

LA METAFICCIÓN EN EL *SUEÑO DE LA MUERTE*: Diego Moreno y Quevedo*

SAMUEL PARADA JUNCAL

Grupo de Investigación Francisco de Quevedo
Universidade de Santiago de Compostela

Recepción: 12 de noviembre de 2022 / Aceptación: 20 de febrero de 2023

Resumen: El personaje de Diego Moreno ha suscitado numerosos estudios críticos que evidencian su condición de prototipo de marido consentidor; sin embargo, todavía no ha sido explorado el uso de la metaficción en una de sus apariciones más celebradas: el pasaje que cierra el *Sueño de la muerte* de Quevedo. Este artículo pretende analizar dicha técnica narrativa en ese fragmento concreto, tras una revisión previa de la tradición literaria anterior que encumbra la figura de Diego Moreno.

Palabras clave: Metaficción, Diego Moreno, *Sueño de la muerte*, Quevedo.

Abstract: The character of Diego Moreno has provoked numerous critical studies that show his status as the prototype of the consenting husband; however, the use of metafiction in one of its most celebrated appearances has not yet been explored: the passage that closes Quevedo's *Sueño de la muerte*. This article aims to analyze this narrative technique in

* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas* (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

that specific fragment, after a prior review of the previous literary tradition that elevates the figure of Diego Moreno.

Keywords: Metafiction, Diego Moreno, *Sueño de la muerte*, Quevedo.

El propósito del presente artículo consiste en analizar el uso del procedimiento narrativo de la metaficción en el *Sueño de la muerte* de Quevedo, concretamente, en el pasaje final que cierra la obra, protagonizado por Diego Moreno. Dicho análisis, que evidencia la presencia de todos los rasgos teóricos asignados a tal recurso narrativo, va precedido de una caracterización de la figura del maridillo —motivo burlesco muy celebrado en los Siglos de Oro— y de un repaso acerca de la presencia del personaje folclórico de Diego Moreno, tanto en diversas obras de la literatura española como en la poesía y la prosa quevedianas.

Quevedo condenó a todo tipo de personajes en su literatura satírico-burlesca. A la abigarrada nómina de médicos, boticarios, sastres, pasteleros, alguaciles, licenciados, jueces o letrados, entre muchos otros, habría que añadir la figura del marido consentidor, a quien censura por permitir el amancebamiento de su esposa en su propio beneficio o a cambio de retribuciones de índole material. Mas (1957: 112), en un estudio pionero, diferencia dos posibilidades en torno a esta figura: el sufrido voluntario y el sufrido ignorante, que vienen a ser, en el fondo, paradigma de patéticos maridillos: «Cet orgueil est caractéristique du cocu volontaire, tel que le peint Quevedo. Aucune confusion chez lui entre ce personnage et son homologue ignorant ou récalcitrant. Les deux peuvent coexister chez le même homme»¹. Sin embargo, cabría destacar que al escritor madrileño no le interesa la mofa del cornudo ignorante, que desconoce los escauceos extramatrimoniales de su mujer, sino que pretende juzgar de forma satírica una actitud que puede resultar moralmente reprochable. Según Arellano (1984: 69): «Esta obsesión por el cornudo es nuclear en la sátira de Quevedo. La lubricidad e infidelidad de la mujer pasa a segundo término para dar la preminencia al tipo del marido consentido. El engaño contra su voluntad [...] apenas se presenta en Quevedo. Su tipo favorito es el *maridillo* o sufrido voluntario e industrioso»².

De esta manera, resulta lógico que el autor aurisecular se interesase por el personaje folclórico de Diego Moreno, paradigma del marido paciente, a quien

¹ Sobre esta idea, véase su apartado completo dedicado a los cuernos y al cornudo como motivo burlesco en la obra quevediana (Mas, 1957: 108-123).

² García Berrio (1968: 159) propone que el motivo de los cuernos en Quevedo representa un «exabrupto burlesco de una conciencia nacional obsesionada por los temas del honor y de su pérdida».

encumbra en uno de sus entremeses que lleva su nombre y menciona en diversos pasajes de su obra poética y prosística³.

Asensio (1959: 397) sintetiza el origen de esta peculiar figura:

Diego Moreno nace en canciones callejeras que exaltan su mansedumbre y simplicidad, aprende a utilizar su cazurrería e inocencia, como fuente de ingresos, y acaba por aliar una sombra de honor y matrimonio con la más cínica explotación de los encantos de su esposa, apoyándose en una filosofía agudamente despreciadora de las convenciones sociales.

Además, según el mismo crítico: «El nombre y apellido corresponden a viejas usanzas, ya que Diego designaba una porción de entes ridículos de la imaginación popular, y Moreno poseía un tufillo irónico por aplicarse, como apellido, a no pocos descendientes de esclavos, de moros y negros» (Asensio, 1971: 207). Por lo tanto, la imaginería colectiva se encuentra con un personaje vulgar que permite el escarnio común debido a su patetismo⁴.

Así, pese a que la sátira contra el cornudo existe desde los albores de la literatura⁵, comienza a hacerse popular una cancioncilla que remite de forma burlesca a la figura de Diego Moreno: «Dios me lo guarde / mi Diego Moreno, / que nunca me dijo / malo ni bueno»⁶. Frenk Alatorre (2003: 1311) informa de que este refrán se difunde en distintos cancioneros, como el *Cancionero sevillano*, el *Cancionero de Pedro de Rojas*, la *Flor de varios romances nuevos y canciones* o las *Maravillas del Parnaso*⁷. Uno de los grandes escritores que ayudó a fijar esta letra fue Joan de Timoneda (1951: D iij r), quien en *El truhanesco* dedica un apartado específico a *Las obras del honrado Diego Moreno*, en el que se repite la misma canción con variantes menores: «Dios que me guarde / mi Diego Moreno, / que nunca me dijo /

³ «Quevedo eleva a Diego Moreno a tan alta categoría literaria como el Escarramán cervantino y le coloca en uno de los primeros puestos entre los títeres más vivos del amplio retablo picaresco español» (Esteban, 2008: 72).

