



HAL
open science

Quevedo ilustrado. La cultura visual de Los sueños a través de sus frontispicios y estampas (1640-1726)

Hector Ruiz Soto

► **To cite this version:**

Hector Ruiz Soto. Quevedo ilustrado. La cultura visual de Los sueños a través de sus frontispicios y estampas (1640-1726). Représentations et satires de la société dans le monde hispanique, 2022. hal-03860555

HAL Id: hal-03860555

<https://hal.science/hal-03860555>

Submitted on 18 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quevedo ilustrado. La cultura visual de *Los sueños* a través de sus frontispicios y estampas (1640-1726)

INTRODUCCIÓN: LA EXPLOSIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA QUEVEDIANA

La cultura visual del Quevedo de *Los sueños* ha sido considerada por la crítica en relación a sus modelos explícitos: la estética del grotesco o las pinturas del Bosco en primera instancia¹. Cuando el narrador se encuentra en el *Infierno* con Lutero, su breve coloquio sobre las imágenes muestra hasta qué punto el autor se encuentra sumido en una cultura visual propia del paso del siglo XVI al XVII². Sin embargo, la originalidad y la modernidad de la imaginación quevediana produce un texto que se escapa de estos parámetros –el propio autor critica al Bosco, dando por superada su visión de los demonios³–. Lejos de mirar al pasado, Quevedo abre un mundo de imágenes nuevas⁴. En el primer siglo tras la edición príncipe de los *Sueños y discursos*, la iconografía de este texto quevediano se desarrolla de hecho a escala europea, componiendo un corpus variado que se enriquecerá todavía más con el paso del tiempo a partir de los parámetros planteados en esta etapa inicial. Remito a la bibliografía las referencias a este corpus, del que propongo a continuación una primera cala y cata en diacronía⁵.

DEL FRONTISPICIO A LAS ESTAMPAS (1640-1682): LA INDIVIDUALIZACIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA DE *LOS SUEÑOS*

Debido a su gran éxito editorial, a sus numerosas traducciones y a las reescrituras europeas de los *Sueños* quevedianos, la serie reunida bajo este título se vio acompañada a partir de 1640 por distintas imágenes grabadas. Poco a poco, a partir de modelos simbólicos de acarreo como la personificación bufonesca de la Locura, o la alegoría enmascarada de la Hipocresía, emerge una iconografía específica de los *Sueños*, que pone el acento en el narrador durmiente. Entre 1640 y 1682, los grabados que acompañan las distintas traducciones de la serie canonizan la imaginación quevediana, componiendo tipos formales propios y cada vez más individualizados para ilustrar el texto de Quevedo.

La reescritura alemana de Johann Michael Moscherosch es la primera edición impresa de la familia de *Los sueños* que presenta un frontispicio grabado (**fig. 1**). Este frontispicio representa una alegoría ausente del original quevediano de los *Sueños*. Vemos en efecto un demonio caprípedo a lomos de un carnero, entregándole a un putti enmascarado un escorpión: bajo la máscara cómica de la sátira, el lector recibe el dardo

¹ Iffland, James, *Quevedo and the grotesque*, Londres, Tamesis, 1978; Garzelli, Beatrice, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de *Los Sueños*», *Perinola (Pamplona, Spain)*, vol. 10, n°10, 2006, pp. 133-148; Martínez de Mingo, Luis, «Similitudes y diferencias: El Bosco y el Quevedo de los *Sueños*», *Perinola*, vol. 12, n°12, 2008, pp. 145-158.

² Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 2021, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ Véase Marigno, Emmanuel, *Autores del siglo de oro en las artes contemporáneas (siglos XX-XXI)*. *Estudios sobre Calderón, Cervantes y Quevedo*, Binges, Orbis Tertius, 2021.

⁵ Este estudio recoge algo más de diez libros ilustrados de los *Sueños* de Quevedo, gracias al cruce entre las principales bibliotecas digitales en línea y la difusión europea de la serie (véase Miranda, Marie Roig, *Les "Visions de Quevedo"*, *traduites par le Sieur de la Geneste*, Paris, Honoré Champion, pp. 97-120). En la bibliografía se encuentran las digitalizaciones de los libros seleccionados, con excepción de dos de ellos: el de Moscherosch de 1645, conservado en la British Library y digitalizado por un conocido gigante tecnológico americano, y el de Londres de ca. 1720, disponible únicamente en Eighteenth Century Collections Online.

venenoso de la crítica⁶. A los pies del grupo, una máscara y una flauta de Pan yacen en el suelo. La primera puede aludir a la hipocresía, de igual modo que la máscara barbada que ostenta el erote. En cuanto a la flauta, remite indirectamente al género satírico, por referencia a Pan, personaje mitológico semi-caprino con el que puede identificarse sin dificultad el demonio del escorpión. Detrás del grupo, completando la tonalidad cómica aludida por la flauta y la máscara, un loco o bufón se esconde en la sombra, retirando la cortina en la que se inscribe el título alemán de la reescritura de *Los sueños*. El bufón, personificación de la *Moria* o Locura de inspiración erasmista, muestra así que la realidad se esconde tras el velo de las apariencias⁷. A la izquierda de estos personajes, encontramos una guirnalda de vid, como alusión báquica, y a la derecha un espejo convexo decorado con ojos y corazones. Sobre este espejo emblemático en el que la mirada es, a su vez, espejo del alma (o dicho de otro modo, el corazón se muestra por los ojos), una inscripción en griego «ΓΝΟ ΣΕ ΑΥ» recuerda, de forma abreviada y con aparente confusión entre ‘ο’ y ‘ω’, el aforismo ‘conócete a ti mismo’ (Γνωθι σεαυτόν)⁸. En lo alto del nicho aparece una boca infernal, en cuya cavidad, detrás de dos pares de colmillos, una cartela en francés hispanizado remite a «Les visiones / de don Francesco / de Qvedo Ville / gas».

El texto de este título, con su sintaxis dudosa, se repite casi de forma idéntica en una segunda parte de 1645⁹, correspondiente a los tomos tercero y cuarto del libro de Moscherosch. En el frontispicio de este volumen volvemos a encontrar los principales elementos de la estampa anterior, reordenados verticalmente en tres registros. En el superior, una corona de laurel encierra entre dos erotes enmascarados la inscripción «Les Visiones / Don de Quevedo / Continuatio». En el registro central, dos faunos o demonios caprípedos, a lomos de carneros, enmarcan una cartela decorada con grotescos y coronada por una cabeza de bufón, en la que se inscribe el título del libro alemán. Tras ellos, un bufón señala el registro superior, a la izquierda, mientras otro diablo, a la derecha, señala el espejo emblemático con los ojos y los corazones. En el registro inferior, en alusión al *bivium* del *Sueño del infierno*, una alegoría de la Hipocresía en figura de hombre vestido de máscaras mira al espectador, entre la *via salutis*, donde el ángel y la parca reciben al hombre al pie de una iglesia con su cementerio, y la *via damnationis*, en la que un músico ameniza un *déjeuner sur l’herbe*, mientras un diablo baila con un bufón y una pareja se abraza. El lenguaje alegórico del desengaño de las apariencias, así como las referencias anticuarías al erote enmascarado y al Pan demoníaco, comparten esta vez espacio con una iconografía de las postrimerías que se acerca tendencialmente a la ilustración de Quevedo, y especialmente al *Sueño del infierno*.

Ese mismo camino es el que sigue una reedición alemana de 1646. En efecto, su frontispicio es una imagen bipartita que se impone en toda Europa como representación directa y evidente de *Los sueños* de Quevedo (**fig. 2**). En primer plano, un caballero duerme apoyado sobre una mesa en la que reposa un libro y una pluma en su tintero: el narrador quevediano, poeta, es quien duerme y el forro de su capa descubre el título de la obra original «Les / Visiones / De / Don de Quevedo», título continuado en alemán en el tapete que cubre la mesa y llega hasta el suelo. Detrás del personaje, la mitad superior del frontispicio representa la visión onírica del caballero: entre llamas, unos demonios

⁶ Para la interpretación de estos símbolos y otros más adelante, Tervarent, Guy de, *Attributs et symboles dans l’art profane. Dictionnaire d’un langage perdu (1450-1600)*, Ginebra, Droz, 1997.

