Villarroel», art. cit., pág. 932.

¹⁰⁸ «Introducción» al *Sueño de Polifilo*, ed. cit., pág. 12.

al énfasis y la exageración es característica de los sueños literarios de todas las épocas¹⁰⁹. Veamos, por ejemplo, la descripción que hace Antonio Maldonado de la «Ciudad de Dios»:

Desta, que vi en sueños, quisiera dezir; pero quién podrá coger el Océano en un vaso pequeño? sus arenas en vn puño? dar fin a lo infinito? medir lo inmenso? en que falta facultad á los ojos, al oído, al pensamiento. Diré pues desta ciudad indezible, vn sueño de su gloria, vna en fin gloria soñada. Abra mis labios, el que es la verdadera, y el que a de ser el premio del desvelo deste sueño [...] Su grandeza casi inmensurable, tiene de redondez un millón de millones de millones de leguas, y cincuentamil millones de millones (fol. 97).

La sensación de irrealidad se acentúa en algunos casos por la poca importancia que se presta a la geografía de esos escenarios. Concretamente, en muchos de los sueños del siglo XVII tenemos la impresión de que el escenario onírico como tal no tiene una gran importancia en la narración, quedando más bien relegado a un segundo término o, simplemente, dándosele por supuesto¹¹⁰. Los personajes de los sueños de Quevedo, Polo de Medina o Francisco Santos continuamente «entran» y «salen», y a veces no sabemos muy bien ni a dónde ni de dónde. El escenario de *El sueño del Juicio Final* es el valle donde se celebra el Juicio Final, esto es, el valle de Josafat¹¹¹. Pero, al igual que ocurría en el *Sueño del infierno*, las alusiones a la topografía del mismo son casi nulas, haciéndose patente el desinterés de Quevedo por la geografía del más allá. Sólo se nos dice que había una puerta angosta guardada por los Diez Mandamientos, que es la puerta por la que deben pasar los que se salvan (pág. 107). Más adelante se hace referencia «al camino de la mano izquierda» (pág. 129), que remite al motivo del bivium más desarrollado en el *Sueño del infierno*. Cuando termina el juicio, el autor se queda sólo en

¹⁰⁹ Por otro lado, la atribución al espacio de una dimensión infinita aparece durante el Barroco en múltiples manifestaciones pictóricas y arquitectónicas (Carlota A. Canal Feijóo de Capurro Robles, «El tema del sueño y la imagen del laberinto en Quevedo», en VV. AA., *El sueño y su representación en el Barroco español*, coord. Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969, págs. 130-141, pág. 132).

¹¹⁰ En relación con esto hay que recordar que en los numerosos viajes imaginarios escritos durante el siglo XVIII, lo más común es que no sea el aspecto del país imaginario como tal el que tenga una gran importancia en la narración, quedando también relegado a un segundo término (García Tortosa, *op. cit.*, pág. 32).

¹¹¹ Ignacio Arellano, *Los sueños*, ed. cit., pág. 98, n. 30.

el valle y vio entonces «en una cueva honda (garganta del infierno) penar muchos» (pág. 132). En el *Sueño de la muerte* la imprecisión geográfica es aún mayor. Quevedo comienza el relato de su sueño diciendo que van entrando, no sabemos dónde, un sinfín de personajes. El desfile se detiene en el momento en que aparece la Muerte y le dice a Quevedo que vaya con ella a hacer una visita a los difuntos. En este punto dice el autor: «Fui con ella donde me guiaba, que no sabré decir por dónde, según iba poseído del espanto» (pág. 328). Llegaron después a una «sima grandísima» (pág. 330). Entraron por «una puerta muy chica y lóbrega» (pág. 331), tras la cual encontraron al Infierno y al Juicio, personificados alegóricamente. De allí pasaron a «un grandísimo llano, donde parecía estaba depositada la obscuridad para las noches» (pág. 332), y donde estaba situado el tribunal y audiencia de la Muerte. De aquel lugar sólo se nos dice que «estaban las paredes colgadas de pésames» (pág. 332). En relación con esa imprecisión topográfica de los sueños de Quevedo, Ignacio Arellano ha advertido que «no hay una visión 'paisajística' del infierno, sino una construcción satírica y burlesca centrada en las figuras humanas: lo que interesa del ambiente no es el dato material o el detallismo plástico, sino la sensación grotesca de caos laberíntico, oscuro y dominado por la confusión y el griterío»¹¹². Tampoco Polo de Medina o Francisco Santos se detienen a describir con detalle el escenario del sueño. En *El no importa de España*, a pesar de los múltiples cambios de escenario a los que se hace referencia, llama la atención que apenas se precisa y se describe cómo son esos distintos lugares por los que transcurren el narrador y su camarada. En *La Torre de Babilonia*, Enríquez Gómez hace incluso una curiosa observación sobre lo innecesario de detenerse en la descripción del escenario onírico, cuando advierte con ironía: «me hallé en vn palacio tan sumamente perfecto, como estremadamente hermoso. (Yo no vendo pinturas sino sueño» (pág. 1), cortando tajantemente cualquier prolija descripción del susodicho palacio. En las *Exequias de la lengua castellana*, de Juan Pablo Forner, Cervantes viene a este mundo a buscar a Pablo Ignoausto para hacer juntos el viaje hasta el Parnaso. Acerca de la descripción del más allá, se dice también algo interesante:

Es regular que el lector esté esperando aquí una gran muestra de geografía, y que, con motivo de referir mi viaje, le haga una narra-

¹¹² *Ibid.*, pág. 17.

ción puntual y exacta del camino, las naciones, pueblos, ríos y mares que atravesamos; las costumbres y usos de las gentes; las producciones naturales, y sobre todo, los rostros y carácter de las mujeres, y si son feas o bonitas. En verdad, todo esto sería muy bueno y muy deleitable, pero no vendría al caso, y ya ve usted, señor lector, que esto de ser impertinente es un vicio que, aunque le evitan pocos, le reprenden todos (págs. 85-86).

Y, más adelante, dice:

Condújonos, pues, al templo, el cual no describiré yo aquí por cuanto hay en el mundo; porque, aunque sé los nombres de los cinco órdenes, y tengo a mano un ensayo de arquitectura y la enciclopedia, no entiendo palabra de este arte (pág. 106).

Ya sea en versión seria o paródica, durante los siglos XVI, XVII y XVIII perduran en los sueños literarios antiguas representaciones del más allá, como el palacio maravilloso y el prado paradisiaco. Pero, frente a las visiones del otro mundo de la Edad Media, en las que, tal como nos han demostrado H. Patch y Lida de Malkiel, nos encontramos con una escenografía minuciosamente descrita, llama la atención la escasa importancia que algunos de los escritores del XVII, como Quevedo, Antolínez de Piedrabuena, Francisco Santos o Polo de Medina, prestan a los escenarios en los que se desarrollan sus sueños.

Desde siempre el hombre ha forjado en su imaginación extraños y misteriosos parajes situados en el más allá a los que le empujan sus anhelos. Parajes que, con el transcurso de los siglos y su sistemática repetición, terminan por convertirse en clichés estereotipados que pierden el misterio que les caracterizó en un primer momento; dejan de pertenecer al más allá para convertirse en mundos de sobra conocidos por todos y por eso a veces grotescos, ridículos y muy aptos para la parodia. Como es bien sabido, a partir del siglo XVI, asistimos a una trivialización de los antiguos elementos del escenario del más allá, hasta el punto de que esos elementos terminan a veces por convertirse en apariencias casi abstractas que carecen de un aspecto concreto.

Afirma Aurora Egido que «fue Cervantes quien cumplió en la cueva de Montesinos con la plena interiorización psíquica del proceso infernal, abriendo caminos nuevos para esa exploración interior que sería el gran desafío de la novela moderna»¹¹³. La lección

¹¹³ Aurora Egido, *op. cit.*, pág. 178, n. 106.

cervantina tardó en ser plenamente asimilada, pero la desrealización de los escenarios que hemos observado en gran parte de los textos del XVII tiene que ver con ese proceso de interiorización. Raimundo Lida observó respecto a los *Sueños* de Quevedo que es en el interior del hombre donde se tenderá a situar el infierno, despojado de todo pintoresquismo. Reconoce que no será en Quevedo donde el más allá se nos parezca totalmente identificado con el aquí dentro, pero que es necesario contar con él a la hora de trazar «en la literatura visional española, la historia de la interiorización y, diríamos, depuración del infierno»¹¹⁴.

3.2.3. *Los personajes*

3.2.3.1. El autor

Salvo algunas excepciones (*El mundo sin vicios* de Trigueros, por ejemplo), la mayoría de los textos analizados están narrados en primera persona. Esa voz narradora en primera persona —continuamente presente a través de las formas verbales correspondientes y de la recurrencia al pronombre— tiende casi siempre a identificarse con el autor, de tal forma que el relato se presenta como autobiográfico¹¹⁵.

El propio autor se sitúa, por tanto, reiteradamente en primera persona y de un modo directo al comienzo del sueño, y va a estar presente a lo largo de la obra, ya como hilo conductor del relato, ya como artífice más o menos activo de la peripecia. Naturalmente, la identificación entre el narrador y el autor real acentúa el carácter de mero discurso satírico o doctrinal del texto, al tiempo que disminuye el ámbito de lo ficticio. En realidad, el género de la sátira, al que pertenecen muchos de los sueños analizados en este trabajo, conlleva el dominio de un narrador-espectador que el receptor tiende a asimilar al autor¹¹⁶, y con ello la presencia de una perspectiva satírica

¹¹⁴ «Dos sueños de Quevedo y un prólogo», en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pág. 195.

¹¹⁵ A veces el autor se desdobra en otro personaje que va a ser el protagonista de los acontecimientos que suceden dentro del sueño. Así ocurre, por ejemplo, en la *Visión deleitable*, donde es el Entendimiento del autor el verdadero protagonista de la acción relatada. Salinas Espinosa justifica la posibilidad de ver en Entendimiento un desdoblamiento del autor, por el hecho de ser una de las tres potencias del alma, según la concepción ciceroniana que triunfará en la Edad Media (*op. cit.*, pág. 117).

¹¹⁶ L. Schwartz, «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Cróton* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX, 2 (1985), págs. 209-227, pág. 223.

única, un punto de vista dominante. A través del estudio de *El Cróton* y los *Sueños* de Quevedo, L. Schwartz demostró que la veracidad del discurso satírico se afirma en el acortamiento de la distancia entre el narrador y el autor real, que traspasa al primero algunas de sus características¹¹⁷. En los *Sueños* de Quevedo encontramos múltiples referencias intertextuales referidas a otras piezas de la serie. El narrador, asimismo, se atribuye el rasgo de ser poeta o el hecho de ser autor del entremés de Diego Moreno, con lo que la identificación queda reafirmada¹¹⁸. Es precisamente esto lo que, en opinión de Ignacio Arellano, explica la existencia de algunos lapsus en el texto de *Los Sueños*. En un pasaje del *Sueño del Infierno*, «es un diablo el que denuncia a los que no saben pedir a Dios, pero al expresar este diablo la ideología del narrador satírico, el autor se olvida de quién ha tomado la palabra y no los distingue: el mismo discurso que empieza un diablo se atribuye poco después al narrador; en cierta manera es lo mismo: son máscaras equivalentes en cuanto al sentido crítico y moralizante»¹¹⁹.

En muchos de los sueños analizados, y no sólo en los de contenido satírico, destaca el hecho de que el narrador se traslade a la ficción del sueño con toda su biografía, que una y otra vez sale a relucir. Esto era algo consustancial a este tipo de escritos desde sus orígenes clásicos y medievales. Luciano aprovechó el género onírico supuestamente para contarnos su vida en *El sueño* o *La vida*, Bernat Metge para autojustificarse y autodefenderse. El yo-narrador del *Sueño* de Vives aparece como profesor en Lovaina dentro de la ficción del sueño (pág. 617). Antonio Maldonado va más lejos, dedicando todo un capítulo de su sueño a relatar con detalle su biografía. Francisco Santos alude constantemente a su condición de escritor moralista y al resto de sus obras en cada uno de sus sueños. Pero quizás es Torres Villarroel quien con mayor insistencia se nos muestra dentro de la ficción del sueño. Intentó este autor justificar

¹¹⁷ Art. cit., pág. 226. Véase también Ignacio Arellano, «Introducción» a *Los sueños*, ed. cit., pág. 41.

¹¹⁸ Si en el *Sueño del infierno* se había insinuado ya una individualización del poeta, señala Nolting-Hauff que *El mundo por de dentro* se acerca mucho a una verdadera narración en primera persona, pues, al contrario de sus predecesores, no se introduce la figura del yo como soñador pasivo y espectador sin destino, sino como un hombre que vive en el mundo y está perdido ya en los afanes del mundo, cuya crisis interna y desilusión constituyen el contenido fundamental de la narración (op. cit., págs. 75-76). Por otro lado, advierte que a la anécdota de *El alguacil endemoniado* Quevedo le ha dado en mucha mayor medida el aspecto de autenticidad autobiográfica (ibid., pág. 87).

¹¹⁹ Ignacio Arellano, ed. cit., pág. 41.

su actitud ante múltiples facetas de la vida en *Correo del otro mundo*. Guy Mercadier ha señalado el carácter cercano a la autobiografía moderna de este texto. Al narrador de esta obra, advierte, puede incluso llamársele Torres¹²⁰. Las referencias intertextuales son continuas en todas sus obras. En *La Barca de Aqueronte* se vio a la orilla del río infernal, Fleton, y ante el mismo Aqueronte, «más horrible —dice— que la pintura que propuse á Vmd. (si se acuerdan) en la segunda parte de mis desahuciados del mundo y de la gloria» (página 218). Por otro lado, la sátira en las obras de Torres alcanza a todo y a todos y tampoco él se va a salvar de la ridiculización. Él es precisamente el último condenado que va a ser juzgado en *La Barca de Aqueronte*. Y antes de llegar a su propio juicio, leemos lo que un diablo dice de él:

Este muerto lanza fué un perdulario y bribón entre las gentes, el panderillo de las fiestas, la gayta gallega de los concursos, el fandango de los convites, y el cumbé de las bodas; su vida la ha reparado entre danzas, toros, caminos, coplas, chacorrerías, juicios astrológicos disparatados, y otros desconciertos considerables [...] (pág. 222).

Generalmente, el yo-narrador-autor es el protagonista de los hechos que se narran en la introducción. En las escenas que siguen, es decir, en el sueño propiamente dicho, bien se mantiene como mero espectador, bien interviene directamente dialogando con los diversos personajes que desfilan por el sueño. Ahora bien, tome el yo-narrador mayor o menor parte en los hechos, es siempre el elemento vinculante, el hilo conductor de las diversas escenas que se van sucediendo. Se ha dicho, con respecto a los *Sueños* de Quevedo, que rara vez se permite al lector olvidar la presencia del narrador y su único y dominante punto de vista. Lo mismo podría decirse de muchos otros sueños en los que la machacona aparición de pronombres de primera persona, aun diluyéndose a veces en los largos fragmentos descriptivos, dan una sensación de continuidad a una narración de otra manera discontinua¹²¹.

¹²⁰ Art. cit., pág. 32.

¹²¹ Ramón Valdés, op. cit., págs. 25-26.

3.2.3.2. El guía

Tras describir el escenario, el narrador se asombra de la insólita aparición de un personaje que súbitamente se muestra ante sus ojos. Inmediatamente se ofrece éste a guiar al soñador por el nuevo mundo al que ha llegado y a responder a sus preguntas. Al ponerse en contacto con este personaje, el soñador se incorpora poco a poco a ese mundo maravilloso que, hasta entonces, se limitaba a contemplar.

Como es sabido, la presencia del guía o maestro cuenta con una larga y remota tradición literaria. En *Menipo o Necromancia* de Luciano, cuando Menipo le relata a un amigo su aventura, éste le pregunta: «[...] cuál fue tu intención al cubrir el trayecto de bajada, quién era el guía del viaje y, sobre todo, lo que viste, lo que oíste en sus dominios» (pág. 306) (el subrayado es mío). Salvo raras excepciones, casi ningún autor prescinde de este tradicional y tópico elemento a la hora de relatar sus ficciones oníricas.

Pero entre los guías de los sueños literarios hay también una gran diversidad¹²². En muchas ocasiones, serán personas ya muertas, conocidas y tratadas en otro tiempo por el soñador, las que ejerzan esta función. La conversación entre vivos y muertos a través del sueño está ampliamente documentada tanto en la literatura clásica como en la medieval. En el *Sueño de Escipión* son primero el abuelo y después el padre de Escipión, los que representan el papel de guía. Recordemos que también era el padre de Eneas el encargado de revelar el origen del mundo y los misterios de la vida en su descenso a los infiernos. Otros famosos ejemplos de este tipo de guías, que apoyan su autoridad en la circunstancia de haber pasado ya por la experiencia de la muerte, son Virgilio y Beatriz en la *Divina Comedia*. En *Lo somni* de Metge, el primero de los tres hombres que instruyen al soñador resulta ser el rey Juan de Aragón, muerto repentinamente en extrañas circunstancias, en el mes de mayo de 1396, tres años antes de que se escribiera esta obra. María de Rojas, mujer conocida y tratada por Juan Maldonado, antes de su muerte, será quien le guíe en su viaje a la Luna. La presencia de este personaje femenino, en opinión de Asensio, debió de ser sugerida por la Beatriz de la *Divina Comedia*, con la que comparte el papel de guía y maestro¹²³.

¹²² Véase la clasificación de los distintos tipos de guía que hace Teresa de Santos en su edición de *La Torre de Babilonia* de Enriquez Gómez (ed. cit., pág. 159).

¹²³ *Op. cit.*, pág. 40.

Con este grupo hay que relacionar los frecuentes personajes históricos que ejercen de guías en los sueños literarios del Barroco: Marco Varrón en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, Pitágoras en *El Siglo pitagórico* de Enriquez Gómez, Noé en *El Arca de Noé* de Francisco Santos o Quevedo en las *Visiones y visitas* de Torres Villarroel.

En algunas ocasiones, serán los autores o protagonistas de famosos sueños o visiones literarios los que guíen a los escritores en sus propias ficciones. También en este caso, los sueños de la literatura española cuentan con famosos antecedentes en la literatura universal: Virgilio guió a Dante en su viaje a los infiernos. Asimismo, en *The Parliament of Fowls* de Chaucer, aparecía el mismo Escipión para cumplir con el papel de guía del autor en su viaje ultraterreno. En el *Dezir a las syete virtudes* de Francisco Imperial, como más tarde en *El Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, será el propio Dante, convertido en personaje de ficción, quien cumpla con el papel de guía dentro del sueño. Siglos más tarde, Cicerón guiará a Vives en determinados momentos de su *Sueño*, Quevedo guiará a Torres en sus visitas a la corte y Cervantes guiará a Pablo Ignocasto en su viaje al Parnaso.

Extraordinariamente frecuentes en el papel de guía y maestro son los personajes fantástico-alegóricos. En *El sueño o La vida* de Luciano, la Escultura y la Retórica comparten la misión de instruir al soñador. En *Laberinto de Fortuna*, la Providencia emerge de una nube para guiar al poeta hasta la casa de Fortuna. Dentro de este grupo habría que situar las sucesivas doncellas que guían al Entendimiento en *Visión deletable*, la Muerte del *Sueño de la Muerte* de Quevedo, la Verdad Divina del *Sueño* de Antonio Maldonado, la diosa Filosofía de *El perfecto Señor* de López de Vega, el Desengaño de las gentes de la *Segunda parte de las vigilijs del sueño* de Álvarez de Lugo, el Tiempo y la Verdad de *Los gigantes en Madrid*, el No Importa de *El no importa de España*, la Verdad de *La verdad en el potro* de Francisco Santos, el Genio del Convencimiento de *El mundo sin vicios* de Trigueros, el Entendimiento de *Óptica del Cortejo* de Ramírez de Góngora o el Aire Regañón del *Viaje por los vientos* de Vaca de Guzmán.

Junto a los personajes históricos y los alegóricos, los personajes mitológicos cuentan también con una antigua y lejana tradición. Ejercer éste o no de guía a lo largo de toda la obra, las consultas a Apolo y las respuestas del dios fueron lugar común en numerosos escritos. Entre nuestros sueños literarios, aparece en las *Vigilijs del*

Sueño o en las *Exequias de la lengua castellana*. Este recurso, que originalmente había servido para juzgar a los poetas, también se utilizó (con antecedentes como el de Boccacini, por ejemplo) como instrumento para la sátira política, en sueños como el de Fonseca y Almeida. Junto a Apolo, el dios Amor aparecerá en un gran número de visiones medievales y sueños literarios posteriores. Por ejemplo, en *Poema en que introduce interlocutores el dios Amor y un enamorado*, de Pedro de Cartagena, y, siglos más tarde, en *Universidad de Amor*, de Antolínez de Piedrabuena, quien va a ser instruido por esta divinidad. En el sueño que se narra en *La Araucana*, aparece una mujer para guiar al poeta, que luego descubrió ser «la robusta y áspera Belona» (pág. 43). Dos de los guías de *Lo Somni*, de Metge, son Orfeo y Tiresias. En el *Sueño* de Vives, al autor se le aparece el dios del Sueño, que en cierto modo va a ejercer de guía en la primera parte de la obra.

Se trate de un personaje histórico, de una personificación alegórica o mitológica, el guía tiene a partir del siglo XVII, con extraordinaria frecuencia, el aspecto de un venerable anciano. Al autor de la *Primera y segunda parte de las vigilijs del sueño*, se le apareció en el primero de los sueños narrados «un viejo grave», el «Buen Zelo», «cuyas venerables canas (borla blanca, que le dieron los grados de su ancianidad experta) me afiançaron al verlas —dice—, segura solución a mis dificultades, siendo su candidez señal de paz en la guerra de mi desassossiego, que velaba todo aquello, que dormía» (pág. 4). Recordemos también el «espíritu anciano» de *El siglo pitagórico*, el «benerable anciano» que instruye y aconseja al protagonista de *La Torre de Babilonia*, el «venerable Anciano» del *Sueño balear*, o los venerables ancianos selenitas que aparecen en el Discurso IV de *El Observador* y en *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, para instruir a los respectivos protagonistas de ambas obras.

En ocasiones, el guía carece de identidad definida, siendo sólo una presencia que sirve de interlocutor al autor. Ya en el mito de Timarco, veíamos que el papel de guía estaba representado por una misteriosa voz que no sabemos de quien proviene. Muchos siglos después, encontramos la misma circunstancia en el anónimo *Sueño de la ciudad en ruinas*. En el segundo «Bulco» de *La Torre de Babilonia*, al autor se le acerca un bulto, al que llamará después «mi camarada», que no le abandonará a lo largo de su peregrinación, casi hasta el final de la obra. En el sueño que contiene el vejamen de Cáncer Velasco, el autor se encuentra con un hombre que Dios le deparó para hablar con él de aquella novedad. Y, efectivamente, tal hombre, al que tam-

bién se le denomina «mi camarada», más que un guía, será un ocasional interlocutor del autor, que va comentando todo lo que ve.

Desde los ejemplos más antiguos, la aparición de este personaje, rodeado por lo general de un halo de misterio y luminosidad, suele ir acompañada de una actitud de admiración y asombro por parte del soñador. La súbita aparición de un venerable anciano ante el protagonista de *La Torre de Babilonia* le infundió a éste un profundo «temor y respeto» (pág. 2). Arzames, el guía de *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, es un venerable anciano, cuyo aspecto infundió «respeto y admiración» (pág. 16) al autor. Por su parte, con esta solemnidad describe Francisco Santos la súbita aparición del Cid en *La verdad en el potro*:

me pareció que toda la tierra se movía con espantoso rumor, sonando por algunas partes ruydo de armas, y voces que atendidas dezían:

Rompe, quema, derriba,
muera la adulación, la Verdad viva;
igual a con la tierra
tanto palacio altivo; guerra, guerra;
enciende, abrasa luego
los que a su Rey engañan; fuego, fuego;
y quien la tierra habita
sepa que el Cid Rodrigo resucita.

Assí que acabó, me pareció que de algunas roturas de la tierra salía gente, y el primer bulto que pude notar era vn hombre alto y de proporción robusta, rostro grave, barba hendida, ojos negros y grandes, obscuro el cabellò, y el color de la tez nada blanco. Venía armado de todas armas: la celada levantada, sin que ella tonelete o fal-fa ofendiessen al rostro; hermoso peto, aunque abollado de puntas de lanças; llevaba sus gravas y esquineles, escarceles y guardabraços, y después de los pernos sus polaynas de paño, y çapatos de los que llamamos de quebrantaterrón con su guarnición de espuelas, no doradas ni lustrosas. Igualó el pie con el haz de la tierra y señoreó con la vista toda la campaña, enmarañada de árboles y cubierta de gente (págs. 109-110).

Junto al asombro y la admiración suele aparecer el motivo de la luminosidad. En la *Divina Comedia* de Dante, casi todas las visiones del paraíso conllevaban la presencia del elemento luz. Cada bienaventurado era un resplandor y sus miradas mismas esferas de luz¹²⁴.

¹²⁴ Alfredo Lefebvre, *op. cit.*, pág. 33.

En la *Vigilia al margen del Sueño de Escipión*, de Luis Vives, a Escipión se le aparece su abuelo «en un lugar muy elevado que no solamente era claro de por sí, sino, también, esclarecido por maravillosas lumbraradas» (pág. 639). En el *Somnium* de Juan Maldonado, el traje de María de Rojas «resplandecía, de tal manera, brillaba tanto su rostro, centelleaban sus ojos y sus manos de tal forma que poco me faltó —dice aquél— para creer que era una diosa quien estaba a mi lado» (pág. 151). Y después de despedirse de Maldonado, «voló a las alturas hasta convertirse en una brillante estrella en medio del esplendoroso fulgor de las orbes celestes» (pág. 172). En el *Sueño* de Antonio Maldonado, la Verdad Divina se le aparece al autor en forma de una doncella, en un rayo de claridad que rompía las tinieblas (pág. 24). También en el *Sueño político*, de Fonseca y Almeida, la aparición de Apolo va acompañada de mucha luz y ruido: «advirtió que, improvisa / interior llama encendiendo, / la exterioridad del vulto / le llenó de luz sin fuego. / Luego, de varios metales / varios sonidos se oyeron / que formaban la armonía / en el mismo des concierto» (pág. 307).