⁴ Maestro (2008: 100) reconoce que Diego Moreno hace gracia porque es un personaje patético, en contraposición a los protagonistas de las grandes comedias de capa y espada, en las que prima el atributo masculino del honor: «Diego Moreno es, respecto a los maridos de las comedias calderonianas, la antítesis del arquetipo dramático, su rostro dialéctico, y, respecto a los maridos de los entremeses calderonianos, la subversión del arquetipo cómico, su rostro grotesco, amalgama de lo risible de su impotencia social y de lo patético de su sumisión personal».

⁵ Puede verse la influencia de los clásicos en el tradicional estudio de Sánchez Alonso (1924).

⁶ *Cancionero tradicional* (1991: 300), en *Cancionero sevillano* (c. 1568).

⁷ Correas no recoge este refrán. Sí menciona a Diego Moreno en otra expresión: «Par Diego Libroero. Par Diego Moreno», y ofrece una explicación: «Manera de jurar sin jura» (Correas, 2000: 1034). Por lo tanto, el personaje seguiría evocando esa actitud pusilánime que apenas se tiene en consideración. Resulta curioso el siguiente refrán que sí aparece en su *Vocabulario*, muy similar al de este objeto de estudio: «Buena Pascua dé Dios a Pedro, que nunca me dijo malo ni bueno» (Correas, 2000: 135).

malo ni bueno»⁸. González de Eslava (1877: 84-96) exportó este mito folclórico más allá del Atlántico, pues en su *Coloquio séptimo de Jonás profeta* aparece un entremés dedicado a Diego Moreno y Teresa. Durante el siglo XVII destaca en la Península la obra de Salas de Barbadillo, *El sagaz Estacio*. Aquí no aparece el personaje de Diego Moreno como tal, pero sí se presentan alusiones evidentes a su condición de maridillo que invitan al protagonista a aprender de él. Para enamorar a su dama Marcela, quien busca «un maridico, un juguete destes de “pasa aquí”, “escóndete acullá”, “vete fuera y no vuelvas hasta tal hora”» (Salas Barbadillo, 1958: 78), Estacio debe ordenarse como *protopaciente*, de ahí que acuda a casa de Diego Moreno, para aprender de su magisterio: «Aquí vive Diego Moreno, que es protopaciente, y por cuyas manos pasan todos los despachos de esta calidad, y así vengo para recibir dellas la orden de paciencia» (Salas Barbadillo, 1958: 238).

El personaje folclórico en la obra de Quevedo

No obstante, el autor español que más contribuyó a fijar este tipo literario fue Quevedo. En el género teatral dedica un entremés a esta figura que lleva su nombre: *Diego Moreno*, dividido en dos partes. El personaje protagoniza la primera, ya que en la segunda se ha muerto, propiciando que su esposa se case con otro hombre. La frasecilla popular vuelve a resonar en boca de la dueña Gutiérrez, quien disimula mientras Diego se extraña por encontrar un broquel y una espada que no le pertenecen al lado de su lecho: «Dios me le guarde a mi Diego Moreno, que calla lo malo y dice lo bueno» (Quevedo, 2010: 325). La sátira contra el cornudo se hace patente desde el punto de vista del protagonista, pues mediante sus intervenciones denota su condición de marido humillado:

(Hacen ruido dentro como que abren puerta)

JUSTA.—¿Quién abre esa puerta? Gutiérrez, mira allí fuera.

DIEGO.—Yo soy c'abro para irme. Abierto queda para si viene alguien (Quevedo, 2010: 329)⁹.

Los personajes del entremés son tipos en los que no se puede buscar ninguna profundización psicológica. Están a disposición del espectador para causar la risa y

⁸ Actualizo en ortografía y puntuación. El final de la estrofa se repite a modo de letrilla, con ligeras variantes, en las canciones que pertenecen a esta sección de su obra.

⁹ Este calambur también aparece en su poesía (cito por la edición de Rey y Alonso Veloso, 2021): «¿Abro puerta sin toser / y sin decir “Yo soy c'abro”» (536, vv. 65-66). Soons (1970: 434) reconoce que la gran novedad de Quevedo en sus entremeses no es dramática, sino lingüística: «Podemos concluir que prevalece lo caprichoso, y que la gran aportación de Quevedo no está en el eslabonamiento dramático sino en su presentación del lenguaje, la *iunctura callida* de ideas y voces que tantas veces hace eco a los *Sueños* y los escritos menores».

la burla¹⁰. Sin embargo, Quevedo antepone el registro lingüístico al criterio más zafio —pero a la vez inherente— del género entremesil, pues este teatro breve solía terminar sus representaciones con una pelea o entre gritos y golpes¹¹. Frente a tal práctica usual, la comicidad en el teatro quevediano se alcanza mediante el ingenio lingüístico¹².

En el género poético son recurrentes los personajes del cornudo y el maridillo para alcanzar la burla. Los poemas en los que Quevedo alude a este tipo son tantos que resultan inabarcables. En ellos repite algunos motivos que también aparecerán en su obra dramática y prosística: las referencias a los cuernos, a la cabeza y al sombrero, a la linterna, al tintero, espacios como el Jarama o Medellín, animales como las cabras o los toros y constelaciones como Capricornio o Aries, que evidencian la condición del marido ultrajado¹³. Aparte de estas ideas, menciona a Diego Moreno en dos composiciones: en el romance titulado *Marido que busca comodo y hace relación de sus propiedades* (491): «Si hiciérades oración / por un marido del Soto, / no os le deparara el rastro / más Diego ni menos hosco» (vv. 61-64) y en el poema «Tardose en parirme» (549): «y para nosotros / vino la del cuerno, / rica de ganados / y Diegos Morenos» (vv. 25-28). En ambos aparecen numerosos chistes que ridiculizan la naturaleza de este personaje.