⁷ Ruiz Soto, Héctor, «Descubrir verdades desvelando apariencias: la apertura de la cortina como puesta en escena del saber en el Siglo de Oro», *Cuadernos de historia moderna*, 46, 1, 2021, pp. 115-145.

⁸ Agradezco a Renaud Alexandre su generosa ayuda en la interpretación de este detalle.

⁹ Moscherosch, Johann Michael, *Les Visiones Don De Quevedo, Continuatio...*, Francofurti, s.n., 1645, disponible en: <https://books.google.fr/books?id=46ERulobKdgC&pg>.

torturan a varios condenados con distintos atributos, como una corona o una mano convertida en pinza. Sobre las llamas, entre el humo, aparecen otras seis escenas en seis viñetas. En ellas se reconocen algunos de los sueños: arriba a la derecha, la iconografía del Juicio final alude al *Sueño del juicio*; debajo, una parca esquelética remite probablemente al *Sueño de la muerte*. Este modelo de imagen bipartita con emblemas de cada sueño se convierte en la imagen editorial canónica de los *Sueños* hasta finales del siglo XVII. La volvemos a encontrar en la reedición de 1647 del mismo libro alemán¹⁰, en dos versiones holandesas de *Los sueños* fechadas en torno a 1660¹¹ y, ligeramente ampliada, en una traducción francesa de 1682¹². Las dos versiones holandesas cambian ligeramente la disposición de los emblemas de cada sueño. En efecto, convierten en una viñeta más la escena infernal en la que aparecían, en la edición alemana, los malditos entre las llamas. Aunque esta imagen no aparezca en una medalla, no deja de presentarse enmarcada como una séptima viñeta en los frontispicios holandeses. Este número de siete ilustraciones permite reconocer la serie apócrifa de *Los sueños*, formada por los cinco tratados originales, junto con los añadidos del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo y la *Casa de los locos de amor* de Ortiz Melgarejo. En efecto, el *Discurso*, en el que Lucifer dicta nuevas leyes diabólicas tras condenar personalmente a distintos malditos, puede identificarse con la escena infernal de los condenados entre llamas del primer frontispicio bipartito: el diablo con tridente, protagonista de esta escena, no sería otro que Lucifer. Así parecen interpretarlo tanto los dos frontispicios holandeses, en los que la viñeta correspondiente aparece bajo la mesa del poeta, como el frontispicio francés (**fig. 3**), esta vez en una de las viñetas ovaladas, con la leyenda «L'enfer réformé», en cuyo centro se ve al diablo protagonista con sus alas abiertas y la mano derecha alzada como para sostener el tridente o juzgar a los condenados que sufren a sus pies.

Este frontispicio francés de 1682 anuncia el desarrollo de la iconografía de *Los sueños*, que pronto pasará del frontispicio al modelo del libro ilustrado, con grabados insertos como frontis para cada uno de los sueños. Esta evolución se aprecia en el nivel de detalle de las viñetas diseñadas en 1682 por Gaspar Bouttats. Hasta esta fecha, el modelo del frontis con viñetas permite reconocer al narrador que sueña en primer plano, y el objeto de sus sueños en segundo término, sin que los emblemas de cada sueño sean reconocibles con total certeza. Los dos personajes que sostienen un orbe en 1646, 1647, 1657 o ca. 1660: ¿son acaso el Desengaño y el narrador en torno al mundo que ven «por de dentro»¹³? ¿Cómo puede reconocerse en la parca el *Sueño de la muerte*, cuando el propio narrador quevediano se sorprende por su buen aspecto¹⁴? Las miniaturas que hasta entonces empleaban un lenguaje alegórico y alusivo se vuelven mucho más concretas y cercanas al texto quevediano en la estampa de Bouttats. La primera viñeta, «L'Algoasil», representa a la izquierda a un cura sobre un estrado junto a una cortina de altar, practicando un exorcismo sobre el «Alguacil endemoniado», de pie frente a él entre dos personajes que lo retienen, todo ello frente a una asamblea y dentro de una iglesia. La segunda, «La Mort», representa en primer plano el desfile del gremio médico levantando sus temibles atributos, incluida la bacía de un barbero a mano izquierda; al fondo, la pirámide de Cestio señala un horizonte fúnebre. La tercera viñeta, «Le Jugement final»,

¹⁰ Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00001326?page=1>.

¹¹ Disponibles en: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001762244> y <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10607804?page=4,5>.

¹² Disponible en <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10607808?page=2,3>.

¹³ Así lo sugiere el hecho de que la ilustración de *Le monde en son intérieur* en la edición de Bruselas de 1699 sea un orbe partido, en el que todavía aparece el anillo con la cruz que lo rodea. Véase: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11343073?page=177>.

¹⁴ Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, p. 328.

es una representación bastante canónica del Juicio; la cuarta, «Foux amoureux», representa a dos personajes a las puertas de la *Casa de los locos de amor*, cuya portera es una personificación de la belleza, como en el texto atribuido apócrifamente a Quevedo¹⁵. *El mundo por de dentro* es la quinta viñeta, en la que vemos el entierro a la derecha y el interior de una casa a la izquierda: quizá la de la viuda que se lamenta por el fallecimiento de su esposo. La quinta viñeta corresponde al *Sueño del infierno*: representa el *bivium* con el que se inicia el tratado quevediano. Por último, el *Discurso de todos los diablos, o Infierno enmendado*, es poco menos que una revisión diabólica de la iconografía del Juicio final, con gran protagonismo, como queda dicho, de Lucifer. Aparte de las dos variaciones sobre el tema del Juicio, «Le Jugement final» y «L'enfer réformé», las cinco viñetas restantes representan con gran exactitud escenas del texto de los *Sueños* o de la *Casa de los locos de amor*. Así se explica el añadido de leyendas para cada viñeta: este frontispicio se atreve a reclamar por parte del lector una atención especial para evaluar la adecuación de la ilustración a cada sueño. Incluso el narrador se duerme dando la espalda al papel manuscrito y a los libros sobre la mesa. En su posición melancólica orienta sus ojos cerrados hacia «Le Monde», pegando casi su rostro a la viñeta. Se convierte así en un silencioso y paradójico admonitor de la mirada que el lector debe adoptar sobre la realidad, pero también sobre este dispositivo editorial.

En esta primera etapa, pasamos por tanto de los frontispicios a las ilustraciones, y de la iconografía bufonesca de la *Moria* y el desengaño a una iconografía propiamente quevediana: señal del éxito, la influencia y la originalidad del proyecto de los *Sueños*. Esta individualización de las viñetas como ilustraciones inequívocas de cada *sueño* pronto da paso a la separación de cada ilustración como frontis exentos, destinados a acompañar cada tratado, como se verá a continuación. Un caso curioso y fundamental en el paso de una iconografía alegórica a una ilustración directa de Quevedo lo constituye una edición de Moscherosch de 1677, que inicia la moda editorial de los *Sueños con estampas*. Sin embargo, antes de estudiar las series de grabados que ilustran cada sueño, y siguiendo el formato del libro que obliga a contemplar el frontispicio antes que las estampas, conviene considerar la evolución del modelo del frontispicio bipartito en el que el narrador aparece soñando en primer plano. Al inicio del siglo XVIII, este modelo da lugar a dos tipologías cuyo significado merece comentario: el retrato simbólico de Quevedo y la alegoría del sueño.