Ahora bien, como ocurría con el exordio del sueño y con los escenarios oníricos, frecuentemente nos encontramos con una versión paródica de la aparición del visitante del otro mundo. Como ya quedó dicho más arriba, a partir de Quevedo es frecuente que la sorpresa y admiración ya no se busquen insistiendo en lo extraño y terrorífico, sino en la fusión de lo cotidiano con lo irreal o de lo irreal con lo cotidiano. En *Correo del otro mundo*, de Torres Villarroel, podemos leer una interesante reflexión acerca de la identidad del mensajero del más allá:

¡Yo no sé cómo ni por dónde tomó el portante este Licenciado para ser portador de estas cartas! Él me pareció hombre (aunque hay escolares de estos que son demonios). ¿Ángel? No pudo ser, porque era muy patudo, y más tenía de carne que de espíritu. ¿Diablo? No había de vestir el hábito de mi Padre San Pedro; él bien horrible era, pero era muy pesado, y no había de enviar Lucifer mensajeros tontos. Tener conversación con los muertos por medio de la memoria, esto es posible, y fructuosa plática para el último fin; pero escribir cartas por estudiantes es cosa que no habrá sucedido a ningún viviente si no es a mí, que me suceden cosas que no están escritas (págs. 301-302).

El misterio y solemnidad que suelen rodear a los muertos en sus visitas a este mundo, en la literatura clásica y medieval de visiones,

desaparecen por completo en la aparición del difunto don Francisco de Quevedo a Torres Villarroel en sus *Visiones y visitas*:

Yo gozaba en el éxtasis tirano del sueño todas las quietudes que pueden hacer dichoso a un dormido. Pero duró muy poco la sucesión de mis tranquilidades; pues a un breve rato que estaba en su poder, sentí que se descargaba sobre mis orejas una voz entre aullido y tiple desagradablemente desentonada, a manera de aquel desapacible ruido que resulta del vuelo de un talego de calderilla, y que me repitió tres o cuatro veces el campanudo apellido de *Torres, Torres*. ¡Jesús mil veces! Creo por entonces que desperté y que había visto que me estaba estorbando la respiración echado de bruces sobre mi almohada un semblante que calzaba sus veinte puntos de facciones hinchadas con la violencia de la postura. Las melenas, que parecían ramal de penitente, cabellos cilicios entre púa y pelote, tan rucios como rodados, servían de limpiadera de mis barbas. Por bigotes tenía dos mecheros de velón, y una pera como un rabo de cochino y tan larga, que le hacía roscas en la golilla [...] (págs. 128-129).

Y una vez que conoce de quien se trata, no podría ser más grotesco el recibimiento por parte de Torres:

—Ven acá, sabio de los siglos, veneración mía, pasmo de la esfera, padre de la verdad, gracioso y prudente despreciador del mundo; llégate, aunque me chamusques; abrázame, aunque me tuestes; ven, que ya sólo tu nombre me ha borrado el horror a lo difunto (pág. 130).

En las *Exequias de la lengua castellana*, la falta de respeto en la presentación de los personajes históricos recuerda a la de los sueños de Torres. Así reacciona Ignocausto cuando ve a Virgilio: «¡Qué! ¿Vos sois...?» Y arrojándome precipitadamente a sus brazos, estampé tres veces mis labios en las venerables arrugas de su rostro» (pág. 121).

Naturalmente, las divinidades clásicas serán también frecuentemente desmitificadas en su tradicional papel de guías y maestros de los soñadores. En el *Sueño* de Vives, el dios del Sueño es calificado de «leve diosecillo» (pág. 605). Más adelante, cansado Vives de tan larga estancia en la corte del Sueño, decide pedirle al «divino tiranuelo [el Sueño], con la más grotesca de las reverencias» (pág. 617), que le muestre ya a Escipión. En *Universidad de Amor*, el autor se dirigió a Apolo, en los siguientes términos:

Bien dicen que eres boquirrubio, pues en lo brillante de tus rayos, en lo dorado de tus tufos y guedejas, libraste el logro de tus amores; mal supiste ganalle la voluntad a Daphne, y así se te fue por pies, porque anduviste corto de manos [...]» (págs. 2-3).

Súbitamente se le aparece al autor el Dios Amor, «desnudo, como le pintan, y con su arco y aljava», y al punto le conoció «por la pinta» (pág. 3). Luego, añade: «No estava ciego como le pintan, porque ya dicen que ha cobrado la vista, aunque no ha perdido por eso la costumbre de pedir» (pág. 3). En *El Vivo y el Difunto*, la autoridad de Apolo no se utiliza para juzgar a los poetas, ni siquiera para la sátira política, como ocurrirá en otros sueños de la época (el *Sueño político* de Fonseca y Almeida, por ejemplo), sino para juzgar un asunto de mucha menos trascendencia: la costumbre en los hombres de afeitarse la barba.

Tras el ejemplo de Quevedo, un guía y maestro frecuente en los sueños literarios del Barroco es el demonio revestido de los más variopintos y extravagantes aspectos. A Polo de Medina, por ejemplo, el diablo se le representa con pinta de «mancebito palidete» en una divertida escena:

me pareció que estando en el prado desmoliendo una copla y dirigiendo un consonante vi que, apeándose de un coche, se llegó donde yo estaba un mancebito palidete, moderno de traje, bien ajustado de cuerpo y bien guisado de postura, ahorcado de una golilla y poniéndosele de puntillas el gaznate para asomarse por encima de la valona; su copete mayor que el de la gente honrada y tufos más que los que se enojan; el bigote en crepúsculo (que es lo que llaman bozo los claros); fruncido de cintura, esquilado de lana el jubón y hombre de mucha estofa en los calzones; las piernas con frenesí de tafetán, de puro haberse subido las ligas, que son las guedejas de las piernas. Hizo sus cortesías; hice mis cumplimientos; preguntéle quién era; y con mucho desahogo, como si no dijera nada, me respondió: «Yo, señor, para servir a V.m., si no lo ha por enojo, soy el diablo» (pág. 181).

Muy distinto es a su vez el esperpéntico «etíope» que primero horroriza y después instruye a Torres en *Los desahuciados del mundo y de la gloria* (pág. 67). Refiriéndose a los demonios del *Sueño del infierno* de Quevedo, señaló Rallo Gruss que éstos aparecían descritos como trasuntos humanos: «son mulatos o zurdos, zambos o cojos, padecen sabañones y se les cae el pelo; regañando contra las almas

que les dan tanto trabajo, obedecen, sin embargo, y catan el gobierno de Lucifer»¹²⁵. Sin duda, esos demonios, en el papel de maestros abnegados, sabios y moralistas, fieles defensores de las verdades cristianas, confieren cierto tono burlesco y ambiguo a los sueños en los que aparecen.

Ante semejantes apariciones, el yo-narrador pasa de continuo del esperado y tradicional estado de asombro y admiración a la risa o, más aún, a la irrespetuosa carcajada. Obviamente, el asombro y la admiración eran ya imposibles en un autor (y en un lector) que estaba completamente familiarizado con esta tradición literaria.

Ahora bien, trátase de una figura mitológica, alegórica o de un personaje histórico, sea recibido con mayor o menor admiración y respeto, el maestro o guía aparece siempre en escena dispuesto a resolver las dudas y preguntas del soñador. Ya vimos cómo, en algunas ocasiones, no es éste el que se traslada a otro mundo, sino un habitante de ese otro mundo el que visita al autor en su entorno. En cualquier caso, el visitante pertenece a un mundo sobrehumano y por ello, normalmente, sobrepasa en conocimientos a todos los mortales y concretamente al soñador¹²⁶. A éste, pues, sólo le cabe obedecer en todo lo que se le dice, hasta aprender también él a mirar lo que se esconde debajo de las apariencias: «Dexate de admiraciones, y vámonos llegando a ella [la Torre de Babilonia], que la vista y el trato, serán testigos de mi verdad, y tu engaño», (pág. 8), le dice el guía a Enríquez Gómez en *La Torre de Babilonia*. Una vez consumado dicho aprendizaje, en casi todas las obras, el narrador también suele intervenir con sus propios comentarios. En la *Visión deletable*, por ejemplo, el Entendimiento no se limita a asentir y asimilar pasivamente. Al igual que Petrarca en su *Secretum*, adopta un papel muy activo en el debate¹²⁷. Obviamente, las intervenciones de Entendimiento van siendo progresivamente más dilatadas a medida que avanza la obra y su aprendizaje. No es aventurado hablar en relación con todo esto de una técnica perspectivística en los sueños. Se trata de la misma que Álvarez de Miranda señaló en obras muy cercanas, temática y técnicamente, a los sueños: las utopías, los viajes imaginarios, etc., y Baquero Goyanes estudió en autores como

¹²⁵ Art. cit., pág. 167.

¹²⁶ De todos los sueños analizados, sólo en el vejamen de Pantaleón de Ribera, el personaje encargado de cumplir con las funciones de guía, Don Lúcido Intervalo, es contemporáneo al autor y está desprovisto de la dimensión ultraterrena que caracteriza a los demás. Ello no es extraño teniendo en cuenta el carácter desmitificador del texto en cuestión.

¹²⁷ Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 129.

Cadalso, Larra o Mesonero Romanos. Tanto en los sueños literarios como en las utopías o en los viajes imaginarios, la posición del narrador, que suele ser la de un ingenuo, un hombre adánico, un habitante de otro planeta, un gigante o un liliputiense, se ve siempre enfrentada a otra perspectiva —la de su guía o la de los habitantes del escenario onírico—, capaz de mirar de otra manera la realidad y generalmente de forma más profunda y verdadera¹²⁸. Me parece oportuno traer aquí unas palabras de Baquero Goyanes:

Todas estas novelas, todos estos libros, tienden, en definitiva, a duplicar la mirada del lector, a proporcionarle algo así como una perceptibilidad no usada con la que poder contemplar el mundo suyo de cada día —sus costumbres, sus incidentes, sus valores—, como si se tratara de un mundo desconocido. La intensidad del efecto perspectivístico dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegidos¹²⁹.

Por medio de las reflexiones opuestas de los dos interlocutores sobre sus observaciones, lo narrado se convierte en demostración pedagógica. En muchos sueños, cada una de las escenas se ve dos veces, a través de los ojos ingenuos del autor, que se fía de las apariencias, y analizadas por el guía que profundiza en busca de la verdad. El mundo de las apariencias es el de lo que los mortales piensan y el de la verdad el que describen los que han penetrado en el más allá o miran a la Tierra desde una perspectiva extraterrestre.

Tal como sucede en la *Divina Comedia*, no es rara la presencia de más de un guía o maestro en una misma obra. En el *Sueño de Escipión* aparece primero El Africano, abuelo del soñador, y luego su padre. Numerosos guías hay, por ejemplo, en la *Visión deleitable*. En la *República literaria*, en algunos momentos, junto a Marco Varrón, es otro personaje histórico, Herrera, el que asume el papel de maestro con respecto al autor. En el *Sueño* de Antonio Maldonado, en determinados pasajes habla e instruye al narrador la Verdad Divina y en otros el demonio. Y en *El siglo pitagórico*, Pitágoras y «el espíritu anciano» comparten ese papel.

Por otro lado, no es raro que, a partir del siglo XVII, los papeles de maestro y discípulo queden total o parcialmente invertidos. No siem-

¹²⁸ Véase Baquero Goyanes, «Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos», en *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963, pág. 16, y Álvarez de Miranda, art. cit.

¹²⁹ *Op. cit.*, pág. 17.

pre el visitante representa el papel de maestro con respecto al soñador; en ocasiones, viene a que éste le muestre y desvele las novedades de este mundo. En las *Visiones y Visitas*, Torres Villarroel será el guía de Quevedo por las calles de Madrid. En otros casos, ambos comparten el mismo papel de maestro y discípulo alternativamente, como en *El vivo y el difunto* o en *El no importa de España* de Francisco Santos, donde las reflexiones morales proceden tanto del narrador como de su camarada. En algunos sueños, como, por ejemplo, en *Los desabuciados del mundo y de la gloria* de Torres, el autor y su guía apenas dialogan, sino que se reparten el turno para discursar sobre sus respectivas competencias¹³⁰. En la *República literaria*, el venerable anciano, Marco Varrón, que ofrece al narrador sus servicios de guía para transitar por aquella extraña ciudad, en realidad va a intervenir muy pocas veces a lo largo del sueño. Casi siempre es el mismo narrador quien, tras la contemplación de los diferentes personajes que van desfilando ante sus ojos, saca sus propias conclusiones. Es más, desde el principio, el relato del sueño es constantemente interrumpido con las reflexiones del narrador. En casos como éste, en los que el supuesto guía apenas cumple con el papel que tradicionalmente se le tiene asignado, tenemos la sensación de que el autor recurre a este elemento por pura inercia en el seguimiento de una tradición bien consolidada. Ello podría explicar la presencia de algún descuido llamativo por parte de Saavedra Fajardo en esta obra: en un determinado momento, Marco Varrón, de pronto, e inesperadamente para el lector, es sustituido sin más por el profesor boloñés Vergilio Polidoro¹³¹, que más adelante vuelve a ceder su puesto al anterior.

Algunas veces, el personaje encargado de guiar e instruir al soñador abandona este papel o simplemente desaparece a mitad del sueño. Tal es el caso de la Muerte en el *Sueño de la muerte* de Quevedo, que pronto desaparece, dejando a éste perdido, yendo de muerto en muerto, como él mismo declara, buscando quién le guiese (pág. 400). A partir de este momento, pasa a ser el propio autor quien habla directamente con los condenados, siendo en algunos casos él mismo quien instruye a los muertos y no a la inversa, como era de esperar.

¹³⁰ Manuel María Pérez López, «Introducción» a *Los desabuciados del mundo y de la gloria*, ed. cit., pág. 43.

¹³¹ Curiosamente, algunos investigadores, como Vicente García de Diego o Dowling, han señalado como una posible fuente de la obra de Saavedra, *De inventoriis rerum libro VIII, necnon de prodigiis libri III* (1490) de Polidoro (cfr. J. C. de Torres, *República literaria*, ed. cit., páginas 55-56).

Y, por último, hay que señalar que no en todos los sueños nos encontramos un guía o maestro instruyendo al autor. No lo hay, por ejemplo, ni en *El sueño del Juicio Final* ni en el *Sueño del Infierno* de Quevedo. Prescinde también El Censor del tradicional guía en sus dos sueños literarios. Asimismo, en *Anatomía de todo lo visible e invisible*, Torres Villarroel no recurre a un guía-maestro, pues él mismo es el sabio que guía e ilustra a unos discípulos anhelantes de participar de su ciencia¹³².

3.2.3.3. Otros personajes

La mayor parte de los personajes que desfilan por los sueños y visiones medievales son personificaciones alegóricas de conceptos abstractos. De entre todos los sueños medievales analizados, quizás la más completa galería de éstos la encontramos en la *Visión deleitable*. Salinas Espinosa sostiene que todos los personajes que utiliza Alfonso de la Torre ya estaban codificados por este tipo de obras de viaje alegórico. Los primeros personajes que aparecen en la obra son las artes liberales, que cuentan con una larga tradición anterior que arranca del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella y alcanza su máximo esplendor en el *Anticlaudianus* de Alain de Lille¹³³. El resto de personajes que desfilan por la *Visión deleitable*, Entendimiento, Razón, etc., cuentan también con muchos ejemplos en obras medievales, como el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca o el *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Guilleville, obra que como ya vimos alcanzó una extraordinaria difusión en España.

También de acuerdo con las pautas del género, Alfonso de la Torre introduce otro tipo de personajes que terminará por convertirse en característico de los sueños: los sabios. Recordemos que Platón, Algazel, Maimónides y Aristóteles intervienen en un momento de la *Visión*. Tampoco en este punto revela Alfonso de la Torre gran originalidad. En *Pèlerinage de vie humaine*, Aristóteles mantiene una larga charla con Sapiencia¹³⁴. Siglos más tarde, en el *Somnium* de Vives, los sabios de la antigüedad volvieron a convertirse en personajes literarios.

¹³² Manuel María Pérez López, «Introducción» a Torres Villarroel, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, ed. cit., pág. 19.

¹³³ Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 122.

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 127.

A partir de Quevedo, trasládese el narrador al otro mundo o vea éste desde una perspectiva privilegiada, el ámbito del sueño muchas veces está poblado por una extensa galería de personajes que son juzgados, padecen tormentos por sus pecados o gozan de la eterna bienaventuranza. Dichas figuras representan una comedia ante la observación y disquisiciones del narrador y su acompañante¹³⁵. Generalmente, son éstos los encargados de trazar el retrato de los personajes que van encontrando a su paso, pero también se dan autodescripciones. Por lo tanto, en ocasiones, los personajes dialogan con el narrador, mientras que otras veces no intervienen nunca en el diálogo que éste mantiene con su guía, los dos únicos con entidad propia. Así sucede, por ejemplo, en *Visiones y Visitas* o en *Los desahuciados del mundo y de la gloria* de Torres Villarroel, donde la enseñanza se desprende de la mera observación de las escenas que las diferentes figuras protagonizan. En este desfile abigarrado de personajes, tan característico de los sueños del Barroco, continúan abundando las personificaciones alegóricas (la Locura en *El Sueño del Juicio Final*; la Justicia de Dios, el Vicio, la Malicia, la Incredulidad... en el *Sueño del Infierno*; La Muerte, El Mundo, la Carne, el Dinero en el *Sueño de la Muerte*, etc.), los personajes históricos (Judas, Mahoma, Lutero... en el *Sueño del Infierno*; Juan de la Encina en el *Sueño de la Muerte*, etc.), los más variados tipos sociales (figuras ridículas inspiradas en deformaciones de la sociedad del XVII: los hidalgos, lindos, pretenciosos de títulos nobiliarios, dueñas...) o los populares y frecuentes oficios¹³⁶. La sátira de estos últimos cuenta con una larga tradición popular, cuyos antecedentes se remontan a las danzas de la muerte, continuándose en una amplia serie de obras, entre las que cabe destacar, por ejemplo, los *Coloquios satíricos* de Torquemada. Pero aunque la sátira de unos y otros se arraiga en viejas tradiciones literarias, Quevedo y otros muchos autores de sueños de la época (Polo de Medina, Enríquez Gómez, Francisco Santos) localizan la mayoría de sus tipos sociales y profesionales en el Madrid coetáneo¹³⁷.

Otros curiosos personajes, frecuentes en los sueños barrocos, son aquellos que encarnan refranes, muletillas, frases hechas, dichos po-

¹³⁵ Este esquema es habitual en la literatura de visiones desde Dante. Satíricamente utilizado, antes de Quevedo se da, por ejemplo, en *El Cróialon*. Se acerca, por otro lado, a los *Diálogos de los muertos* de Luciano (Nolting-Hauff, *op. cit.*, pág. 97).

¹³⁶ Antonio Vives Col da una lista completa de todos los tipos que aparecen en los Sueños de Quevedo [«Algunos contactos entre Luciano de Samósata y Quevedo», *Helmántica*, V, 17 (mayo-agosto, 1954), págs. 193-208, págs. 195-196].

¹³⁷ Ignacio Arellano, «Introducción» a Quevedo, *Los sueños*, ed. cit., págs. 25 y 26.

pulares. Son los «refranes antropomorfos», como los llama Felipe C. R. Maldonado¹³⁸ («Pero Grullo» en el *Sueño de la Muerte*, «Pero» en *Hospital de incurables*, el «No importa» en *El no importa de España*, etc.).

Señalemos, por último que, algunas veces, los personajes que se juzgan en el sueño no son ni tipos, ni figuras alegóricas, ni personajes históricos, sino personas reales contemporáneas al autor. Así sucede en los vejámenes y en los gallos universitarios, donde las técnicas enumerativas de las sátiras de oficios son adaptadas a los marcos escolares¹³⁹.

3.3. EL DESPERTAR

No es extraño que el autor olvide hacer alusión al despertar. Así sucede, por ejemplo, en *Oyd maravillas del siglo presente* de Pero Guillén de Segovia. Lo más habitual, en cambio, es que súbita e inesperadamente el narrador despierte, el sueño se interrumpa y todo vuelva a su lugar. En ese preciso momento, la realidad vuelve a ser realidad, la ficción vuelve a ser ficción, y al narrador ya sólo le queda despedirse de sus lectores. Lo referido no fue más que un sueño, del que, como dice Fonseca y Almeida en su *Sueño político*, el lector debe atribuir «lo político a verdad / y lo fabuloso a sueño» (vv. 471-472). Tampoco es infrecuente que las despedidas sean rápidas y escuetas. Ya en el *Sueño de Escipión* nos encontrábamos con un brusco y cortante final: «El se alejó; yo me desaté del sueño» (pág. 104). Lo mismo sucede en muchas de las ficciones poéticas medievales, como por ejemplo en el *Roman de la Rose*. En su adaptación del sueño de Escipión, Vives corta el relato con la misma brusquedad con que lo había hecho Cicerón: «Yo, espantado, de todo cuanto había visto y oído, sentí cómo se quebraba el hilo de mi sueño» (pág. 679). Siguiendo esa tradición, algunos autores posteriores, como Quevedo, tampoco se tomaron mucho trabajo en los finales de sus sueños. Sólo el del *Juicio final* resulta algo menos formulario que los demás, pero aparentemente en ninguno de ellos le interesa a Quevedo rematar la obra con una reflexión moral o didáctica¹⁴⁰.

¹³⁸ «Introducción» a Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. cit., pág. 33.

¹³⁹ Aurora Egido, art. cit., pág. 621.

¹⁴⁰ Dice Nolting-Hauff, refiriéndose a *El alguacil endemoniado*, que, al contrario de lo que sucede en los *colloquia* de tipo erasmista, a los que *El alguacil* recuerda en conjunto a pesar de su temática excéntrica, no le interesa a Quevedo un determinado remate didáctico de todo el diálogo (op. cit., pág. 85).

La narración del despertar, sin embargo, no fue siempre igual de escueta. *El Sueño o la vida* de Luciano, por ejemplo, se cierra con una reflexión moral que el autor extrae de todo aquello contemplado en el sueño. Ya en la Edad Media, también la *Visión deleitable* cuenta con un epílogo más extenso que el que presentan el resto de sueños literarios de la misma época, en los que, por lo general, el autor se limita a decir que ha finalizado la visión¹⁴¹. En fechas posteriores, autores como Saavedra Fajardo, Enríquez Gómez, Francisco Santos, Fonseca y Almeida, Ramírez de Góngora, Vaca de Guzmán o Antonio Marqués y Espejo rematan sus respectivas ficciones oníricas con una breve conclusión moral extraída de todo lo visto y oído. Concretamente, Francisco Santos, salvo en *El Arca de Noé* y en *El Vivo y el difunto*, donde el despertar es más súbito, se preocupa de dejar sus obras bien cerradas con una especie de moraleja que resume la lección moral que ha de sacarse de la experiencia onírica relatada. Torres Villarroel, más atento que su admirado Quevedo a cada una de las partes constituyentes del sueño literario, también se demora más que éste en la descripción del despertar. En *Anatomía de todo lo visible e invisible*, al igual que hace al quedarse dormido, Torres describe también el proceso fisiológico del despertar: «yo ignoro a qué piedad debí ser dueño de mis potencias; y recobrado, no me pesó del sueño, pues las memorias generales perdidas ya en la memoria me las sacó á plaza la fantasía, y quise copiar con la pluma lo que en la imaginación creí dibuxado» (págs. 314-315).

También la alusión a la necesidad de poner por escrito lo visto en el sueño es un tópico. Al final del *Sueño* de Antonio Maldonado, la Verdad Divina le aconsejó al autor que copiara todo lo que había visto y oído en su sueño. Lo mismo que a Pablo Ignocasto en las *Exequias de la lengua castellana*, a Torres Villarroel se lo piden unos amigos al final de *Correo del otro mundo*.

En pocas ocasiones es un ruido procedente del exterior, ajeno al sueño, el que despierta al protagonista. En *Universidad de Amor*, por ejemplo, en contra de lo habitual, el autor despierta porque lo interrumpió un criado para anunciarle que ya era hora de misa. Lo mismo ocurre en el segundo sueño de las *Visiones y visitas* y en el tercero de *Los desahuciados del mundo y de la gloria* de Torres Villarroel. No obstante, casi siempre es algo sucedido dentro del sueño lo que despierta al autor. Por otra parte, los despertares suelen ser súbitos y violentos. A Bernat Metge lo despertaron de su sueño los chillidos y la

¹⁴¹ Salinas Espinosa, op. cit., pág. 116.

dridos del halcón y canes que los rodeaban. El protagonista del sueño que se narra en *La Araucana* se despertó por el ruido del combate. El estruendo del naufragio del barco en el que viajaba despertó a Juan Maldonado de su sueño. El marqués de Mondéjar despierta con el ruido que produce la fortaleza que estaba contemplando al derrumbarse. Al final de la *República literaria*, nos dice Saavedra Fajardo: «el sueño era tan bivo, que me enojé mucho, y levantado el brazo (como si estuviera despierto), me arrojé a dalle una puñada en el rostro, y dando en un brazo de la cama, desperté de muchos errores en que antes bivía dormido» (págs. 133-134). Asimismo, en *Hospital de incurables*, fueron tan grandes el enfado y la cólera que sintió el autor al oír los disparates de los condenados que despertó. El autor de *El perfecto señor* despierta con el sobresalto de la admiración que le causó lo contemplado. Santos, en *El Arca de Noé y campana de Belilla*, despierta bruscamente a nueve golpes de la Campana de Belilla, «a cuyo sonido se bolvió este sueño, humo, sombra, tierra, y nada. Desperté —continúa Santos—, y me hallé en mi cama, libre de tantas savandijas, sin los laberintos del Arca de Noé, y Campana de Belilla» (pág. 264). El golpe que se da Torres al caer sobre las calaveras le despierta del tercer sueño de las *Visiones y visitas*. El Censor, en cambio, se despierta por la congoja que sintió al no poder hacerse entender por los personajes de su sueño. El miedo ocasionado por lo visto en el sueño, como causa del despertar, es también bastante frecuente. Así sucede en *Correo del otro mundo* o en el primer y segundo sueños de *Los desabuciados del mundo y de la gloria*. Asimismo, al final de *La Barca de Aqueronte*, Torres, con el susto y el miedo que le proporciona la visión de su propio juicio, se despierta, describiendo de nuevo el proceso fisiológico que conlleva el despertar: «[...] á las extrañas fatigas y los impetuosos movimientos del corazón, conmoviéndose violentamente toda la máquina, se rompieron las ligaduras, y se abrieron los conductos de la comunicación de los sentidos» (pág. 294). También Pablo Ignocausto despierta ante el miedo de ser convertido en rana.

