



Celina Sabor de Cortázar



El infierno en la obra de Quevedo

La idea de que el hombre es un peregrino en la tierra, de notable arraigo en la Edad Media, se manifiesta en toda la obra de Quevedo, tanto en la de sesgo filosófico y ascético, como en la de intención satírica y moralizante.

La vida del hombre es, simplemente, una forma dilatada de la muerte; es, como dice en *La cuna y la sepultura*, la navegación del alma en el navío del cuerpo; y agrega más adelante: «Dentro de tu propio cuerpo, por pequeño que te parezca, peregrinas». Y en un verso de un soneto: «Vivir es caminar breve jornada». El hombre, peregrino, caminante, ¿hacia dónde? Quevedo sabe que las Postrimerías nos aguardan, pero su concepción del tiempo circular (el porvenir no nos aguarda, sino que viene hacia nosotros: por venir) nos convierte en un punto de la eternidad que nos envuelve y circunda: somos apenas un mundo pequeño y aterrado, un «nudo frágil del polvo y del aliento», un «espíritu en miserias anudado». En este tiempo circular e infinito, vida y muerte se confunden; más aún, son una misma experiencia, porque el hombre

es un ser para la muerte, nacido para ella. Por eso puede decir que la vida es «muerte viva»; y afirmar en la canción *El escarmiento*: «muriendo naces y naciendo mueres». Y en el *Sueño de la Muerte*:

-124-

«La muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo»⁸⁵.

Muerte omnipresente, como en el majestuoso soneto que comienza «Miré los muros de la patria mía», y que se cierra con esta afirmación sobrecogedora:

«y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte».

Ley ineludible y forzosa: «mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?».

Estoicismo cristiano, senequismo traspasado de eternidad, que, desde su juventud, informa su pensamiento influido por Justo Lipsio, el jefe de la escuela neo-estoica, muerto en 1606. La correspondencia latina con este notable filósofo y filólogo belga, sus lecturas y su asimilación de Séneca, Epicteto y Focílides, a quienes tradujo a lo largo de su vida, dan fe de su adhesión a esta doctrina.

El senequismo cristiano es una faceta, amplia y profunda, de su humanismo hispánico, un humanismo que, como dice Alexander A. Parker, «violenta la lógica de los valores humanos»⁸⁶, pues necesita de lo sobrenatural para

encontrar sentido a lo humano. Lejos ha quedado el humanismo renacentista, -125- que coloca al hombre en el centro de la creación y que glorifica la razón humana. La visión del hombre es, para el humanista español del siglo XVII, mucho más compleja y paradójica; el optimismo renacentista ha sido sustituido por una indagación angustiosa sobre el poder de la razón para distinguir la realidad de la apariencia; aquella afirmación jactanciosa de Pico della Mirandola en su *De hominis dignitate*: «el hombre es un gran milagro», será sustituida en la España de los últimos Austrias por un concepto amargo y negativo: el hombre es malo e hipócrita.

Es natural que ese sentimiento de la muerte unido al espectáculo de una humanidad degradada por el pecado, llevase a Quevedo a la consideración de las categorías teológicas llamadas Postrimerías o Novísimos: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Que la idea de las Postrimerías está presente en su pensamiento lo aseguran estas palabras al final del Prólogo («A quien leyere») con que encabeza la última pieza del ciclo de los *Sueños*, el *Sueño de la Muerte*: «... yo seré sietedurmiente de las Postrimerías»⁸⁷.

A tres de las Postrimerías -Muerte, Juicio, Infierno- se aplicó su pensamiento, pues por razones obvias derivadas de su concepto del hombre, la gloria no entró en su consideración sino excepcionalmente. Es el Infierno, lugar de castigo y expiación, lo que atrae sus preferencias a lo largo de más de veinte años; el infierno y sus moradores, hombres y demonios. De estas meditaciones surgen, fundamentalmente, el ciclo de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*, aunque encontramos sus elementos dispersos, de manera circunstancial, en otras obras.

Por esto es injusta la actitud de algunos críticos que le reprochan no haberse elevado, como Dante, de la peregrinación infernal a una progresiva purificación que culminará en la luz total, incorpórea del Paraíso. Nada más diferente que la *Comedia* y los *Sueños*, aunque Quevedo cite a Dante al comienzo del *Sueño del Juicio Final*, pero en la versión reformada y rebautizada de 1631, en que la obrita aparece con el nombre de *Sueño de las calaveras*.

Los llamados *Sueños y Discursos* en la primera edición (Barcelona, 1627), fueron escritos entre 1605 (probablemente) y 1622. El nombre completo, muy significativo, es *Sueños y Discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Retengamos dos palabras: *oficios* y *estados*; y lo de *Sueños y Discursos*. Como ha señalado sagazmente Raimundo Lida, la dualidad del título subraya la doble actitud del autor: visionario y predicador⁸⁸. A la visión o sueño corresponde la sátira; al sermón o discurso, la moralización.

Muy conocidos en copias manuscritas, su influencia fue notable, como en el caso del *Buscón*, antes de ser dados a las prensas. Tres de ellos tienen nombres que aluden directamente a las Postrimerías: *Sueño del Juicio Final* (1605?), *Sueño del Infierno* (1608), *Sueño de la Muerte* (1622). Los otros dos, *El alguacil endemoniado* (entre 1605 y 1608) y *El mundo por de dentro* de 1612, no suceden en el más allá, ni son sueños. *El alguacil* ocurre en Madrid, en la iglesia de San Pedro; *El mundo por de dentro* es una vigilia fantástica que tiene lugar en un espacio imaginario, ciudad irreal, suma y cifra del mundo. A este ciclo de obras visionarias que ocurren en el Infierno, debemos agregar el *Discurso de todos los diablos* (1627), de asunto y técnica similares; Quevedo dice en su prólogo, al que llama «Delantal del libro»: «Ésta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia»⁸⁹.