En el género prosístico Quevedo menciona las ventajas de los maridillos en dos obras burlescas cuyo discurso está basado en la figura retórica de la ironía. La primera de ellas, *Capitulaciones matrimoniales*, narra el concierto al que llega Juan con su mujer antes de desposarla. Entre las cláusulas de su contrato, está la de permitir a su esposa acostarse con otros hombres si él no se encuentra en condiciones para satisfacerla:

¹⁰ Véase Martínez López (1997: 109) sobre los personajes-tipo en el entremés de los siglos XVI y XVII. Además, Huerta Calvo (1995: 61-63) diferencia distintos tipos de morfología interna en el género entremesil. En este caso, el lector se encuentra ante una estructura en la que prevalece el *personaje figurón*: «Ahora es un personaje el que, en razón de un vicio particular, un comportamiento o hábito anormales, acapara la atención del entremés. El conjunto de personajes agentes (px₁) tiende entre sí una gama de relaciones que convergen siempre en el personaje central, en una relación de fuerzas que podemos considerar centrípeta» (Huerta Calvo, 1995: 62). En este caso, huelga indicar que el personaje principal sobre el que orbita el resto de circunstancias es Diego Moreno.

¹¹ En general, puede consultarse el capítulo dedicado al entremés de Huerta Calvo (2001: 85-167), en el que aborda asuntos interesantes en relación con la temática, la estructura, los personajes, el estilo y la intención autorial.

¹² Esta idea la defiende Depretis (1982) en su artículo sobre la comicidad en el *Diego Moreno*. Hernández Araico (2004: 208) opone este teatro quevediano a las comedias auriseculares: «Los entremeses de Quevedo ridiculizan, pues, los esquemas y valores idealizados en el nivel culto de la comedia lopesca, incorporando progresivamente la práctica en sí del arte escénico como reflejo del fingimiento que absurdamente sustenta los ideales de su propia sociedad cortesana de espectadores».

¹³ Acerca de estas imágenes, sobre todo, las vinculadas con los animales, Alonso Veloso (2007: 42) reconoce que «se puede constatar la obsesión de Quevedo por buscar en el mundo animal ejemplos que traigan de forma automática al lector la imagen de un cornudo».

Si (lo que Dios no quiera ni permita) las enfermedades e indisposiciones del marido le hicieren incapaz del ejercicio del matrimonio, se le concede a la novia pueda nombrar un teniente, con tal que no sea estudiante ni soldado ni poeta ni músico; porque los tales no sólo no son de provecho, sino que se hacen polillas de un sufrido (Quevedo, 2007a: 207).

Más chistosa resulta la *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*, en la que el narrador le explica al señor licenciado las ventajas de ser un cornudo, hasta el punto de considerar esta circunstancia como una profesión que debe respetarse:

Mas después que he visto esta materia de los maridos cuán en su punto está, soy de parecer que es el mejor oficio que hay en la república, teniendo por acompañado el ser cornudo. Gracias a Dios, que nos ha dejado ver tiempo en que es calidad; y estoy sentido y aun avergonzado de parte de los que lo son, por haber sabido que vuestra merced anda escondiéndose como afrentado de serlo (Quevedo, 2007b: 269).

En definitiva, Quevedo aborda el motivo del marido paciente en todos los géneros literarios que cultiva y también menciona al personaje de Diego Moreno en sus composiciones en prosa y verso. Otorga a esta figura su forma definitiva y la asienta en el panorama literario español a través de un entremés que lleva su nombre. García Valdés (1985: 33-34) define su obra completa como «una suma de cuadros aislados, verdaderos núcleos entremesiles» en los que «pululan un sinfín de figuras» que él mismo refundirá¹⁴. Parece que la piedra de toque en todos estos textos es el lenguaje irónico de Quevedo, que funciona mediante alusiones chistosas al personaje del que se burla o censura. El pasaje del *Sueño de la muerte* objeto de comentario ejemplificará muy bien esta idea, y permitirá aproximarse a la metaficción quevediana, una técnica narrativa moderna que el autor aurisecular ya explora en la primera mitad del siglo XVII.

Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*

Diego Moreno es el último personaje que cierra el ciclo de los *Sueños*. Su aparición al término del *Sueño de la muerte* concluye con el desfile de figuras populares o folclóricas y evidencia una intencionalidad formal por parte del autor en la compleja armazón arquitectónica que constituyen sus *Sueños* y *discursos*. El

¹⁴ Idea similar comparte Sabor de Cortázar (1984-1985: 43), quien emparenta sus entremeses con obras de diversos géneros como el *Buscón*, los *Sueños* o los poemas burlescos. El punto en común sería el desfile de tipos y de figuras satirizadas junto con la creación deformadora de un lenguaje que provoca juegos verbales.

fragmento en el que aparece este personaje comienza de forma abrupta: «Íbame poco a poco buscando quien me guiase, cuando sin hablar palabra ni chistar (como dicen los niños), un muerto de buena disposición, bien vestido y de buena cara, cerró conmigo. Yo temí que era loco y cerré con él; metiéronnos en paz» (Quevedo, 2003: 461). Diego Moreno interrumpe de manera violenta al narrador en su viaje con la Muerte para recriminarle que se haya mofado de él en un entremés que ha escrito. Así lo manifiesta en un acalorado diálogo:

—¡Déjeme a ese bellaco deshonrabuenos, voto al cielo de la cama que le he de hacer que se quede acá!

Yo estaba colérico y díjele:

—¡Llega y te tornaré a matar, infame, que no puedes ser hombre de bien! ¡Llega, cabrón!

¡Quién tal dijo! No le hube llamado la mala palabra, cuando otra vez se quiso abalanzar a mí y yo a él. Llegáronse otros muertos y dijeron:

—¿Qué habéis hecho? ¿Sabéis con quién habláis? ¿A Diego Moreno llamáis cabrón? ¿No hallastes sabandijas de mejor frente?

—¿Que es este Diego Moreno? —dije yo.

Enojome más y alcé la voz, diciendo:

—¡Infame! ¿Pues tú hablas? ¿Tú dices a los otros deshonrabuenos? La muerte no tiene honra, pues consiente que este ande aquí. ¿Qué le he hecho yo?