Señalemos, por último, que si todos los elementos del género fueron tomados a broma por numerosos autores de los siglos XVII y XVIII, otro tanto ocurrió con el tópico del despertar de miedo. Frente a lo que cabría esperar, tanto Quevedo como Torres Villarroel o Vaca de Guzmán, en *Viaje por los vientos*, van a despertar, antes que de miedo, de la risa que les dio ver lo que en el sueño se les mostraba:

Con tanta viveza —dice Torres en *Visiones y visitas*— se trasladó a mi fantasía la copia de tan ridículo país, que también me embo-raché de risa al ver tanto atún nadando en piélagos de vino. Se me acaloró el cerebro con la aprehensión del tufo y de las carcajadas; y fuese la dilatación de los movimientos, que me despertaron un penoso dolor en las carrilleras y costillares, o que ya subía menos poderosa la virtud de los vapores a los órganos en donde se forman estos presumidos bultos, o la criada que entró al mismo tiempo, yo desperté, y jamás con mayor pesadumbre (pág. 210).

CAPÍTULO IV

Evolución del género: de las visiones clásicas y medievales al sueño barroco

Cuando Quevedo recurrió al «sueño» para su *Juicio Final*, tomó como modelo una forma que, no sólo en España, había ya adquirido el rango de género. El sueño literario había sido utilizado por muchos otros escritores antes que por Quevedo, e implicaba unas convenciones narrativas a las que él muy conscientemente se sujeta, y no sólo en esta primera pieza. No obstante, como ya dije en la introducción, teniendo en cuenta su gran originalidad en la utilización de los motivos clásicos y medievales, así como su tremenda influencia en autores posteriores, algunos investigadores han considerado los *Sueños* de Quevedo como el punto de partida de un nuevo género literario, que fue muy frecuentado por nuestros escritores durante su siglo y el siguiente.

Me interesa ahora establecer qué es lo que debe el *sueño barroco* a sus antecedentes clásicos, medievales y renacentistas. No aspiro con todo esto a descubrir unas fuentes seguras para la obra de Quevedo. Creo necesario insistir en la superposición de elementos en el género y en la imposibilidad de cuantificar de forma precisa la huella dejada por cada uno de ellos¹. Tampoco cuento en ningún

¹ Ramón Valdés considera al género de la «sátira menipea» el auténtico «modelo» quevedesco (*op. cit.*, pág. 31). Por otro lado, está claro que no sólo la sátira menipea y el sueño o visión le dieron a Quevedo el armazón fundamental para construir sus *Sueños y discursos*, pues también tomó algunos elementos de otras obras, como son los tipos literarios (ya presentes en

caso con los argumentos necesarios para hablar de «influencia» o de «lectura directa». No quiero aventurar, por tanto, hipótesis arriesgadas que pretendan relacionar textos de épocas tan distantes. Tan sólo aspiro a señalar ciertas similitudes entre unos y otros textos, que si nos permitan al menos pensar en algunas tradiciones compartidas, es decir, comprobar que unos y otros bebieron de las mismas fuentes literarias.

En un estudio ya varias veces citado, Ramón Valdés intenta dilucidar cuál de todos los modelos que Quevedo tenía a su alcance, el sueño clásico, medieval o humanista, está más cerca de sus creaciones literarias. Frente a la opinión más o menos generalizada de que el *Sueño de Escipión* es modelo de *El sueño del Juicio final*², Ramón Valdés sostiene que, aunque Quevedo lo leyó, ni mucho menos es éste un modelo directo para su primer sueño³. Ya hemos visto cómo, efectivamente, el *Sueño de Escipión* presenta una diferencia fundamental con respecto a los sueños de Quevedo y, en realidad, a casi todos los sueños literarios. Me refiero a la falta de coincidencia entre el narrador del sueño y el autor. Tampoco el tema del *Sueño de Escipión* guarda relación con el sueño quevedesco. Otros elementos, en cambio, sí que son comunes a ambos, como es la reflexión inicial sobre las causas del sueño.

Otro antecedente habitualmente citado con relación a los sueños barrocos, y concretamente a los de Quevedo, es Luciano. Sabido es que durante el Renacimiento, después de su olvido durante toda la Edad Media, se lleva a cabo una recuperación de la obra de Luciano que implica, además de las ediciones y traducciones de sus obras⁴, la admiración e imitación por parte de muchos humanistas. En opinión de José Alsina, al lado de autores aislados que lo han utilizado ocasionalmente, puede hablarse de toda una corriente es-

piritual europea que intermitentemente ha asimilado el espíritu lucianesco, dando origen a fenómenos como el erasmismo y el voltarianismo que, si no representan un lucianismo químicamente puro, pues hay en ellos ingredientes propios de la época, contienen los principios básicos del talante satírico de Luciano⁵. Habla Alsina incluso de determinadas épocas —como son el Renacimiento y la Ilustración—, que debido a sus específicas circunstancias históricas, marcadas por la transición de un periodo cultural a otro, pueden calificarse de especialmente lucianescas. Son épocas en las que la sátira adquiere una importancia capital⁶.

Mucho se ha hablado también de las coincidencias entre Luciano y Quevedo, principalmente de su común pretensión de denunciar la contradicción entre las apariencias y la realidad, la ilusión a los ojos y los verdaderos móviles que hacen actuar a los hombres⁷. Como el autor español, Luciano combatió con insistencia muchas de las costumbres e incoherencias de su época: la superstición, la ignorancia, la vaciedad, la hipocresía, etc. Lo mismo que nos sucede con Quevedo, al leer hoy los diálogos de Luciano, tenemos la sensación de que tras su sátira, antes que el deseo de cambiar a sus contemporáneos, late el placer de fustigar y, sobre todo, de provocar la risa. Pero, también como en Quevedo, se vislumbra, en ocasiones, una intención más seria, que va más allá del mero deseo de divertir⁸.

Las coincidencias entre Luciano y Quevedo, en cambio, no sólo se quedan en la intención de sus obras sino que descienden también a cuestiones de detalle. Es frecuente encontrarnos en las obras de Luciano la consideración del infierno como un espejo de este mundo, a través del cual se llega a descubrir y desenmascarar la auténtica realidad. Como bien ha señalado Ruiz Pérez, para dicha denuncia Luciano va a recurrir a dos mecanismos fundamentales, como son la presencia de un personaje que juzga a los demás, convertido en auténtico portavoz de su autor, y la técnica de presentación de los personajes en sargas seriadas⁹. La técnica expositiva de carácter procesional ha tenido, como es sabido, una brillante y rica trayectoria de

Las cortes de la muerte o en los clásicos latinos), determinadas argumentaciones (de Erasmo, la literatura ascética y los sermones), algunas situaciones (del auto sacramental o el entremés), etc.

² Véase, por ejemplo, Pablo Jauralde Pou, art. cit., pág. 125.

³ *Op. cit.*, pág. 31.

⁴ «La *editio princeps* de Luciano sale de las prensas de L. Alopa en 1496, en edición cuidada por el gran helenista J. Láscaris. La primera edición Aldina aparece en 1503 y la segunda en 1522. Simultáneamente van apareciendo traducciones a las principales lenguas occidentales. En 1495 —un año antes de que apareciera la *editio princeps*—, el humanista Reuchlin realiza la versión alemana de los *Diálogos de los muertos* (que fue editada, empero, más tarde, en 1536); en 1499, Von Wyle publica su versión del *Lucio*. Y ya en el siglo XVI las traducciones, junto a las ediciones, se multiplican. [...] En España, Juan de Jarava es el primer traductor de Luciano (Lovaina, 1544), con un *Icaromenipo* (José Alsina, «Introducción» a Luciano de Samósata, *Diálogos*, ed. cit., pág. XX).

⁵ José Alsina, «Introducción» a *Diálogos*, ed. cit., pág. XIX.

⁶ *Ibid.*, pág. XX. Véase el libro de A. Vives, *Luciano en España*, La Laguna, 1959.

⁷ Margarita Morreale, «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», *Revista de Literatura*, VIII, 16 (octubre-diciembre, 1955), pág. 213. Véase también Antonio Vives Col, art. cit.

⁸ Véase José Alsina, «Introducción» a *Diálogos*, ed. cit., págs. X y XVI-XVII.

⁹ Ruiz Pérez, «El trasmundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la edad media y los siglos de oro», *Crítica*, 44 (1988), págs. 75-109, pág. 83.

continuidad, principalmente en aquellas obras en las que la acción transcurre en un escenario ultraterreno¹⁰. Al igual que más tarde hicieron Quevedo y otros muchos autores de sueños literarios, Luciano recurre en algunos casos, como en *Caronte o Los visitantes*, a un personaje de evidente naturaleza infernal, para que contemple el mundo terrenal y sus habitantes desde la oblicuidad de un punto de vista que pone al descubierto todas las miserias humanas. La situación más desarrollada en la obra de Luciano es la de las conversaciones en el propio escenario infernal, como ocurre en el *Diálogo de los muertos*. Pero, en otros casos, como en *Icaromenipo o por encima de las nubes*, es el cielo la perspectiva desde la que se contempla y juzga el mundo. Todas ellas, como ha quedado demostrado en el capítulo anterior, son situaciones habituales en los sueños literarios españoles.

Pero quisiera que quedara matizada en su justa medida la deuda que los autores de sueños de nuestra literatura tienen contraída con Luciano. Ésta, sin duda, es muy grande: de él, quizás como de ningún otro, aprendieron ese divertido juego de contrastes entre dos diferentes visiones de la realidad, la utilización humorística del viaje a la luna o del escenario infernal, la visión del mundo como un gran teatro¹¹, etc. Muchos de los elementos presentes en la obra satírica de Luciano van a ser habituales en los sueños literarios. Y ello porque, como ya he señalado varias veces, la adscripción de una determinada obra al género de los sueños no nos permite explicar todos los elementos de dicha obra. Las coincidencias aludidas entre las obras de Luciano y muchos sueños literarios tan sólo nos demuestran la proximidad que existe entre éstos y un género en cuya consolidación tanto tuvo que ver el samosatense, como es la sátira menipea. Pero en cuanto al modelo literario que estamos estudiando (un relato presentado dentro del marco ficcional de un sueño), hay que advertir que sólo en una obra, *El sueño o La vida*, se ciñe Luciano a él y, paradójicamente, su contenido se aleja temáticamente demasiado de los sueños de Quevedo y de casi todos los sueños literarios españoles del Renacimiento y del Barroco como para que podamos

considerarla como antecedente inmediato de éstos. Mientras, algunos sueños escritos durante la Edad Media, precisamente en los años de desconocimiento del autor grecolatino, se asemejan mucho más a los sueños españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Todo esto nos lleva a estar de acuerdo con Ramón Valdés, cuando afirma que Quevedo no tiene mucho que ver con la recuperación de Luciano a través de la imitación clasicista, como podría ocurrir con Alfonso de Valdés o Bartolomé Leonardo de Argensola, ya que su «sátira menipea» se mueve por otros caminos, acercándose a la manera de hacer de Vives, quien, a su vez, había renovado este género, al recoger y adaptar paródicamente la forma del sueño medieval¹².

Nolting-Hauff, por su parte, considera que los *Sueños* de Quevedo se muestran en gran medida determinados por la tradición de la visión medieval tardía, «no sólo en la estructura narrativa y en el tema marginal, sino también en el tópico del exordio»¹³. Sostiene que el armazón fundamental de la estructura narrativa de los *Sueños* y *discursos*, principalmente la técnica de alineación de episodios, lo toma Quevedo —en una continuación desorganizada, característica del Barroco— de los poemas de visiones medievales, sobre todo de Dante y de sus imitadores españoles e italianos. Pero es principalmente en sus introducciones al sueño, «el exordio del sueño», donde Quevedo imita, en opinión de Nolting-Hauff, las alegorías amorosas y las poesías didácticas medievales que, siguiendo al *Roman de la Rose* y a los grandes poetas italianos, se convirtieron en moda literaria en casi todos los países europeos en los siglos XIV y XV¹⁴. Efectivamente, en la introducción a *El Sueño del Juicio final*, Quevedo reflexiona sobre el problema de la veracidad de los sueños de manera similar a como siglos antes lo había hecho Guillaume de Lorris en los primeros versos del *Roman de la Rose*. No olvidemos, en cualquier caso, que Lorris en dicha introducción hacía referencia a Macrobio, comentarista del *Sueño de Escipión*, al que también citan otros poetas medievales, como Chaucer o Bernat Metge, y que en el *Sueño de Escipión* o en *El sueño o La vida* de Luciano, aunque de forma escueta, también aparecía esa introducción al sueño en la que se reflexionaba sobre sus causas. Por tanto, el elemento del exordio o introducción al sueño, luego tan frecuente durante el Barroco, ya aparecía en los antecedentes clásicos.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 83-84.

¹¹ Tal como ha advertido José Luis Navarro González, en la *Necromancia* llama la atención el hecho de que se aluda —tal vez por primera vez de un modo tan llamativo y tan detallado en la literatura universal— a la vida humana como lo que se ha dado en llamar «el gran teatro del mundo» (Luciano, *Obras*, II, ed. cit., pág. 303); motivo este muy frecuente en la literatura onírica. El *Sueño de la muerte* de Quevedo fue calificado por su autor como una comedia de la que él es auditorio.

¹² *Op. cit.*, pág. 96.

¹³ *Op. cit.*, pág. 109.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 104-105.

En oposición a la tesis de Nolting-Hauff, Ramón Valdés, por el contrario, opina que mientras «el exordio del sueño» está cuidadosamente elaborado en Quevedo, es prácticamente inexistente en muchos poemas medievales. Efectivamente, como hemos podido observar, no existe el «exordio» en el marqués de Santillana y otros poetas castellanos que escriben bajo influjo italiano (Imperial, Diego de Burgos, etc.), frente a la tradición francesa y su *Roman de la Rose*. Tampoco esta parte es desarrollada en el sueño de Metge.

Considera Valdés improbable que los grandes poemas alegóricos franceses, en los que sí está desarrollado el exordio, pudieran ser fuentes de inspiración quevedesca. Respecto al *Pèlerinage de vie humaine* (1335) de Guillaume de Guileville, afirma Valdés que «por su carácter puramente alegórico-teológico (ha sido descrito como un *Roman de la Rose* «a lo divino») la obra se aleja mucho de Quevedo»¹⁵. Por otro lado, dada la improbable difusión en España, en los tiempos de Quevedo, de la poesía alegórica francesa, es difícil hablar de una influencia directa en este caso¹⁶. Cree que es la poesía medieval inglesa la que ofrece un mayor paralelismo con la obra de Quevedo, habiendo muchas similitudes entre *The Parliament of Fowls* de Chaucer y algunos de los sueños de éste: la ficción la sueña y narra una primera persona fuertemente identificada con el autor, existe una lectura previa que se relaciona con lo soñado, la peregrinación, la llegada al lugar donde se desarrolla el debate y, al final, el abrupto despertar provocado por el mismo sueño. Tal paralelismo, afirma Valdés, no es posible encontrarlo con respecto a ningún sueño clásico, ni aun con ninguno de los sueños castellanos medievales. Frente al problema de la inaccesibilidad del idioma inglés para Quevedo, Valdés resuelve que es a través de otras obras, que adoptan también este modelo, como el autor de los *Sueños* accede a esa tradición¹⁷.

Si nuestros sueños barrocos tienen en común con las ficciones de Luciano la utilización humorística del escenario infernal y con los poemas alegóricos franceses e ingleses tantos elementos estructurales, de la *Divina Comedia* quizás aprendieron la innovación más vigorosa y más fértil que Dante incorporó a la herencia de la Antigüedad y de la Edad Media: la inclusión de la historia contemporánea¹⁸. Asimismo, Quevedo pudo tomar de Dante el recurso al

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 33.

¹⁶ *Ibid.*, págs. 36-37.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 38-43.

¹⁸ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 524.

desfile de personajes en sarta¹⁹. Para Ramón Valdés, en cambio, la deuda de los *Sueños* de Quevedo con la *Divina Comedia* es la misma que puedan tener con cualquier obra de la literatura medieval de visiones, y eso es ya mucho. Señala incluso que en la estructura narrativa que adopta Quevedo en sus *Sueños*, la presencia de otros intermediarios es mayor que la que puede haber de Dante²⁰. Dos de esos intermediarios bien pudieran ser *Lo Somni* de Metge y la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre.

Aunque considera Joaquín Arce probable la presencia de Dante en *Lo Somni*, advierte que las conexiones existentes —descripción del infierno, la figura de Caronte, la presentación de Minos y la alusión al Limbo— pueden explicarse perfectamente sin tener en cuenta la *Divina Comedia*. Constata además Joaquín Arce que no cita nunca Metge, aun estando en el centro del italianismo humanístico catalán de finales del siglo XVI, el nombre de Dante²¹. Por su parte, Lida de Malkiel destaca en esta obra el esfuerzo hecho por conciliar la renovada admiración a la literatura clásica con los dictados del cristianismo²². Teniendo en cuenta que aparecen en *Lo Somni* casi todos los tópicos del sueño literario, empezando por la mención explícita a la dormición, a mi modo de ver, Metge debía tener más presente el *Sueño de Escipión*, enormemente difundido y apreciado en la época, que la *Divina Comedia*. En un momento de su obra, Metge incluso menciona que él y el rey leyeron en Mallorca el *Sueño de Escipión* de Cicerón comentado por Macrobio. Vamos a encontrar en cambio una diferencia importantísima con respecto a Cicerón y

¹⁹ Ha quedado ya suficientemente demostrado que, frente a lo que alguna vez se ha dicho, no puede hablarse de un total olvido de la obra dantesca en el Siglo de Oro, como consecuencia de la censura inquisitorial. Parece ser, incluso, que las menciones y citas de Dante son mucho más frecuentes que en el siglo precedente, cuando la reacción de gusto petrarquizante era más fuerte (Joaquín Arce, Apéndice a la *Divina Comedia*, ed. cit., pág. 757). Va a ser en las dos primeras décadas del siglo XVI cuando se llegue a la cumbre y a un inmediato declive de la corriente prerrenacentista de sello dantesco, sustituida rápidamente por el renacimiento lírico imitador de Petrarca. Por contra, es en el siglo XVIII cuando se asiste a un mayor y efectivo alejamiento cultural de la obra dantesca (*ibid.*, págs. 755 y 758).

²⁰ *Op. cit.*, pág. 9. Conocida es la tendencia que en ocasiones ha habido a relacionar exclusivamente con Dante cualquier argumento que tuviera que ver con el más allá o con la forma alegórica (Joaquín Arce, Apéndice a la *Divina Comedia*, ed. cit., pág. 745), olvidando que puede tratarse de elementos de la tradición cristiana o de la cultura de la Edad Media. En el caso del *Laberinto de Fortuna*, por ejemplo, se ha matizado la relación que esta obra pueda tener con la *Divina Comedia*, teniendo en cuenta que la cultura latina de Juan de Mena, adquirida de forma directa y autónoma, no lo constriñe necesariamente a la literatura italiana (*ibid.*, pág. 750).

²¹ Joaquín Arce, «Dante en España», Apéndice a la *Divina Comedia*, ed. cit., pág. 748.

²² *Op. cit.*, pág. 381.

a Dante: Metge no utiliza el sueño para viajar al otro mundo, sino para mantener una serie de diálogos; eso sí, con muertos y personajes mitológicos. Recordemos que, en la tradición poética de las visiones medievales, no es extraño encontrarnos el sueño como marco ficcional de un debate.

Salinas Espinosa ha advertido interesantes puntos en común entre la *Divina Comedia* y la *Visión deleitable*. Señala, en primer lugar, que la novedad que presenta la obra de Dante, y que después recoge Alfonso de la Torre, es la de incluir un viaje alegórico en el interior de un viaje al más allá. La *Divina Comedia* presenta además, al igual que la *Visión deleitable*, una importante impronta enciclopédica y una finalidad religiosa; o, más exactamente, la orientación de los contenidos enciclopédicos hacia la búsqueda de la bienaventuranza²³. Sin embargo, advierte también que no debemos caer en generalización tan tentadora como es la de pensar que todos los viajes y visiones alegóricos del siglo XV se inspiran en la *Divina Comedia*. En el caso concreto de la *Visión deleitable*, opina que esta obra tiene una influencia mucho más directa del *Anticlaudianus* de Alain de Lille que de la obra de Dante, aunque no por ello haya que descartarse cierto conocimiento del modelo italiano²⁴.

Junto a todos esos posibles antecedentes más o menos directos (Cicerón, Luciano, Lorris, Chaucer, Dante), hábilmente señalados por la crítica, creo que no conviene olvidar tanto el sueño de Alfonso de la Torre, como el de Bernat Metge, pues en ambos, aunque falte el exordio en el segundo, encontramos varios elementos que serán recuperados en el sueño barroco. Además de la identificación del yo-narrador con el soñador y con el autor, propia de todas las visiones poéticas medievales, en *Lo Somni* de Metge hay que destacar el encuentro con seres procedentes del otro mundo, la descripción del infierno, la sátira de la sociedad contemporánea (concretamente de las mujeres) por boca de Tiresias y el despertar violento por un ruido del interior del sueño. En la *Visión deleitable*,

²³ Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 150.

²⁴ *Ibid.*, pág. 156. Muchas otras son las fuentes de la *Visión deleitable* que se han señalado: «M. Menéndez Pelayo y A. Farinello habían propuesto como modelos del famoso tratado el *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, la *De consolatione Philosophiae*, la *Psychomachia* y toda una tradición francesa de literatura alegórica sobre las artes liberales representada entre otros títulos, por *Le mariage des sept arts et des sept vertus*, de Jean le Teinturier, y la *Bataille des sept arts*, de Henry d'Andeli» (Doménech Mira, art. cit., pág. 29). Otras fuentes que se han mencionado son la *Etymologiae* de San Isidro o la *Guía de los descarriados*, del filósofo judío Moisés Maimónides de Córdoba, en la que se inspiran los pasajes filosóficos y teológicos de la visión (*ibid.*).

como en el sueño barroco, el sueño llevará al autor al otro mundo, y en ambos se echa mano de la técnica de alineación de episodios o escenas, en cada una de las cuales un diferente personaje conducirá a la difusión de conocimientos o a la sátira, respectivamente. Pero, lo que es más importante, como Metge y Alfonso de la Torre, y a diferencia de Chaucer, Lorris, Dante, o los poetas castellanos, Quevedo escribió sus sueños en prosa.

En apoyo de esta tesis hay que decir que, gracias al valioso trabajo de Salinas Espinosa, ha quedado ya demostrado que la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre fue uno de los textos medievales más difundidos, no ya sólo durante el siglo en que se escribió, sino también en los posteriores. Concretamente, señala algunas obras que considera claras imitaciones de la *Visión*, como, por ejemplo, el decir *Oyd maravillas del siglo presente* de Pero Guillén de Segovia. Las similitudes temáticas y formales son tales que, en opinión de la citada autora, es como si «este poeta del círculo de Alfonso Carrillo hubiera puesto en verso la *Visión deleitable*»²⁵. Asimismo, cita como muestra de esa extraordinaria difusión el hecho de que Juan Gámez titule su traducción del *Somnium de Fortuna* de Eneas Silvio Piccolomini, *Visión deleitable de la casa de Fortuna*, según consta en la edición de Valencia de 1511. Ello resulta todavía más significativo al comprobar que el contenido de la obra de Piccolomini no tiene mucho que ver con la obra de Alfonso de la Torre. Constata aún Salinas Espinosa que la difusión y popularidad de la obra de éste se prolongaran hasta muy entrado el siglo XVII, gracias a las ediciones que se hicieron de ella —aunque fuera en la versión de una «retraducción»— y a las abundantes imitaciones y menciones por parte de otros escritores²⁶.

En cualquier caso, como bien sostiene Ramón Valdés, seguramente Quevedo tuvo en cuenta reelaboraciones intermedias del siglo XVI, pues lógicamente los humanistas no sólo son ya asequibles a Quevedo, sino que sin duda figuraron entre sus lecturas²⁷. Es más,

²⁵ Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 184.

²⁶ *Ibid.*, págs. 189-190. «Retraducción» porque el italiano Domenico Delphini publicó en 1556 una traducción al italiano de la *Visión deleitable* como suya, lo que posteriormente llevó a Francisco de Cáceres a traducir la obra al castellano para darla a conocer en España. Precisamente de esta nueva versión castellana han llegado dos ediciones del siglo XVII (*ibid.*, págs. 179-180). Salinas Espinosa cita otras imitaciones de la obra de Alfonso de la Torre que no menciono aquí por no aparecer en ellas el elemento que estamos estudiando, la enmarcación onírica.

²⁷ *Op. cit.*, págs. 59-60.

como ya quedó dicho, para algunos críticos la intención original de Quevedo al escribir *El sueño del Juicio final* era escribir «un Sueño», «su» sueño, siguiendo las costumbres humanistas.

Entre los posibles intermediarios del siglo XVI, no cabe duda de que, por muchos motivos, un lugar destacado lo ocupa el *Somnium* de Vives. Si por un lado éste no puede ser entendido sin tener en cuenta el *Sueño de Escipión*, en cuanto que contiene dentro de sí un comentario a la obra de Cicerón, tampoco puede serlo sin el sueño medieval, con el que, en realidad, como ya vio Ramón Valdés²⁸, guarda más coincidencias estructurales. El citado crítico, para demostrar la continuidad existente entre el sueño medieval y el *somnium* humanista, comparó el *Sueño* de Vives con *The Parliament of Fowls* de Chaucer, llegando a la conclusión de que ambos coinciden en muchísimos elementos. Aunque no hay ninguna prueba contundente de ello, sugiere incluso Valdés que Chaucer pudiera ser modelo directo de Vives²⁹. Ambas obras están narradas en primera persona y el narrador se identifica totalmente con el autor. En ambos casos, la lectura de un libro previa al sueño condiciona el contenido del mismo. También encontramos en las dos la peregrinación por los dominios de una divinidad: del dios Amor, en el caso de la obra de Chaucer, y del dios del Sueño, en la obra de Vives. La llegada al templo del dios y la asamblea también coinciden. Y todos estos elementos aparecen en ambas obras además en el mismo orden³⁰. Pero la obra de Vives no sólo puede ser comparada con la de un poeta inglés. Lo mismo puede hacerse con la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, por ejemplo, y se verá que los elementos coincidentes son demasiado evidentes como para no suponer que Vives tenía muy presente la tradición de las visiones medievales³¹.

Ahora bien, pese a todas esas coincidencias, hay algo en el sueño de Vives que le hace ser muy distinto a todos sus antecedentes. En opinión de Swift, al leer el texto de Vives:

[...] nos hallamos en un mundo de ambigüedad e ironía totalmente diferente a la atmósfera del tratado de Cicerón. El ambiente

²⁸ *Ibid.*, pág. 50.

²⁹ *Ibid.*, pág. 55.