EL SUEÑO DE LA MELANCOLÍA ENGENDRA MONSTRUOS: RETRATOS ALEGÓRICOS DEL QUEVEDO DE LOS SUEÑOS (1699-1726)

En el momento en el que los *Sueños* empiezan a publicarse con estampas que ilustran cada tratado, el modelo del frontispicio bipartito estudiado hasta ahora pierde sus viñetas. Se rompe así, o se extiende a escala de un libro entero el dispositivo metaliterario y metapictórico consistente en mostrar el sujeto que sueña y el objeto de su visión en los dos planos de la imagen. Sin embargo, la imagen del narrador durmiente perdura en distintas ediciones, tanto en español como en francés e inglés, formándose así un corpus peculiar dentro de la tradición del retrato de autor: el de los retratos simbólicos de Quevedo como un melancólico de las postrimerías.

En 1699, las *Obras de Quevedo* publicadas en Amberes en tres tomos y reeditadas en 1726 en cuatro tomos constituyen la primera edición «ilustrada con muchas estampas» del autor, según reza el propio título de la obra. Su frontispicio representa una pléyade de

¹⁵ Ortiz Melgarejo, Antonio, *Casa de los locos de amor*, en *Obras de Francisco de Quevedo...*, tomo I, Amberes, Verdussen, 1699, pp. 515-529, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/casa-de-los-locos-de-amor--0/html/>, p. 516.

personajes mitológicos, de la base de una montaña parnasiana, donde se encuentra el filósofo Epicteto, hasta su cima. El libro presenta además una amplia iconografía que no ha recibido hasta ahora la atención crítica que se merece. Además de un retrato del autor rodeado de erotes con filacterias que recogen los títulos de su obra¹⁶, las estampas aparecen como frontispicios correspondientes a cada texto quevediano –con algún error de colocación en 1699, varios subsanados en 1726–. En el caso de los *Sueños*, la serie tiene a su vez una suerte de frontispicio¹⁷: una estampa inicial, que muestra al narrador durmiente (**fig. 4**), además de una estampa para cada sueño. Este frontis de los *Sueños* retoma el modelo de varias ediciones sueltas de la serie, como ya hemos visto. En él, el poeta aparece dormido, en posición melancólica y dando la espalda a su escritorio y a los volúmenes de su biblioteca, en una estancia decorada con ostentación y abierta a la izquierda hacia un jardín. Este rico decorado compone el fondo anteriormente ocupado por la visión emblemática de las medallas correspondientes a cada sueño. De este modo, el fondo se enriquece con una cortina negra en la esquina superior derecha, como alusión al velo de las apariencias levantado por la imaginación quevediana, y ya no por el bufón de la *Moria*. La gran calidad del grabado y su pertenencia a un corpus iconográfico iniciado por el retrato del autor permite reconocer en este caballero durmiente al propio Quevedo, con su cruz de Santiago en el pecho. Además, igual que el frontispicio francés de 1682, la edición de las *Obras* de 1699 presenta al narrador durmiente con un medallón, cerca de la empuñadura de la espada, en el que también puede reconocerse una cruz, en discreta alusión a la cruz de Santiago que decora el retrato canónico del poeta. El frontispicio de los *Sueños* se convierte así en una tipología original de retrato simbólico de Quevedo.

La fortuna editorial de esta iconografía del autor en el frontis de sus *Sueños* alcanza una difusión europea. En 1699, 1700 y 1718, tres ediciones francesas recurren a un mismo tipo formal para el frontis de los *Sueños*¹⁸. Entre las abundantes estampas de estos impresos, el narrador durmiente de los *Sueños* vuelve a aparecer en pose melancólica, rodeado de sus obras, al pie de la cortina negra del desengaño, sobre un fondo en el que la biblioteca se yuxtapone a una visión infernal con detalles escatológicos tan explícitos como el demonio que defeca sobre una condenada. En 1699 (**fig. 5**) y 1718, se añade a esta iconografía una parca esquelética que toca el hombro del narrador para despertarle: la iconografía de la vanidad se reintroduce explícitamente en este frontispicio, en oposición a la visión palaciega de Quevedo en la edición de Amberes en 1699. Esta iconografía de los *Sueños* también llega a Inglaterra. Una edición fechable en torno a 1720 presenta un dispositivo original: por una parte, el frontispicio de la serie es un retrato de Quevedo en una medalla coronada por un rostro demoníaco situado entre dos diablos recostados: uno con una máscara en la mano, el otro con un escorpión. Unas páginas más adelante, la estampa correspondiente a «The Second Vision of Death and her Empire» recoge el modelo del retrato simbólico de Quevedo como narrador durmiente delante de su escritorio, con los mismos sombrero y gorguera que en el retrato con el que se inicia la serie. En la estampa, dos figuras de la muerte, detrás del escritorio, contemplan al narrador. Además, sobre una cama cortinada, aparecen en el cielo varios personajes del *Sueño de la muerte*. De izquierda a derecha se puede ver un hombre en una redoma, como el marqués de Villena; una representación del tribunal de la muerte, con un demonio junto

¹⁶ Véase https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-don-francisco-quevedo-villegas-divididas-en-tres-tomos-tomo-primer--0/html/ffc52654-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html.

¹⁷ Colocado sin embargo antes de *La fortuna con seso* tanto en 1699 como en 1726.

¹⁸ A falta de un estudio pormenorizado de los tres libros, postulamos a efectos iconográficos una sola edición con dos estados en el grabado de frontis, y así lo señalamos en la bibliografía.

a una figura desnuda en su trono¹⁹; un adivino a la derecha, con un sortilegio geométrico en la mano. Se trata por tanto de una reducción, a escala de un libro únicamente dedicado a los *Sueños*, del dispositivo editorial ambicioso y más rico de 1699. En la estampa del *Sueño de la muerte*, se repite así el modelo del frontispicio con narrador durmiente, y las viñetas con el objeto de sus sueños aluden a escenas del tratado en cuestión.

El conjunto de estos frontispicios, primero en la fórmula con las medallas correspondientes a cada sueño, y después solamente con el poeta durmiente, constituye una serie de retratos alegóricos de Quevedo como melancólico, que merece un lugar destacado en la iconografía del autor²⁰. La revitalización del tipo de retrato de Quevedo sin sus quevedos²¹ puede observarse en la conexión que establecen la edición monumental de 1699 y la edición inglesa de 1720 entre el retrato del autor y su figura durmiente en los *Sueños*: de este modo el poeta que duerme es reconocible como el propio autor. Los dos medallones con una cruz, en alusión a la de Santiago, recalcan más si cabe la identidad de este personaje de narrador con el que el propio Quevedo juega en varios lugares de los *Sueños*, especialmente en el encuentro con Diego de Noche²². Este Quevedo soñador se convierte en el soporte de una construcción simbólica mucho más rica que lo que muestran hasta la fecha los retratos de poetas. En efecto, el melancólico soñador está entregado a una tarea imaginativa, junto a su escritorio: es casi un retrato en acción del poeta, por muy paradójica que sea su acción onírica. Esta iconografía anticipa por tanto modos más modernos de representación del poeta o erudito, anunciando por ejemplo el retrato de Jovellanos de Goya²³. En este célebre lienzo, el letrado aparece en una composición tan rica y compleja como el melancólico soñador quevediano, pero con los ojos abiertos a la realidad. En este sentido, esta iconografía europea de los *Sueños* también merece mayor atención como capítulo inexplorado de la iconografía de la melancolía en el paso del siglo XVII al siglo ilustrado.

Todas estas estampas trazan de hecho una línea de continuidad entre la pintura de vanidades y la iconografía posterior del letrado o erudito melancólico. Son innumerables las vanidades que podrían servir de contrapunto para la lectura de los *Sueños* y la comprensión de la cultura visual de las postrimerías, que el propio Quevedo contribuye a modernizar. Quizá haya que destacar, entre infinidad de ejemplos, el *Sueño de un caballero* de Antonio de Pereda, que sin duda presenta extraordinarias semejanzas no solo temáticas, sino también formales con el tipo de frontispicios que hemos explorado hasta ahora. El caballero duerme, reclinado en su butaca ligeramente apartada de una mesa, en la que se observa el variado espectáculo de la vanidad. Detrás de la mesa, un ángel presenta una filacteria con un *memento mori*, una sentencia latina referida a la muerte: «*Aeterne pungit / cito volat / et occidit*» (‘eternamente hiere, vuela veloz y mata’). Aunque

¹⁹ Quevedo, Francisco de, *The visions of Don Francisco de Quevedo Villegas...*, London, printed for Edward Midwinter, [1720?], p. 20: «*Advancing a little farther, Death show'd me Judgement on one hand, and Hell on the other*».