—Entremés —dijo tan presto Diego Moreno— (Quevedo, 2003: 461).

La presencia del narrador-autor en relación con la metaficción será analizada con posterioridad¹⁵, por ahora cabe preguntarse cuáles son las intenciones de Quevedo al incluir a este personaje en la parte final de un relato en el que ya han aparecido numerosos tipos folclóricos: Juan de la Encina, el rey Perico, la dueña Quintañoña, Perico de los Palotes o Pero Grullo, entre otros¹⁶. Resulta evidente la intencionalidad satírica del escritor aurisecular, que se burla de la condición de Diego Moreno en varios lugares del pasaje: al principio, de forma inconsciente, pues irónicamente no reconoce a su propio personaje, como se puede apreciar en la cita anterior; al final, de forma deliberada:

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

¹⁵ De momento servirá la caracterización del narrador que plantea Gómez Trueba (1999: 236): «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 reafirmada».

¹⁶ Los mismos personajes aparecen en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* (Quevedo, 2010: 543).

Al mundo voy solo a escribir de día y de noche entremeses de tu vida
(Quevedo, 2003: 464)¹⁷.

Sin embargo, parece que la figura de Diego Moreno no se arrepiente de sus acciones. Se vanagloria de su condición de maridillo, por eso resulta extraño su enfado. Lo que le molesta a Diego es que haya tantos cornudos y que el narrador se haya ensañado con él:

¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? ¿No sabías que todos los Morenos, aunque se llamen Joanes, en casándose se vuelven Diegos y que el color de los más maridos es moreno? ¿Qué he hecho yo que no hayan hecho otros muchos más? ¿Acabose en mí el cuerno? ¿Levanteme yo a mayores con la cornamenta? ¿Encarecieron por mi muerte los cabos de cuchillos y los tinteros? ¿Pues qué los ha movido a traerme por tablados? (Quevedo, 2003: 461-462).

Además, Diego Moreno renuncia a la frasecilla popular que ha forjado su leyenda folclórica. Reconoce que es mentira, pues él se ha preocupado en señalar qué es malo y qué es bueno para su familia: «Mi mujer era una picaronaza, y ella me difamaba, porque dio en decir “Dios me le guarde al mi Diego Moreno, que nunca me dijo malo ni bueno”, y miente la bellaca, que yo dije malo y bueno ducientas veces» (Quevedo, 2003: 463). Continúa el monólogo burlesco señalando a aquellos amantes que considera buenos para su mujer; es decir, aquellos que le proporcionarán más dinero, en contraposición con los malos y más pobres:

Y si está el remedio en eso, a los cabronazos que hay agora en el mundo decildes que se anden diciendo malo y bueno a sus mujeres, a ver si les desmocharán las testas y si podrán restañar el flujo del hueso. Lo otro, yo dicen que no dije malo ni bueno; y es tan al revés que en viendo entrar en mi casa poetas decía «¡malo!», y en viendo salir ginoveses decía «¡bueno!»; si vía con mi mujer galancetes decía «¡malo!»; si vía mercaderes decía «¡bueno!»; si topaba en mi escalera valientes decía «¡remalo!»; si encontraba obligados y tratantes decía «¡rebueno!». ¿Pues qué más bueno y malo había de decir? (Quevedo, 2003: 463)¹⁸.

Por lo tanto, parece que en esta ocasión las críticas de Quevedo se reparten: a primera vista, parece que solo se centra en satirizar la condición de Diego Moreno,

¹⁷ Numerosos chistes relacionados con la figura del cornudo han sido mencionados con anterioridad, pues aparecen de forma asidua en su poesía burlesca. También en el monólogo de Diego Moreno se encuentran algunos. Remito a los trabajos de Arellano (1984), Bershas (1960) o Nolting-Hauff (1974) para su interpretación, junto a los comentarios de la edición crítica.

¹⁸ La estructura bimembre otorga comicidad al fragmento. Sobre la extensión polar, véase Azaustre (1996: 83).

un ser patético que prostituye a su mujer a cambio de recibir bienes económicos; sin embargo, este pasaje final, en consonancia con la sección de los personajes folclóricos, evidencia una censura metalingüística. El autor también está criticando el abuso de refranes y frases populares, tanto es así que el propio protagonista de uno de ellos niega haber actuado tal y como el refrán enuncia. En palabras de Iven-tosch (1962: 106): «It is impossible to separate entirely the motif of the mockery of the *refrán* as symbol of vulgar ignorance in general and the parody of the *refrán* as simple linguistic vulgarity. The two themes are fused in Quevedo's mind»¹⁹. De esta manera, se puede proponer que en el siglo XVII la preocupación literaria es doble, pues abarca tanto el plano satírico o moral como el epistemológico²⁰.

Un pasaje metaficcional

En consonancia con lo que acaba de exponerse, Quevedo retuerce el artificio narrativo incorporando al enunciador del relato en la propia historia ficticia. Este procedimiento se acentúa cuando el lector se da cuenta de que el propio narrador es el autor del *Sueño de la muerte*. Es decir, se produce un efecto de inmersión de Quevedo en el plano ficticio de su relato:

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 autobiográfico. 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 del mero discurso satírico o doctrinal del texto, al tiempo que disminuye el ámbito de lo ficticio. En realidad, el género de la sátira [...] conlleva el dominio de un narrador-espectador que el receptor tiende a asimilar al autor (Gómez Trueba, 1999: 235).

¹⁹ Díaz-Migoyo (1982: 129) va más allá y reconoce que a Quevedo le importa más desacreditar la práctica de disimulación u oscurecimiento de la verdad a través del lenguaje que satirizar vicios particulares.

²⁰ Esta idea la estudia Arellano (1997: 19): «sin duda existe una repulsa moral a la hipocresía o a la vaciedad expresiva que refleja la vaciedad (o falsedad) de la inteligencia, pero también resulta fundamental la intención lúdica, la ingeniosa manipulación de la fórmula fija convertida en material moldeable para la sutileza conceptista».