³⁰ *Ibid.*, págs. 50-51.

³¹ En apoyo de esta tesis puede citarse a Carlos G. Noreña, quien afirma que «la familiaridad de Vives con el comentario de Macrobio —más que con Calcidio— indica que era muy consciente de la difusión del *Somnium* entre los pensadores medievales» (*Juan Luis Vives*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1978, pág. 198).

físico, la atención festiva que se presta al dios Sueño, los indecisos debates y la confusión sobre el significado preciso de los sueños producen la sensación de un armazón sin terminar que tiene poca relación con la *gravitas* que hallamos en el *Sueño de Escipión*. Por decirlo de algún modo, acabamos inmersos en toda la batahola del mundo del soñar, pero sólo se nos deja ver su parte más superficial y hasta ridícula. Después de presenciar los debates sobre el carácter y el valor de los sueños, la única conclusión que podemos sacar es que hay que enfocarlos desde un punto de vista crítico y con unas gotas de humor³².

Piensa también Swift que el *Sueño* de Vives es una especie de parodia de la visión soñada que aparece en el *Sueño de Escipión* de Cicerón:

A diferencia del joven Escipión, que se halla flotando a través de las esferas planetarias camino del mundo de la luz (el reino de las estrellas fijas) desde donde puede contemplar el universo, el soñador de Vives se ve en las *paludes Maeoticas*, un lugar sin sol, luna ni estrellas, donde la Noche rige su reino con la ayuda de su hijo el Sueño³³.

Teniendo en cuenta que el argumento del sueño de Vives se aleja mucho del de Cicerón, Ramón Valdés, por su parte, niega que se trate de una parodia³⁴. Efectivamente, no creo que estuviera en el ánimo de Vives parodiar la obra de Cicerón, más aún cuando dentro de su propio *Sueño* va a ofrecernos una extensa recreación del *Sueño de Escipión*. La diferencia de escenario en éste y en el *Sueño* de Vives (me refiero a la parte inicial del sueño, la parte anterior a la *Vigilia*) responde en realidad a un cambio en el asunto tratado en uno y otro sueño. Ahora bien, de lo que no cabe duda es de que entre el *Sueño* de Vives y el *Sueño de Escipión* hñay una esencial diferencia que radica, como bien dice Swift, en el tono. Nos hallamos, dentro de la obra de Vives, en un mundo de ambigüedad e ironía muy diferente a la atmósfera del tratado de Cicerón. Es el de Vives un sueño que habla a su vez del tema del sueño y el tratamiento hacia este personaje, el Sueño, que es calificado de «divino tiranuelo» y ante el que se presenta el autor «con la más grotesca de las reveren-

³² Louis J. Swift, art. cit., págs. 98-99.

³³ *Ibid.*, págs. 94-95.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 49.

cias», no es demasiado respetuoso. Consecuentemente, tampoco lo es hacia el sueño, ya no como tema o asunto de actualidad en la época, sino en cuanto viejo motivo de enmarcación de la ficción. El mismo Ramón Valdés afirma que la incorporación por parte de Vives del sueño medieval comportaba un uso paródico del mismo, muy acorde a los orígenes de la sátira menipea³⁵. Con relación a esa falta de seriedad en el tratamiento del género del sueño, no hemos de esperar muchos años para volvernos a encontrar con una actitud semejante a la de Vives. Desde principios del siglo XVII, casi todos los que acuden al género de los sueños literarios para sus escritos mostrarán hacia éste una actitud parecida, entre escéptica y festiva. Sin duda, esa actitud paródica hacia el género elegido es lo que sitúa la obra de Vives mucho más cerca de los *Sueños* de Quevedo, de lo que pudiera estar cualquier otro de los posibles antecedentes previamente analizados.

La relación epistolar que Maldonado mantuvo con su contemporáneo Vives³⁶ hace pensar en una posible influencia literaria. Sin embargo, el sueño de Maldonado, frente a lo que pudiera parecer a primera vista, está mucho más cerca que el de Vives del *Sueño de Escipión*. Ya Menéndez Pelayo consideró el relato de Maldonado como una imitación del *Sueño de Escipión*³⁷. En verdad, recuerda mucho al relato de Cicerón, principalmente en el platonismo, en el viaje inicial a la Luna y la discusión de cosmografía, en la percepción de la pequeñez e insignificancia de la Tierra vista desde lo alto y en la insistencia de María de Rojas en lo banal de las preocupaciones que obsesionan a los hombres en su vida terrena. Sin embargo, hay que advertir que en el *Somnium* de Maldonado, al igual que en el *Somnium* de Vives o en las visiones medievales, y a diferencia de lo que ocurre en el *Sueño de Escipión*, el yo-narrador se identifica con el autor.

Por otro lado, aunque es obvio que Maldonado tiene muy presente la tradición de las visiones clásicas y medievales a la hora de construir su relato, al igual que veíamos en Vives, su utilización de los motivos tradicionales no está exenta de una cierta ironía. En algunos momentos parece recrear paródicamente el *Sueño de Escipión*; por ejemplo, en la testarudez de Maldonado a la hora de fijar su atención en la Tierra, provocando continuamente la irritación de su

guía. También cuando se detiene a comentar la forma que presenta España vista desde lo alto, que más que una piel de toro, como se suele decir, se parece a un pámpano, o cuando compara a los hombres vistos desde arriba con ratones y grillos. Lida de Malkiel ha destacado también la utilización satírica que hace Maldonado en su descripción de la Luna de dos cuadros típicos de la visión del tras-mundo: el jardín paradisiaco y la ciudad maravillosa³⁸.

Los paralelismos entre el *Somnium* de Vives y el *Somnium* de Justo Lipsio son manifiestos. La obra de Vives es anterior a la de Lipsio. Ello le hace suponer a Ramón Valdés, frente a quienes han atribuido al segundo la primacía en el cultivo del género de la sátira menipea clásica, que Lipsio tomó la obra de Vives como modelo. Recuerda para apoyar su tesis que ambos estudiaron y enseñaron en Lovaina, así como su educación con los jesuitas, pasando consecuentemente por un primer periodo ciceroniano, con lo que no es extraño que Lipsio leyera y estudiara, entre otros, el comentario de Vives al *Somnium Scipionis* y, con él, su «prefacio», el *Somnium Vivis*³⁹. El argumento de Vives se ha simplificado en la obra de Lipsio, desapareciendo algunos de los motivos que aquél había recogido del sueño medieval, como el de la lectura previa, y reduciéndose otros, como el de la peregrinación. Pero, ciertamente, las coincidencias son muchas: además de la enmarcación de la obra en la fórmula del sueño, la primera persona narrativa-soñadora, la presencia de personajes históricos, la herencia clásica de la asamblea (que también aparece en la *Visión deleitable*) o la ambientación ultramundana (procedente de Séneca, según Ramón Valdés)⁴⁰.

Ya Raimundo Lida llamó la atención sobre la admiración de Quevedo por Justo Lipsio⁴¹. Valdés, por su parte, señala las siguientes coincidencias entre los sueños de Vives y Lipsio y *El Sueño del Juicio Final* de Quevedo:

La composición de la fábula es idéntica: la narración de una primera persona identificada con el autor, las citas previas, la lectura, el

³⁸ *Op. cit.*, pág. 442.

³⁹ *Op. cit.*, pág. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, págs. 57-58.

⁴¹ *Prosas de Quevedo*, ed. cit., pág. 73. Respecto a la relación de Quevedo y Vives: «La relación con Juan Luis Vives no es constatable documentalmente como la de Lipsio, pero es justificable en términos generales: siendo uno de los precursores del neostoicismo flamenco y una de las figuras del humanismo del siglo anterior no sería de extrañar que Quevedo leyera sus obras aunque, dada la condición de perseguido del valenciano, no mencionara su nombre en sus escritos» (Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 63).

³⁵ *Ibid.*, pág. 96.

³⁶ *Ibid.*, pág. 65.

³⁷ En *Bibliografía hispano-latina*, tomo III, *op. cit.*, págs. 164-177.

sueño relacionado con ella, la peregrinación ultramundana hasta el lugar del debate..., son todos ellos pasos que, de la misma manera que Vives y Lipsio los habían adoptado a sus propósitos, los readapta Quevedo ahora para los suyos: juzgar y condenar a la Humanidad⁴².

Señala Valdés como hecho significativo, que refuerza la tesis de que Quevedo tuvo en cuenta la reelaboración humanista de la poesía medieval de visiones, que, siguiendo los pasos de Vives y Lipsio, escribe su visión en prosa, y no en verso. Se ha dicho, asimismo, que el cambio del cauce poético, que se había institucionalizado para el recurso del sueño, por el de la prosa, tiene su razón de ser en el *Somnium Vivis*, «por la sospecha con que la poesía y los críticos de poesía al parecer eran vistos en Lovaina en ese tiempo»⁴³. En cualquier caso, hemos de recordar una vez más que ya antes de Vives y Lipsio, Metge y Alfonso de la Torre habían escrito sus respectivos sueños en prosa.

Señala, por último, Valdés una coincidencia, que me parece esencial, entre los *Sueños* de Quevedo y los sueños de Vives y Lipsio: el hecho de darle al sueño un uso satírico⁴⁴. Y aunque estoy de acuerdo con Ramón Valdés en que los *Sueños* de Quevedo están más cerca de los de Vives y Lipsio que del sueño de Juan Maldonado, no debemos olvidar que en éste, como ha quedado más arriba demostrado, se parodian también ciertos elementos de la tradición onírica.

En definitiva, el uso satírico del sueño clásico y medieval no es algo inventado por Quevedo: Vives y Lipsio, y en cierto sentido Maldonado, le precedieron. El sueño de Metge, sobre todo los dos últimos libros, tampoco está exento del tono satírico; pero, al margen de que el sueño fuera anteriormente utilizado para satirizar una determinada realidad, Vives fue el primero en parodiar la forma misma del sueño en cuanto convención literaria consolidada. Hay que tener en cuenta también que Quevedo pudo aprovechar en su último *Sueño de la muerte* elementos diseñados por Cervantes en el episodio de la cueva de Montesinos; sin descartar tampoco la posibilidad de que Cervantes conociera el primer sueño de Quevedo a la hora de escribir su relato. Pero dejemos este asunto para el siguiente

⁴² *Op. cit.*, pág. 66.

⁴³ Edward V. George, «Imitation the Somnium Vivis», en A. Buck, ed., *Juan Luis Vives. Arbeitgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Hamburg, 1981, págs. 81-92, páginas 91, n. 8.

⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 67.

te capítulo, donde se va a tratar con más detenimiento el fenómeno de la parodia y desmitificación de los sueños literarios.

A pesar de que el *somnium* humanista cumpliera un papel de intermediario, siendo modelo directo del sueño barroco, sería absurdo negar la importancia que las visiones medievales tienen en la configuración de éste, no sólo por ser la base sobre la que se construye el sueño humanista, sino porque también debió leer algunas de ellas Quevedo. Si bien es cierto que las visiones poéticas de la Edad Media castellana presentan notables diferencias estructurales con respecto a los *Sueños* de Quevedo, también muestran importantes coincidencias. Si por un lado Quevedo pudo tomar de Vives la utilización satírica del sueño, está claro que incorpora a esa tradición otros ingredientes medievales no usados por Vives, como son el dantesco descenso a los infiernos o el desfile de personajes en sarta, ampliando considerablemente las posibilidades del género.

Junto a esa original asimilación de toda una serie de antecedentes clásicos, medievales y humanistas, es comúnmente aceptada la personal aportación quevedesca, en la que hay que destacar la tendencia a la ruptura conceptista y a la parodia⁴⁵. En este sentido, sus *Sueños* se convirtieron en el incuestionable punto de partida de otros escritores españoles que recurrieron al género durante el siglo XVII y parte del XVIII. Algunas de las aportaciones de Quevedo dejarán profundas huellas en Polo de Medina, Antolínez de Piedrabuena, Santos, Torres Villarreal, etc.

Es evidente que el antiguo viaje al infierno se moderniza en manos de Quevedo. Apunta Dinko Cvitanovic que, en sus *Sueños*, las implacables decisiones del Juicio se suavizan y adquieren un matiz de irrealidad, a través del tono burlesco y jocoso, retrayéndose a un lugar secundario, al tiempo que crece en protagonismo el componente de crítica social y costumbrista. En este sentido, Quevedo se distancia de una tradición de quince siglos, al disminuir la fase más trascendente de un motivo permanente: el terror del hombre ante la implacabilidad de la justicia divina⁴⁶. Dicho con sus propias palabras: «El poderoso ingrediente satírico y el fondo costumbrista alejan a Quevedo de las visiones clásicas del infierno y del propio Dante. Su infierno es ya un infierno terreno, humano, actual»⁴⁷.

⁴⁵ Nolting-Hauff, *op. cit.*, pág. 109.

⁴⁶ Dinko Cvitanovic, «Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare», en VV. AA., *El sueño y su representación en el Barroco español*, ed. cit., págs. 9-89, págs. 15-16.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 86, n. 39.

Y efectivamente, a pesar de la deuda contraída por Quevedo con una tradición literaria de la que hemos intentado hacer un breve repaso, está claro que el mundo de sus *Sueños* no guarda total relación con los anteriores. En primer lugar porque está poblado, no ya de personajes históricos portadores de símbolos, sino de multitud de figuras que remiten a un mundo moderno, a una realidad presente y contemporánea al autor. A pesar de que Quevedo heredó muchas de sus víctimas de la tradición satírica clásica, medieval y renacentista, cada uno de los *Sueños* refleja perfectamente el momento en el que fue escrito y las preocupaciones de su autor a lo largo de los casi veinte años que abarcó la composición de la serie⁴⁸.

La mayor parte de los sueños literarios que se escriben en el siglo XVII, tras los de Quevedo, responden también a una finalidad satírica (de la sociedad, de los hábitos amorosos, del mundo de las letras...) y pertenecen a una misma tradición formal. Tanto Enríquez Gómez como Polo de Medina, Francisco Santos o Torres Villarroel hacen alusión explícita al magisterio de Quevedo en este tipo de ficciones que tanto contribuyó a poner de moda: «Si les pareciere que he sido grandísimo soñador —dice Enríquez Gómez al comienzo de *La Torre de Babilonia*—, doyles el consejo de Quevedo, tomen el sueño que gustaren pues está en su mano» (pág. 7).

Ahora bien, a pesar de la notable influencia de Quevedo en todos estos autores, hay que reconocer que también en sus sueños, en mayor o menor grado, pueden detectarse aportaciones originales. Sería injusto afirmar que los sueños de Enríquez Gómez, Francisco Santos, Polo de Medina, Saavedra Fajardo o Antolínez de Piedrabuena no aportan nada nuevo con respecto al modelo quevedesco. En Enríquez Gómez encontramos, por primera vez, de forma explícita, la utilización combinada del sueño y la transmigración. Frente al escenario infernal elegido por Quevedo, la mayor parte de estos autores optan por un escenario alegórico (Hospital de incurables, República de las letras, Torre de Babilonia), trasunto de la sociedad barroca, cuando no lo hacen por las mismas calles de Madrid (Santos, Torres Villarroel, etc.). En estos casos, el sueño tiene lugar en la tierra, contemplada ahora desde una perspectiva insólita, en lugar de realizarse el consabido viaje al otro mundo que, por otro lado, no queda totalmente suprimido. En otras ocasiones, son los antiguos escenarios mitológicos los que, tras el habitual proceso de

⁴⁸ Véase Henry Ettinghausen, «Introducción» a Quevedo, *Los Sueños*, Barcelona, Planeta, 1984.

desmitificación, servirán de marco a las ficciones oníricas del XVII (Corte del Dios Amor, El Parnaso, etc.). Por otro lado, hay que recordar que algunos autores contemporáneos (Antonio Maldonado, López de Vega, Cortés Osorio, etc.) apenas se vieron afectados por el modelo quevedesco, aferrándose a modelos de sueños más antiguos, como el de Alfonso de la Torre, sobre todo en el caso de los dos primeros, o el de Metge, en el caso del último.

Nos queda por último establecer cuál es la deuda que los sueños más originales del XVIII, los de Torres Villarroel, tienen con el modelo de Quevedo. Como bien señala Álvarez Barrientos,

naturalmente, el autor introduce diferencias respecto a los *Sueños* de Quevedo: su forma de entender el mundo no es del todo semejante a la de éste y la realidad que Torres muestra a Quevedo es distinta, como el mismo satírico señala en la primera visita: «Esto es cosa nueva —dijo el muerto sabio—. Desde ahora empiezo a descubrir la alteración de las cosas de mi siglo»⁴⁹.

Pero las diferencias entre unos sueños y otros van más allá de las que conciernen al mundo presentado por ambos.

En los últimos tiempos la crítica viene ofreciéndonos una imagen diferente de Torres Villarroel. Imagen que nos ayudará a apreciar su gran originalidad en el tratamiento del sueño literario. Frente a la opinión que hasta hace poco perduraba de Torres,

como un rezagado, como un hijo póstumo o incluso degenerado de la tradición barroca, a la que estaría unido por su estilo, por sus ideas, por su vida misma, convertido así en la viva encarnación retrógrada del oscurantismo que las mentes avanzadas de su tiempo ya estaban combatiendo⁵⁰,

en opinión de Pérez López cabe afirmar que

la vida y obra de Torres ilustran con intensidad y viveza máximas la compleja fluidez, generadora de ambigüedades y contradicciones, con que se produce el tránsito de la mentalidad barroca a la ilustrada, en esa permanente dialéctica entre tradición y renovación⁵¹.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 76.

⁵⁰ Manuel María Pérez López, «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», art. cit., pág. 145.

⁵¹ *Ibid.*

Si por un lado es evidente que, cuando Torres inició y aun completó lo sustancial de su obra, el sistema de formas literarias procedentes del siglo XVII era, obviamente, el único a su alcance, y nunca podría desprenderse de él por completo, no por ello careció de originalidad en la utilización de dichas formas⁵².

Varios estudiosos han visto cómo en la prosa de Diego de Torres Villarroel hay implícito algo así como el ademán de quien al escribir quisiera sentirse, no como un escritor concreto de los del Siglo de Oro, sino como *situado entre* todos esos escritores. En opinión de Russel P. Sebold, «el estilo torresiano, además de parecerse en un grado sorprendente al del siglo anterior, forma como un profundo y amoroso comentario crítico de tipo vivido, no racionado sobre los escritores de este siglo. Reverencia por la centuria anterior, vuelta imaginaria a esa época, síntesis de un estilo a lo Siglo de Oro, y originalidad partiendo de la imitación-emulación»⁵³. Principalmente los que pueden considerarse sueños morales de Torres, *Correo del otro mundo*, *Visiones y visitas*, *La Barca de Aqueronte* y *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, se asemejan sorprendentemente a los sueños satíricos costumbristas de la centuria anterior y muy especialmente a los de Quevedo. Pero, en contra de lo que a veces se ha dicho, no hay por parte de Torres una adaptación ingenua e inocente de los tópicos recibidos; antes bien, muchas de las páginas de sus sueños contienen una interesante adaptación paródica, o «comentario crítico» en palabras de Sebold, de aquéllos. Todos los aspectos del sueño que ya en el siglo anterior eran por lo general tomados a broma son llevados, en los *Sueños* del salmantino, al extremo de lo grotesco. Éstos no pueden considerarse, por lo tanto, como un fenómeno de mero continuismo mimético respecto al modelo quevedesco⁵⁴.

Señala Pérez López que incluso en las obras en las que más se aprecia la huella de Quevedo, las diferencias respecto a éste y la tradición son notables. En primer lugar, destaca que Torres está tan afeerrado a su mundo histórico personal que destruye cualquier posibilidad de interpretación alegórica, lo que se pone de manifiesto ya desde los exordios del sueño, plagados de circunstancias marcadas por un intenso fisiologismo burlesco y desmitificador. En el caso de Torres, «la realidad no es una mera apariencia, soporte de significa-

⁵² *Ibid.*

⁵³ «Introducción» a Torres Villarroel, *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo*, ed. cit., pág. 63.

⁵⁴ Manuel María Pérez López, «Diego de Torres Villarroel», art. cit., pág. 931.

dos simbólicos que remiten a una verdad ideal que la trasciende. Es el centro inmanente de todo el interés, el ámbito que alberga la experiencia vital del autor, materia exclusiva de sus escritos»⁵⁵.

Todo esto ha sido puesto en relación con un aspecto fundamental que ya señalé en páginas precedentes: la constante presencia del autor como personaje en sus obras. En opinión de Pérez López no se trata de un *yo* meramente funcional, una primera persona de la narración, sino el hombre Torres que se traslada a la otra orilla del sueño cargado con su biografía⁵⁶. También para Álvarez Barrientos una de las diferencias fundamentales entre Quevedo y Torres es que este último «se ve a sí mismo como personaje, como hombre de novela, y esto le lleva a fabular y recrearse, en la *Vida*, mediante anécdotas y aventuras y, en los *Sueños morales* por ejemplo, a presentarse como protagonista o narrador de los sucesos»⁵⁷. El sentido tradicional del género se altera de esta forma profundamente, transformándose en un inmenso espacio autobiográfico.

En ningún otro autor del siglo XVIII encontramos un caso semejante al de Torres. El resto de escritores que cultivan el sueño literario en este momento creo que están más cerca de antecedentes más remotos que de los contemporáneos sueños de Torres Villarroel.

⁵⁵ *Ibid.*, págs. 932-933.

⁵⁶ Pérez López, «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», art. cit., pág. 148.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 77.

CAPÍTULO V

Parodia y desmitificación del género

En el capítulo anterior hemos visto cómo, sobre todo a partir de Vives, el sueño vive un imparable proceso de autoparodia y desmitificación. Es éste sin duda el fenómeno más interesante en relación con la evolución del género durante los siglos XVII y XVIII y a él vamos a dedicar el presente capítulo. La enmarcación onírica, utilizada con escasa variación durante muchos siglos, llegó a convertirse en un pretexto cristalizado muy apto para la parodia, que en pocas ocasiones intenta ganar a un lector ingenuo para la ficción. Como bien muestra el famoso episodio de la cueva de Montesinos en el *Quijote*, de la repetición de determinados tópicos se pasó pronto a su ridiculización. A lo largo de estas páginas se han visto multitud de ejemplos en los que los tópicos temáticos y estructurales de los sueños (la identificación entre los antecedentes y el sueño, el proceso de la ensoñación, el escenario onírico, el encuentro con un guía...) recibían un tratamiento paródico. Pero, incluso el mismo sueño, como modalidad genérica, llegó a convertirse en susceptible de parodia o ridiculización. Más aún, cabe afirmar que a lo largo de los siglos sufre un continuado proceso de desmitificación que encuentra en Torres Villarroel su momento culminante.

Ya Luciano, quien se planteó constantemente el problema de lo verosímil, la legitimidad de lo maravilloso y sus posibilidades narrativas, desmitificó en sus ficciones el viaje ultramundano y el sueño; quitó a éste trascendencia, al tiempo que lo relegó a las esferas de la fisiología y la psicología aristotélicas. Como ya quedó dicho, la sátira

ra de Luciano, no exenta, por otro lado, de profundidad moral, atrajo en grado extremo a los erasmistas del siglo XVI.

Un lugar destacado en este proceso de desmitificación ocupa, por supuesto, el *Somnium* de Vives, donde, como ya ha quedado suficientemente demostrado, lo que se parodia es al mismo sueño como pretexto enmarcador. Cabe citarse también a Alfonso de Valdés y su *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528). Al margen del humor presente en la descripción infernal, resulta de interés el diálogo inicial que tiene lugar entre los protagonistas a propósito de las indefinidas fronteras del sueño.

Aurora Egido ha puesto en relación dicho diálogo con el de don Quijote y Sancho en el episodio de la cueva de Montesinos. Más aún, afirma que Cervantes, pendiente o no del texto valdesiano, supo recoger la ironía, la parodia y la sátira con las que los erasmistas tiñeron las visiones, e interpreta dicho episodio como «un trasvase novelesco de la trayectoria desmitificadora de las visiones de ultramundo seguidas por los erasmistas que, bajo las especies del sueño, denunciaron lacras sociales y espiritualidades huera»¹. Sin duda, la aportación de Cervantes fue fundamental en el proceso de desmitificación y parodia del sueño. Si bien no escribió ninguna obra que pueda ser adscrita estrictamente al género, demostró en varias ocasiones conocerlo muy bien. Aunque no encaje con el modelo literario que nos hemos propuesto estudiar aquí por tratarse de un capítulo contenido dentro de una obra más amplia, no podemos dejar de atender al famoso episodio de la Cueva de Montesinos del *Quijote*². Se trata de una clara versión paródica del tradicional y clásico sueño ultraterreno, preludio de una larga lista de adaptaciones paródicas del género en el siglo XVII.

Cuando subieron a Don Quijote, después de que hubiera permanecido durante una hora en la cueva de Montesinos, «al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara, y mirando a una y otra parte como espantado» (II, pág. 195). El narrador nos advierte con estas palabras que Don Quijote debía de haber soñado. Don Quijote, en cambio, no lo cree así, pues dice: «me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté

¹ *Op. cit.*, pág. 161. Como posibles antecedentes de la parodia cervantina señala también Egido los viajes al infierno y al cielo narrados en *El Cróton*, con su desmitificación de los seres infernales y de todos los tópicos (*ibid.*, págs. 163-164).

² Cito por la edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1988.

de él y me hallé en la mitad del más bello, ameno, y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana» (II, págs. 197-198). Don Quijote, por tanto, cree y afirma que no dormía, sino que estaba bien despierto cuando vio todo lo que se dispone a contar. Recordemos que el Marqués de Santillana, en *Querrela de amor*, despierta del sueño (o en el sueño) y es entonces, al igual que Don Quijote, cuando tiene la visión, y que Francisco Imperial, en *Dezir a las syete virtudes*, no sabía muy bien si dormía o velaba. Frente a la insistencia de don Quijote en afirmar la veracidad de lo que ha vivido en la cueva, el narrador titula así el capítulo XXIII: «De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa» (II, pág. 197). Más adelante se dice que Cide Hamete Benengeli, al margen del capítulo de la cueva de Montesinos, dejó escrito que don Quijote antes de morir se retractó de esta historia, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído. Nos encontramos, por tanto, ante una situación similar a la que ya vimos en *El Cróton*: el lector sabe, porque lo ha dicho el narrador, que lo relatado es un sueño de un personaje literario; éste, en cambio, lo desconoce o lo niega. Como bien advirtió Aurora Egido, ya antes que Cervantes otros autores recurrieron a una ambigüedad similar, como, por ejemplo, Jerónimo de Contreras en *La selva de aventuras* (1565 y 1583)³.