Cuando en 1631, en Madrid, vuelven a publicarse junto con otras obras, los *Sueños* han sido modificados para satisfacer a la censura; el título general ha sido cambiado en *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, y también los particulares de cada sueño, que se llaman ahora: *Sueño de las calaveras*, *El alguacil alguacilado*, *Las zahúrdas de Plutón*, *El mundo por de dentro* (único que conservó su nombre original) -127- y *La visita de los chistes*. Es que la alusión a las Postrimerías (Juicio, Infierno, Muerte) en los títulos de obras de tipo jocosas, parecía, si no herético, por lo menos poco respetuoso. Y al sustituir el Infierno por las zahúrdas de Plutón, se transfería toda irreverencia al mundo pagano⁹⁰.

Para presentar una humanidad condenada nada mejor que ubicarla en el Infierno; para presentar el mundo de los muertos nada mejor que una visión; para presentar una visión nada mejor que simular un sueño. Los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos*, junto con *La hora de todos* se inscriben en la literatura visionaria, aunque no se den en cada una de estas obras todos los elementos.

La literatura visionaria es de largo arraigo en la época clásica y en la Edad Media, desde el canto XI de la *Odisea*, donde Ulises cuenta a Alcinoos su viaje al más allá para consultar el alma de Tiresias; pasando por el tantas veces imitado, recordado y saqueado Canto VI de la *Eneida*, donde el viaje de Eneas al Infierno en busca de su padre Anquises está relatado con detallismo notable, hasta la salida por la puerta de marfil, la de los sueños falaces. En fin, el *Sueño de Escipión*, de Cicerón, sobre todo en el comentario de Macrobio, los diálogos de Luciano, la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, uno de los libros más leídos en el Renacimiento y el Barroco.

En la Edad Media, la literatura visionaria encuentra cultores múltiples: la *Visión de San Pablo*, recordada por Dante; la de Alberico, que no se limita al Infierno, pues el monje -128- asciende, guiado por San Pedro y dos ángeles, al Paraíso; el *Purgatorio de San Patricio*, de origen irlandés, cuya primera versión latina es del siglo XII, de notable trascendencia en la literatura occidental; baste recordar, en la española, los nombres de Lope de Vega, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca⁹¹.

Pero es la *Comedia* de Dante el arquetípico sueño medieval, relato de una visión puramente intelectual. Las tres cánticas de que se compone corresponden a las tres regiones en que la escatología cristiana divide el reino de la otra vida. La obra es una inmensa alegoría del viaje del alma, desde la selva oscura del pecado hasta la luz de la bienaventuranza en el Paraíso. El Infierno es, en la *Comedia*, el lugar oscuro; cuando el poeta y su guía, Virgilio, salen de esa montaña invertida que es el Infierno, divisan las estrellas y comienza el ascenso hacia la luz. El Infierno dantesco, reino de la culpa y el castigo, acusa una distribución muy cuidada en nueve círculos descendentes,

algunos subdivididos. Está concebido como región de cuerpos físicos, que actualizan en el más allá su vivir en la tierra. Baste recordar a Paolo y Francesca, en el segundo círculo, corriendo abrazados a impulso de un viento tormentoso que simboliza el amor-pasión.

En el Infierno de Quevedo también hay una *visio corporalis*, de cuerpos físicos, de formas concretas. También los personajes que lo habitan actualizan su vivir en el mundo; pero, en general, en el Infierno de Quevedo hay pocos castigos y, cuando los hay, no están jerarquizados, porque tampoco están jerarquizados los pecados. Esta diferencia fundamental con el Infierno dantesco contribuye al desorden que advertimos en el de Quevedo; desorden que se traduce en una topografía imprecisa, borrosa, apenas algo más arquitecturada en el *Sueño del Infierno*. En el *Discurso de todos los -129- diablos* lo califica de «casa de suyo confusa, revuelta y desesperada, y donde *nullus est ordo*»⁹².

Quevedo trata más de los pecados que de los pecadores. Esos pecados se encarnan en representantes de actividades humanas o de estamentos sociales; pero raramente en personas determinadas. Él mismo lo afirma en el «Prólogo al ingrato y desconocido lector» del *Sueño del Infierno*:

«Pues lo primero guardo el decoro a las personas y sólo reprendo los vicios»⁹³.

Y en el párrafo final reitera la afirmación:

«... certificando al lector que no pretendo en ello ningún escándalo ni represión, sino de los vicios»⁹⁴.

Cuando aparecen personas reales y concretas, se trata de personajes históricos muy alejados en el tiempo, tras los cuales, a veces, se vislumbra alguna personalidad contemporánea. Así, en el *Discurso de todos los diablos*,

el largo fragmento en que hablan los validos de los emperadores de la antigüedad deja traslucir la figura del Conde-Duque de Olivares⁹⁵.

En cuanto a la población infernal, al no estar jerarquizados los pecados no lo están tampoco los pecadores, como en Dante (2.º círculo, los lujuriosos; 3.º, los golosos; 4.º, los avaros y los pródigos; 5.º, los iracundos; etc.). Si Dante los agrupa por su pasión pecaminosa, Quevedo lo hará por oficios y estados (sastres, pasteleros, mercaderes, taberneros, -130- médicos, boticarios; reyes, caballeros, villanos, etc.), tal como reza el título de la edición de 1627: *Sueños y Discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Si Dante presenta la humanidad toda, Quevedo dirige su atención preferentemente a la sociedad española de la decadencia filipina; si Dante presenta a los hombres en su ser esencial, Quevedo los presenta en su ser social. La intención y sus alcances son bien distintos. La *Divina Comedia* muestra el camino del conocimiento de la Verdad revelada; Quevedo expone un cuadro satírico de la sociedad contemporánea. Sátira al servicio de la moralización: he aquí el carácter fundamental de estos escritos extravagantes y risueños, que tienen por escenario el infierno. En este submundo infernal es posible reírse, hacer chistes, ensayar la agudeza burlesca, terreno en el que Quevedo logra su mayor efectismo. Lo jocoso afloja el clima apocalíptico, de danza macabra, que impone el desfile incesante de los condenados. El autor ríe de las visiones infernales. El *Sueño del Juicio Final* termina con esta insólita afirmación: «Diome tanta risa ver esto [el Infierno], que me despertaron las carcajadas. Y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado»⁹⁶.