Por lo tanto, Quevedo emplea un recurso metaficcional realmente moderno²¹, quizá más vinculado a los parámetros posmodernistas del siglo xx que a una literatura barroca regida por un clasicismo escolástico²². El primer crítico que emplea la expresión de *metaficción* para referirse a este procedimiento será William Gass (1974: 40-41). Alude a esa técnica autoconsciente del lenguaje y de la forma literaria moderna mediante la cual el narrador participa en la historia que cuenta. En este caso, Quevedo aparece en el *Sueño de la muerte* como personaje y narrador: discute con Diego Moreno, se burla de su condición de marido paciente y su intervención remata con una pelea que lo acabará despertando del sueño:

En Quevedo, en el polífono y animadísimo enjambre de sus *Sueños* es raro poder encontrar una dualidad neta como la del autor y narrador, pues la conciencia que tiene de autoría se expresa y acusa tan prominentemente que apenas caben sutilezas ni distingos. El narrador es el autor. El que sueña o fantasea es el autor, el que cuenta también, y el que observa lo que quiere y no tiene pelos en la lengua y se burla y clava el aguijón y moraliza y finalmente se despierta. Tiene plena conciencia de ello, asumiendo entera responsabilidad del relato, y así se lo asegura al lector (Ugalde, 1980: 186)²³.

Genette (2004: 15) vincula esta idea a la figura de la *metalepsis*, muy relacionada con las prácticas cinematográficas modernas: «una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación»²⁴. En definitiva, se trata de un procedimiento narrativo en el que

²¹ Cabría matizar esta idea recordando que algunas técnicas semejantes aparecen ya en ciertos textos medievales, como el *Libro de buen amor* o la *Divina comedia*. Sin embargo, considero que el procedimiento quevediano es insólito, pues aparte de incorporar al relato la figura del autor-personaje, también añade sus obras y sus personajes literarios; es decir, se superponen distintos niveles narrativos dentro del plano ficcional. Para más información sobre este asunto en la Edad Media, remito al trabajo de Rey (1979).

²² A mediados del siglo xx Barthes (2003: 139) acuña el término *metaliteratura* para referirse al relato que se proyecta sobre sí mismo: «Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura». Véase también al respecto Barthes (1970: 35-36): «hoy, escribir no es “contar”, es *decir* que se cuenta, y remitir todo el referente (“lo que se dice”) a este acto de locución».

²³ Fernández Mosquera (1997: 116) es más prudente, y considera que la narratología debe tomarse en consideración aun cuando las «instancias enunciatoras» del siglo xvii difieren de las del xx. Sin embargo, sí que parece que en este caso el procedimiento narratológico quevediano está más próximo a la posmodernidad que al clasicismo.

²⁴ La justifica de la siguiente manera: «el narrador, que hasta ahora pertenecía a la diégesis de la novela, sale bruscamente de ella, franqueando de modo deliberado (y clamoroso) el umbral que separa el nivel diegético [...] del nivel extradiegético, que es el nuestro» (Genette, 2004: 33). Esta

el enunciador del relato, mediante un proceso de inmersión, se introduce en la obra a la que él mismo se está refiriendo. Participa como un personaje más y está en permanente diálogo en el umbral narratológico que separa la realidad de la ficción²⁵.

Para el estudio de la metaficción en este pasaje concreto del *Sueño de la muerte* cabría detenerse en los cuatro puntos teóricos que postula Robert Scholes, quien, tras la propuesta inicial de Gass, fija de forma definitiva este concepto en el canon narratológico de la segunda mitad del siglo xx. El teórico literario estadounidense diferencia cuatro posibilidades de metaficción que facilitarían la aparición de esta técnica: la ficción de ideas, la ficción de formas, la ficción de existencia y la ficción de esencia.

Para Scholes (1980: 108), la ficción de ideas debe relacionarse con la imaginaria mítica y los relatos folclóricos y populares, que propician la aparición de narraciones ficticias:

By fiction of ideas in this system is meant not the «novel of ideas» or some such thing, but that fiction which is most directly animated by the essential ideas of fiction. The fiction of ideas is mythic fiction as we find it in folktales, where fiction springs most directly from human deeds and desires.

En el caso del pasaje quevediano esta idea se cumple de forma totalitaria: no solo aparece un personaje consagrado por la tradición popular, como es la figura del cornudo Diego Moreno junto a su frasecilla caracterizadora, sino que el narrador interactúa con muchos otros en las páginas anteriores, como son los ya citados Juan de la Encina, el rey Perico, la dueña Quintañona, etc. La importancia del folclore en el *Sueño de la muerte* es absoluta, motivo que acerca este fragmento al ámbito de la metaficción²⁶.

La ficción de formas consiste en superponer distintos niveles ficcionales dentro de la misma narración: «The fiction of forms is fiction that imitates other fiction» (Scholes, 1980: 108). Nuevamente, este tipo de ficción aparece en el pasaje de Diego Moreno, cuando el personaje hace alusión al entremés que Quevedo había compuesto y que lleva su nombre. Todavía más interesante resulta la ficción de

técnica está muy relacionada a niveles filmográficos con la *mise en abyme*: «Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*» (Dällenbach, 1991: 15).

²⁵ Múltiples estudiosos han acotado los límites de la metaficción tras las primeras investigaciones de los críticos ya citados. Remito solo a algunos: Alter (1975), Kellman (1976), Hutcheon (1980) o, ya focalizados en la novela española contemporánea, Sarduy (1976), Pérez Firmat (1980) y Spire (1984).