³ Aurora Egido, *op. cit.*, pág. 207. Véase Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras* (1565-1583), ed. de Miguel A. Teijeiro, Zaragoza y Cáceres, 1991, especialmente págs. 120-121. Se trata de la aventura de Luzmán en la cueva de la sabia Cuma. En este caso, como en el *Dezir a las syete virtudes*, en el lector queda la incertidumbre de que lo acontecido haya sido o no un sueño. Lo que allí vio el protagonista se asemeja a todos los sueños literarios: aparición de un personaje que ejerce de guía, representación de los hechos del mundo, así los pasados como los presentes, etc. En un momento de la narración, se dice: «Luzmán estaba maravillado de lo que oía, y estaba pensando si aquello era sueño» (pág. 121), quizás porque se parece mucho a las visiones o sueños literarios. Lo curioso es que dentro de la misma cueva, y en el transcurso de su fantástica aventura, Luzmán se queda dormido y tiene un sueño: «Y parecíale a Luzmán que aquello era así verdad, y con grande dolor comenzaba a llorar; y en este tan triste sueño estuvo el tiempo que Cuma quiso allí detenerlo; y cuando recordó, hallóse a la ribera de la mar, cerca de donde había desembarcado, sentado debajo de una peña. Pues como recordó, y allí se vio, levantándose miró a todas partes y conoció claro que estaba fuera de la cueva, y acordándose de lo que había visto y soñado, entristeciése mucho, aunque tenía los sueños por vanidades» (pág. 124). En verdad, no queda muy claro si Luzmán soñó toda su aventura en la cueva o si tuvo un sueño una vez que habían transcurrido parte de los acontecimientos fantásticos, con lo que éstos no hubieran sido soñados. Señalemos que Luzmán, al igual que le sucede a Don Quijote en la cueva de Montesinos, ha pasado nueve días dentro de la cueva, pero él no notó el transcurrir del tiempo.

Pero ¿qué es lo que soñó o vio Don Quijote dentro de la cueva? En primer lugar vio «un real y suntuoso palacio o alcázar cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados» (II, pág. 198)⁴. De este palacio vio salir al venerable anciano Montesinos, quien va a officiar de guía. Le dice Montesinos que desde hacía tiempo lo estaban esperando, pues es él el elegido para informar al mundo de lo que encierra aquella misteriosa cueva. En una sala baja, toda de alabastro, muestra al visitante el sepulcro de mármol de Durandarte y a éste, en carne y hueso, tendido sobre un monumento, que está allí encantado, como el mismo Montesinos, por Merlín. Mientras hablan Montesinos y Durandarte, Don Quijote ve, a través de las paredes de cristal, una procesión de doncellas entre las que está Belerma. Le mostró Montesinos entonces tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras. Una de ellas resultó ser la mismísima Dulcinea del Toboso, a lo que Montesinos le explicó que había muchas señoras, de los pasados y presentes siglos, encantadas en diferentes y extrañas figuras. Después, una de las compañeras de Dulcinea le pide dinero a Don Quijote «y tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia —contó éste—, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire» (II, pág. 206). Una vez que Don Quijote ha salido de la cueva, nos enteramos de que el tiempo de la visión o sueño de don Quijote no coincide con el tiempo real: en la hora que sus amigos le han sostenido la sogá, tres veces le ha amanecido y anochecido allá abajo. Todos los ingredientes del sueño literario aparecen en este episodio. Cervantes subraya incluso la alteración del tiempo, tan habitual en las visiones.

El tan característico despliegue de motivos ultraterrenos de los libros de caballerías no podía faltar en el *Quijote*. El tratamiento que reciben dichos motivos, como en tantos otros casos de la obra cervantina, oscila entre la imitación y la parodia⁵. En el episodio de la cueva de Montesinos confluyen en clave paródica toda una serie de fuentes literarias, bien identificadas por la crítica. De entre los libros de caballerías se ha hablado de *Las Sergas de Esplandián*, primera con-

⁴ Para Aurora Egido, la originalidad de Cervantes estriba en haber fundido en la cueva elementos propios de la tradición paradisiaca y de la infernal, localizando los elementos arquitectónicos y el *locus amoenus* del paraíso en la zona subterránea infernal (*op. cit.*, pág. 140, n. 6). Como ya hemos visto, otros autores contemporáneos situarán dichos escenarios paradisiacos en lugares aún más insólitos, como es la Luna del *Somnium* de Juan Maldonado.

⁵ Lida de Malkiel, *op. cit.*, pág. 429.

tinuación del *Amadís de Gaula* (donde Garci Ordóñez de Montalvo bosqueja la narración de una aventura similar)⁶. Otros precedentes señalados por los comentaristas han sido las bajadas al infierno de Ulises y Eneas, las leyendas del ciclo artúrico, los episodios infernales de la *Divina Comedia* o el viaje de los místicos a la noche oscura del alma⁷. Arturo Marasso, por su parte, señaló un posible modelo del viaje de Don Quijote a la cueva de Montesinos, ya analizado en estas páginas: el descenso de Timarco en el antro de Trofonio, en el tratado *Del demonio de Sócrates*, de las *Obras morales* de Plutarco. Éste remite al mito de Er de la *República* platónica, el cual, en opinión de Marasso, no pudo serle desconocido a Cervantes, que tanto se preocupó de la parodia de las revelaciones oraculares de la vida futura⁸. Asimismo, este crítico, para quien sin Luciano no se concibe la fineza satírica de muchas de las páginas de Cervantes, comparó a Sancho Panza con el Ícaro Menipo, en parte de su narración del viaje con don Quijote en Clavileño⁹. Tal como señala Alsina en su introducción a las *Obras* de Luciano¹⁰, es cierto que en algunos puntos las deudas del *Quijote* con la literatura clásica señaladas por Marasso pueden ser exageradas, pero lo que está claro es que el episodio de la cueva de Montesinos se amolda perfectamente, desde el punto de vista genérico, a la tradición de los sueños o visiones de viajes al más allá, aunque sea desde una actitud claramente paródica, que será la dominante en casi todos los sueños del Barroco.

Por otro lado, para Aurora Egido el episodio de la cueva supone la culminación en el plano literario de la problemática en torno a

⁶ En opinión de John Jay Allen, «toda esa máquina del sueño de don Quijote» se relaciona con un episodio de *Las sergas de Esplandián* e incorpora muchos elementos de los romances caballerescos, así como los personajes Montesinos y Durandarte (*Don Quijote de la Mancha*, II, ed. cit., pág. 204, n. 10).

⁷ Jean Canavaggio, «Don Quijote baja a los abismos infernales: la cueva de Montesinos», *VV. AA.*, *Descensus ad inferos*, ed. cit., págs. 155-174, pág. 156.

⁸ *Cervantes: la invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1954, pág. 143.

⁹ *Ibid.*, págs. 217-218. Muchas otras fuentes han sido señaladas por la crítica. Para William T. Avery, por ejemplo, en el episodio de la cueva Cervantes se burla de varios elementos de la *Divina Comedia* de Dante: de que éste apenas durmiera, no comiera, etc., durante su viaje; asimismo, Dulcinea sería una parodia de Beatriz, amante platónica «canonizada» por Dante como el símbolo de la teología. La procesión burlesca sería una alegre caricatura de la procesión mística que desfila ante los ojos de Dante en el paraíso terrenal. Merlín sería una versión paródica de Virgilio. También el episodio del paseo de Don Quijote y Sancho sobre los lomos de Clavileño debe mucho, en opinión de Avery, al igual paseo de Virgilio y Dante montados en Gerión («Elementos dantescos del Quijote (Segunda Parte)», *Anales cervantinos*, XIII-XIV (1974-1975), págs. 5-36. Véase también «Elementos dantescos del Quijote», *Anales cervantinos*, IX (1963), págs. 1-28].

¹⁰ Ed. cit., pág. 65.

los sueños que desencadenó el Humanismo (recuérdese el *Sueño de Vives*), al cuestionarse sobre su verdad y sus causas y desterrar mesianismos y exégesis inútiles¹¹. En el trabajo citado, Egido llevó a cabo un interesantísimo análisis de la forma en la que Cervantes desarrolla el episodio de la cueva de Montesinos, a la luz de las teorías de la época respecto a los sueños. Permítaseme exponer aquí un resumen de este análisis, pues, si no todo, parte de lo dicho acerca del *Quijote* quizás tenga validez aplicado a otros sueños literarios de la época.

En primer lugar, llama la atención sobre el hecho de que, siguiendo el pensamiento al uso en la época de Cervantes, «el sueño de don Quijote carecería de importancia no sólo por venir de quien venía, sino por tratarse de materia de poca monta y sin trascendencia alguna para el resto de los mortales»¹². Recordemos al respecto que Quevedo en *El sueño del Juicio Final* había dicho que los sueños han de creerse «cuando tocan en cosas importantes y piadosas o los sueñan reyes y grandes señores, como se colige del doctísimo y admirable Propercio» (pág. 90).

Ninguno de los tres tipos de sueño que Macrobio consideraba verídicos y útiles, *somnium*, *visio* y *oraculum*, se corresponde exactamente con el que acontece en la cueva, salvo por la vía desmitificadora. Afirma Egido que si el *Quijote* descubre un alto grado de desalegorización en tantos aspectos, el de la cueva de Montesinos prueba este extremo, «manteniéndose en los márgenes de un discurso que para nada recaba lecturas morales, anagógicas o alegóricas, y cuya lectura literal basta y sobra para el logro de la mayor riqueza interpretativa. Su literariedad, vale decir, el que el texto no salga de sí mismo, desautoriza cualquier intento de convertir lo dicho por don Quijote en una relación paralela a la del *Somnium*»¹³. El sueño *oraculum*, como los anteriores, queda bastante desmitificado en la obra cervantina. Frente al imprescindible y venerable guía en este tipo de visiones, Cervantes nos presenta a un Montesinos que revela su inutilidad como maestro y oráculo del sueño de don Quijote. En definitiva, los valores de oráculo y profecía quedan absolutamente descartados. En principio, teniendo en cuenta la clasificación de Macrobio, el sueño del Quijote habría de ser calificado entre los *insomnium*. Sin embargo, no está hecho solamente con materiales de

insomnium, es decir, de lo que el héroe ha vivido anteriormente, sino con otros que carecen de tales características y vienen de la literatura que alimenta su imaginación despierta. Algunos de los personajes que desfilan por el sueño atienden a las formas errantes del *visum*. Es, por tanto, del fundido del *visum* y el *insomnium* de donde surgen los personajes «reales» y los literarios, además de los de nueva creación.

El episodio de la cueva sería, en definitiva, una parodia de los tres tipos útiles y verídicos de sueños, en su tradición profética, exégetica y simbólica. Por contra, aquellos que en la clasificación de Macrobio carecen de utilidad, el *insomnium* y el *visum*, son los que, en opinión de Egido, prestan una mayor función novelesca en el relato cervantino. Todo ello hace que debamos considerar a éste como huérfano de fines trascendentales y hecho únicamente por el gozo de contar, como expresa don Quijote, para asombro de oyentes y lectores¹⁴.

En relación con el tema que estamos estudiando, tanto o mayor interés que el episodio del *Quijote* tiene a mi parecer el *Viaje del Parnaso*. En el transcurso del fantástico viaje, Cervantes tiene un sueño que responde fielmente al esquema tradicional de los sueños literarios. Aparece Morfeo para sumir en un profundo sueño a todos los presentes, con el licor que mana de la fuente del Olvido. Cervantes, como el resto, quedó dormido y empezó a soñar lo que se nos relata en el capítulo VI. Comienza con el clásico exordio, que contiene una breve reflexión sobre las causas del sueño, según las creencias de la época, y un intento de justificar el que se va a contar. Éste fue provocado por aquella causa que dice que el hombre sueña con las cosas que «trata más de ordinario» (v. 5, pág. 136). Durante su sueño, ni «imaginaciones ni pavores» (pág. 137) tuvieron inquieto su cerebro. Su fantasía le puso en pradiño lleno de flores. La visión era mucho más viva que si estuviera despierto (pág. 138). Vio entonces cosas imposibles, que su pluma se resiste a escribir, y que le llevan a hacer la siguiente reflexión: «la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia, que al discreto y simple aplice» (pág. 138). En aquel llano vio infinito número de gente y, en un trono, una doncella, rodeada de dos ninfas. De pronto, la hermosa doncella empezó a crecer de tal forma que la cabeza le llegaba más allá de las nubes y sus brazos alcanzaban desde donde nace hasta donde muere el día. En ese instante, aparece alguien que le dice a

¹¹ *Op. cit.*, pág. 176.

¹² *Ibid.*, pág. 147.

¹³ *Ibid.*, pág. 150.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 151-152.

Cervantes al oído que la extraña y hermosa doncella es la Vanagloria, hija del Deseo y de la Fama, y que las ninfas son la Adulación y la Mentira. Mientras escuchaba Cervantes las explicaciones de su misterioso guía, «dio un estampido tal la Gloria vana» (pág. 144), que le hizo despertar de su sueño.

Todos los elementos habituales de los sueños literarios aparecen en este episodio. Pero la relación de esta obra con el género no se limita al sueño contenido en el capítulo VI. En relación con la desmitificación o parodia de la tradición literaria de los sueños hay otro episodio de mayor interés. Casi al final del relato vuelve a aparecer Morfeo, acompañado del Silencio y el Descuido. Bañando a los poetas con «las aguas que llaman del Olvido» (pág. 169), les causó un sueño tal que durmieron durante días. Cuando el autor despertó de ese sueño «importuno» (pág. 170), no vio ya «monte ni monta, ni dios ni diosa, / ni de tanto poeta vide alguno» (pág. 170). De pronto, sorprendentemente, se vio, no sin gran temor y admiración, en medio de una ciudad famosa, Nápoles, a la que encuentra «mudada, en parte, / de sitio, aunque en aumento de belleza» (pág. 171). Ante sí vio un gran teatro, cuya hermosura le lleva a afirmar: «Sin duda, el sueño en mis palabras dura, / porque éste es edificio imaginado, / que excede a toda humana compostura» (pág. 171). En esto, se le apareció Promontorio, y la admiración y el espanto se sumaron a los pasados, al advertir que en Nápoles estaba. Al poco, un gran ruido llamó su atención. Promontorio le informa de que este estruendo es debido al torneo al que va a darse comienzo. Ayudado por el relato de su hijo¹⁵, Cervantes presencia las fiestas celebradas con ocasión de las bodas reales hispano-francesas, entre Ana de Austria y Luis XIII. Entre «gran concurso y número de gente», Cervantes vio lo que no osa «pensar, no que decir, que aquí se acorta / la lengua y el ingenio más curioso» (pág. 174). Después de presenciar la extraordinaria fiesta, el autor fue llevado, no sabe cómo, ante el gran duque de Pastrana. Al instante, de nuevo muy admirado y espantado, entra en Madrid en traje de romero, donde saluda a Acevedo, Luis Vélez, Pedro de Morales, Justiniano, etc., y se topa con otros muchos poetas que le piden explicaciones por su «Viaje del Parnaso».

El viaje al Parnaso realizado por Cervantes en esta obra se produce sin la habitual interferencia del sueño. Es Mercurio quien viene en busca de Cervantes a este mundo, para encomendarle la difi-

¹⁵ Algunos han supuesto que Promontorio fue un hijo real de Cervantes.

cil misión de juzgar a los poetas citados en la lista de Apolo. Cuando aparece Morfeo al final de la aventura en el Parnaso, no lo hace para despertar a Cervantes del sueño que ha tenido y volverlo a la realidad, sino para sumirlo, de la vigilia en la que se encuentra, en un profundo sueño que duró varios días. Cree despertar del sueño, pero al poco tiempo es tal la admiración que le causa lo que ve, que se convence de que el sueño dura (pág. 171). El escenario ha cambiado súbitamente: ya no está en el Parnaso, sino en un lugar conocido, concretamente en Nápoles, y ello le llena de admiración (más que su antiguo emplazamiento), pues no sabe cómo ha llegado hasta allí. Después aparece el habitual guía para aclarar sus dudas.

Cervantes no sueña en esta obra su viaje al Parnaso, como cabría esperar, sino su viaje y peregrinación por la tierra (primero Nápoles y, después, Madrid). Y lo hace, además, con todos los ingredientes de los sueños literarios (admiración por el súbito desplazamiento y el cambio de escenario, la presencia de un guía, etc.), sólo que aquí se han invertido los papeles: si en estado de vigilia fue como viajó al Otro Mundo para encontrarse con personajes fantásticos, es en sueños como vuelve a este mundo para encontrarse con personajes reales. Como muy bien señala Lida de Malkiel¹⁶, Cervantes debía de tener muy presente la imagen genérica de las tradicionales visiones, pero creo que no sólo a la hora de escribir el sueño del capítulo VI, sino en la composición de toda la obra.

La crítica ha señalado cómo todo el poema toma amablemente a broma el mundo literario y sus convenciones. Encontramos en esta obra una parodia del mundo mitológico del clasicismo, del que tanto habían abusado los autores del Renacimiento. «Cervantes, nuevo Luciano —señala Vicente Gaos—, se regocija presentándonos unos dioses apeados de su majestuoso pedestal, transmutados en seres corrientes y molientes [...]»¹⁷. Lida de Malkiel, por su parte, advierte cómo la nave caballeresca, hecha de sedas, pedrería y metales preciosos, se convierte aquí en una galera confeccionada con distintos tipos de versificación¹⁸. Teniendo en cuenta esa irónica inversión de los tradicionales papeles del sueño y la vigilia a la que acabamos de aludir, podemos afirmar que Cervantes también «tomaba a broma» las convenciones genéricas del sueño literario en la composición del *Viaje del Parnaso*. No en vano, cada vez se tiende más a

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 422.

¹⁷ «Introducción» a *Viaje del Parnaso*, ed. cit., pág. 32.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 421.

ver en esta obra «un juego de perspectivas semejante al del *Quijote* o al del *Coloquio de los perros*¹⁹, si no en su procedimiento técnico, sí en sus consecuencias para la anulación de límites entre la realidad y la imaginación»²⁰.

Tras el ejemplo de Cervantes, la desmitificación y parodia del género las seguimos encontrando en la mayor parte de los sueños literarios escritos durante los siglos XVII y XVIII. Constantemente se quita trascendencia al contenido del sueño, al tiempo que se le relega a las esferas de la fisiología aristotélica. No hay más que recordar las causas que en la mayor parte de las obras van a desencadenar los sueños, la naturaleza burlesca de los guías o la continua desmitificación de los típicos escenarios mitológicos y alegóricos de las visiones medievales.

Como creo que ha quedado ya suficientemente demostrado, Quevedo adopta una actitud marcadamente irrespetuosa ante la forma literaria elegida:

no me queda ya que soñar —afirma Quevedo en el *Sueño de la muerte*— y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme. Si te pareciese que ya es mucho sueño, perdona algo a la modorra que padezco, y si no, guárdame el sueño, que yo seré sieturmiente de las postrimerías (págs. 308-309).

¹⁹ También en esta obra demostró Cervantes conocer perfectamente el género de los sueños literarios, haciendo veladas alusiones a él. En *El coloquio de los perros* (Novelas ejemplares, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982), que como se sabe es una historia que, al final de *El casamiento engañoso*, el alférez Campuzano le relata a Peralta, se narra lo que aquél oyó y casi vio en el Hospital de la Resurrección, a la mitad de una noche, «estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias» (pág. 236). Son múltiples las insinuaciones que se le hacen al lector de que lo relatado podría haber sido solamente un sueño del personaje Campuzano. «Las cosas de que trataron —dice éste— fueron grandes y diferentes, y más para ser tratadas por varones sabios que para ser dichas por bocas de perros; así que, pues yo no las pude inventar de mí, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no *soñaba* y que los perros hablaban» (pág. 237) (los subrayados son míos). Después vuelve a ponerlo en duda: «Pero puesto que me haya engañado, y que mi verdad sea *sueño*, y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren hablaron?» (pág. 237). En otro momento dice el Alférez: «Yo me recuesto en esta silla en tanto que vuesa merced lee, si quiere, *esos sueños* o dispartes, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfaden» (pág. 238). Y al terminar se dice que «El acabar el *Coloquio* el Licenciado y el despertar del Alférez fue todo a un tiempo, y el Licenciado dijo: —Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo» (pág. 321).

²⁰ Fiorencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, «Introducción» a Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Madrid, Alianza, 1997, pág. XX.

Desde los *Sueños* de Quevedo, la desmitificación no dejará de afectar, una y otra vez, no sólo a los contenidos del sueño, sino al mismo acto de soñar como recurso desencadenante de la ficción. Polo de Medina, en el «Prólogo de más acá dentro» a su *Hospital de incurables y viaje de este mundo y el otro*, ante posibles acusaciones de imitar a Francisco de Quevedo, advierte en su defensa:

Apenas me puse a escribir este discurso en sueño cuando dijo V. m., contra él, el sueño y la soltura, y con tan grandes voces que no me dejaba pegar los ojos, diciendo muy engreído: «No vale, que es imitación de don Francisco de Quevedo.» ¿Párecela a V. m. que me he morir por esto? Pues, señor mío de mi corazón, no me pasa por el pensamiento, antes quiero advierta que lo mismo que V. m. me riñe por injuria, lo tengo yo por aplauso; por que no puedo yo buscarme otra gloria como la de parecerme a un varón tan singular, en todas letras grande. Sin duda debe ser poco versado en sueños, pues no sabe que esto del discurrir soñando es tan fácil industria que la han hecho infinitos, y que para soñar no es menester acordarse de tan gran ejemplo como don Francisco; que los sueños, señor mío, los hizo Dios para todos los que quisieren morir, conque ninguno no puede decirle a otro que quita el sueño a nadie [...] Y si habían de representarme a los ojos cosas del otro mundo, claro está que habían de ser en sueño, que no es cosa tan sabrosa un diablo para verlo despierto, y es cosa graciosa que esté V. m. cada día dándome al diablo por nonada, y una vez que yo lo quiero ver en sueño lo haya de gruñir [...], que no por su mal voto de V. m. dejaré de dormir a pluma tendida, y sacar mi sueño a luz, que dice desta manera (páginas 179-180).

No sólo se está burlando de la creencia clásica que atribuía mayor autoridad a los sueños de personajes importantes, sino que está quitando gravedad, seriedad y trascendencia al contenido de los sueños en general y al que él se dispone a contar en particular. Más adelante, alude con ironía a las «pataratas que se les ofrecen a los que sueñan» (pág. 181). También Enríquez Gómez, en sus dos obras analizadas, no sólo no siente la necesidad de detenerse ante el motivo del sueño, sino que adopta hacia su propio pretexto enmarcador una actitud distanciada y afectadamente ingenua²¹. En *La Torre de Babilonia* leemos:

²¹ Véase Carmen de Fez, *op. cit.*, págs. 40-41.

Ello sea de Soñar, y así no ay sino ojos al sueño, como manos a la obra. Fue el caso, señores míos, o agenos, que vna de las eternas noches deste ybierno, estando velando mi espíritu, y durmiendo mi cuerpo, sin decir aquí estoy; y sin más ni menos; me hallé en vn Palacio [...] (pág. 1).

Pantaleón de Ribera, al aludir a su costumbre de escribir sueños, afirma irónicamente: «ya es hado en mí, o poltronería, los acontecimientos en los ronquidos» (pág. 58).

La elección del sueño como marco para la ficción, de alguna manera, disculpa o permite la parodia, irresponsabilizando al autor de la misma. El mismo Luis Vives manifestó ya esta actitud: «[...] lláméle *Sueño*, simplemente. ¿Qué nombre mas chico que éste? ¿Qué título más modesto? Como si dijere bagatelas, pues como bagatelas doy todo cuanto pasa en ese *Sueño*, sin perjuicio de que algún lector se me enfade» (pág. 604). Saavedra Fajardo, al final de su prólogo, le advierte al lector: «de ninguna [cosa] te des por ofendido, pues entre sueños no hai intención, i sin ella no hai agrabio» (pág. 7). En el vejamen de Cáncer Velasco encontramos también la utilización del sueño como un recurso que disculpa o justifica la sátira de unos determinados personajes. El texto termina con estas palabras:

[...] quiso Dios que despertase, y me hallé por segunda vez en el prado, y ahora en la Academia; donde confieso que todo lo que no es afirmar que los ingenios que la asisten son los mayores, es sueño; que, a estar yo despierto, todas las que parecen burlas satíricas fueran en mí atentas veneraciones (pág. 97).

Actitud y tono semejantes encontramos en el gallo anónimo que publicó Aurora Egido²².

Ya se ha dicho que Torres Villarroel en sus *Sueños* sometió a una especie de hipérbole paródica muchos de los elementos de los sueños literarios que, en el siglo XVII, eran ya por lo general tomados a broma. Pues bien, naturalmente, también el género en sí queda absolutamente desmitificado en manos de Torres. Casi al final de la *Anatomía de todo lo visible e invisible*, le quita trascendencia e impor-

tancia al contenido de su sueño. Todo lo visto hasta el momento (han viajado al infierno, al cielo, etc.), no le había hecho pensar que podía estar soñando, pero cuando vio que entraba en su aposento un «drope de los que sirven de todo en los Colegios: un engerto entre Cocinero y Ayudante de Cámara, con un garrafón de agua y un canasto de azucarillos, y que llenando los vasos de una salvilla» (página 287), fue sirviendo a sus amigos la bebida, hace la siguiente reflexión:

En ninguna de las pasadas fantasmas me persuadí yo que podía soñar, sino en esta del mozo, refresco, azúcar y salvilla, porque ni por sueño he visto tal contrabando en mi posada, y mis ojos están acostumbrados a ver en ella solamente una cama (como Dios me la permite) [...] Extrañaba que pudiese, aun en sueños, llegar a mis puertas tanto bien, tanto aseo y tanto regalo (pág. 288).

En otro momento de la obra califica de «burla» al sueño que va a relatar: «él [el sueño] despertó en mis aprehensiones la burla que voy a contar, haciendo que fuese mi fantasía en el corral de su imaginación a un tiempo patio, cazuela, gradas, aposentos, oyentes, y representantes» (pág. 4). En el «Prólogo» a la primera parte de las *Visiones visitas*, Torres confiesa irónicamente: «se me ha plantado en el escaparate de los sesos vender mis sueños, mis delirios y mis modorras. Desde hoy empiezo a soñar. Ten paciencia, o ahórcate; que yo no he de perder mi sueño porque tú murmures los letargos» (página 120). En *Correo del otro mundo* se ríe antes de empezar a contar su sueño del contenido del mismo: «escribir cartas por estudiantes es cosa que no habrá sucedido a ningún viviente sino es a mí, que me suceden cosas que no están escritas» (pág. 302).