²⁰ Sobre los retratos de Quevedo, remitimos a Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 885-898 y a la tesis inédita de Rocío Cárdenas Luna, *Representación plástica del escritor (1648-1778). Repertorio y estudios*, Universidad de Córdoba / Université Bordeaux Montaigne, 2019. Agradezco a Muriel Elvira esta última referencia.

²¹ Jordan, William B., *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*, Londres, Yale University Press, pp. 162-166.

²² En el *Sueño de la muerte*, en cuyo cierre el narrador afirma a Diego de Noche: «Al mundo voy solo a escribir de día y de noche entremeses de tu vida», Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, p. 404.

²³ Durante la preparación de este ensayo no ha sido posible consultar el trabajo de Jacobs, Helmut C., «El concepto del autor soñando en los siglos XVII y XVIII: Quevedo, Torres Villarroel, Goya», *Studi Ispanici*, 43, 2018, pp. 237-255.

no cabe duda de que la figura que trae este mensaje es un ángel, quizá sea también figura de la muerte, en un sentido quevediano, como un concepto paradójico y agudo, por sorprendente. En efecto, la inscripción formulada como un acertijo y la belleza de la figura angélica, con sus carnaciones tan alejadas de la imagen de la parca, juegan con el mismo tipo de sorpresa que provoca en el narrador del *Sueño de la muerte* su encuentro con la funesta alegoría. Al encontrarse con una mujer que en nada se parece a un esqueleto, y que le desengañará sobre su apariencia, el narrador exclama: «Yo no veo señas de la muerte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña»²⁴. En el lienzo de Pereda, la belleza del ángel y la amargura de su mensaje componen el mismo tipo de contraste o de reparo, provocando una sorpresa pedagógica para que el espectador quede plenamente desengañado. Por otro lado, la posición del ángel de las postrimerías, detrás de la mesa junto a la que sueña el caballero, repite la estructura bipartita de los frontispicios que acabamos de estudiar: el ángel representa la visión de lo que está soñando el caballero. El ángel representa aquello que el caballero está soñando: una visión que le despertará, desengañándolo de la vanidad de sus riquezas. Ocurre lo mismo en los frontispicios a partir de 1646, en los que el poeta duerme en primer plano y tras él se ven las medallas emblemáticas de las visiones que le llevarán a despertar. En un inventario de 1817 se menciona este cuadro como «El cuadro llamado la Vida es sueño, de Antonio Pereda»²⁵. Sin embargo, habida cuenta del parecido del mismo con estos frontispicios de los *Sueños*, quizá habría que considerar que se acerca más a Quevedo que a la comedia de Calderón.

Esta relación de los frontispicios quevedianos con la iconografía de la vanidad, que alterna y se funde con la de la melancolía de edición en edición, permite modernizar la consideración de la cultura visual de los *Sueños*. Los frontispicios con el narrador durmiente, algunos de ellos diseñados en el siglo XVIII, merecen colocarse en algún lugar equidistante entre el *Sueño de un caballero* de Antonio de Pereda y el retrato de *Jovellanos* de Goya. Entre el *memento mori* y el retrato del ilustrado, emerge así la figura del autor quevediano como personaje de sus sueños. Entre estos dos contrapuntos puede situarse la evolución del corpus iconográfico de los *Sueños*, que parece erigirse en precedente de Goya no solo en su retrato, sino también en el más célebre de sus *Caprichos*: *El sueño de la razón produce monstruos*²⁶.

En efecto, en los albores del siglo ilustrado encontramos otros frontispicios de los *Sueños* que no recurren al modelo del retrato simbólico de Quevedo, sino a la alegoría del sueño. Es el caso de dos ediciones en italiano de la serie, respectivamente de 1704 y 1706, con frontispicios alegóricos. El primero muestra a una mujer durmiendo en un jardín florido, bajo un cielo estrellado en el que la personificación de la noche aparece en su carro tirado por dos lechuzas²⁷. Entre las dos figuras, bajo la atenta mirada de la noche, el sueño encarnado en un erote con alas de insecto infunde a la mujer dormida sus sueños,

²⁴ Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, p. 328.

²⁵ Según un *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817* (Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817), citado por la base de datos ACADEMIA de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²⁶ Otros acercamientos a esta conexión en Stoll, André, «Goya descubridor de Quevedo, o la modernidad estética de la risa luciférica», *Romanticismo 5. La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 263-276, Marigno, Emmanuel, «Quevedo et Goya : analogies entre deux héros de la marge», en Cécile Bertin-Elisabeth, *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Le Manuscrit, 2007, pp. 287-305 y Marigno, Emmanuel, «Les Sueños de Quevedo et le Sueño de Goya : du texte des Sueños et de ses illustrations par Clouwet, à la planche 43 de Goya», en Antoine Fraile, *Les arts dans le monde hispanique*, Angers, PUA, 2008, pp. 61-68.

²⁷ Disponible en: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000218821&page=5>.

dejando caer sobre su rostro una nube de polvo o vapor. Se trata por tanto de un frontispicio sin relación directa con la obra quevediana, salvo por el tema del sueño. En este mismo libro, otras estampas que acompañan cada *sueño* sí que ilustran el texto de Quevedo. Distinto es el caso del libro de 1706, cuyo único grabado es el frontispicio que muestra a una personificación del sueño como un niño durmiendo, recostado bajo un velo (**fig. 6**). En su mano derecha tiene tres amapolas o adormideras, flores somníferas; en la izquierda un cuerno de abundancia del que sale el vapor de los sueños. Junto a él, un espejo apoyado sobre una vasija remite al conocimiento de sí mismo. En el cielo, bajo una media luna, pueden verse de arriba hacia abajo una lechuza con las alas abiertas, volando sobre un demonio que sostiene un navío en sus manos, una serpiente con alas de dragón llevando una máscara y, por último, una balanza de cruz, cuya identificación es sin embargo algo dudosa. Este vuelo nocturno de personajes demoníacos o melancólicos tiene claros tintes pre-goyescos, y anuncia la invención del *Sueño de la razón*. No es descartable que el corpus de ilustraciones de los *Sueños* haya podido ser un precedente del grabado goyesco: este se compone de algún modo como la superposición de la efervescencia demoníaca del frontis italiano de 1706 con el modelo del personaje dormido sobre su escritorio tan constante en la ilustración de los *Sueños* desde 1646 en adelante.

La creación de una iconografía europea de los *Sueños* supone por tanto la canonización de la imaginación quevediana, resaltando tanto su originalidad como su modernidad. Lejos de los referentes iconográficos de los que hace gala el propio Quevedo, y que pertenecen todos al siglo XVI o a los inicios del XVII, el progresivo enriquecimiento de los libros con estampas permite revisar el texto quevediano a la luz de la cultura visual europea del largo siglo XVII o de inicios del XVIII. Queda así clara la vigencia de los *Sueños* un siglo después de su primera impresión. También se manifiesta de esta forma el impulso de la serie, casi al nivel de *Don Quijote*, en el invento editorial del libro ilustrado con multitud de estampas al servicio del texto²⁸.