Esta representación de los oficios y estados del mundo muestra a los hombres en grupos, tipificados, inindividualizados; de aquí el gusto por los sustantivos colectivos: cáfila, muchedumbre, legión, bandada, chusma, lechigada, parva, caterva, tropa, recua, y aun vómito: «En esto hizo otro vómito de sastres el mundo», dice en el *Sueño del Infierno*⁹⁷. Sin embargo, Quevedo se irá liberando con el tiempo de esta -131- tendencia agrupacionista; ya en el *Sueño del Infierno* se destacan individualidades aisladas y se incrementan los personajes históricos; esta nueva actitud llegará a su culminación en el

Discurso de todos los diablos, sin duda alguna la obra en prosa más difícil y compleja de nuestro autor. Pero ya en el *Sueño del Juicio Final* aparecen tres personajes históricos que representan la traición y la herejía, y que se repetirán en las visiones siguientes: Judas, Mahoma y Lutero.

Los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos* son ejemplarios humanos. La figura humana, con absoluta exclusión de toda otra -pues los demonios también la adoptan-, domina el escenario. En el *Sueño del Infierno* afirma:

«Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno, chico ni grande, y que mintió Virgilio en decir que había mirtos en el lugar de los amantes»⁹⁸.

La única descripción de la naturaleza que se da en el ciclo de los *Sueños* la encontramos al principio del *Sueño del Infierno*: se trata de un prado ameno paradigmático, donde «platicaban las fuentes entre las guijas y los árboles por las hojas; tal vez cantaba el pájaro...»⁹⁹; pero este paisaje está situado fuera de la región infernal, allí de donde parten las dos sendas alegóricas. En los *Sueños* Quevedo no practica, como en casi ninguna de sus obras, la descripción naturalista. Observa el mundo con el cerebro, no con los ojos, como dice Loretta Rovatti¹⁰⁰.

Esta predilección por la figura humana da al autor oportunidad para ejercer su arte inigualable de caricaturista. Retratos grotescos y deshumanizados, admirables por la técnica empleada, son los del Licenciado Calabrés en *El alguacil-132- endemoniado*, el de la Dueña Quintañoña, Don Diego de Noche y Fray Jarro en el *Sueño de la Muerte*, el del Desengaño en *El mundo por de dentro*.

El reino de los muertos se describe en el *Sueño del Juicio Final*, *El alguacil*, *Infierno* y *Muerte*. El Infierno propiamente dicho, como lugar de castigo, en los tres últimos mencionados, y también en el *Discurso de todos los diablos*.

Un frío intelectualismo preside estos relatos, en los que sueño y visión son recursos que harán viable la intención crítica y satírica, y también la expresión de imágenes subconscientes, nacidas en las profundidades de la psiquis.

El *Sueño del Juicio Final* se desarrolla en el Valle de Josafat, lugar del Juicio según la tradición cristiana. Sólo al final el autor entrevé el Infierno por una garganta en la roca. El *yo* autoral, como en todas las obras del ciclo, está presente y es el narrador. Un narrador testigo, un espectador, que, además, describe y juzga y que a veces dialoga con los muertos y con los diablos. Dormido, sueña que presencia el Juicio Final.

El ángel hace sonar la trompeta y los muertos salen de sus tumbas; la descripción de la resurrección de los muertos es una de las páginas más estupendas de la prosa de Quevedo: las almas buscan sus cuerpos, o, mejor dicho, las partes de sus cuerpos, para rehacerse como hombres antes de presentarse al Tribunal: orejas, piernas, lenguas, brazos, ojos, cabezas, tripas, buscan su antigua alma para revestirla. Y es de ver cómo las almas rehuyen los miembros que las indujeron a pecar: los lujuriosos escapan de sus ojos, los maldicientes rechazan sus lenguas, los ladrones huyen de sus manos, los escribanos no quieren saber nada con sus orejas. Y cómo los cuerpos eluden sus propias almas, cargadas de pecados: «un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya». Esta disgregación de un todo en sus partes, que cobran vida por sí y actúan independientemente, es uno de los rasgos sobresalientes del grotesco como categoría artística. Los cuerpos, finalmente, se conforman: cabezas intercambiadas, almas calzadas al revés, los cinco sentidos que se acomodan en las uñas de la mano derecha -133- de los mercaderes. La desrealización es total. El recuerdo del Bosco, especialmente el de *El jardín de las delicias* y de *Los siete pecados capitales*, es ineludible. La modernidad de Quevedo nos subyuga en esta escena de submundo, de dinamismo dislocado, de agresivo surrealismo. Al respecto, repito unas palabras de Sergio Fernández:

«... Quevedo surge como el gran surrealista de la literatura de todos los tiempos. Pero tal es su genio,

que si hubiéramos de decirlo en términos de una cultura plástica, en él hallaríamos elementos fauvistas, expresionistas, cubistas y abstraccionistas. Como Goya, es una *Summa Artis...*»[101](#).

Un procedimiento similar utiliza en el *Sueño de la Muerte*, cuando una voz convoca a los personajes de las frases hechas y de los bordoncillos:

«En esto estaba, cuando se oyó una voz que dijo tres veces:

-Muertos, muertos, muertos.