Vaca de Guzmán, por su parte, califica su *Viaje por los vientos* de «extravagancia»: «Vmd. perdone la haya molestado con esta extravagancia que no esperaría seguramente —dice dirigiéndose a la Marquesa de la Lanosa—; pero téngalo por sueño, como yo hago con otras cosas inesperadas que se me refieren» (pág. 203). En la «Noticia» que precede a las *Exequias de la lengua castellana*, Forner se refiere a su obra como «la hojarasca de un sueño portentoso, y tan inútil y tan ridículo como muestra su título» (pág. 65).

La asimilación del sueño con la parodia y el tono jocoso debía ser algo tan habitual en la época que en varios autores se detecta cierto prejuicio respecto a la utilización del término *Sueño*, como título de una «obra seria». En uno de los poemas en alabanza del autor,

²² Advierte ésta que puede hablarse de una evolución en este género, como también la hubo en todas aquellas obras que, a lo largo de los siglos, siguen la huella de Luciano. Si probablemente los primeros gallos pudieron incluso filtrar aires erasmistas, en los ejemplos que ofrece en su trabajo todo se reduce a una mera caricatura para divertir a los presentes, sin la menor pretensión de trascender más allá de los claustros universitarios (art. cit., págs. 623-624).

que precede a *El siglo pitagórico*, se dice: «Sueños no: doctas visiones / Serán del siglo dorado» (pág. 69). Saavedra Fajardo, por su parte, advierte en la dedicatoria de su obra: «No le desprecie V. Ex^o. por sueño, pues Cicerón no se desdendió de ilustrar sus escritos con otros de Scipión» (pág. 4). También en uno de los discursos de *El Censor*, concretamente el CLXI, el autor siente necesidad de justificar la publicación de sus sueños:

Hace ya mucho tiempo que no he comunicado a mis lectores ninguno de mis sueños: y esto que no he dejado de tenerlos bien singulares, y tales que darían harto que hacer a los oneirocríticos. A la verdad, aunque el talento de soñar ordenada y metódicamente es una gracia, que me lisonjeó siempre mucho interiormente, por figurárseme que me hace algo parecido a mi padre y a otros hombres grandes que ilustraron mi familia; temía con todo, si le ejercitaba mucho, dar un pretexto especioso a los mal contentos de mis censuras para hacerme ridículo con el epíteto de soñador. Pero este título se ha hecho de un tiempo a esta parte tan glorioso, que en vez de temerle como antes, pienso ya hacer cuando esté de mi parte para merecerle. Y he aquí porque me he determinado a publicar un sueño, que he tenido ahora últimamente (pág. 291).

Ya casi al final del siglo, Lorenzo Hervás y Panduro, en la introducción de su *Viaje estático al mundo planetario* (1793-1794), vuelve a mostrar ese antiguo prejuicio hacia el género del sueño, que, por otro lado, él no utiliza: «En este viaje no seguiré el rumbo de aquellos Autores peregrinantes y medio dormidos que con el título de sueños, recreaciones y entretenimientos hablan de los Cielos criando caprichosamente nuevos mundos [...] Este método de escribir [...] si no es nocivo, solamente podrá servir para divertir, o como se dice comúnmente para pasar el tiempo» (pág. XVII)²³.

Antes de cerrar este capítulo considero necesario hacer una puntualización relacionada con la utilización del sueño en Cervantes y en sus contemporáneos. Al igual que ocurre en el episodio de la cueva de Montesinos o en el *Viaje del Parnaso*, en los *Sueños* de Quevedo y en la mayor parte de los que se escribieron después nos encontramos con una evidente desmitificación del género de las visiones, que no es sino una continuación de un proceso que se había iniciado ya con la literatura erasmista. Sin embargo, hay que establecer ciertas diferencias entre el caso de Cervantes y el del resto de autores que

han sido analizados en estas páginas. En el primero la utilización del sueño literario es bastante más sutil y compleja.

El viaje que don Quijote hace al interior de la cueva de Montesinos es distinto al resto de los viajes ultraterrenos que encontramos en los sueños literarios barrocos. No porque el del *Quijote* sea un viaje ficticio y soñado, pues todos lo son, sino porque, en el resto de los sueños analizados se nos avisa de que tal viaje no se realizó, sino que se soñó; detalle este que carece de importancia para el lector y para el narrador cuando de lo que se trata es de extraer una enseñanza de la ficción onírica. Por el contrario, en el *Quijote*, donde, por de pronto, no existe tal pretensión didáctica, no se nos asegura que lo que le ha sucedido al protagonista de la novela haya sido un sueño y, sin embargo, lo sabemos. Porque cuando al final del episodio de Clavileño don Quijote le dice a Sancho: «pues vos queréis que yo os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (II, pág. 337), sabemos que uno y otro solamente pudieron ver lo que cuentan en sueños, como les ocurre a los personajes de tantas otras obras literarias que tanto Cervantes como el lector conocen bien. A través de los sueños de Don Quijote y Sancho hacemos los lectores un viaje al otro mundo, pero no a un más allá ultraterreno, sino al mundo literario de los libros de caballerías.

Considera Egido que Cervantes avanzó considerablemente respecto a sus predecesores en la utilización del sueño y del viaje ultramundano, sometiéndolos a un proceso de interiorización que va mucho más allá de los indudables logros alcanzados por Quevedo. La relación del sueño de don Quijote con el *insomnium* y el *visum* le da a Aurora Egido la clave para su correcta interpretación. La composición del sueño, como la propia invención literaria, parte del entretreído de diversos modelos²⁴:

Por todo ello, Cervantes va mucho más allá de la constatación de los principios del ensueño, confirmándolo como espejo fantástico de las obsesiones diurnas, pues convierte el tópico en una muestra de cómo actúan los modelos en la libre invención literaria y de cómo las cosas cambian según la forma en que se cuentan²⁵.

²³ Cfr. Álvarez de Miranda, art. cit., pág. 376.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 156.

²⁵ *Ibid.*, pág. 158.

Es decir, el famoso episodio podría ser interpretado como una reflexión sobre los procedimientos de la invención literaria: «como cuadro dentro del cuadro, los esquemas del “sueño”, nos muestran la novela en su propia gestación»²⁶. En definitiva, en esta novela «la discusión sobre la verdad o falsedad de los sueños corre a la par que la debatida cuestión de la *verdad* literaria»²⁷. Aquí radica la señalada distancia entre Cervantes y sus contemporáneos.

Por último, cabe preguntarnos si con relación a todos esos sueños literarios de los siglos XVII y XVIII en los que también se parodian los tópicos del sueño e incluso el sueño como modalidad genérica, podríamos hablar de una carencia de fines trascendentes, como hace Egido con relación al sueño del Quijote. Creo que no, pues hay una diferencia esencial entre Cervantes, de un lado, y Quevedo y todos aquellos que le siguieron en el cultivo del sueño, de otro. El primero echa mano de la desmitificación y la parodia con fines puramente novelescos, pero se distanció de los fines éticos y de la sátira social del autor de los *Sueños*. No cabe duda, en cualquier caso, de que dichos fines éticos, presentes en todos los textos analizados, se vieron afectados —relegados a un segundo plano, ocasionalmente— por ese proceso desmitificador del que venimos hablando.

²⁶ *Ibid.*, pág. 177.

²⁷ *Ibid.*, pág. 178.

CAPÍTULO VI

Funciones del sueño en la creación literaria

Todos aquellos autores que en un momento determinado recurren a la consolidada forma del sueño literario son muy conscientes de servirse de unos instrumentos que conllevan ya una específica perspectiva de la realidad. En definitiva, cuando utilizan el sueño para enmarcar sus ficciones parten de una idea preestablecida de lo que quieren mostrar y de cómo lo quieren mostrar. Las próximas páginas las dedicaremos a tratar de entender qué es lo que la estructura del sueño confiere a unos determinados contenidos que se podrían haber presentado prescindiendo de dicha convención.

6.1. EL SUEÑO COMO ACCESO A LA VERDAD

En su estudio de la *Visión deleitable*, Concepción Salinas Espinosa ha puesto en relación la utilización de la enmarcación onírica con la concepción que de la profecía tenían algunos de sus modelos. Maimónides, autor de *Guía de perplejos*, una de las principales fuentes de Alfonso de la Torre, pensaba que la profecía advenía en muchas ocasiones a través de la visión y el sueño¹. Asimismo, otra de las fuentes básicas de la *Visión deleitable*, el *Makasid al-Falasifa* o *Intenciones de los filósofos* de Algazel, termina exaltando la capacidad del hombre para conocer por medio de los sueños y la necesidad

¹ *Op. cit.*, 40.

del estado del sueño para que el tipo de visión que permite conocer la realidad se produzca. La elección del marco formal por parte de Alfonso de la Torre está, en opinión de Salinas Espinosa, condicionada por el significado filosófico que la visión y el sueño adquieren en la obra de estos autores. Ello le lleva a la conclusión de que «el medio de expresión elegido por Alfonso de la Torre es algo más que un mero recurso formal, ya que se convierte en un ejemplo fehaciente de lo postulado en la obra»².

Si algo tienen en común todos los sueños analizados es que a través de ellos el autor, y el lector, descubren la Verdad o, al menos, una verdad. Naturalmente la voluntad de otorgar un significado filosófico y trascendente a las obras a través de la forma del sueño resulta cuestionable, una vez que los ejemplos del género se convierten en algo así como versiones paródicas del mismo. Recordemos que incluso muchos autores, después de ejemplos como los de Vives, Cervantes o Quevedo, ponen en cuestionamiento la supuesta veracidad del contenido de su sueño. Pero es éste un problema que analizaremos más adelante.

En principio, los sueños ofrecen siempre una visión de la vida, del universo, de la sociedad o del mismo soñador superior a la que se funda en las percepciones sensoriales experimentadas en estados de vigilia. Los sueños —fuente de conocimiento— siempre revelan una verdad desconocida hasta el momento. En *Anatomía de todo lo visible e invisible*, les dice Torres a sus discípulos: «Yo, pues, sin gastar los tres años que les hurtan a los inocentes jóvenes en cualquiera Universidad, haré que salgán Vmds. Filósofos de este viaje» (pág. 22).

Más aún, podría decirse que el elemento común que une a todos los sueños literarios es el interés del autor por desvelar al mundo las apariencias que engañan a todo aquel que no tiene la perspectiva fantástica y mágica del sueño³. Comenzar a soñar viene a ser, en cierto modo, un despertar (distinto, desde luego, de la vigilia)⁴. Todos

los sueños tratan de dormir a quien los leyere lo engañoso de la opinión y despertarle al mundo de la virtud⁵, de la verdad. Es, precisamente, «entre sueños» cómo Segismundo entrevé «La anchurosa plaza del gran teatro del mundo», pues en *La vida es sueño* de Calderón, el sueño producido por el narcótico, el sueño real, físico, permite la percepción de la vida entera, de todo el drama, como un sueño⁶. Es decir, es por medio del sueño como se revela que la vida misma es toda ella apariencia, engaño, sueño. Así, dice Francisco Santos, al finalizar *El Diabolo anda suelto. Verdades soñadas...*, que todo cuanto ha contado lo soñó en el discurso imaginado de la vida, pues toda ella es un sueño. Y Enríquez Gómez, en el prólogo a *El siglo pitagórico*, advierte que «si la vida es sueño, pase este discurso por vigilia de la razón» (pág. 61).

Si se desconfía de las apariencias que engañan a los sentidos, sólo desechando a éstos como armas epistemológicas podemos acceder a la verdad. Y el sueño, según la creencia generalizada, recoge a los sentidos y deja la mente libre para llegar a ella. El sueño es, en este tipo de obras, «fuente de conocimiento superadora de las limitaciones del conocimiento humano, tanto sensorial como racional»⁷. En consecuencia, la utilización del sueño como artificio narrativo encierra la creencia (fingida o sincera) de que los sueños son reveladores de la verdad y descubridores del engaño. En el prólogo que precede a la *República literaria*, Saavedra Fajardo advierte al lector: «la piedad me obliga a convidarte a un sueño el menos pesado que he podido; duérmele, que por ventura despertarás de muchas cosas» (pág. 7). *Universidad de amor* va precedido también de un «Prólogo al lector», donde el autor dice que aquí ofrece «verdades con sobrecito de mentira y cosas ciertas con máscara de sueño». Torres, por su parte, cierra *La Barca de Aqueronte* con un juego de palabras que deja traslucir la consideración generalizada del sueño como imagen de la verdad:

Éstos, amigo mío, es verdad que son sueños; pero no es sueño que son verdades. ¡Qué desvelado duerme aquel que tiene cautelo-

² *Ibid.*, págs. 117-118. Añade, sin embargo, que «la necesidad, aunque tal vez inconsciente, de adscribir su obra a un determinado modelo literario debió de ser también decisiva a la hora de escoger el marco visionario como forma de introducción de los personajes alegóricos» (*ibid.*, pág. 118).

³ En realidad, dicha intención no es privativa del sueño sino, en general, de todos los viajes ultraterrenos, desde los tiempos más remotos. Dar la vuelta a los juicios y opiniones asentadas para llegar a la verdad última, despreciando la superficie de las apariencias, era sin duda el planteamiento de gran parte de la obra de Luciano, quien también había acudido al procedimiento del sueño (véase Rallo Gruss, art. cit., pág. 157).

⁴ Naturalmente, en otros contextos literarios, el sueño puede adquirir otros muchos significados. Véase Sabat de Rivers, *op. cit.*, págs. 33 y ss.

⁵ Teresa de Santos, «Introducción» a Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. cit., pág. 61.

⁶ Véase Dinko Cvitanovic, art. cit., pág. 61. Everett W. Hessese se propone demostrar cómo el sueño es en el drama de Calderón el agente catalítico que obliga a Segismundo a razonar y pensar, hasta el punto que tal vez sea éste el elemento más persuasivo que le hace cambiar su conducta [«El motivo del sueño en *La vida es sueño*», *Segismundo*, III (1967), páginas 55-62, pág. 55].

⁷ Teresa de Santos, *El siglo pitagórico*, ed. cit., pág. 73, n. 1.

sos temores que lo despiertan! y ¡qué dormido vela el que estando despierto tiene viciosas confianzas que le oprimen! Aquellos sueños son unos desvelos de los dormidos, y estas confianzas son unos le-targos de los despiertos (págs. 294-295).

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, está claro que todos estos autores no se proponen capturar la palabra reveladora de los auténticos sueños, atrapar con fidelidad su secreto misterioso (como muchos años después pretendieron hacer los surrealistas a través de la escritura automática)⁸. De lo que se trata es de aprovechar la creencia generalizada de que existen sueños divinos y proféticos, para dotar de mayor prestigio ciertas verdades ya preconcebidas y preestablecidas antes del momento de la escritura del sueño. Todos los sueños literarios nos confirman lo que ya sabemos de la condición humana, realidades monstruosas ya conocidas por sus lectores, denuncias tópicas y utopías poco originales⁹. Raimundo Lida ha señalado en relación con los *Sueños* de Quevedo que:

la actividad descubridora de Quevedo no es la que lleva, como en la *Celestina*, el *Lazarillo* o el *Quijote*, a iluminar el misterio de unas almas individuales inconfundibles, en viva interacción. La tarea de Quevedo, con su instrumental de estoicismo cristianizado, es confirmar lo que ya sabíamos de la genérica y triste condición humana¹⁰.

Y es que en todos los casos nos encontramos con el relato «consciente» de un sueño, referido por un narrador intelectualmente bien despierto. El ambiente absurdo y caótico, tan característico de los sueños literarios barrocos, está muy en consonancia con el mundo de los verdaderos sueños. No obstante, conviene hacer una precisión. Se trata de textos de estructura, contenido y finalidad deliberados y casi diríamos que totalmente previstos por el autor, que muestran intencionadamente un mundo regido por el caos y el ab-

⁸ A despecho de algunas aproximaciones a la obra quevediana que hablan de surrealismo, estoy de acuerdo con Ignacio Arellano en que la organización y expresividad grotesca y absurda de los *Sueños* (como la del resto de la obra de Quevedo) responde de manera completa y coherente a la estética conceptista de la agudeza («Introducción» a *Los sueños*, ed. cit., página 45).

⁹ De nuevo hay que advertir que ello no sólo ocurre en el caso de los sueños literarios. Por lo general, la crítica de los viajes imaginarios responde a clichés tradicionales y habitualmente las utopías que encierran este tipo de obras adolecen de falta de ingenio y originalidad (García Tortosa, *op. cit.*, pág. 115).

¹⁰ *Prosas de Quevedo*, ed. cit., pág. 207.

surdo, como los auténticos sueños. Es decir, podríamos decir que se aprovecha el motivo del sueño para mostrar un mundo gobernado por el absurdo, pero en ningún momento el acto mismo de la escritura estará regida por el absurdo, la arbitrariedad o la inconsciencia. Como dice Torres en las *Visiones y visitas*, todos los sueños están dictados «con reflexión y con sano juicio» (pág. 123). El ámbito de los sueños no es el del subconsciente, sino que, en cuanto convención literaria, es el de lo consciente. Y, como ya señalamos, de esta forma, como ficciones literarias, los sueños no ofrecen aquello que el lector actual esperaría encontrar: una revelación inesperada.

Naturalmente, se trata de sueños inventados. Pero, además, se da por supuesto (a través de una especie de pacto implícito entre el narrador y el lector que proporciona la condición de convención literaria del sueño) que el lector no va a creer lo narrado. Miguel Avilés distingue entre *sueños ficticios* y *sueños de visionarios* o *visiones*. El autor de *sueños ficticios* no exige que se tenga por auténtico su sueño, aunque asegure que lo soñó. Lo que relata será aceptable por la propia fuerza persuasiva de lo que allí presenta, no por consideraciones ajenas. Acepta, incluso, que se tome como fabuloso su relato con tal de que se considere lo que en él hay de razonable, una vez despojado de lo fabuloso. El sueño visionario, en cambio, es aquel en el que el autor cree que sus propios sueños —de dormido o de despierto— son verdaderos y no puras apariencias, puras ficciones¹¹. Aun creyendo que no deben existir muchos auténticos *sueños visionarios* en la literatura, tal como Avilés entiende el término, acepto plenamente la definición de *sueños ficticios* para los textos que aquí hemos estudiado. Muy elocuentes son a este respecto las palabras que Melchor de Fonseca y Almeida dirige al lector al finalizar su *Sueño político*: «Estos te ofrezco, lector, / y que atribuyas, espero, / lo político a verdad / y lo fabuloso a sueño» (pág. 338). Por su parte, López de Vega termina *El perfecto señor. Sueño político* recomendando al lector que lo reciba «el que le agradare, como idea: i el que lo condenare, como sueño» (pág. 45).

Ahora bien, si el autor no espera que el lector crea que lo que se presenta como un sueño lo es realmente, por qué recurrir con tanta frecuencia a esta convención.

¹¹ Miguel Avilés, *op. cit.*, págs. 34-37.

6.2. OTRAS FUNCIONES DEL SUEÑO: VEROSIMILITUD Y ACUMULACIÓN DE CONTENIDOS

Una de las funciones más aparentes del sueño como artificio narrativo es la de «literaturización», es decir, la de dotar de un marco artístico a unos materiales que por sí solos serían más propios del tratado científico, moral o, incluso, del sermón¹². Haro Cortés, por ejemplo, ha relacionado la recurrencia al motivo del sueño en *Visión deleitable* con la intención por parte del autor de hacer más amena la enseñanza¹³.

En opinión de Juan Victorio, la función que cumple el recurso del sueño en el *Roman de la Rose* es, en cambio, hacer pasar el relato por verosímil¹⁴. Se ha señalado que, por medio de la enmarcación onírica,

se justifica el uso indiscriminado de tantas falsas figuras que, siendo abstractas, se comportan como seres humanos. Si todo era un sueño, todo podía ocurrir, incluso que hablara un personaje llamado Entendimiento o que la Música se convirtiera en una hermosa doncella. La visión se constituía en la mejor introducción y justificación de un recurso tan utilizado en la Edad Media como el de la alegoría. Al mismo tiempo, ésta se mostraba como la forma de expresión imprescindible cuando se trataba de transmitir lo percibido en un sueño¹⁵.

Los mismos autores aluden, en ocasiones, al sueño como una especie de coartada que amplía la libertad de expresión, tanto desde un punto de vista formal como conceptual:

goze el sueño —dice Antonio Maldonado— los fueros de su libertad, y sus licencias más que de poeta, y represente lo que no es, como si fuese; pero fingiendo de tal suerte, que no engañe, y que sin atarse a las leyes de verdad, no salga della (fol. 98).

Para Antonio Vives Col, el sueño no pone trabas a la imaginación viva y desbordante y permite que las obras se desarrollen sin

¹² Véase Manuel María Pérez López, «Introducción» a Torres Villarroel, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, ed. cit., págs. 32-33.

¹³ Art. cit., pág. 448.

¹⁴ «Introducción» al *Roman de la Rose*, ed. cit., pág. 14.

¹⁵ Salinas Espinosa, *op. cit.*, pág. 114. Véase al respecto Ch. R. Post, *op. cit.*, págs. 2-3; y Paul Piehler, *The Visionary Landscape. A Study in Medieval Allegory*, Londres, Edward Arnold, 1971, pág. 4.

plan previo, con la ventaja enorme además de poder acercar los personajes en el tiempo y en el espacio, para hacerles aparecer en el sombrío mundo de ultratumba¹⁶. Asimismo, en opinión de Nolting-Hauff, la enmarcación onírica permite una selección abstrayente de la realidad que favorece el efecto satírico¹⁷. Polo de Medina alude a ello en el irónico prólogo a su *Hospital de incurables*, cuando dice: «Y si habían de representarme a los ojos cosas del otro mundo, claro está que habían de ser en sueño, que no es cosa tan sabrosa un diablo para verlo despierto» (pág. 180). En *El no importa de España*, el guía le dice al autor: «ahora ha de ver algo de lo mucho que pasa por el mundo, que hemos de hacer largas jornadas durante este breve rato en que se ha retirado el alma a la mansión más quieta del cuerpo» (pág. 55). Y, más adelante, añade: «Vuelve la vista al espejo, que estamos en Francia; no te espantes, que lo ligero de un sueño todo lo anda y todo lo penetra» (pág. 56). También Torres Villarroel reflexiona sobre todo esto en *Anatomía de todo lo visible e invisible*:

¡Válgame Dios, con qué viveza abulta el sueño imágenes, y copia figuras en el taller de la imaginación! ¡Con qué libertad vuela la fantasía sin el freno de la razón por espacios nunca descubiertos! Estaba yo padeciendo las primeras impresiones del letargo, quando á mi parecer, más despierto, creí que me hallaba con mis amigos a la rota garganta de una cueva (que es gran cosa el sueño para cabalgadura, porque en un abrir y cerrar de ojos se halla uno mil leguas de su cama) (pág. 11).

En otro momento de la misma obra habla en tono irónico de las posibilidades del sueño para representar lo imposible:

Si otro me contara semejante sueño, lo tuviera por imposible; porque en un cuerpo no pueden haber tan encontradas calidades y humores, que de un instante a otro moviesen en el cerebro materias tan varias y tan dispuestas; unas veces atemorizada la fantasía en las tristezas y obscuridades de la tierra, otras alegre registrando la vidas y generaciones del Mundo, y ahora leve, sutil y pronta para subir por esos ayres (págs. 153-154).

Todo esto hay que ponerlo en relación con la estructura abierta propia de los sueños literarios, así como con su acusada tendencia a la acumulación, en ocasiones caótica, de contenidos.

¹⁶ Art. cit., pág. 195.

¹⁷ Obviamente se está refiriendo a los *Sueños* de Quevedo (*op. cit.*, pág. 113).

6.2.1. Estructura abierta. Acumulación

La parte principal de los sueños, el sueño propiamente dicho, está por lo general constituido por una serie de escenas o capitulillos, más o menos delimitados. En algunas ocasiones, dichas escenas tan sólo están vinculadas entre sí por la mirada del autor, que va de un grupo de personas a otro. En ese caso, cada episodio comienza con un nuevo *vi, pareciome, después noté, fue de ver*, etc. A veces, cada uno de los asuntos tratados o de los personajes juzgados ocupa un capítulo que es marcado externamente por medio de epígrafes. En cualquier caso, la estructura del sueño permite la acumulación indiscriminada de muchos y heterogéneos contenidos doctrinales, satíricos y eruditos, lo que no es, por otra parte, privativo de este género. Sucede de igual forma, por ejemplo, en géneros como el diálogo o el discurso. A su vez, el ámbito del sueño, como el de estos dos, es susceptible de incluir elementos doctrinales y fantásticos al mismo tiempo. El sueño permite, además, la mezcla de prosa y verso, así como gran libertad en la selección de temas y de personajes. La atmósfera onírica facilita a veces la presencia simultánea de personajes de distintas épocas, como sucede en el *Sueño del infierno* de Quevedo. Y, como otros muchos géneros, permite también la interpolación de breves relatos, aparentemente ajenos a la línea argumental del sueño. Francisco Santos intercala en *El no importa de España* gran número de «exemplos», al hilo de su conversación con el camarada de su sueño (págs. 46, 49, 51, 65...). En los dos sueños de Enríquez Gómez, *El Siglo pitagórico* y *La Torre de Babilonia*, aparecen sendas novelitas intercaladas: «La Vida de Don Gregorio Guadaña» y la historia de «El Marqués de la Redoma». Tal como ha señalado Ignacio Arellano con respecto a los de Quevedo, los sueños son, en definitiva, composiciones bastante libres, que pretenden dar cabida a gran cantidad de tipos y, al mismo tiempo, a tanta erudición literaria, humanística o teológica, como sea posible. Se trata de una estructura abierta, cerrada sólo a través de lo más externo del argumento: el sueño. Cuando el narrador despierta, se acaba el sueño, pero mientras éste perdura cualquier cosa es posible encontrarlos dentro de él. El sueño sirve, en fin, de marco global que da unidad y conexión a lo que sin dicha enmarcación resultaría inco-¹⁸

¹⁸ Ramón Valdés, *op. cit.*, pág. 27.