LAS ESTAMPAS DE LOS SUEÑOS (1677-1726): APUNTES SOBRE EL JUICIO, EL ALGUACIL Y EL INFIERNO

Antes de que se cumpla un siglo de la primera edición de los *Sueños y discursos*, la serie quevediana da pie a varias ediciones ilustradas. En 1677, una versión alemana es el primer libro que he localizado de los *Sueños* ilustrado con estampas, entre las que puede reconocerse por ejemplo el *Sueño del juicio* o la procesión que da inicio al *Sueño de la muerte*²⁹. Al filo del siglo XVIII, en 1699, dos ediciones salen de las prensas con abundantes estampas: la de Amberes en español y la de Bruselas en francés. La primera es reeditada en 1726, la segunda en 1700 y 1718. Estas colecciones repiten el corpus iconográfico de cada primera edición –nótese que aquí, como en la bibliografía, hablamos de ediciones a efectos iconográficos, no de ediciones en el sentido filológico, que exigen un examen ajeno a estas páginas–. En 1704, en Hannover, sale una edición en italiano de los *Sueños* con estampas. Por último, en 1720 la edición inglesa cuyo frontispicio retratístico y cuya estampa del *Sueño de la muerte* ya hemos comentado. En definitiva, entre 1677 y 1726 se constituyen cinco colecciones de estampas sobre los *Sueños*: 1. la de la edición alemana de 1677, 2. la de la española de Amberes de 1699 y 1726, 3. la francesa de Bruselas de 1699, 1700 y 1718; 4. la italiana de Hannover de 1704 y 5. la inglesa de 1720.

²⁸ Sobre el *Quijote* y sus ilustraciones: Lenaghan, Patrick, *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid, Museo del Prado, 2003.

²⁹ Moscherosch, Johann Michael, *Wunderliche und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald, das ist Straff-Schriefften...*, Strasburg, Josias Städel, 1677, pp. 279 (en realidad 289) y 208 sq.

La composición de este variado ciclo iconográfico, su influencia posterior y su originalidad merecen estudio fuera de las páginas de este trabajo, en el que nos limitamos a algunos apuntes sobre la ilustración de los tres primeros *Sueños* de Quevedo: el *Juicio*, el *Alguacil*, y el *Infierno*.

EL SUEÑO DEL JUICIO FINAL

Las ilustraciones del primer sueño de la serie se encuentran en las cinco colecciones de estampas mencionadas³⁰. La alemana de 1677 y la de Amberes representan ambas una imagen completa del Juicio final, con los cuerpos emergiendo de sus tumbas en primer plano y el juicio en sí mismo en la parte superior, en un tribunal celeste presidido por Cristo³¹. Las ediciones francesas de Bruselas y la italiana de Hannover representan principalmente el ángel que llama a los muertos a que salgan de tierra. En el primer caso, el ángel aparece a la izquierda en el cielo, mientras a la derecha se ve a Cristo con su cruz, y en el resto de la imagen salen los muertos de sus tumbas: entre muchos otros, un geógrafo o quizá cosmógrafo –¿el que argumenta que según sus cálculos todavía no ha llegado el Juicio³²?–pero también dos generales *all'antica*, o un esqueleto. En el horizonte, unas llamas señalan el infierno. En la edición italiana el ángel aparece en el centro del cielo mientras una multitud de cuerpos, desnudos o esqueléticos, sale de la tierra. Por último, la edición inglesa de en torno a 1720 recurre al mismo dispositivo original que ya hemos comentado, en virtud del cual el retrato simbólico de Quevedo se repite en distintas estampas después de que el frontispicio del libro presente el propio retrato del autor. En la estampa del *Juicio*, el mismo Quevedo del retrato inicial duerme recostado en una cama en primer plano, mientras en lo alto, en un rompimiento de gloria, un ángel aparece tocando la trompeta y sosteniendo una imagen o tapiz con distintos personajes –un rico mostrando su bolsa, una mujer (?), un juez– sometidos, ante un soldado, al juicio de un ángel y un demonio.

Nos hallamos por tanto ante tres soluciones formales distintas, consistentes en mostrar o bien el sueño de Quevedo, o bien la salida de los cuerpos de sus tumbas, o bien la imagen total del Juicio. Si atendemos a las dos colecciones iconográficas más ricas y reeditadas, podemos reconocer en ellas varias escenas del texto quevediano. En la edición de Bruselas, los soldados o capitanes que salen de sus tumbas en primer plano son aquellos que confunden la trompeta del Juicio con una corneta militar³³. En primer plano, a la sombra de sus lápidas, dos guerreros sacan sus espadas de tierra mientras salen a la luz; a la izquierda, un capitán con casco emplumado desenvaina; a la derecha, otro soldado abre los brazos en señal de sorpresa: es el único que no empuña un arma y el único que ha entendido, mirando al cielo, que el Juicio final ha llegado. En segundo plano, un personaje de pie parece hablar con otro que solo saca el busto de su tumba: quizá se trate del abogado que inquiere la causa del movimiento y decide hundirse todavía más en la tumba, diciendo «Esto me ahorrará de andar después, si he de ir más abajo»³⁴.

³⁰ Véase respectivamente: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11261145?page=345>; https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sueno-de-las-calaveras--0/html/ffc55c00-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html; <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11343073?page=115>; <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000218821&page=205>; y Quevedo, Francisco de, *The visions of Don Francisco de Quevedo...*, London, Midwinter, [1720?], pp. 37-38.

³¹ Sin duda el grabador de la edición de 1699 de Amberes conocía las ilustraciones de la edición alemana de 1677, como lo prueba esta estampa y la del *Sueño de la muerte*, en la que la procesión de los médicos de 1699 es en gran medida un calco de la de 1677.

³² Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, p. 131.

³³ *Ibid.*, p. 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 101.

En la edición de Amberes (**fig. 7**), el tono es más caricaturesco, a pesar de la corte celestial con santos tan reconocibles como san Juan Bautista, san Pedro, san Andrés, o santa Catalina con su rueda dentada. En el cielo vemos también a la Virgen, aureolada mientras ejerce de abogada de los bienaventurados, y a dos ángeles con trompetas que convocan al Juicio a los muertos. De hecho, la imagen se divide verticalmente en dos partes: la superior es una representación canónica del juicio, con la mencionada corte celeste, un sol y una luna presentes ambos en el cielo, los justos desnudos a la izquierda, con algún ángel a su lado, y a la derecha los condenados, empujados por varios diablos hacia unas llamas infernales. La mitad inferior, por su parte, ilustra el texto quevediano en su vena más satírica: vuelve a aparecer un personaje del que solo asoma de la tumba la cabeza, junto a una calavera y entre un pastelero y un tabernero flagelado por un diablo. Reconocemos varios de los tipos sociales criticados por Quevedo: a la derecha varias mujeres, en primer plano un hombre con libros en las manos, como poeta; a la izquierda Mahoma con su turbante y junto a él Nerón con una lira. En el centro aparece un caballero que no debe ser confundido con Quevedo: por la sonrisa del diablo que lo azota y por el ridículo cuello que enmarca su rostro, debe tratarse del don Fulano que «traía un cuello tan grande que no se le echaba de ver si tenía cabeza»³⁵. En definitiva, la estampa de la edición de Amberes de 1699 deriva de la vena cómica de la edición alemana de 1677.

EL ALGUACIL ENDEMONIADO

Este *sueño*, colocado al inicio de la serie en las ediciones francesa, italiana e inglesa, aparece ilustrado en dichas ediciones así como en las *Obras* quevedianas de Amberes³⁶. Las cuatro estampas representan el exorcismo del alguacil y sitúan la escena en el interior de una iglesia. Las dos ediciones de 1699, la francesa de Bruselas y la española de Amberes, representan un interior barroco, con una cortina de altar, una columna y dos amplias ventanas. Ante una asamblea, el licenciado Calabrés aparece en pleno exorcismo con un hisopo y una cruz. En la edición francesa, este se encuentra en primer plano, junto al altar y frente al alguacil, que está en el suelo, postrado junto a un demonio monstruoso, emplumado o vestido de llamas. En la edición española, el grabador, Bouttats, ha representado dos grupos a modo de friso en primer plano (**fig. 8**). A la izquierda, el cura se enfrenta con hisopo y cruz al alguacil poseído, al que dos figuras sostienen en plena convulsión, mientras tres o cuatro espectadores asisten a la escena. A la derecha, otros asistentes se sorprenden mientras, en primer plano, un segundo cura señala la escena del exorcismo a un caballero, trasunto del narrador quevediano. Volvemos a hallar aquí un retrato en acción de Quevedo, puesto que se reconoce en esta figura el retrato del frontis de los *Sueños* (**fig. 4**), solo que con la capa y el sombrero que en aquella estampa reposaban en primer plano sobre un escabel.