Con esto se rebulló el suelo y todas las paredes, y empezaron a salir cabezas y brazos y bultos extraordinarios. Pusiéronse en orden con silencio.

-Hablen por su orden, dijo la Muerte»[102](#).

Y aquí comienza propiamente «la visita de los chistes». Estos «muertos, muertos, muertos» son Pero Grullo, Mari Castaña, El rey que rabió, Chisgaravís, Cochite-hervite, la Dueña Quintañoña, Trochi Mochi, Diego Moreno y otros muchos que se encarnan y desfilan, sustituyendo a los reiterados figurantes (pasteleros, sastres, boticarios, médicos, poetas) de los *Sueños* anteriores. Quevedo renueva así el elenco, y pone a su vez más de manifiesto su preocupación por un ideal lingüístico [-134-](#) en el que, si bien no caben las atrevidas invenciones de los culteranos, tampoco tienen lugar las formas momificadas y estúpidas de la lengua vulgar[103](#).

Si tenemos el poder de visualizar estas escenas, admiraremos la fantasía y el humor negro de esta danza macabra, que no tiene par en nuestra literatura, salvo en otras páginas del mismo Quevedo. Por ejemplo: en el *Sueño de la*

Muerte el Marqués de Villena, taumaturgo y alquimista, transformado en jigote¹⁰⁴, hirviendo dentro de una redoma, se integra y se desintegra al compás de las noticias que del mundo le da el autor:

«... y vi un jigote que se bullía en un ardor terrible y andaba danzando por todo el garrafón, y poco a poco se fueron juntando unos pedazos de carne y unas tajadas, y de éstas se fue componiendo un brazo, un muslo y una pierna, y al fin se zurció y enderezó un hombre entero»¹⁰⁵.

El diálogo entre el narrador y el Marqués es un típico diálogo de los muertos a la manera lucianesca, y en él se presenta un panorama crítico de la época. Apuntan aquí los temas políticos, que tanta importancia cobrarán en el *Discurso de todos los diablos*.

En el primero de los *Sueños*, el del Juicio Final, el autor contempla el espectáculo desde «una cuesta muy alta», y observa el movimiento convergente de los muertos hacia la sala del Tribunal. Quevedo aplica la técnica del desfile de figuras, el *enfilage*, técnica entremesil que practica en todas ⁻¹³⁵⁻ estas piezas, pero que no está ausente ni del *Buscón*, ni de muchas de sus obras menores, ni de sus entremeses, ni de *La hora de todos*. Las figuras pasan, se muestran, a veces actúan, y desaparecen. Son rasgos característicos el fragmentismo y la desconexión, que imitan el mecanismo onírico, y liberan al autor de toda necesidad de estructuración; nada más asistemático y caprichoso que estas obras visionarias: no hay argumento; hay un fluir humano que recuerda la Danza de la Muerte, pero sin la jerarquización de personajes. Este fluir está entrecortado de vez en cuando por escenas breves, por diálogos mínimos, por chistes y juegos de palabras, algunos de los cuales Quevedo gustará de repetir en varias obras¹⁰⁶. Son como paréntesis que detienen por un instante la corriente humana, y que sosiegan la fuerte dinámica del espectáculo.

En sentido opuesto, la grandiosidad del Tribunal presidido por Dios exige estatismo. Quevedo revela en esta obra juvenil notable sentido del ritmo de la acción, alternando dinamismo y estatismo. Dios, los ángeles custodios, los apóstoles, los evangelistas, los diez mandamientos que alegorizados guardan la puerta, mantienen silencio y calma. La descripción de Dios debió de ser para Quevedo un serio desafío. En pocos trazos este cultor del movimiento pinta la quietud del Cosmos:

«Dios estaba vestido de sí mismo... el sol y las
estrellas colgando de la boca, el viento quedo y mudo,
el agua recostada en sus orillas, suspensa la
tierra...»¹⁰⁷.

Dios está identificado con su creación. La expresión «Dios estaba vestido de sí mismo», al principio de la escena del Tribunal, se corresponde al final con «Cristo subió consigo -136- a descansar en sí los dichosos por su pasión». Respeto y reverencia por las Personas divinas.

Otras alegorías recuerdan las del Infierno de la *Eneida*, y participan en las acusaciones contra los precitos: la Desgracia, la Peste, las Pesadumbres. Entre todas ellas destaca la alegoría de la Locura, formados sus cuatro costados por una tropa de poetas, músicos, enamorados y valientes, «gente en todo ajena de este día»¹⁰⁸. ¿Qué significan aquí la Locura y su cortejo? Locura es la dispersión, la distracción, la alienación del hombre. Locura es no pensar en las Postrimerías, única certeza. Locura es la atención a lo mundanal y el olvido de lo eterno. Locura es estar ajeno y olvidado del juicio de Dios; y los artistas, los enamorados y los soldados que flanquean a la Locura son «gente en todo ajena de este día», porque buscan la fama, el amor y la gloria militar, bienes mundanos. «La vida es toda muerte o locura», dice Quevedo en una de sus cartas¹⁰⁹. No hay, pues, alternativa.

La utilización de la alegoría en la literatura visionaria está consagrada desde la antigüedad. Quevedo que, como vemos, la utiliza desde el primero de sus

Sueños, la incrementará en los restantes. Y la alegoría mejor lograda en estas obras visionarias es la de la Muerte en el *Sueño* homónimo¹¹⁰. Quevedo recurre a un personaje alegorizado con frecuencia, la Muerte, pero en él la figura acusa una originalidad avasalladora. Es la Muerte con su cortejo lo que hace de este *Sueño* una especie de Triunfo de la Muerte. Ella domina la escena, con sus atributos antitéticos, enumerados caóticamente, que, sin embargo, constituyen dos series antagónicas: por una parte coronas, cetros, mitras, tiaras, seda y oro, diamantes y perlas; por otra hoces, abarcas, caperuzas, monteras, pellejos, garrotes, guijarros. De esta manera Quevedo pone de manifiesto la omnipresencia, la intemporalidad -137- y la universalidad de la Muerte, que pisa con pie igual «*pauperum tabernas regumque turres*». La Muerte pronuncia un solemne discurso de corte estoico sobre sí misma, en el cual maneja también dos series de conceptos: en una los que representan apariencias (nacer, vivir, morir); en otra los que representan realidades (empezar a morir, morir viviendo, acabar de morir).