6.2.2. Organización didáctica de los contenidos

En algunos sueños, especialmente en aquellos de acusada finalidad didáctica y pedagógica, como la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, *El perfecto señor* de López de Vega o la *Anatomía de todo lo visible e invisible* de Torres Villarroel, por citar tres ejemplos muy distantes en el tiempo, encontramos cierta tendencia a organizar y agrupar ordenadamente los diversos contenidos. En primer lugar, los resúmenes y recapitulaciones de lo que se ha expuesto bien en un capítulo o en un grupo de capítulos o incluso la enumeración de temas y cuestiones que se han desarrollado en una parte precediendo el comienzo de otra, que encontramos en la *Visión deleitable*¹⁹, aparecen también en algunos sueños didácticos posteriores. Por otro lado, la mecánica dialógica, basada en la típica pregunta-respuesta entre el maestro y el discípulo, característica de muchos sueños, contribuye a dicha organización. En este sentido, ya hemos visto cómo, en muchos casos, los soñadores no se limitan a actuar como discípulos silenciosos, sino que hacen oír su voz, sus opiniones, sus deducciones, se muestran contrariados, expresan su desacuerdo con algunas cuestiones, etc. Como bien indica Haro Cortés en relación al papel activo de Entendimiento en la *Visión deleitable*, dicha estructura dialógica conlleva que al lector se le lleve de la mano, sin que realice ningún trabajo intelectual, porque lo ha hecho por nosotros Entendimiento²⁰.

En realidad, todos estos recursos didácticos los encontramos también, aunque de forma menos acusada, en sueños barrocos de predominante intención satírica. Asimismo, esa tendencia a la organización de los contenidos se pone también de manifiesto a través de otros procedimientos. En una obra satírica como *Universidad de amor*, todas las aulas que visitan el autor y el Dios Amor tienen sobre la puerta unas frases grabadas, que resumen el tema que se va a tratar a continuación. Por otro lado, esta obra termina con una especie de conclusión moral de todo lo visto, que contribuye a deshacer la dispersión. Asimismo, en *La Barca de Aqueronte* de Torres Villarroel, al final de cada «Juicio» aparece una moraleja, que constituye un discurso externo a la ficción.

¹⁹ Haro Cortés, art. cit., págs. 448-449.

²⁰ *Ibid.*, pág. 449. En algunos casos, en cambio, la estructura dialógica se reduce a la mínima expresión y el sueño presenta una monótona sucesión de discursos del guía, tal como sucede en *El Perfecto señor* o en *Viaje de un filósofo a Selenópolis*.

6.2.3. Caos y confusión en los sueños barrocos

No obstante, tanto en los *Sueños* de Quevedo como en los de algunos autores del XVII y XVIII que le siguieron en la utilización del género (Polo de Medina, Enríquez Gómez, Francisco Santos, Torres Villarroel, etc.), los leves intentos de agrupación no acaban de conseguir un orden. Aunque es posible observar en estas obras secciones establecidas por ciertos criterios de identidad en los condenados o en los temas tratados, la distribución no deja por ello de resultar azarosa. Este hecho no ha pasado desapercibido a la crítica, que al referirse a los *Sueños* de Quevedo ha hablado de «yuxtaposición de escenas» (Carilla), «cuadros satíricos» y no narraciones (Bellini), «pequeñas viñetas» sin estructura argumental (Jauralde), «andamento [...] característicamente asistemático [...] senza piano e senza unità» (Rovatti)²¹ o «un desorden, una aparente acumulación de materiales (escenas) conectadas por algún leve hilo conductor»²².

En definitiva, la sucesión de breves escenas o capitulillos que ocupan la parte central, el sueño propiamente dicho, es en algunos de los sueños satíricos del Barroco azarosa y asistemática, sólo con leves o ningún intentos de agrupación de los temas, motivos y personajes, organizándose arbitrariamente los materiales en forma de sarta²³.

La enumeración de infinidad de personajes que van desfilando ante nosotros, característica de muchos de los sueños del Barroco, cuenta con antecedentes antiguos, como la *Danza general de la muerte*, la *Divina Comedia*, Petrarca, Villon, Rabelais, etc. Pero la utilización sucesiva del *había*, el *vi*, común a todos estos ejemplos, se acentúa en Quevedo, quien lo lleva a «un máximo de exageración barroca»²⁴. En los *Sueños* de este autor las enumeraciones adquieren dimensiones inusitadas y se multiplican vertiginosamente, produciéndose lo que Leo Spitzer ha denominado «enumeración caótica»²⁵. Este fenómeno parece estar en consonancia con la enmarcación onírica elegida, si hacemos caso a las palabras del autor de *El Cróton* en el prólogo: «También finge el auctor ser sueño [...].

Y hízelo el auctor porque en esta su obra pretende escribir de diversidad de cosas y sin orden, lo cual es propio del sueño» (pág. 24). Ignacio Arellano relaciona el caos grotesco del mundo de los *Sueños* de Quevedo con su pertenencia, *grosso modo*, al género de la *satura*²⁶. Al mismo tiempo, sostiene que la ambientación onírica, junto al ejercicio de la agudeza, más atenta a la construcción de conceptos válidos en sí mismos como expresiones ingeniosas que a la trabazón narrativa, o la estética de lo grotesco, a la que pertenecen las páginas de Quevedo, son algunas de las razones que explican semejante «asistematicidad»²⁷.

Frente a los intentos organizativos de obras como *El perfecto señor*, de López de Vega, en otros muchos de los sueños literarios puede hablarse de una auténtica tendencia a la digresión y a la dispersión. En las *Exequias de la lengua castellana* es casi al final cuando se asiste al asunto principal de la obra, el entierro de la lengua, lo cual es advertido en el texto, por boca de Pablo Ignoausto: «¿Paréceos que podrá agrandar una invención en que el asunto principal aparece, allá casi al fin de ella, anegado en una multitud de episodios que poco o nada tienen que ver con él?» (pág. 293).

Con todo esto hay que poner en relación también las numerosas ocasiones en las que se hace referencia a la aglomeración, el caos, el desorden y la multitud de gentes que hallaron los soñadores en sus peregrinaciones al otro mundo. Ya en el *Somnium* de Vives nos encontramos con los bulliciosos tumultos (pág. 615) que serán frecuentes en casi todos los sueños del siglo siguiente.

A esta acumulación caótica de escenas y personajes dispares añádase, como señala Ignacio Arellano, que los condenados que desfilan ante los ojos de Quevedo (y lo mismo podría decirse respecto a otros autores) «no saben hablar sino en altas voces, frenéticos y violentos, descoyuntados y aspavoridos»²⁸. Advierte, asimismo, la abundancia de figuras extravagantes, obsesionadas por manías ridículas, inútiles o perniciosas²⁹. Recuérdese a este respecto el fuerte protagonismo que la locura³⁰ tiene en el mundo de los sueños ba-

²¹ Cfr. Ignacio Arellano, «Introducción» a ed. cit., pág. 24.

²² Rallo Gruss, art. cit., pág. 161.

²³ En la tradición del sueño satírico barroco, el debate o la estructura dialógica que contribuía a la organización, sin llegar a desaparecer, cede terreno al desfile de un sinnúmero de personajes, cuyas palabras o actos dan pie a la sátira o la moralización.

²⁴ Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, 1945, pág. 49.

²⁵ *Ibid.*, pág. 56.

²⁶ «Introducción» a ed. cit., pág. 17.

²⁷ *Ibid.*, pág. 24.

²⁸ *Ibid.*, pág. 17.

²⁹ *Ibid.*, pág. 30.

³⁰ Đinko Cvitanovic lo considera uno de los *leit motifs* en la vertiente de los viajes a los países legendarios, como *La nave de los locos*, *Elogio de la locura* o en la pintura de artistas como el Bosco (art. cit., pág. 14).

rocros. La casa u hospital de los locos llega incluso a convertirse en un lugar común en este tipo de ficciones.

Señalemos, por último, que esa tendencia a la acumulación caótica de temas, escenas o personajes suele ir pareja a una acumulación lingüística, de la que podría resultar un buen ejemplo este pasaje de *La Barca de Aqueronte* de Torres Villarroel:

Este fue noviciado para empezar a ser rabo de Alguacil, garabato de Ministro, liga de facinerosos, gato de ayuda, alano de riñas, susto de tabernas, azar de boliches, correo de orejas, avejaruco de culpas, baxon de delitos, y maldito pesquisador de vidas ajenas, menospreciando con la suya todos los avisos, conducciones, advertencias, é importancias de su salvación (pág. 237).

El resultado de esa aglomeración arbitraria de contenidos, de esos cambios continuos de escenario, de esa multitud de gente que hablan a gritos impacientes todos por referir sus méritos o sus pecados, de esa acumulación en el lenguaje, es una sensación de caos grotesco, de desorden, confusión y absurdo, que desemboca en la visión de un mundo laberíntico³¹. Con estas elocuentes palabras describió Raimundo Lida el mundo de los *Sueños* de Quevedo:

El narrador de los *Sueños* parece en cambio estar advirtiéndonos, como si su relato imitase la cada vez inesperada escenografía de los infiernos: ¡Atención! ¡Cuidado! Ojo con esa puerta, con ese sótano, con esa trampa, Ahí va un Chascarrillo que acaba de ocurrírseme, ahí una digresión, ahí un corte y cambio de plan; allá una sorpresa; más allá otra, asombrosa. No se busquen en mi relato fluides ni, por el contrario una red forme de causas y efectos ni un hilo subterráneo de locura sabia —conciliación de los contrarios, como la suprema locura de don Quijote³².

Consecuencia de ese ambiente caótico o laberíntico, los sueños se contagian de un cierto grado indeterminación o hipótesis. Es fre-

³¹ En relación con esta acumulación de elementos y con el gusto por las oposiciones, se ha llegado a convertir en un lugar común la relación entre el Bosco y Quevedo. Hoy se tiende a matizar una posible influencia y a hablar de la presencia en ambos de una serie de elementos comunes, que contaban ya con una larga tradición previa a los dos autores; es decir, de comunidad en las fuentes. Señalemos, por otra parte, que para Russel P. Sebold, Torres Villarroel, a través de algunos de sus personajes, que están vistos exclusivamente como la exteriorización de su pecado «pintado en forma de persona humana», se aproxima más a la técnica del Bosco que Quevedo («Introducción» a *Visiones y visitas*, ed. cit., pág. 85).

³² *Prosas de Quevedo*, ed. cit., pág. 203.

cuenta el empleo reiterado por parte del narrador del verbo *parecer* (por ejemplo, en *El Sueño del Juicio Final* de Quevedo), empleado en primera persona e implicando el carácter subjetivo de la visión³³. Todo ello —acumulación, caos, mundo laberíntico, indeterminación— crea un clima de confusión, que por momentos parece suprimir los límites entre la realidad y el sueño.

6.3. LA ENMARCACIÓN ONÍRICA Y LA AMBIGÜEDAD ENTRE LO REAL Y LO SOÑADO

Manuel María Pérez López advierte que el artificio onírico conserva todavía en Torres gran parte de sus funciones tradicionales. Desempeña una función primaria de literaturización, mediante la que se dota de un marco artístico prestigiado a los temas tratados; es también una coartada que amplía la libertad de expresión; y tiene un efecto técnico de intensificación y realce³⁴. Aun así, parece evidente que cuando el sueño literario se convierte en una versión paródica de sí mismo, la enmarcación onírica aporta una modificación, una matización del sentido de la obra, que va más allá de esas funciones primarias tradicionales.

Pienso que en virtud de la enmarcación onírica, lo referido en los sueños paródicos del Barroco parece situarse en un plano intermedio y ambiguo entre la realidad y la ficción, entre el sueño y la vigilia. Junto a la tendencia a la acumulación caótica y confusa de materiales, escenas y personaje, otros motivos pueden contribuir a esa ambigüedad. En primer lugar, hay que destacar los continuos puentes que en este tipo de ficciones son tendidos entre la realidad y el sueño.

En su estudio introductorio a *Los desabuciados del mundo y de la gloria*, de Torres Villarroel, Manuel María Pérez López advierte que «si la transposición al plano imaginario se consuma, de modo que la

³³ Véase Carlota A. Canal Feijóo de Capurro Robles, art. cit., pág. 131. En relación con la utilización del verbo *parecer*, comentando «el sueño de las gavillas» de José, dijo Filón de Alejandría en *Sobre los sueños*: «Me pareció ver» —dice— «que estábamos atando gavillas» (*Gen.* 37, 7). Para empezar, la expresión «me parece» es manifestación propia de una persona incierta, vacilante y de opinión confusa, y no de alguien que tiene una expresión clara y distinta. Pues decir «me parece» corresponde a los que se despiertan de un profundo sueño y siguen soñando, y no a los que despiertos completamente tienen una mirada lúcida» (ed. cit., pág. 130).

³⁴ «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», art. cit., pág. 150.

realidad queda abolida, el mundo del sueño suplanta al mundo real y desempeña sus mismas funciones en el ámbito de la convención literaria [...]. Pero si, mediante artificios distanciadores que impidan esta suplantación, se establece un dilema realidad-sueño, el resultado es una ambigüedad de efecto relativizador, más evidente cuando es reforzada por otros recursos»³⁵.

En cierto modo, como bien señala Julia Barella, «la realidad nunca se olvida en la prosa barroca. Se puede exagerar, idealizar, caricaturizar, disfrazar o inventar, pero nunca se olvida»³⁶. El mundo «real» nunca llega a desaparecer del mundo del sueño; el narrador evita de continuo que el mundo onírico alcance total autonomía y reemplace al real.

Por el mero hecho de ser escritos supuestamente autobiográficos, en las ficciones oníricas se presuponen dos planos temporales, el de los hechos relatados en el sueño y el del momento en el que el narrador está contando su sueño. Las advertencias a que lo relatado es un sueño (pertenecientes al segundo plano) no sólo aparecen enmarcando la ficción, al principio y al final del texto, sino que casi siempre irrumpen también durante el transcurso del relato del sueño. De ahí que el espacio de la ficción se vea interrumpido por continuas reflexiones sobre el acto de soñar, que rompen toda la coherencia del mundo ficticio del sueño y hacen a la realidad, una vez más, estar presente en la ficción. Por regla general, el narrador advierte que era consciente de que estaba soñando en el transcurso del sueño, lo cual es bastante inverosímil desde el punto de vista de la realidad de los sueños³⁷. Enríquez Gómez es incluso amenazado dentro del sueño con despertar si quebranta lo que se le ordena.

Hay que recordar también la insistente presencia del autor como personaje central de la obra. Señala Guy Mercadier, con relación al sueño más *autobiográfico* de todos los analizados, *Correo del otro mundo*, que «En esas incesantes vibraciones visuales, en ese ir y venir entre el Torres de fuera del texto y el Torres del texto, reside la dinámica profunda de la obra». Esto le lleva a preguntarse: «¿Cómo distinguir en esta sabia contaminación, lo «real» de la «ficción»?»³⁸. Efectivamente, ese continuo ir de la vida real —a través de las reite-

³⁵ Ed. cit., pág. 33.

³⁶ Art. cit., pág. 47.

³⁷ Hay alguna excepción, como el *Sueño* de Antonio Maldonado, donde éste sueña que está despierto: «Soñé pues, que no soñaba, sino que estaba despierto» (fol. 3).

³⁸ Art. cit., pág. 35.

radas referencias intertextuales, por ejemplo— a la ficción del texto consigue dar una sensación de ambigüedad, de indeterminación, que va a afectar profundamente al significado de la obra. La consecuencia del marcado autobiografismo de Torres, con respecto al uso tradicional del sueño literario, ha sido puesta de manifiesto por Pérez López:

el choque entre el impulso desrealizador que de por sí aporta el sueño —frecuentemente reforzado por el expresionismo estilístico— y el radical autobiografismo torresiano abre a la interpretación nuevas y sugerentes perspectivas. Dado que la ficción no alcanza autonomía, no suplanta con significados alegóricos o simbolismos trascendentes a la realidad histórica, sino que la refleja y busca su verdad, entre ficción y realidad se establece una dialéctica que deja amplios espacios a la ambigüedad [...]. Una ambigüedad sostenida por el secreto latido de un auténtico relativismo humorístico en el que se resume la única experiencia posible de la verdad: la necesidad de asumir la complejidad de la realidad y la dificultad de su conocimiento, incluido el de la propia conciencia: la autenticidad de abrazar el haz y el envés, la apariencia y el oculto trasfondo³⁹.

Pero la ambigüedad queda reforzada también por otros motivos. Con frecuencia el autor advierte que lo contemplado en el sueño era tan «real», que antes parecía visto en verdad que soñado. Dicha advertencia, presente ya en una obra antigua como *El Sueño o la vida* de Luciano, llegó a convertirse en un lugar común en este tipo de ficciones. Así se expresa Torres en el «Preámbulo del sueño» de la primera parte de sus *Visiones y visitas*:

Entre las varias figuras que se abultaron en la oficina del sueño, fue la más amable (aunque a los principios más horrible) la que voy a sacar a luz; y la estofó la fantasía con tales matices, que ahora que sé que no duermo y que ciertamente estoy dictando lo que soñé entonces, estoy por jurar que fue más visto que soñado (págs. 126-127).

Muchas veces no se trata de que lo soñado pareciera real, sino de que el narrador duda si lo relatado fue visto realmente o solamente soñado. Como ya hemos visto, esa duda la encontramos en numerosos ejemplos desde los mismos orígenes del género. Recuérdense al respecto las varias visiones poéticas medievales (el *Dezir a las syete*

³⁹ «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», art. cit., pág. 148.

virtudes de Francisco Imperial, por ejemplo) en las que dicha incertidumbre no queda resuelta. En realidad, las alusiones a la posible naturaleza onírica de determinados sucesos extraordinarios son frecuentísimas en la literatura. En los libros de caballerías, por ejemplo, es normal que el protagonista aluda a su propia experiencia vivida para rechazar la posibilidad siempre presente de que lo sucedido haya sido sueño o encantamiento⁴⁰. Volviendo al caso concreto de los sueños literarios, no es raro que, principalmente en la época del Barroco, el enloquecido curso de los acontecimientos supere al personaje, haciéndole perder el sentido de la realidad, incapaz de distinguir el sueño de la verdad, la ensoñación de la vigilia. Lo extraordinario del suceso produce estados de anonadamiento y de incapacidad racional en los personajes, hasta el punto de que éstos llegan a confundir lo vivido con lo soñado⁴¹. A lo largo de *Correo del otro mundo*, Torres y su amigo se preguntan en reiteradas ocasiones si lo que acontece es real, si se trata de un sueño o de la burla pesada de un bromista. Nada más empezar la obra, el amigo le dice a Torres: «Hombre [...] déxate de fantasmas, y no me cuentes mortorio, que ese licenciado es algún sacristán que tendrá gana de oírte, y de darte este chasco» (pág. 305). La respuesta de Torres a las dudas de su amigo es entre cínica y burlona: «y si no fueren verdaderos difuntos los que me escriben, para quando lo sean llévense para allá mi respuesta» (pág. 308). Al final vuelve a parecerseles el mensajero de ultratumba, ratificándoles que las cartas no eran burlas sino auténticos mensajes del otro mundo.

En muchas ocasiones, tales dudas no son expresadas por el narrador, pero seguramente sí surgen en el lector. Al estudiar la estructura del *Sueño de Polifilo*, Pilar Pedraza advertía que los dos libros que lo componen probablemente fueron escritos en distintas épocas, habiendo sido después ensamblados de una manera un tanto forzada, lo que hace que el lector se pierda a menudo en el laberinto de los sueños y no distinga claramente lo soñado de lo real⁴². Lo complejo de algunos argumentos (pienso en el *Somnium* de Vives, por ejemplo), contribuye a crear esa confusión. También el motivo del sueño dentro del sueño aporta a veces el grado de ambigüedad

⁴⁰ J. Manuel Cacho Blecua, «La cueva en los libros de caballerías», en VV. AA., *Descensus ad inferos*, ed. cit., págs. 99-127.

⁴¹ Véase Julia Barella, art. cit., pág. 48.

⁴² Y ello a pesar de que en principio no haya lugar a dudas de que todo es soñado, ya que en la primera página Polifilo se duerme y en la última se despierta (Pedraza, ed. cit., páginas 12 y 13).

al que me estoy refiriendo. Al final de *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, de Francisco Santos, la Verdad relata al resto de los personajes que había soñado que unos rigurosos jueces la ponían «en un potro en este sitio, como fue y avéis visto» (pág. 199). Es decir, el sueño del autor era al mismo tiempo un sueño de la Verdad, uno de los personajes de su sueño. En el aire queda la pregunta: ¿todo lo relatado en esta obra fue un sueño «real» tenido por el hombre Francisco Santos o el sueño de un personaje ficticio, la Verdad, de una obra literaria?

El viejo motivo *sueño-realidad*, como derivación del motivo engaño-desengaño, el clásico y complejo juego de espejos, es tratado con gran profundidad y profusión en el Barroco, tanto desde un punto de vista estético como desde la especulación intelectual⁴³. En su estudio sobre la representación del sueño en el Barroco, Dinko Cvitanovic advertía que se puede hablar del «mundo de los sueños» en Quevedo, pero no en Calderón, para quien, el mundo o «la vida» misma es sueño. Así, mientras las referencias al sueño se dan en plural de manera genérica en Quevedo, en Calderón debemos hablar de «sueño» y, sin embargo, en ambos casos estamos en presencia de un recurso típicamente barroco⁴⁴. Es más, «sobre la base de las ideas de apariencia y realidad, de su interdependencia y a veces confusión, engaño o representación, el mundo de los sueños, tan diverso en ambos autores [...] adquiere formulaciones paralelas en un sentido moral»⁴⁵.

Lo que quiero decir con todo esto es que el motivo *sueño-realidad* no sólo impregnó todos los géneros literarios, convirtiéndose en uno de los principales recursos de la estética barroca, sino que es también el elemento sobre el que se apoya la estructura de un gran número de obras de esta época (entre ellas los *Sueños* de Quevedo): aquellas en las que se nos comienza advirtiéndole que todo lo que se nos va a contar no ocurrió en realidad, sino que sólo sucedió en un sueño del narrador, es decir, en su imaginación y que, por tanto, sólo es ficción, engaño, apariencia. Pero, al mismo tiempo, la fórmula del sueño es utilizada en este tipo de obras para denunciar lo engañoso de las apariencias, y esas cosas que fueron vistas y oídas por el narrador en su sueño se presentan ante el lector como símbolos de grandes verdades o de la única Verdad posible. Es decir, el

⁴³ Véase Francisco Ayala, *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, «Campo Abierto», 1963.

⁴⁴ Paradójicamente el mundo quevediano de *Los Sueños* se manifiesta mucho más como espectáculo que el mundo percibido desde el drama de Calderón (Dinko Cvitanovic, art. cit., pág. 25).

⁴⁵ Dinko Cvitanovic, art. cit., pág. 18.

sueño, que es apariencia, es el encargado de descubrir y mostrar la verdadera realidad. Algo, en verdad, sumamente contradictorio y paradójico, pero que conecta íntimamente con toda la estética y pensamiento de una época en la que, al tiempo que no se dudaba de la existencia de una Verdad única y absoluta, se tenía plena conciencia del aspecto engañoso de la realidad.

En el *Sueño de la Muerte* de Quevedo, el narrador presenta su obra como una comedia que sus potencias representan ante él mismo, cuando el sueño deja libre el alma de la traba de los sentidos exteriores. También de fuerte raigambre en el Barroco es la representación del mundo como un espectáculo, como un inmenso teatro, donde cada ser tiene su papel, donde cada hombre es un actor. Este tema en absoluto es ajeno al mundo de los sueños literarios. En un momento de las *Visiones y visitas*, Quevedo le dice a Torres: «Éste es el teatro donde me has representado con más viveza la corrupción de las costumbres de tu siglo.» Infinitas veces hemos podido comprobar que para la cultura del Barroco el espectáculo representa la vida, al tiempo que la vida misma es un espectáculo, sin que haya un claro discernimiento de los límites entre ambos. De la misma forma, el sueño representa la vida, en obras como las analizadas, y la vida misma es vista como sueño. En este caso, el espectáculo representado en los sueños, con el sinfín de personajes que en ellos actúan, y la vida son líneas convergentes precisamente a partir de la enmarcación onírica.

Solamente nos queda hacernos una pregunta: ¿por qué esa ambigüedad?, ¿por qué ese continuo ir y venir de la realidad a la ficción, del sueño a la vida y de la vida al sueño, en escritos donde aparentemente lo que se perseguía era la transmisión de un mensaje moral, doctrinal, político o científico, sobre el que el autor no parecía tener ninguna duda? En principio no parece ser la forma del sueño, con la complejidad y ambigüedad que supone, la más idónea para tales fines.

Como bien ha señalado Miguel Avilés, en los sueños literarios nos encontramos con una situación ambigua, en la que un sujeto se hace responsable de lo que nos cuenta en un sueño fingido que escribió cuando estaba despierto y era plenamente consciente y responsable de lo que decía. Pero ese sujeto, al mismo tiempo, desvía la responsabilidad que, por lo dicho, le incumbe, remitiéndonos a un supuesto estado de irresponsabilidad⁴⁶, como es el de los sueños,

pues nadie es conscientemente responsable de lo que sucede en sus sueños. El sueño es ficticio y no hay razón para que sea creído por el lector. En virtud de su carácter «irreal», los sueños revisten de cierta ambivalencia el papel del autor respecto al mensaje que pretende transmitir al lector; es decir, responsabilizan e irresponsabilizan al mismo tiempo a quien los escribe⁴⁷. Según esto, en opinión de Avilés, el móvil de un autor, cuando echa mano del artificio del sueño y se desliga de su relato, es que espera suscitar cierto grado de contradicción a unos contenidos que pueden expresarse en contradicción hacia su persona. Concluye, en suma, que la literatura de ficción onírica aprovecha el recurso del sueño en tanto en cuanto que un sujeto ofrece a su entorno social unos contenidos de cuya aceptación duda⁴⁸. En este sentido, para Avilés, el espacio propio de los sueños ficticios abarca el lugar asignado a las contraideologías, pues aunque acepten el horizonte utópico de la ideología dominante, deducen de él conclusiones ideológicas diversas de las concluidas por el sistema dominante.

Aun pudiéndose aceptar dicha tesis, sobre todo en lo que concierne a algunas sátiras políticas, a cuyo grupo pertenecen los sueños analizados por Miguel Avilés, pienso que, en general, el uso del sueño responde a motivaciones, aunque seguramente inconscientes, más profundas.

Con relación al episodio de la Cueva de Montesinos, dice Aurora Egido que el lector puede tomar el partido de Sancho y desconfiar de la verdad del relato, o dar por bueno su contenido, como hace el primo, para trasladarlo a sus *Metamorfoseos*, en aquellos puntos que le dan la razón⁴⁹. Cuando para presentar unos contenidos se está utilizando una tradición literaria que no se toma en serio, dichos contenidos —la enseñanza moral, política, científica, etc.— pueden ser verdad o mentira, tomados en serio o en broma⁵⁰. «Escribo las

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 56.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 44. Refuerza además su teoría con el hecho de que algunos de estos sueños se conservan anónimos, apócrifos, etc.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 139.