²⁶ Para Schwartz (1985: 225), una de las causas de la aparición del popularismo es la ruptura de las barreras entre la realidad y la ficción: «Al final del sueño —después del encuentro con los personajes que son la realización ficcional de refranes y dichos populares— Yo se identifica con el autor del entremés *Diego Moreno*, es decir con Quevedo. Acortar la distancia entre un Yo satírico y el autor que asume esta perspectiva en el discurso es, nuevamente, equivalente a identificar la *indignatio* del género con una genuina repulsa de condiciones extra-textuales “reales”».

formas en la última acción del relato, cuando Diego Moreno y Quevedo terminan su diálogo con una pelea que provoca el despertar del autor:

Y asímonos a bocados y a la grita y ruido que traíamos desperté de un vulco que di en la cama, diciendo: «¡Válgate el diablo! ¿Ahora te enojas?» (propia condición de cornudos, enojarse después de muertos). Con esto me hallé en mi aposento tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño (Quevedo, 2003: 464).

En este caso se introduce un procedimiento típico del entremés, ya que, al igual que en el subgénero teatral, se imita el final en forma de pelea. De esta manera, Diego Moreno alude a un entremés de forma verbal y, junto a Quevedo, imita las costumbres más típicas de este género²⁷. No hay que olvidar que al comienzo del *Sueño de la muerte* el narrador sugiere al lector que interprete esta obra como una comedia: «Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, 2003: 391).

La tercera forma que posibilita la aparición de la metaficción es la ficción de existencia: «The fiction of existence seeks to imitate not the forms of fiction but the forms of human behavior» (Scholes, 1980: 109). La importancia del comportamiento humano en la ficción de los *Sueños* se evidencia en su condición de obra satírica, que mediante el artificio burlesco pretende enmendar los vicios y malas costumbres de la sociedad. Como ya se ha advertido, la censura de este fragmento es doble: por un lado, se critica el abuso en el uso de refranes y frases populares, así como la aparición de personajes-tipo; por el otro, y más interesante para la ficción de existencia, el narrador censura la condición moral de Diego Moreno, quien permite el amancebamiento de su mujer²⁸. No obstante, Diego no comparte la repulsa moral a la que lo somete el narrador-autor. Él está orgulloso de su mujer tomajona y se alegra de haber sido un maridillo voluntario. De hecho, reconoce que sentó cátedra y desde su magisterio este tipo social aflora por doquier:

²⁷ Nolting-Hauff (1974: 94) define este momento final como una *pseudocomedia*, debido a las semejanzas con el género entremesil. Valdés Gázquez (2016: 245) reconoce que «más allá de los paratextos, en el propio texto se establece ya la identificación en la situación de metaficción que implica la búsqueda y enfrentamiento del personaje de entremés Diego Moreno con su autor que no es ni puede ser otro que Francisco de Quevedo. Tal vez en ese final de entremés a palos, en que ya de manera indubitable se establece y aclara definitivamente que ese narrador es Quevedo, ocupa ese lugar, el final, en la que va a ser la última pieza de los *Sueños y discursos*, precisamente para cerrar circularmente el ciclo subrayando esa identificación y también, por cierto, la ridiculización del narrador».

²⁸ Davenport (2002: 312) sintetiza las censuras en este pasaje: «En resumen podemos decir que las interpretaciones más importantes del episodio de Diego Moreno han enfatizado principalmente dos aspectos: la sátira del cornudo y la sátira del abuso de los dichos, frases y personajes proverbiales».

En mi tiempo hacía tanto ruido un marido postizo que se vendía el mundo por uno y no se hallaba; ahora se casan por suficiencia y se ponen a maridos como a sastres y escribientes, y hay platicantes de cornudo y aprendices de maridería, y anda el negocio de suerte que, si volviera al mundo (con ser el propio Diego Moreno) a ser cornudo, me pusiera a platicante y aprendiz delante del acatamiento de los que peinan Medellín y barban de cabrío (Quevedo, 2003: 463-464).

De forma irónica, Diego Moreno reconoce que, si ahora volviese al mundo, él ya no sería un ejemplo prototípico de maridillo, sino que se convertiría en un aprendiz y tendría que aprender las nuevas técnicas. Así, se puede comprobar que la imitación del comportamiento humano no solo es diferencial en este pasaje, sino que suscita controversias entre los protagonistas y provoca una pelea final entre el creador y su personaje.

Este último hecho, es decir, la propia consciencia de Diego Moreno de ser un maridillo y enorgullecerse de ello, condensa el último tipo ficcional que podría propiciar un relato metaficcional: la ficción de esencia. Este tipo de ficción estaría muy relacionado con el anterior:

The fiction of essence is concerned with the deep structure of being, just as the fiction of behavior is concerned with its surface structure [...] The fiction of essence is that allegory which probes and develops metaphysical questions and ideals. It is concerned most with ethical ideas and absolutes of value (Scholes, 1980: 110).

No obstante, en este caso la idea que subyace por debajo del comportamiento es la del ser humano, la metafísica. La ficción de esencia viene a preguntarse por qué Diego Moreno actúa de forma deliberada como un marido paciente. La sociología literaria explica que este personaje ejerce la función de cornudo como medio de subsistencia. Diego se ve abocado a ignorar los escarceos sexuales de su mujer para sobrevivir. Es una situación paralela a la que experimentan Lázaro de Tormes o Guzmán de Alfarache en sus respectivas narrativas picarescas. Estos personajes son conscientes de su situación, pero la aceptan con tal de alcanzar una vida despreocupada desde el punto de vista económico. En el caso de Lázaro o Guzmán el lector conoce su pasado tortuoso; no sucede lo mismo con Diego Moreno, lo que invita a pensar en cierta malicia por parte de este personaje, hecho que se refrenda en algunas de sus intervenciones: «Yo fui marido de tomo y lomo, porque tomaba y engordaba; siete durmientes era con los ricos y grulla con los pobres; poco malicioso, lo que podía echar a la bolsa no lo echaba a mala parte» (Quevedo, 2003: 462-463). Por lo tanto, la metaficción de esencia permite aproximarse a Diego Moreno no como un personaje patético, sino como un ser taimado, que, de forma astuta, es capaz de soportar la ignominia con tal de aprovecharse de su veleidosa mujer.