En otra ocasión Quevedo nos da otra alegoría, bien distinta, de la Muerte; es en el *Poema heroico a Cristo resucitado*, una extensa composición en cien octavas reales, que relata el descenso de Cristo a los Infiernos para rescatar a los Padres de la Ley antigua, desde Adán a San Juan Bautista, y su ascenso a los cielos seguido por ellos. En este *Poema* la Muerte está figurada según la alegoría tradicional: el esqueleto pálido, la calavera, la guadaña:

«fiera y horrenda en la primera puerta
la formidable Muerte estaba muerta».

(vv. 95-96)

El gusto por la alegoría se intensifica con los años: en el *Sueño de la Muerte* nuevas figuras alegóricas: la envidia, la discordia, la ingratitud. Y acompañando a la Muerte en su tribunal, diversas muertes o muertecillas: la muerte de frío, la muerte de hambre, la de miedo, la de risa. Pero donde el recuerdo de las

alegorías de la *Eneida*, canto VI, es más vivo, es en el *Poema a Cristo resucitado*, ya mencionado. Jesús llega a las puertas del Infierno, donde

«En el primero umbral, con ceño, airada,
la Guerra estaba en armas escondida;
la flaca Enfermedad desamparada,
con la Pobreza vil, desconocida;
la Hambre perezosa, desmayada;
la Vejez corva, cana e impedida;
el Temor amarillo, y los esquivos
Cuidados, veladores, vengativos».

(vv. 65-72)

-138-

Son las alegorías virgilianas: *Morbi, Egestas, Fame, Senectus, Metus, Cura*; y en la estrofa siguiente *Letum*, el Sueño «a la Muerte helada parecido». Y además están Cerbero, las tres Furias, las Parcas, Carón con su amarilla barca, Eaco y Radamanto. Como vemos, un infierno pagano y literario, en el que no falta el recuerdo del Canto IV de la *Jerusalén libertada* de T. Tasso; un infierno cristiano con una escenografía clásica¹¹¹. Pero en el *Poema a Cristo resucitado*, cosa que no ocurre en los *Sueños*, el Infierno se contrapone al Paraíso, descrito con los atributos del prado ameno: lugar en eterna primavera, poblado de flores, los pájaros que cantan con «docta armonía», la brisa que acaricia («con respeto anda el aire entre las rosas»). En fin, un tópico literario bien administrado.

Volvamos al infierno. Dijimos que desfilan en este reino del espanto fundamentalmente los oficiales integrantes de gremios y los profesionales. Es lo que la crítica denomina el «desfile gremial». Pero ya asoman en el *Sueño del Juicio Final* personajes del Antiguo Testamento, de la mitología griega y de la historia. Éstos, justamente, ponen de manifiesto un carácter distintivo de este submundo: la atemporalidad. Judas, Mahoma y Lutero conviven con Adán, Orfeo, Herodes y Pilatos; y entreverados con ellos, tipos sociales

contemporáneos del autor: gente de justicia (escribanos, jueces, abogados, procuradores, alguaciles, letrados y corchetes); oficiales (médicos, boticarios, dispenseros, filósofos, poetas, sastres, mercaderes, taberneros, pasteleros, maestros de esgrima, barberos, cómicos, etc.); representantes de estamentos sociales (reyes, caballeros); tipos morales (avarientos, ladrones) que se intensificarán en las obras visionarias posteriores. La humanidad toda, desde Adán, pero en manifiesta correspondencia con el mundo contemporáneo.

En esta abigarrada presencia humana del *Sueño del Juicio Final* se establecen ya claramente las categorías de condenados -139- que desfilarán en las obras visionarias posteriores: 1) oficiales y profesionales; 2) miembros de estamentos sociales; 3) tipos morales; 4) figuras urbanas; 5) personajes históricos y mitológicos. Se advierte gran prudencia con la nobleza, el clero y la monarquía.

A partir de *El alguacil endemoniado*, la segunda pieza del ciclo, el Infierno como lugar de residencia se va perfilando. En este *Sueño*, el diablo que habita en el alguacil será el informante, pues ya hemos dicho que *El alguacil* no ocurre en el Infierno, sino en un templo madrileño. El Licenciado Calabrés, que Fernández Guerra identificó con Genaro Andreini, capellán del Conde de Lemos, a quien está dedicada la obra, procura exorcizar a un alguacil poseído por el demonio. El alguacil permanece mudo y es el demonio quien lleva la voz cantante, dialoga con el Licenciado y con el narrador, y protesta por su triste destino: convivir con un alguacil, pues, dice, «soy demonio de prendas y calidad». Quevedo destila aquí su odio contra la gente de justicia, que tanto y tan bien conocía, gracias a sus pleitos interminables por el señorío de la Torre de Juan Abad, a sus causas judiciales, a sus varios encarcelamientos.