Las dos ediciones siguientes, la italiana y la inglesa, recurren a tipologías formales semejantes. En 1704, la estampa representa el interior de una iglesia reconocible por su lámpara, por una columna y un fondo en el que se ve una bóveda absidal de gran sobriedad y clasicismo. Ante una asamblea que compone un friso en segundo plano, observamos de derecha a izquierda al licenciado Calabrés dispuesto a rociar con un hisopo al endemoniado, reconocible, aunque de forma algo dudosa, por su semi-desnudez y por su rostro colérico. Junto a él, a la izquierda, un caballero con sombrero observa la escena: otro trasunto del narrador quevediano. De menor calidad, la xilografía inglesa presenta

³⁵ *Ibid*, p. 127. A continuación, «Rióse un diablo» al condenarle.

³⁶ Véase: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-alguacil-alguacilado--0/html/ffc563a8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html; <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11343073?page=6>; <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000218821&page=15>; Quevedo, Francisco de, *The visions of Don Francisco de Quevedo...*, London, Midwinter, [1720?], lámina I.

un interior gótico en el que volvemos a ver, junto a una asamblea reducidísima, a la izquierda a Quevedo, descubierto pero reconocible una vez más como retrato en acción; a la derecha al licenciado Calabrés, con cruz y sin hisopo; y en el centro a un alguacil coronado de llamas tras el que se muestra un demonio negro y con las alas abiertas.

En definitiva, las estampas relativas a este sueño representan el exorcismo con el alguacil y el demonio que lo posee, salvo en el caso del libro de Amberes en el que no aparece demonio alguno. La presencia de Quevedo en su retrato en acción es constante salvo en la edición francesa de Bruselas. Este énfasis en la figura del narrador quevediano en tres de las cuatro estampas es destacable. De hecho contrasta con las ilustraciones de los demás sueños, en las que no vuelve a repetirse esta omnipresencia casi total de Quevedo. En varias de las estampas del *Juicio* no aparece el narrador, y tampoco en el *Infierno*. En este caso, como veremos a continuación, el narrador puede incluso aparecer sin ser identificable con Quevedo. Este énfasis inédito en la presencia de Quevedo en *El alguacil* es una buena muestra del reconocimiento por parte de los lectores e ilustradores de los *Sueños* de la variedad de la serie, en la que se suceden sueños y coloquios. Tal alternancia es la que alienta la serie quevediana, sin sus apócrifos ni sus reorganizaciones posteriores: tres sueños, *Juicio*, *Infierno*, *Muerte* alternan en efecto con dos coloquios en los que participa el narrador, el *Alguacil* y el *Mundo*. La presencia de retratos en acción de Quevedo en las estampas del *Alguacil* así lo manifiesta, tanto como su desaparición parcial en las estampas en las que él no es personaje sino soñador. Basta ver la colección de estampas de la edición de Amberes de 1699: a los sueños corresponden paisajes oníricos y al coloquio un interior con figuras (**fig. 7, 8, 9**).

EL SUEÑO DEL INFIERNO

Este sueño solo aparece ilustrado en tres ediciones antes de 1727: la de Amberes, la de Bruselas y la inglesa³⁷. Las tres ilustraciones que acompañan el inicio del texto, funcionando así como frontis, componen dos grupos: si atendemos únicamente a ellas, parece que la presencia de Quevedo es tan abundante como en la ilustración del *Alguacil*. No obstante, como veremos a continuación, estas estampas iniciales no son las únicas que ilustran este sueño.

En lo que respecta a las estampas iniciales, por una parte el frontis de la edición de Amberes es una suerte de paisaje infernal con figuras (**fig. 9**) y, por otra, los frontis de Bruselas y de Londres representan el *bivium*. En estos dos casos, Quevedo se encuentra en el centro de la imagen, en primer plano al pie de un árbol, ante dos caminos. En la versión inglesa, cuatro pájaros en la copa del árbol recuerdan que el narrador contempla el *bivium* desde un *locus amoenus* en el que no encuentra paz. En ambas estampas, a la izquierda de la imagen y en segundo plano, la vía de la salvación sube por un trayecto escarpado y difícil, mientras a la derecha el camino de la perdición es un amplio y transitado paseo. Diferencias de detalle y sobre todo de calidad distinguen las dos estampas. En la de Bruselas, Quevedo dialoga con un candidato a la salvación, cuyo rosario se aprecia perfectamente. En la vía hacia la salvación, un hombre acaba de caer al vacío hacia la perdición, y solo una figura transita este camino: otra, con los brazos alzados en señal de triunfo, llega a un edificio maravilloso con una alameda de cipreses ante él: el paraíso. A la derecha de la imagen, el camino de la perdición es una visión del placer más que del vicio. Vemos de hecho una pareja, en primer plano, y en planos

³⁷ Véase: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-zahurdas-de-pluton--0/html/ffc56b46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html; <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11343073?page=220>; Quevedo, Francisco de, *The visions of Don Francisco de Quevedo...*, London, Midwinter, [1720?], pp. 71-72.

sucesivos varios grupos sumidos en conversaciones mundanas, algún duelo más adelante, una carroza y un jinete, todos avanzando hacia un arco de ruinas tras el que se ven unas llamas gigantescas: la puerta del infierno. De menor calidad, la ilustración londinense del *Infierno* deja a Quevedo solo, que señala al lector la salvación manifiesta en un rompimiento de gloria, en la cima de la montaña por la que asciende el camino del bien. Esta vía de la salvación es transitada por un solo peregrino, pero muchos han perdido por el camino alguno de sus miembros, como señala el propio texto³⁸. Al otro lado, a los pies de Quevedo, unas llamas infernales reciben a los condenados, mientras una pareja se dispone a bailar para acompañar a otros tres imprudentes. El estudio de la estampa relativa a este sueño en la edición inglesa y en la de Bruselas permite sugerir que las estampas de la edición londinense derivan del modelo de la edición francesa. Del mismo modo que estas dos versiones presentaban, en el *Alguacil*, no solo al poseído sino también a un demonio, en este caso los frontis del *Infierno* confirman esta filiación.