Conclusiones

En síntesis, tras una sucinta caracterización de este personaje en la literatura española y en la obra particular de Quevedo, se pueden extraer algunas conclusiones que ya se han adelantado en las páginas precedentes. En primer lugar, cabría destacar la naturaleza de Diego Moreno como figura folclórica. Este personaje-tipo nace vinculado a una cancioncilla que se populariza y que arraiga en el ideario colectivo de la sociedad española, lo que implica que la gran mayoría de autores y lectores conozca su personalidad y su forma de actuar. Además, su polémica idiosincrasia suscita que sea motivo de burlas, debido a su condición de marido cornudo que permite el amancebamiento de su mujer; de ahí que, sobre todo, aparezca en obras satíricas y festivas, como modelo de conducta y como ejemplo negativo²⁹.

En este caso, se ha analizado un pasaje muy concreto del *Sueño de la muerte* y se ha visto una evidente intención autorial en torno a este personaje: Diego Moreno cierra el ciclo de los tipos populares y con él concluye la narración del *Sueño*, siendo la última figura que aparece en él. La censura sobre este personaje se produce en una doble dirección, enfatizando la sátira contra el maridillo pero también la repulsa contra el abuso del lenguaje de refranes y hacia los personajes folclóricos, cuya sobreexplotación en la literatura es manifiesta según Quevedo. La novedad de este estudio reside en el análisis del procedimiento metaficcional. El autor se inserta a sí mismo en la obra como narrador y personaje; de ahí que Diego Moreno se enfade con él, porque es consciente de la persona con la que habla, ya que Quevedo le había dedicado un entremés en prosa y había focalizado en su persona el paradigma del marido consentidor³⁰. Como se ha comprobado, la metaficción en este pasaje es total, pues se cumplen las cuatro posibilidades enunciativas de Scholes (1980: 108-110). La autoconsciencia del autor se imbrica con los hechos ficcionales que el narrador expone, cuyos resbaladizos límites permiten que Quevedo participe en ellos de manera absoluta. Se produce una inmersión en tres dimensiones que provoca un efecto similar a las muñecas rusas, encapsuladas unas dentro de otras: el Quevedo autor (plano de la realidad) se introduce en el *Sueño de la muerte* (plano de la ficción); después, la discusión entre Diego Moreno y Quevedo en el *Sueño* (plano de la ficción) es consecuencia de una obra entremesil existente en el plano de la realidad; finalmente, el *Diego Moreno*, entremés escrito

²⁹ Maestro (2007: 471) recuerda que no hay que olvidar el interés de enmienda moral en la sátira: «De cualquier modo, la literatura es ininterpretable sin la ética. Es impenetrable fuera de la moral. Quevedo —poeta y moralista— estaría muy de acuerdo con esta observación. Buena parte de su obra es un desafío a nuestra ilustrada moral contemporánea».

³⁰ Para Asensio (1971: 214), dicho entremés representa su más perfecta obra teatral en prosa: «*Diego Moreno* fue el único entremés al que Quevedo ha aludido en sus obras ufánandose de haberlo escrito. En *El sueño de la muerte* Diego Moreno cierra la reseña de tipos populares vivos en la imaginación y el habla del vulgo, insultando y tratando de golpear a Quevedo».

por Quevedo, vuelve a introducirse en el plano de la ficción para apuntar hacia los cuernos del personaje que lleva su nombre. Sin embargo, este procedimiento limítrofe entre las fronteras de la realidad y la ficción parece que solo lo identifica Diego Moreno en la narración: paradójicamente, es el personaje quien reconoce a su autor y no el autor quien identifica al personaje que ha creado³¹. Este hecho podría acercar esta narración a las incoherencias del relato cervantino en el *Quijote*, en el que los distintos narradores superponen diferentes planos ficcionales y el autor parece que se enreda en su propia trampa.

Pese a esto, cabría destacar la originalidad narrativa en las obras de Cervantes y Quevedo. Están abordando —y creo que lo hacen de una manera consciente— un procedimiento narrativo muy complejo y realmente moderno. Tanto es así que en el caso de Quevedo se podrían identificar múltiples semejanzas entre Diego Moreno y el protagonista de *Niebla*, Augusto Pérez, quien, al igual que el personaje del *Sueño de la muerte*, ataca a su creador. Esta técnica narrativa resulta habitual en el siglo xx con la llegada de la posmodernidad; no obstante, apenas fue tratada en el Barroco español, época sustentada por los rígidos preceptos clasicistas. Así, los *Sueños* de Quevedo, y en particular este *Sueño de la muerte*, quizá el más original y el más maduro (no hay que olvidar que fue el último que compuso, firmado el 6 de abril de 1622), han recibido muchas denominaciones por parte de la crítica, intentando acotarlos a una terminología literaria moderna. Nolting-Hauff (1974: 67) se refiere a ellos como *pseudonarraciones*, ya que los pasajes narrativos apenas aparecen al comienzo de estos; Roig Miranda (2019) prefiere catalogarlos como posibles *novelas*, debido a su unidad de acción en las cinco obras, a la presencia de un mismo personaje que discurre por espacios variables, etc. Desde mi punto de vista, Quevedo aprovecha las características de la tradición del sueño literario para ofrecer un conjunto de obras con un hilo conductor similar. Se introduce a sí mismo en el relato, rompiendo la *cuarta pared*, para explotar como no lo ha hecho ningún otro escritor las formas satíricas preestablecidas de una tradición que tiene sus antecedentes en la sátira menipea y latina. El procedimiento metaficcional le permite acercarse a diversas formas modernas, que, exceptuando el *Quijote* y algunos antecedentes medievales más primitivos, todavía no habían sido exploradas. Así, los *Sueños* de Quevedo funcionan como un eje axial, pues representan de manera inequívoca la asunción de la tradición clásica con las formas de narración más modernas.

³¹ Davenport (2002: 312): «Nótese, sin embargo, que en el caso de Quevedo no se trata sólo de un personaje ficticio encontrando a su autor, sino de un personaje ficticio que ha sido relegado al reino de los muertos. Por lo demás, en este caso no es el autor quien reconoce a su creación sino lo contrario; es como si el narrador-autor del entremés no reconociese a su propia creación fuera del escenario».