El diablo que habita en el alguacil va mencionando a los pobladores del Infierno, y, al mismo tiempo, conformando una vaga topografía: «en distintos compartimientos», «detrás», «más abajo», «en un apartado muy sucio», «en una mazmorra». Pero el Infierno en sí mismo no configura un espacio concreto. Lo importante son quienes lo habitan, es decir, el Infierno son los condenados: «Todo el infierno es figuras», dice el autor. Los habitantes del Infierno

pertenecen a unas pocas categorías, que se reiterarán en los *Sueños* sucesivos, y de las cuales algunas merecen un tratamiento atento: son éstas los poetas, los enamorados y los reyes. Los poetas son tantos que el Infierno «hierve en poetas»; pero son los poetas de comedias los que suscitan las mayores burlas del autor, que habla, en este caso y en muchos otros, por boca del demonio. Quevedo contribuye así a enriquecer un tema que encontramos con frecuencia en la Edad de Oro: la burla del poeta de comedias. Es notable cómo, en el caso de los poetas, los castigos no provienen -140- de los demonios, sino que son ellos entre sí los que se martirizan, dándose golpes y tizonazos; o se atormentan al oír alabar las obras ajenas. De tal modo se actualiza en el infierno la lucha terrena, que tan bien conocía Quevedo. ¿O es que Infierno y mundo son la misma cosa? La idea se va concretando lentamente: muchas veces el castigo proviene de nosotros mismos, porque el mal nos habita. Los poetas vuelven a preocuparlo en el *Sueño del Infierno*: es una bandada de hasta cien mil aposentados en una jaula. Quevedo se explaya aquí en la crítica a sus colegas, a los que llama «orates del infierno», aún sujetos a la dura ley del consonante y a la metáfora petrarquista, ya lugar común, que merece la burla de los diablos. Estos poetas andan cargados «de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal»¹¹². En este caso, su castigo y su pena consisten en soportar su propia poesía. En el *Discurso de todos los diablos* se da otra variante: el poeta de los pícaros.

¿Y los enamorados? Los hay de distintos sujetos: del dinero, de las propias palabras y obras, de las mujeres; estos últimos están, además, prolijamente subclasificados, desde los esperanzados hasta los enamorados de las viejas.

Dos aspectos atraen nuestra atención en *El alguacil*: a) el lenguaje como generador de situaciones infernales; y b) la presencia de un tipo especial de demonio, el diablo predicador, que analizaremos luego.

En cuanto a lo primero -el lenguaje como generador de situaciones- un párrafo notable pone de manifiesto el valor de la palabra que, para Quevedo, constituye una realidad viva, tanto que de ella puede depender el destino de los

hombres. Los condenados están aposentados, no según su naturaleza, sino de acuerdo con caprichos lingüísticos que provienen del contenido dilógico de algunos vocablos; así, el sastre -141- es aposentado con los maldicientes, porque como éstos «corta de vestir»; el sepulturero con los pasteleros; el homicida con los médicos; los mercaderes con Judas, porque todos venden; el ciego va con los enamorados; y el mohatrero con los venteros, porque dan gato por liebre, etc. El conceptismo de Quevedo resplandece en este fragmento, y crea la realidad fantástica¹¹³.

El *Sueño del Infierno*, de 1608, es el mayor esfuerzo de Quevedo por sistematizar la visión y por estructurar el espacio infernal, al mismo tiempo que enriquece notablemente la galería de figuras. Parece indudable que en 1608 Quevedo conoce ya el Infierno de Dante, y que se esmera en emularlo o, por lo menos, que lo ha asimilado. Ante todo, aparece un guía, el Ángel de la Guarda, que bien pronto será olvidado, pero cuya desvaída presencia al comienzo demuestra la preocupación por una forma más ortodoxa de literatura visionaria¹¹⁴. En *El mundo por de dentro* un viejo, el Desengaño, guiará al autor-narrador por el laberinto del mundo, y con su voz «tropicada en toses y en juanetes de gargajos» desnudará a los hombres de sus falsas apariencias para mostrar a su interlocutor la triste realidad.

Pero en el *Sueño del Infierno* el autor desecha el sueño, que sí aparece en Dante («*tant'era pieno de sonno*») y nos dice el porqué: «los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma»¹¹⁵. Nada de visiones falaces; Quevedo no quiere salir, como Eneas, por la puerta de marfil. Por esto afirma: «*Ví... lo que se sigue por particular providencia de -142- Dios*»¹¹⁶. En el *Sueño de la Muerte*, sin embargo, vuelve al sueño y al guía que es la Muerte misma, que lo arranca de su lecho para llevarlo, vivo, «a hacer una visita a los difuntos».

La topografía del Infierno, tan sumaria en los *Sueños* anteriores, se complica en el *Sueño del Infierno*, sin alcanzar, empero, precisiones. Siguen las vaguedades: una hondura muy grande, un pasadizo muy oscuro, una gran zahúrda, una laguna, un cerro, un cercado, algunos escalones, etc. El autor,

huyendo de los condenados, pasa por lugares oscuros y cenagosos. Hay, sin embargo, una dirección descendente que lo llevará a un cuartel donde están los herejes antes y después de Cristo, desde los ofiteos hasta Lutero. A la puerta, las figuras alegóricas: la justicia de Dios, el vicio, la malicia, la inobediencia, la blasfemia. Y finalmente, pasando por la galería de los emperadores (ninguno español) y guiado por un demonio, llega el autor al lugar más profundo, el camarín de Lucifer, inspirado quizás en la judeca dantesca. ¿Quiénes lo habitan?: miles de cornudos, alguaciles, médicos, aduladores, mendigos, madres postizas, suegras terceras y las «vírgenes hocicadas» (o «rociadas» en otras versiones) puestas en un vasar, como si fueran tazas penadas. Esta sola enumeración basta para justificar lo ya dicho: no hay una jerarquización de los pecadores; más aún, algunos de los aquí incluidos ni siquiera parecen haber pecado. Confusión y abigarramiento, máximo desorden, caos. La anti-norma es la norma de este Infierno.