⁵⁰ No está de más recordar que la intención crítica regeneracionista y moralizante de los *Sueños* de Quevedo ha sido disminuida por varios estudiosos. A conclusiones semejantes ha llegado parte de la crítica torresiana. En este punto estoy totalmente de acuerdo con Ignacio Arellano, cuando advierte que una actitud ecléctica está más cerca de la verdad que los extremos: «Es obvio —asegura— que buena parte de los temas tratados en los *Sueños* inciden en áreas sumamente serias de intención moralizante; es obvio también que la brillantez estética de su expresividad verbal pone a menudo en un primer plano la dimensión puramente literaria, ingeniosa, y que para muchos lectores ahí radicaría lo más preciable de su lectura. Pero

⁴⁶ Miguel Avilés, *op. cit.*, pág. 41.

veras mezcladas con las burlas, que el siglo no está para sentencias sólidas» (pág. 8), advierte Enríquez Gómez en el prólogo de *La Torre de Babilonia*. El tópico de las *burlas y las veras*⁵¹, tan característico de la literatura de estos años, es manifestación de una forma de entender la vida y el mundo, viniendo a reflejar perfectamente el espíritu de toda una época. En su interesante trabajo advierte Pérez Lasheras que, conforme va avanzando el siglo XVII, lo *burlesco* asimilará en gran medida lo satírico, debido, en parte, al nacimiento de una nueva forma de entender la literatura, consistente en la mezcla de estilos y de géneros, en la que burlas y veras se juntan, relajándose casi por completo la finalidad moralizante de la verdadera sátira⁵². Por su parte, Ignacio Arellano habla de la evolución que sufre el concepto de la sátira en el Siglo de Oro, tendente a la creación de una categoría literaria en la que el valor moral se relaja en favor de los elementos cómicos⁵³.

La utilización paródica de un determinado marco formal —el del sueño literario— para presentar unos contenidos serios hay que ponerla en relación con esa tendencia del Barroco a escribir las «veras» mezcladas con las «burlas». En opinión de Pérez Lasheras, dicha mezcla en el fondo está reflejando «un evidente escepticismo ante los valores dominantes y el reflejo de una mentalidad que siente como propia la decadencia social y política del momento»⁵⁴. En ese sentido, la utilización del sueño, cuando éste ya ha perdido la solemnidad que pudo tener en la Antigüedad y en la Edad Media, quizá está revelando cierto grado de escepticismo, de duda, de falta de compromiso hacia las mismas «utopías» o «antiutopías» que se expresan dentro de la obra. Si tras leer, por ejemplo, la *República literaria*, nos preguntáramos cuál es la posición de Saavedra Fajardo ante la ciencia, habría que coincidir con Dowling en que en este au-

no creo discutible la percepción de un grupo de temas eminentemente morales, con muy acusados ribetes en algún caso de lo que podríamos calificar de crítica social y política» («Introducción» a *Los sueños*, ed. cit., pág. 36).

⁵¹ Dicha locución, que aparece en casi todos los grandes autores del momento, puede documentarse desde finales del siglo XVI, tanto en la lengua culta como en la popular, y se mantiene activa a lo largo del siglo XVII. En algunos casos, esta expresión parece hacer referencia a algo relativo al estilo de escritura, o, quizá más exactamente, a la actitud del escritor ante la materia que se propone relatar o describir [Pérez Lasheras, «Satírico y burlesco en la literatura española del Siglo de Oro», en *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, 1995, págs. 29-30].

⁵² *Op. cit.*, pág. 19.

⁵³ *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984, pág. 25.

⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 30.

tor no encontramos la amargura ni el cinismo de algunos de sus modelos, «mas bien mezcla escepticismo con humor y acaba por reconocer la utilidad de la ciencia»⁵⁵. No en vano, Saavedra Fajardo, al final de su prólogo al lector, advierte: «de ninguna [cosa] te des por ofendido, pues entre sueños no hai intención, i sin ella no hai agrabio» (pág. 7)⁵⁶.

Los valores con los que se «sueña» en el sueño literario se contagian (por el género en el que aparecen) de una connotación grotesca, paródica, burlesca (clarísima en los *Sueños* de Quevedo), que les hace perder importancia y respetabilidad. En un momento del prólogo de *La Barca de Aqueronte*, Torres, después de explicar el sueño natural, da a entender que al fin y al cabo los sueños no son más que eso, sueños:

Lo que me consuela es, que como bien, y aunque sueño locuras, es cierto que estoy durmiendo mientras estoy soñando; y así vayan y vengan diablos, marimantas y cocos, que aquí estoy corriente y moliente para soñar, y escribir lo que soñare mientras Dios me conserve la humedad de los sesos y la textura de la cabeza (pág. 217).

Es decir, el «sueño» (en el sentido de deseo) del autor puede ser considerado como sueño o realidad, como verdadero o apariencia, porque «toda la vida es sueño» y «los sueños sueños son». En última instancia, el típico sueño satírico del Barroco es una burla de todo y muy especialmente de los anhelos o «sueños» de su autor.

⁵⁵ «Introducción» a la *República literaria*, ed. cit., pág. 20.

⁵⁶ Todo esto queda refrendado por el hecho no infrecuente de que los autores de sueños literarios se conviertan a sí mismos o a sus obras en blanco de sus burlas y sátiras. Saavedra piensa, por ejemplo, que también sus *Empresas Políticas* han de pasar por la severa aduana crítica de la que habla en la *República literaria* (pág. 33).

Bibliografía

TEXTOS:

- ÁLVAREZ DE LUGO Y USO DE MAR, Pedro, *Primera y segunda parte de las vigi-
lias del sueño*, Madrid, Pablo de Val, 1664.
- ANTOLÍNEZ DE PIEDRABUENA, *Universidad de amor y escuelas de el interés:
Verdades soñadas, o sueño verdadero*, Murcia, por Luis Veros, 1639.
- *Universidad de Amor y Escuelas del Interés*, Barcelona, Cromotécnica, 1961.
- ARTEMIDORO DE DALDIA, *Interpretación de los sueños*, prólogo de R. Urbano,
Madrid, 1922.
- Cancionero castellano del siglo XV ordenado por Foulché-Delbosc*, Madrid, 1915.
- Cançoner satirich valencià dels segles XV i XVI*, ed. de R. Miquel i Planas, Bar-
celona, 1991.
- El Censor. Obra poética (1781)*, ed. facsímil con prólogo y estudio de J. M.
Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios del Siglo XVIII, 1989.
- El Censor (1781-1787). Antología*, prólogo de J. F. Montesinos, ed. de E.
García Pandavenes, Barcelona, Labor, «Textos Hispánicos Modernos»,
1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid,
Clásicos Castalia, 1974.
- *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid,
Alianza, 1997.
- *Persiles y Sigismunda*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.
- *Persiles y Sigismunda*, en *Obras completas*, ed. de R. Schevill y A. Bonilla,
Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1988.
- *Novelas ejemplares*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982.
- CICERÓN, «El Sueño de Escipión», *De la República*, ed. de Julio Pimentel Ál-
varez, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, págs. 95-104.

- CIRUELO, P., *Tratado en el qual se repruevan en todas las supersticiones y hechizarias*, coord. Alva V. Ebersole, Valencia, 1978.
- COLONNA, Francesco, *Sueño de Polifilo*, ed. de P. Pedraza, Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.
- CONTRERAS, J., *Selva de aventuras (1565-1583)*, ed. de Miguel A. Teijeiro, Zaragoza y Cáceres, 1991.
- DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia*, ed. de Giorgio Petrochi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1993.
- De la Luna a Mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, ed. de Nil Santiañez-Tió, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *El Siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. crítica de Ch. Amiel, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1977.
- *El Siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. de T. de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.
- *La Torre de Babilonia*, ed. de T. de Santos, Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988-1989.
- FERRIER, A., *Libro de los sueños (Liber de somniis)*, ed. de Francisco Calero, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1989.
- FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Sobre los sueños y sobre José*, ed. de Sofía Torallas Tovar, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 1997.
- FONSECA Y ALMEIDA, M., *Sueño político*, en M. Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980, páginas 227-338.
- FORNER, J. P., *Exequias de la lengua castellana*, ed. de Pedro Sainz y Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1925.
- GUILLÉN DE SEGOVIA, P., *Obra poética*, ed. de C. Moreno Hernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- HERRERA, F. de, «Comentarios a las obras de Garcilaso de la Vega», *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- HOMERO, *Ilíada*, ed. de A. López Eire, Madrid, Cátedra, 1993.
- *Odisea*, ed. de J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- IMPERIAL, F., *El Dezir a las syete virtudes y otros poemas*, ed. de Colbert I. Nepaulsingh, Madrid, Clásicos Castellanos, 1977.
- KIRCHER, Athanasius, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, ed. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 1990.
- LARRA, M. J. de, «El mundo todo es máscaras», *Las palabras (artículos y ensayos)*, ed. de José Luis Varela, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1982, págs. 84-94.
- LIPSIO, J., *Somnium en Two Neo-Latin Menippean Satires*, ed. de C. Matheussen y C. L. Heesakkers, Leiden, E. J. Brill, 1980.
- LÓPEZ DE VEGA, A., *El Perfecto Señor. Sueño Político*, Madrid, 1653.
- LORRIS, Guillaume de y MEUNG, Jean de, *Roman de la Rose*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1987.
- LUCIANO DE SAMÓSATA, *Obras*, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica, 1981.
- *Diálogos*, ed. de José Alsina, Barcelona, Planeta, 1988.
- LUCRECIA DE LEÓN, *Sueños y procesos de...*, prólogo de María Zambrano, comentarios de Edison Simons, estudio y notas de Juan Blázquez Miguel, Madrid, Tecnos, 1987.
- MALDONADO, A., *Sueño de Antonio Maldonado en carta al Rey Nuestro Señor: «Felipe el Grande en Ierusalén»*, Lima, Pedro de Cabrera, 1646.
- MALDONADO, J., *Somnium*, en M. Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980, págs. 149-178.
- MARCHENA, F., *Obra española en prosa (Historia, política, literatura)*, ed. de J. F. Fuentes, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *Antología poética*, ed. de D. William Foster, Madrid, Taurus, 1982.
- MARQUÉS Y ESPEJO, Antonio, *Viaje de un Filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la Tierra*, Madrid, Gómez Fuentesbro, 1804.
- MENA, J. de, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John de Cummins, Madrid, Cátedra, 1979.
- METGE, B., *Obras*, ed. crítica y traducción de M. de Riquer, Universidad de Barcelona, 1959.
- *Lo Somni*, ed. de A. Vilanova Andreu, Barcelona, 1946.
- *El Sueño*, ed. de L. Badía, Madrid, Alianza, 1987.
- MONTAÑA DE MONSERRATE, B., *Libro de la Anothomia (sic) del hombre...*, 1551.
- PEREIRO, B., *De Magia, de observatione somniorum et de divinatione astrologica libri III*, Coloniae Agrippinae, 1598.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J. y PERELLOS, R. de, *Viaje al Purgatorio*, Madrid, Olalla, 1997.
- PLATÓN, *La República*, ed. de Miguel Caudel, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1994.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, tomo VIII, ed. de Rosa María Aguilar, Madrid, Gredos, 1996.
- POLO DE MEDINA, S. J., *Hospital de incurables y viaje de este mundo y el otro*, en *Obras completas*, Murcia, 1948.
- *Poesías. Hospital de incurables*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.
- QUEVEDO, F. de, *Sueños y discursos*, ed. de F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972.
- *Los Sueños*, ed. de H. Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1984.
- *Los sueños*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- RAMÍREZ DE GÓNGORA, M. A., *Óptica del Cortejo*, Salamanca, Oficina de María Eugenia Villagordo, 1787.
- ROIG, J., *El espejo*, ed. R. Miquel y Plana, Barcelona, 1936.
- *Espejo*, prólogo y notas de Jaume Vidal, Barcelona, Alianza, Enciclopedia Catalana, 1987.

- SAAVEDRA FAJARDO, D., *República literaria*, ed. de V. García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», 1973.
- *República literaria*, ed. de Dowling, Salamanca, Anaya, 1967.
- *República literaria*, ed. de J. C. de Torres, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
- SANTOS, F., *Obras en prosa y verso*, Madrid, por Francisco Martínez Abad, 1723.
- *El no importa de España y La verdad en el potro*, ed. de J. Rodríguez Puértolas, Londres, Tamesis Books, 1973.
- *El Arca de Noé y campana de Belilla*, ed. de F. Gutiérrez, Barcelona, «Selecciones Bibliófilas», segunda serie, 1959.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Primero Sueño*, ed. de J. C. Merlo, Universidad de Buenos Aires, 1953.
- Sueño de la ciudad en ruinas*, en M. Avilés, *Sueños ficticios y lucha ideológica*, Madrid, Editora Nacional, 1980, págs. 215-226.
- TORRE, A. de la, *Visión deleitable de la filosofía y de las artes liberales*, en *Curiosidades bibliográficas*, BAE, tomo XXXVI, págs. 339-402.
- ed. crítica de J. García López, Universidad de Salamanca, 1991, 2 tomos.
- TORRES VILLARROEL, D. de, *Obras*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1794.
- *La Barca de Aqueronte*, ed. de G. Mercadier, París, Institut d'Études Hispaniques, 1969.
- *Barca de Aqueronte. Correo del otro mundo. Sacudimiento de mentecatos. Último sacudimiento de botarates. Historia de historias. Soplo a la justicia*, ed. de F. Sainz de Robles, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- *Los desabuciados del mundo y de la gloria*, ed. de M. M.^a Pérez López, Madrid, Editora Nacional, 1979.
- *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo*, ed. de R. P. Sebold, Austral, 1991.
- TRIGUEROS, C. M., «El mundo sin vicios», *Mis pasatiempos. Almacén de fruslerías*, tomo II, Madrid, Viuda de López, 1804, págs. 49-78.
- VACA DE GUZMÁN, J. M., *Viaje por los vientos*, en *Obras de D. Joseph María Vaca de Guzmán*, tomo II, Madrid, por Joseph Herrera, 1789, páginas 153-203.
- VALLE, F., *Di iis quae scripta sunt physyce in libris sacris, sive de sacra philosophia*, Turín, 1587.
- VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1922.
- *El diablo cojuelo*, ed. de Ramón Valdés, estudio preliminar de Blanca Perrián, Barcelona, Crítica, 1999.
- VILLALÓN, C. de, *El Cróton*, ed. de Augusto Cortina, Madrid, Austral, 1973.
- VIRGILIO, *Eneida*, ed. de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 1995.
- *Eneida*, ed. de V. Cristóbal, Madrid, Gredos, 1992.

- VIVES, J. L., «Sueño al margen del "Sueño de Escipión"», en *Obras Completas*, tomo I, ed. de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 595-679.
- Voyages Imaginaires, Visions, et Romans Cabalistiques*, ed. de Charles Thomas Garnier, Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et Hotel Serpente, 1787-1789.

ESTUDIOS:

- ALBERTI, L., *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, 1948.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La novela española del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., «Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español», en *Homenaje a G. Torrente Ballester*, Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1981, págs. 351-382.
- «Los libros de viajes y las utopías en el XVIII español», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, coord. G. Carnero, dir. V. García de la Concha, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, págs. 682-706.
- ARELLANO, I., *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- ASENSIO, E., y ALCINA ROVIRA, J., «*Paraenesis ad litteras*» Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.
- AVERY, W. T., «Elementos dantescos del Quijote», *Anales cervantinos*, IX (1963), págs. 1-28.
- «Elementos dantescos del Quijote (segunda parte)», *Anales cervantinos*, XIII-XIV (1974-1975), págs. 5-36.
- AVILÉS, M., *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- AYALA, F., *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, «Campo Abierto», 1963.
- BAQUERO GOYANES, M., *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963.
- BARELLA, J., «La literatura fantástica en España», *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril, 1994), págs. 111-118.
- «El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca», *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril, 1994), págs. 45-50.
- BECKER, R. de, *Las maquinaciones de la noche. El sueño en la historia y la historia del sueño*, Madrid, Plaza & Janés, 1977 (1.^a ed., París, Planeta, 1965).
- BEGUIN, A., *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- BELLINI, G., *L'Aspetto satirico in Francisco de Quevedo*, Milán, Goliardica, 1965.
- BOCHNE, P. J., *Dream and Fantasy in 14th and 15th Century Catalan Prose*, 1975.

- BOREL, J.-P., *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, À la Baconnière, 1965.
- BOUSQUET, J., *Les themes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne)*, Paris, Didier, 1964.
- BROWN, R., *La novela española, 1700-1850*, Madrid, 1953.
- CABALLERO, F., «La Óptica del cortejo no es obra de don José Cadalso», *Revista de España* (1873), págs. 5-14.
- CAPPELLETTI, A. J., *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, Caracas, 1987.
- COULINO, I. P., *Más allá de este mundo (paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas)*, Barcelona, Paidós, 1993.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Visiones del más allá en Galicia durante la alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, Biblioteca de Galicia XXIV, 1985.
- DOMÈNECH MIRA, J., «El decir *Oyd maravillas del tiempo presente*, de Pero Guillén de Segovia: contribución al estudio de sus fuentes literarias», *Dicenda*, 5 (1986), págs. 13-45.
- EGIDO, A., «De Ludo vitando. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crótalon*, Madrid, I (1984), págs. 609-648.
- *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles)*, Barcelona, PPU, 1994.
- EGIDO, T. (ed.), *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, Alianza, 1973.
- ETREROS, M., *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- FARINELLI, *La vita è un sogno*, I-II, Milán, F. Bocca, 1916.
- FERRERAS, J. I., *Los orígenes de la novela contemporánea (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973.
- FEZ, C. de, *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, Madrid, Cupsa Editorial-Universidad de Málaga, 1978.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Madrid, Edicions Xerais de Galicia, 1982.
- FISCHER, S. R., «Dreambooks and the Interpretations of Medieval Literary Dreams», *Archiv-für-Kulturgeschichte*, Cologne, Germany, 1983.
- GARCÍA BERRIO, A., y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA TORTOSA, F., *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*, Universidad de Salamanca, 1973.
- GEORGE, E. A., «Imitation in the Somnium Vivis», en A. Buck (ed.), Juan Luis Vives, *Arbeitgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolensbüttel*, Hamburg, 1981, págs. 81-92.
- GOLDBERG, H., «The Dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature», *Hispania*, LXVI (1983), págs. 21-31.
- GRANJEL, L. S., *Médicos españoles*, Universidad de Salamanca, 1967.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GUINARD, P.-J., «Les utopies espagnoles au XVIII siècle», en *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIII-XIX siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, págs. 171-202.
- HAFTER, M. Z., «Toward a History of Spanish Imaginary Voyages», *Eighteenth-Century Studies*, VII (1975), págs. 265-282.
- HARO CORTÉS, M., «La ficción como elemento didáctico en la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1990.
- HAYES HAMMOND, J., *Francisco Santos' indebtedness to Gracián*, Austin, University of Texas Press, 1950.
- HESSESE, E. W., «El motivo del sueño en *La vida es sueño*», *Segismundo*, III (1967), págs. 55-62.
- HIEATT, C. B., *The Realism of Dream Visions*, París, 1967.
- INFANTES, V., *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca, 1997.
- JAURALDE, P., «Circunstancias literarias en los Sueños de Quevedo», *Edad de Oro*, II (1983), págs. 119-126.
- JUNG, M.-R., *Études sur le poème allégorique en France au Moyen-Age. Romanica Helvetica*, vol. 82, Berna, Francke, 1971.
- KAGAN, R. L., *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.
- KESSELS, A. H. M., «Ancient systems of dream classification», *Mnemosyne*, XII (1969), págs. 389-424.
- LADERO QUESADA, M. A., *El mundo de los viajeros medievales*, Madrid, Anaya, 1992.
- LAÍN ENTRALGO, P., *La antropología en la obra de Fray Luis de Granada*, Madrid, 1946.
- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976.
- LEFEBVRE, A., *Los españoles van a otro mundo*, Barcelona, Pomaire, 1968.
- LEVISI, M., «Hieronymus Bosch y Los sueños de Francisco de Quevedo», *Filología*, Buenos Aires, 9 (1963), págs. 163-200.
- LEWIS, C. S., *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Antoni Boch, 1890.
- LIDA, R., «Dos sueños de Quevedo y un prólogo», en *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967.
- *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Tomás Moro y España*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.
- LÓPEZ PRUDENCIO, J., *Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1915.
- LYNCH, K. L., *The high Medieval dream vision (Poetry, Philosophy, and Literary Form)*, California, Stanford University Press, 1988.

- MARASSO, A., *Cervantes: la invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1954.
- MARTÍN JIMÉNEZ, J., «Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz. Su vida atormentada, sus decires, sus dichos agudos, sus desesperanzas», *Archivo Hispalense*, VIII (1947), págs. 37-63.
- MARTÍNEZ MATA, E., *Los «sueños» de Diego de Torres Villarroel*, Universidad de Salamanca, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1961.
— *Bibliografía hispano-latina*, III, Santander, Aldus, 1950.
- MERCADIER, G., «Los albores de la autobiografía moderna: el *Correo del otro mundo* (1725) de Diego de Torres Villarroel», *Anthropos*, 125 (octubre, 1991), págs. 32-35.
- MINOIS, G., *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994.
- MORREALE, M., «Luciano y *El Cróton*. La visión del más allá», *Bulletin Hispanique*, 56 (1954), págs. 388-395.
— «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», *Revista de Literatura*, VIII, 16 (octubre-diciembre, 1955), págs. 213-227.
- NOLTING-HAUFF, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- NOREÑA, C. G., *Juan Luis Vives*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1978.
- PALLEY, J., *The ambiguous mirror: dreams in spanish literature*, Valencia, Albatros hispanófila, 1983.
- PATCH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 [con un apéndice de Lida de Malkiel, «La visión del trasnmundo en las literaturas hispánicas», págs. 371-450].
- PEDEN, A. M., «Macrobius and Mediaeval Dream Literature», *Medieval Aevum*, Oxford (1985), págs. 59-72.
- PÉREZ LASHERAS, A., *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, 1995.
- PÉREZ LÓPEZ, M., «Los sueños de Torres Villarroel o la ilusión racional», en *Anthropos*, 154-155 (marzo-abril, 1994), págs. 144-150.
— «Diego de Torres Villarroel», *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, coord. G. Carnero, dir. V. García de la Concha, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, págs. 930-934.
- PIEHLER, P., *The Visionary Landscape. A Study in Mediaeval Allegory*, Londres, Edward Arnold, 1971.
- POST, Ch. R., *Mediaeval Spanish Allegory*, Westport, Greenwood Press, 1974.
- PRICE, S. R. F., «The Future of Dreams: From Freud to Artemidorus», *Past & Present*, 113 (noviembre, 1986), págs. 3-37.
- RALLO GRUSS, A., «Las recurrencias creativas del sueño infernal: *El Cróton* y Quevedo», *Analecta Malacitana*, VIII (1985), págs. 155-177.
- RICO, F., *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.
- RIQUER, M. de, *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, 1964.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Ficción y géneros literarios*, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- RUBIO, J., «Literatura catalana», *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, 1953, págs. 879 y ss.
- RUIZ PÉREZ, P., «El trasnmundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro», *Críticón*, 44 (1988), págs. 75-109.
- SABAT DE RIVERS, G., *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books, 1977.
- SALINAS ESPINOSA, C., «La Visión deleitable de Alfonso de la Torre y el viaje alegórico», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1990.
— *Poesía y prosa didáctica en el siglo xv: La obra del bachiller Alfonso de la Torre*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- SÁNCHEZ, J., *Las academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SCHWARTZ, L., «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Cróton* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX, 2 (1985), págs. 209-227.
- SEGRE, C., «Un genero letterario poco noto: il vaggio allegorico-didattico», en *Symposium honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Universidad, 1986, págs. 383-401.
- SPEARING, A. C., *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge University Press, 1980.
- SPITZER, L., *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, 1945.
- SWIFT, L., «*Somnium Vivis* y el *Sueño de Escipión*», *VI Congreso de Estudios Clásicos. Homenaje a Luis Vives*, Madrid, FUE, 1977, págs. 88-112.
- THORNDIKA, L., *A History of Magic and Experimental Science VI*, Nueva York, 1941.
- TROUSSON, R., *Historia de la literatura utópica*, Barcelona, Península, 1995.
- VALDÉS, R., *Los «Sueños y Discursos» de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- VERSINS, P., *Encyclopedie de l'Utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, 1972.
- VIVES COL, A., «Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo», *Helmántica*, V, 17 (mayo-agosto, 1954), págs. 193-208.
— *Luciano en España*, La Laguna, 1959.
- VV. AA., *El sueño y su representación en el Barroco español*, coord. de D. Cvitanovic, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969.
- VV. AA., *El infierno (visión pagana, visión cristiana)*, *Historia* 16, año XX, número 232.
- VV. AA., *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM, 1990.
- VV. AA., *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. de M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla, 1995.

- WEIDHORN, M., *Dreams in Seventeenth Century English Literature*, Paris, 1970.
WILLIAMS, G., *Technique an ideas in the Aeneid*, Londres, 1983.
ZARDOYA, C., «El tema del sueño en la poesía de Quevedo», *Sin nombre*, I (1970), págs. 15-27.

Abundan en nuestra literatura las obras que se presentan al lector como el sueño que alguien tuvo mientras dormía. Dicho sueño es casi siempre relatado en primera persona por un narrador que se identifica con el autor de la obra. Se trata, además, de sueños reveladores de grandes verdades filosóficas, religiosas, morales o incluso científicas, que el narrador del texto se propone transmitir a los lectores. La permanencia de este tópico temático y estructural hace que podamos referirnos a un género de ficción literaria de muy larga y remota tradición, que abunda en la literatura de cualquier nación. En la literatura española, los sueños poéticos medievales, el *somnium* humanista, los *Sueños* de Quevedo, los de Torres Villarroel, etc., constituyen una realidad incuestionable. Este libro da cuenta de todos los sueños que la autora ha podido localizar en la historia de la literatura española. Se trata en él la descripción del corpus: uno por uno son escritos y analizados todos los sueños seleccionados, se ofrecen conclusiones acerca de la diversidad temática y sus múltiples finalidades, se analiza la estructura que nos permite hablar de género literario, se señalan las posibles influencias, deudas entre los textos, sus adaptaciones paródicas y se cierra con el estudio de las funciones del sueño intentando deducir las motivaciones de los autores que los escribieron.