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, M. J. (2007): *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Universidad de Sevilla.
- ALTER, R. (1975): *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California, Berkeley.
- ARELLANO, I. (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, EUNSA, Pamplona.
- (1997): «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 15-38.
- ASENSIO, E. (1959): «Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27, 4, pp. 397-412.
- (1971): *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid.
- AZAUSTRE GALIANA, A. (1996): *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Universidade de Santiago de Compostela.
- BARTHES, R. (1970): «Introducción al análisis estructural de los relatos», en R. Barthes *et al.* (eds.), *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 9-43.
- (2003): «Literatura y metalenguaje», en S. Sontag (ed.), *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, pp. 139-141.
- BERSHAS, H. N. (1960): «Three expressions of cuckoldry in Quevedo», *Hispanic Review*, 28, 2, pp. 121-135.
- Cancionero tradicional* (1991), Castalia, Madrid. Edición de J. M. Alín.
- CORREAS, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Castalia, Madrid. Edición de L. Combet.
- DÄLLENBACH, L. (1991): *El relato especular*, Visor, Madrid.
- DAVENPORT, R. L. (2002): «Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*», *La Perinola*, 6, pp. 303-322.
- DEPRETIS, G. (1982): «Forme spettacolari e comiche nel *Diego Moreno* di Francisco de Quevedo», en *Ecdotica e testi ispanici: Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona 18-19-20 giugno 1981)*, Università Degli Studi di Padova, Verona, pp. 201-221.
- DÍAZ-MIGOYO, G. (1982): «Semántica de la ficción: el vacío de *El mundo por dentro*», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial*, Juan de la Cuesta, Newark, pp. 117-137.
- ESTEBAN, J. (2008): «Diego Moreno, prototipo de marido paciente», *La Perinola*, 12, pp. 69-77.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1997): «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 151-169.
- FRENK ALATORRE, M. (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México D. F., v. 2.
- GARCÍA BERRIO, A. (1968): *Italia y España ante el conceptismo*, CSIC, Madrid.
- GARCÍA VALDÉS, C. C. (ed.) (1985): *Antología del entremés barroco*, Plaza y Janés, Barcelona.
- GASS, W. H. (1974): *La ficción y los personajes de la vida*, Juan Goyanarte, Buenos Aires.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999): *El Sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, F. (1877): *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, Antigua librería portal de Agustinos, México D. F. Edición de J. García Icazbalceta.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S. (2004): «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, pp. 201-234.
- HUERTA CALVO, J. (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Olañeta, Palma de Mallorca.
- (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- HUTCHEON, L. (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario.
- IVENTOSCH, H. (1962): «Quevedo and the Defense of the Slandered: The Meaning of the *Sueño de la Muerte*, the *Entremés de los refranes del viejo celoso*, the *Defensa de Epicuro*, etc.», *Hispanic Review*, 30, 2, pp. 94-115.
- KELLMAN, S. G. (1976): «The Fiction of Self-Begetting», *MLN*, 91, 6, pp. 1243-1256.
- MAESTRO, J. G. (2007): «Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo», en F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello (coords.), *Sobre Quevedo y su época. Actas de las jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 457-473.
- (2008): «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, pp. 79-105.
- MARTINEZ LOPEZ, M. J. (1997): *El entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- MAS, A. (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Ediciones Hispano-Americanas, Paris.

- NOLTING-HAUFF, I. (1974): *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Gredos, Madrid.
- PÉREZ FIRMAT, G. (1980): «Metafiction Again», *Taller Literario*, 1, 2, pp. 30-38.
- QUEVEDO, F. (2003): *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras satírico-morales*, Castalia, Madrid, v. 1, t. 1, pp. 185-467. Edición de I. Arellano.
- (2007a): *Capitulaciones matrimoniales*, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras burlescas*, Castalia, Madrid, v. 2, t. 1, pp. 179-208. Edición de A. Azaustre Galiana.
- (2007b): *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras burlescas*, Castalia, Madrid, v. 2, t. 1, pp. 247-274. Edición de A. Azaustre Galiana.
- (2010): *Teatro completo*, Cátedra, Madrid. Edición de I. Arellano y C. C. García Valdés.
- (2021): *Poesía completa*, Castalia, Barcelona. Edición de A. Rey y M. J. Alonso Veloso.
- REY ÁLVAREZ, A. (1979): «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 2, pp. 103-116.
- ROIG MIRANDA, M. (2019): «Los Sueños de Quevedo o cierto tipo de novela», en S. López Poza *et al.* (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Universidade da Coruña, pp. 723-743.
- SABOR DE CORTÁZAR, C. (1984-1985): «Quevedo, “poeta de los honrados”. A propósito de sus entremeses», *Letras*, 11-12, pp. 41-54.
- SALAS BARBADILLO, A. J. (1958): *La peregrinación Sabia; y El sagaz Estacio, marido examinado*, Espasa-Calpe, Madrid. Edición de F. A. de Icaza.
- SÁNCHEZ ALONSO, B. (1924): «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 11, pp. 33-62 y 113-153.
- SARDUY, S. (1976): «El barroco y el neobarroco», en C. Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, Madrid, pp. 167-184.
- SCHOLES, R. E. (1980): *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana.
- SCHWARTZ, L. (1985): «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los Sueños de Quevedo», *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, 9, 2, pp. 209-227.
- SOONS, A. (1970): «Los entremeses de Quevedo: ingeniosidad lingüística y fuerza cómica», *Filologia e letteratura*, 16, pp. 424-439.
- SPIRES, R. C. (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, The University Press of Kentucky, Lexington.

- TIMONEDA, J. (1951): *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El truhanesco (1573)*, Castalia, Valencia. Edición de A. Rodríguez-Moñino.
- UGALDE, V. (1980): «El narrador y los Sueños de Quevedo», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 4, 2, pp. 183-195.
- VALDÉS GÁZQUEZ, R. (2016): «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola*, 20, pp. 221-270.