A partir del *Sueño del Infierno*, a la galería de representantes de oficios (sastres, cocheros, bufones, zapateros, pasteleros, mercaderes, gente de justicia, barberos, médicos, boticarios, despenseros, etc., etc.), de estados (un escudero, un caballero), de tipos morales (necios, desaprensivos, malos confesores), de figuras urbanas (rameras, dueñas, hermosas que hechizan), se agregan los alquimistas, astrólogos, fisiognomistas y, finalmente, los herejes. Se amplían así los marcos y se varía la condición y calidad de los pobladores del Infierno. Los intereses de Quevedo parecen dirigirse ahora a otros tipos humanos, que en general representan pecados mucho -143- más graves que los de los sastres o los despenseros: los pecados de la inteligencia y del espíritu. Junto a Mahoma y Lutero, las sectas antiguas y los herejes modernos. Largas listas de nombres que necesitan una anotación justa y sabia.

En 1627, en el *Discurso de todos los diablos*, aparecen, como hemos dicho, los temas políticos, que relacionan esta obra con la *Política de Dios* (1626) y con el *Marco Bruto* (1644). El *yo* narrador desaparece, salvo en fugaces oportunidades. Tampoco hay viaje del autor al más allá; se trata de una recorrida de Lucifer por sus dominios, para poner orden en ellos. Por esto el subtítulo es: *Infierno enmendado*. Le acompañan en esta visita tres

denunciadores: el entremetido, la dueña y el soplón. Cuando la censura objetó el título original, Quevedo lo sustituyó justamente por *El entremetido, la dueña y el soplón; discurso del chilindrón legítimo del enfado*.

El desfile gremial está aquí casi ausente. Quedan algunas figuras que recuerdan las del ciclo de los *Sueños*: la tapada, la vieja afeitada, el padre de hijos ajenos, el tramposo, la mujerzuela. Otros personajes como «Nadie me entiende», «Pero», «Punto crudo», se corresponden con las figuras de los chistes del *Sueño de la Muerte*. Pero la sátira saturnal o microsátira ha desaparecido casi del todo. Se advierte, en cambio, la fuerte influencia de Plutarco, Suetonio, Luciano. Tres ideas fundamentales presiden esta obra: 1) formas de gobierno (tiranía y república); 2) teórica y práctica del gobierno; 3) grandeza y miseria del privado.

Los condenados, personajes históricos en general, mantienen entre ellos diálogos y conversaciones, riñen y se atacan. La agresividad los caracteriza. Este infierno se hunde con los gritos, los insultos y el escándalo. Los condenados se despedazan y usan como armas no sólo puñales, sino libros y hasta los propios miembros ardientes:

«Tirábanse unos a otros, por falta de lanzas, los miembros ardiendo; arrojábanse a sí mismos, encendidos los cuerpos, y se fulminaban con las mismas personas»¹¹⁷.

-144-

Se presentan en grupos. El infierno está ahora dividido en cancillerías, y se mencionan muy pocos elementos que permitan conformar un espacio característico. Extensas escenas sustituyen el *enfilage*, aquí muy debilitado. La más importante es una reunión de privados, donde cada uno (todos son personajes históricos) relata su actuación en el mundo y su destino, y generaliza sobre la suerte de los validos en general. Este destino está simbolizado en la pelota con que juegan, símbolo en verdad válido para todos los que detentan el poder:

«Decía Santabareno [valido del Emperador León de Macedonia] tomando la pelota: "Éste es el poderoso hinchado de viento. Pone el príncipe toda su fuerza en levantarlo de un voleo, y anda en el aire, mas siempre bamboleando y mientras le dan dura en lo alto; y en no dándole cae, y en descuidándose, se pierde; y si le dan muy recio, revienta, y en lo alto se sustenta a puros golpes"»¹¹⁸.

¡Qué presente todavía en la mente del autor la triste historia de don Rodrigo Calderón, el favorito de Felipe III, ajusticiado en 1621! Evidentemente, a Quevedo le preocupan ahora cosas más serias que burlarse de los pasteleros o hacer chistes sobre los médicos. En este *Discurso de todos los diablos* el *homo politicus* pasa a primer plano y desplaza al *homo ludens*. Quevedo, en un afán de objetividad, deja hablar a los que fueron en el mundo gobernantes poderosos, emperadores y reyes, privados y legisladores. La seriedad de sus argumentaciones, que convierte esta última visión del infierno en un pequeño y desengañado tratado de *regimine principum*, está aliviada de vez en cuando por breves intervenciones de personajes tipológicos ya conocidos. Pero la intención del autor está ahora puesta de manera expresa en tema grave: el estado social y político en tiempos de Felipe IV. Crítica política y censura moral.

-145-

Y a todo esto, ¿qué pasa con los diablos? En la dedicatoria del *Alguacil endemoniado* al Conde de Lemos, Quevedo menciona, siguiendo a Psello, seis clases de demonios: ígneos, aéreos, terrenos, acuáticos, subterráneos y lucífugos. E inmediatamente los identifica con los alguaciles: criminales, soplones, porteros, escudriñadores de honras y levantadores de falsos testimonios, etc.

En el *Sueño del Infierno* los demonios comienzan a incrementarse y, además, a distinguirse mediante rasgos físicos y atributos: uno mal barbado,

otro corcovado y cojo, otro «lleno de cazcarrias, romo y calvo», «un diablo zambo, con espolones y grietas, lleno de sabañones». Y todos capones, calvos, sin cejas ni pestañas. Una multitud (siete u ocho mil) de deformidades. Pero es en el *Discurso de todos los diablos* donde la variedad llega a su más alta cifra: además de Lucifer y de Satanás, hay un demonio sumiller, un demonio fiscal, uno despeado, y multitud de diablillos, diablazos, demoñuelos, diablos de mala muerte, más el diablo del tabaco, el diablo del chocolate, el de cohecho, el de las monjas, el de los juzgamundos, etc. Y entre las diablas, que también las hay, se destaca la diabla Prosperidad, de la cual depende en buena medida el aumento de la población infernal¹¹⁹. Ciertamente son diablos sin personalidad y casi diríamos sin funciones claramente determinadas. En el *Sueño de la Muerte* no hay prácticamente diablos y casi tampoco hay infierno. Cuando los hay, su misión es muy limitada. Son los hombres, no los diablos, los reales pobladores del infierno.