En el caso de la edición de Amberes, el grabado de Gaspar Bouttats presenta sin duda gran complejidad, pues muestra un paisaje dividido en distintos *loci*, lugares aislados correspondientes a un tipo de condenado. Este espacio plural se corresponde con el modelo enumerativo del *sueño* quevediano. Además, puesto que esta versión recurre al título de la segunda edición, *Las zahurdas de Plutón*, vemos en segundo plano, a la derecha de la imagen, el trono infernal en el que aparece Lucifer, o Plutón, bajo un baldaquino, junto a unas ruinas y un monte coronado por horcas, ruedas y otros instrumentos de tortura. En primer plano, una suerte de pirámide infernal muestra los distintos condenados con sus correspondientes penas, desde la base subterránea de una montaña hasta la cima de la misma, cuyo relieve sigue un eje diagonal hasta el extremo superior izquierdo de la estampa. Bajo tierra, en las profundidades del monte infernal, a sus pies o en sus laderas, multitud de escenas ilustran el texto quevediano. Así por ejemplo, abajo a la izquierda, en primer plano, un condenado sostiene un libro, como el librero por el que empieza el narrador su catábasis. En segundo plano, al nivel de lo que sería el suelo, un caballero representa al propio Quevedo, aunque sin el protagonismo que cobra en la estampa del *Alguacil*. Tras él, reconocemos varios personajes: el discreto que es condena de sí mismo, pues está solo, sentado en una silla y sufriendo aparentemente, aunque sin que le ataque ningún verdugo³⁹; a la derecha, un caballero con peluca y dos documentos en las manos: un noble, que trata de certificar la ranciedad de su abolengo ante un corro de diablos, probablemente aquellos que se ríen de él en el texto del sueño⁴⁰. En la base de la montaña, unas mujeres en torno a una mesa preparan maquillaje y una de ellas ostenta una máscara: su belleza artificial⁴¹. Cerca del trono de Plutón, en un caldero, vemos a un poeta con la pluma todavía en la mano, mientras en el cielo los escribanos «vuelan con plumas», como escribe Quevedo⁴². Además de ilustrar escenas del texto quevediano, esta estampa presenta multitud de detalles de torturas infernales: alguna de ellas anticipa –considerando el interés de Goya por esta iconografía quevediana– los *Desastres de la guerra*, como los muertos devorados por cuervos a la izquierda, sobre una cueva en la que se adivinan instrumentos de música envueltos en llamas. Junto a la caricatura o proto-caricatura, hallamos por tanto detalles de gran patetismo, explicándose así la gran seriedad del caballero espectador, Quevedo.

³⁸ Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, p. 173.

³⁹ *Ibid.*, pp. 217-218.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 197-203.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 214-217.

⁴² *Ibid.*, pp. 226-227.

Este alarde de variedad y abundancia en la estampa de Bouttats no es menor en las ilustraciones del *Infierno* de la edición francesa de Bruselas. Además del frontis con el *bivium*, este impreso y sus reediciones componen en torno a este sueño una iconografía tan rica como la de Bouttats, pero en una serie de varias estampas. En total, además del frontis ya comentado, ocho estampas detallan alguna de las escenas del texto quevediano. Así se explica que el *Infierno* esté aludido incluso en el frontis inicial de los *Sueños*, en el que se ve al narrador quevediano dormido sobre un fondo infernal (**fig. 5**): es la joya de la corona del ciclo iconográfico diseñado para esta edición francesa de Quevedo. Acabaremos este artículo revisando las escenas destacadas de este sueño en la edición ilustrada de Bruselas.

Recomponer la serie de estas nueve estampas requiere considerar el proyecto editorial independientemente de los errores de la primera edición de 1699. En esta, por ejemplo, la penúltima estampa se repite en dos ocasiones. Si consideramos la edición de 1718 podemos corregir el doblote, pero en ese caso falta el frontis con el *bivium*, cuando menos en el impreso que he podido consultar digitalizado⁴³. En definitiva, considerando la serie como un todo, podemos identificar nueve imágenes relativas al *Sueño del infierno* en el proyecto impreso en Bruselas⁴⁴, probablemente grabadas todas ellas por Jacobus Harrewijn. Contamos: 1. un frontis sobre el *bivium* seguido por distintas estampas; 2. la vía de la salvación, 3. los soldados cobardes, 4. el librero que el narrador se encuentra al entrar en el infierno, 5. distintos hombres condenados, 6. las dueñas, 7. las damas, 8. los que no saben pedir a Dios o los herejes (?), 9. los escandalosos y taberneros⁴⁵. El reconocimiento de las escenas, sin ser del todo evidente, no deja de ser relativamente fácil para cualquiera que conozca el texto quevediano, máxime porque la situación de cada estampa coincide, a una plana de distancia, con la mayoría de las escenas representadas.

Así, después de la imagen del *bivium* que ya hemos comentado, las estampas representan distintas escenas del *Sueño del infierno*, con un nivel de detalle, un humor y una leve obscenidad que sin duda son argumentos de venta del libro, como cuando las mujeres condenadas aparecen desnudas, o cuando el librero come libros y los defeca. La primera estampa, pasado el frontis, representa la vía de la salvación. En la parte superior, se ve una puerta protegida por tres ángeles, a la que lleva un puente o camino estrecho que transita por encima de las nubes. En él, dos personajes avanzan en fila, o más bien un personaje con bastón, seguido por otro representado de forma algo vaporosa. En primer plano, volando por encima de dragones y demás animalillos diabólicos, observamos una pareja semejante: de espaldas, un personaje parece dialogar con otro que, de cara al espectador y un poco por encima del primero, parece elevarlo por los aires y presenta una consistencia vaporosa. Aunque el texto francés sigue la versión de los *Sueños y discursos*, y menciona al ángel de la guarda, esta estampa representa con toda probabilidad el genio que guía al narrador en *Juguetes de la niñez* y las ediciones basadas en esta versión del texto⁴⁶. Los personajes vaporosos serían por tanto los genios que acompañan a sus correspondientes almas o bien hacia la puerta angélica, o bien hacia un cielo oscurecido por la tormenta y en el que vuelan los monstruos infernales, como en el caso del narrador.

⁴³ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 164 m-2.

⁴⁴ Véase respectivamente: Quevedo, Francisco de, *Les Œuvres de Don Francisco de Quevedo Villegas: Seconde partie contenant les sept visions...*, À Bruxelles, Chez Josse de Griek, 1699, pp. 212 sq, 222 sq, 238 sq, 246 sq, 276 sq, 302 sq; e Id., *Les Œuvres...*, À Bruxelles, Chez Joseph t'Serstevens, 1718, p. 262 sq.

⁴⁵ Véase: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10624733?page=295>. Las demás estampas se encuentran con facilidad en ambas ediciones, de 1699 y 1718.

⁴⁶ Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, pp. 172 y 442.

Reconocemos de hecho al mismo personaje del narrador en la segunda estampa, en la que un demonio le señala un contingente de piqueros que huyen por una calle oscura. Tras ellos se ve al que parece ser el capitán del texto quevediano⁴⁷: una figura que alza el brazo, tratando de frenar a los soldados, pero otras picas aparecen ya tras él, inclinadas hacia la misma calle oscura. Este personaje del narrador no representa esta vez el retrato simbólico de Quevedo, puesto que se aleja del modelo del caballero con bigotes y sombrero del frontis. Tampoco es un personaje constante en el resto de estampas. La tercera (**fig 10**), que muestra al librero condenado⁴⁸, representa de hecho una escena infernal sin testigo alguno. En primer plano, un diablo con quevedos obliga a un hombre a comer un libro. El mismo hombre está defecando otros libros, y un segundo demonio los recoge con unas pinzas de herrero. Al fondo, cinco diablos reunidos alrededor de un yunque parecen forjar uno de esos libros, entre llamas y una densa humareda. Tal condena del poder infernal del libro impide ver en el diablo con gafas una caricatura de Quevedo, máxime cuando sus retratos en esta edición pertenecen a su tipología sin quevedos.

La tercera estampa representa a distintos condenados. Al fondo puede verse a tres hombres colgados del techo por los brazos, a cuyos pies se encuentran otros en cuclillas: quizá los corchetes que soplan el fuego en el texto quevediano⁴⁹. A la izquierda, en segundo plano, otros hombres con grilletes resultan difíciles de identificar como ilustración del *Infierno*, al contrario del primer plano, en el que vemos a un hombre con el culo al aire, quizá el narrador, al que otro, a gatas, le está besando el ano ante la atenta mirada de un demonio. Esta imagen representa, magnificándolo, el apunte homófobo sobre los sodomitas⁵⁰: su presencia sería la razón por la que los demonios tienen cola, como protección contra el ataque que parece sufrir el narrador —aunque su atuendo lo predisponía a ello—. Tal imagen es coherente con la escatología u obscenidad de la que hace gala esta edición desde el propio frontispicio de los *Sueños*, hasta la estampa del librero o las de las mujeres. La primera de estas dos representa la laguna de las dueñas. En ella se ven varios desnudos femeninos, en distintos grupos escalonados del primer plano al fondo, junto a cuatro demonios que rodean al narrador señalándole el espectáculo de las condenadas. La siguiente estampa también apela al mismo lenguaje visual voluntariamente provocador y levemente pornográfico: representa a las mujeres hermosas expulsadas del infierno para conquistar almas en la tierra. El texto francés asocia a estas mujeres hermosas los proxenetas, volviendo explícita una lectura sexual del fragmento y de su ilustración. Basta leer la descripción de la escena por el narrador: «*je trouvais plusieurs diables tenant d'une main des verges et de l'autre des étrivières à boucles, qui chassaient de l'enfer une grande quantité de femmes nues et les régalaient à coups de verges (ce qui me faisait tant de pitié, que si j'eusse eu un endroit pour les loger, je les eusse assurément traitées avec beaucoup plus d'humanité)*»⁵¹.

En contraste con estas imágenes que se escudan en Quevedo para desplegar una evidente procacidad, las dos últimas estampas recurren a un lenguaje alegórico y respetan el texto en su vertiente más moral. La penúltima estampa representa dos condenados con clavos en la lengua, uno de ellos atenzado por dos demonios que le infligen esta tortura. Aunque la estampa se encuentra entre las páginas destinadas a los herejes, culpables por sus palabras contra Dios, es posible que este grabado represente a aquellos condenados

⁴⁷ *Ibid*, pp. 179-181.

⁴⁸ Compárese con *ibid*, pp. 185-186.

⁴⁹ *Ibid*, p. 195.

⁵⁰ *Ibid*, p. 207.

⁵¹ Quevedo, Francisco de, *Les Œuvres de Don Francisco de Quevedo Villegas : Seconde partie contenant les sept visions...*, À Bruxelles, Chez Josse de Grieck, 1699, p. 277.

«que no saben pedir a Dios», pues en el texto quevediano «todos tenían las lenguas condenadas a perpetua cárcel»⁵². En la edición de 1718 vemos la última estampa de la serie, que representa unos carruajes avanzando hacia una boca del Infierno bajo una densa humareda y varios dragoncillos. En primer plano dos diablos riegan a un hombre con dos vasijas. La estampa ilustra por tanto dos fragmentos del sueño quevediano: al fondo vemos los escandalosos a los que el narrador reconoce en «unos carros en que traían atenaceando muchas almas»⁵³, y en primer plano a un tabernero. En definitiva, esta serie de estampas parece dudar entre la seriedad y el *docere* por un lado, y el aspecto más irreverente, caricaturesco y procaz del *delectare* por otro.

CONCLUSIÓN

Entre 1640 y 1726, en distintas lenguas europeas y en varias de las capitales continentales de la imprenta, una rica iconografía ilustra los *Sueños* de Quevedo. Ya sean frontispicios de ediciones exentas, estampas que ejercen función de frontis para esta serie o grabados que ilustran escenas de detalle, estas imágenes no solo confirman el éxito europeo de los *Sueños*, sino que permiten comprender cómo editores, grabadores y lectores interpretaron la organización y el sentido de la serie, su humor o su seriedad. Lejos de repetir los referentes mencionados por Quevedo, que van del Bosco a la imagen religiosa anterior a la Reforma, la composición en diacronía de este corpus iconográfico permite observar la influencia de la cultura visual propia de *Los sueños*: su originalidad así como su modernidad. Este Quevedo en imágenes se independiza en los años 1640 del referente iconográfico de la *Moria* erasmiana; conecta la iconografía de las vanidades con la melancolía ilustrada; anuncia el éxito de la caricatura a partir del siglo XVIII; anticipa cuando menos al Goya de los *Caprichos* y legitima el retrato del autor en acción. Asimismo, los *Sueños* ilustran y propician el éxito del libro ilustrado, en la doble evolución que lleva desde el frontispicio con iconografía de acarreo hacia el tipo original del frontispicio con narrador durmiente; y que a su vez permite llegar al modelo del libro con variedad de estampas desde el libro decorado con un único grabado de frontis. Ante tal éxito editorial e iconográfico, en gran medida aún inexplorado, conviene celebrar que Quevedo no condenara al pintor en ninguno de sus *Sueños*.

BIBLIOGRAFÍA

Para reducir el número de referencias, reunimos a continuación en una misma entrada libros que pueden constituir ediciones filológicamente distintas, cuando la colección iconográfica es la misma y solo presenta variantes de detalle.

Moscherosch, Johann Michael, *Les Visiones De Don Francesco De Quevedo Villegas oder Wunderbahre Satyrische gesichte / Verteutscht durch Philander von Sittewalt/ [et]c*, Strasburg, Mülbe, [1640]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.25673/opendata2-9638>

Moscherosch, Johann Michael, *Les Visiones Don De Quevedo, Continuatio. Satyrische Gesichte Philanders von Sittewaldt, III und IIII theil*, Francofurti, s.n., 1645, Véase: <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01003399215>

Moscherosch, Johann Michael, *Les Visions De Don De Quevedo. Das ist: Wunderliche Satyrische unnd Warhaftige Gesichte Philanders von Sittewaldt...*, Leyden, Wyngarten, 1646. Disponible en: <https://www.digitale->

⁵² Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, pp. 231-232.

⁵³ *Ibid*, p. 218. Es posible que esta estampa esté mal colocada, pues remite a una escena anterior a otras láminas.

sammlungen.de/view/bsb10114903?page=4,5. Reeditado en 1647: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00001326?page=1>

Quevedo, Francisco de, *Seven wonderlijcke gesichten van Don Francisco Quevedo: In welcke alle de gebreecken der eeuwe [...] vermaeckelijck en oock stichtelijck werden bestrafft, en als in een schilderije naecktelijck vertoont*, Amsterdam, by Michiel de Groot..., ca. 1660. Disponible en: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001762244>

Quevedo, Francisco de, *Seven wonderlijke Geschiedten...*, Amsterdam, by Otto Barentsz Smient, 1657. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10607804?page=4,5>

Moscherosch, Johann Michael, *Wunderliche und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald, das ist Straff-Schriefften...*, Strasburg, Josias Städel, 1677. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11261145?page=5>

Quevedo, Francisco de, *Les sept visions de dom Francisco de Quevedo Villegas*, Cologne, chez Clément Malassis, 1682. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10607808?page=2,3>

Quevedo, Francisco de, *Les Œuvres de Don Francisco de Quevedo Villegas : Seconde partie contenant les sept visions...*, À Bruxelles, Chez Josse de Griecq, 1699, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11343073?page=2>. Reeditado a partir de un original portugués con el título de *Les nuits sévillanes ou les visions de dom Francisco de Quevedo Villegas*, en 1700, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87284548>. Reeditado a partir del español y con el título original en 1718, pero por Joseph t'Serstevens: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10624733?page=4,5>

Quevedo, Francisco de, *Obras de don Francisco de Quevedo... nueva impresión corregida y ilustrada con muchas estampas muy donosas y apropiadas a la materia*, tomo primero, En Amberes, por Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-don-francisco-quevedo-villegas-divididas-en-tres-tomos-tomo-primero--0/html/ffc52654-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>. Reedición en Amberes, por la viuda de H. Verdussen, 1726, <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:001737400>.

Quevedo, Francisco de, *The visions of Don Francisco de Quevedo Villegas, ... Made English by Sir Roger L'Estrange...*, London, printed for Edward Midwinter, [1720?]. Véase: <https://find.library.duke.edu/trln/DUKE003617085>

Quevedo, Francisco de, *Scelta delle visioni di D. Francesco Quevedo trasportate dall'Idioma Spagnuolo nell Italiano da Gio. Ant. Pazzaglia*, in Hannovera, s.n., 1704. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000218821&page=1>

Quevedo, Francisco de, *Visioni di D. Francesco Quevedo trasportate dall'Idioma Spagnuolo nell Italiano da Giovan' Antonio Pazzaglia*, in Augusta, appresso Andrea Maschenbaur, 1706. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11258118?page=5>