Pero un diablo llama nuestra atención: el diablo predicador. Aparece ya, como se ha dicho, en *El alguacil endemoniado*, donde pronuncia dos discursos, uno sobre los reyes y otro en defensa de los pobres, además del apólogo de Astrea, la justicia, que se subió al cielo porque nadie quiso -146- aposentarla en su casa. Esta sorprendente figura, el diablo predicador, tiene a su cargo la moralización, es decir, que Quevedo habla por su boca. Pero el autor comenta en este mismo *Sueño*: «Cuando el diablo predica el mundo se acaba». El diablo predicador es, pues, figura del Anticristo y de los falsos profetas que aparecerán al final de los tiempos. Pero este supuesto carácter no tiene manifestaciones trascendentes en los sermones, casi diríamos de púlpito, del diabólico predicador.

Este diablo predicador, cuya presencia se intensifica en el *Sueño del Infierno*, conserva la sutileza del ángel y una notable clarividencia de razonamiento. Pero no se trata de razonamientos en cuestiones sobrenaturales o teológicas, como vemos en el teatro de Calderón, donde Lucifer diserta sobre los planes y los misterios de Dios, bien que sólo por conjeturas. Las ideas patrísticas y tomistas sobre el demonio, que informan su intervención en los autos sacramentales calderonianos, no aparecen en Quevedo. En Calderón el

demonio procura la destrucción moral de la humanidad; en Quevedo, por el contrario, prodiga conceptos morales, amonesta a los hombres por sus pecados, indica el recto camino del bien, y en este *Sueño del Infierno*, donde pronuncia siete sermones, llega a decir palabras sabias sobre la misericordia de Dios:

«... que de la piedad de Dios se ha de fiar, porque ayuda a buenos deseos y premia buenas obras; pero no todas veces con consentimiento de obstinaciones. Que se burlan así las almas que consideran la misericordia de Dios encubridora de maldades y la aguardan como ellos la han menester, y no como ella es, purísima e infinita, en los santos y capaces de ella, pues los mismos que más en ella están confiados son los que menos la dan para su remedio. No merece la piedad de Dios quien, sabiendo que es tanta, la convierte en licencia y no en provecho espiritual. Y de muchos tiene Dios misericordia, que no la merecen ellos. Y en los más es así, pues nada de su mano -147- pueden, sino por sus méritos, y el hombre que más hace es procurar merecerla»¹²⁰.

Son los diablos quienes alaban la misericordia «purísima e infinita» de Dios. Quevedo presenta así el tópico del mundo al revés, el viejo tema que propone la inversión como una forma de la locura. Pero también dan lecciones de estoicismo, como se ve en este mismo *Sueño*, en el majestuoso sermón sobre la Muerte, en boca de uno de ellos, donde resuenan ecos del ya mencionado y desolador soneto «Miré los muros de la patria mía»:

«¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el sueño cada

día os acuerda de la muerte, retratándola en sí»[121](#).

Sobre otros muchos temas sermonea el demonio. También en el *Sueño del Infierno* pronuncia un discurso contra el linaje, la honra y la valentía, dirigiéndose a un hidalgo que se resiste a ser condenado, invocando su ejecutoria. Es una pieza notable en la que el diablo nos desconcierta con afirmaciones que parecieran reñidas con el pensamiento del autor, de noble cuna:

«Toda la sangre, hidalguillo, es colorada... Y el que en el mundo es virtuoso, ése es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos»[122](#).

Y más adelante:

«Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en éstos no cupieran las virtudes, que vosotros despreciáis»[123](#).

-148-

La figura del Maligno agrega a sus aspectos grotescos esta faceta inusitada. El tradicional odio a Dios, propio de su naturaleza, se transforma aquí en desprecio por el hombre. El demonio quevedesco, de escaso discernimiento teológico, no aparece como instigador del pecado. A veces parece estar animado más de un espíritu de justicia que de iniquidad: nunca se presenta, como en Calderón, identificado con la culpa, el vicio, el pecado. Es, diríamos, un demonio doméstico, sin grandeza, sin carácter épico, al que la sátira ha empequeñecido. Tanto, que en el *Discurso de todos los diablos* Lucifer decide enmendar el infierno y poner en vereda a esa caterva de demonios holgazanes, entretenidos y poco responsables, «un haz de diablos viejos y llenos de telarañas y mohosos»; unos duermen, otros roncan, otros se

entretienen en el mundo. El diablo de los ladrones llega maniatado y empujado por corchetes que, dirigiéndose a Lucifer, vociferan:

«Señor, este diablo no sabe lo que se diabla, ni vale un diablo, y es vergüenza que sea diablo, porque no trata de hacer sino que se salven los hombres»¹²⁴.

Los diablos, por lo que parece, son menos malos que los hombres. Son, en verdad, pobres diablos. Entonces, el «supremo maldito», el «lucero amotinado», «abriendo por boca un sima» y «empinando el aullido» llama a la Buena Dicha, la diabla Prosperidad, por la que todos los hombres se perderán; la prosperidad es la mejor aliada del Infierno, mientras que los defensores del hombre son el dolor y la persecución. Porque Prosperidad significa comodidad, dinero, paz; y se logra fundamentalmente mediante la hipocresía.

El carácter moralizador del *Discurso de todos los diablos* se pone de manifiesto en este sermón con que se le da fin, dejando «a los hombres advertencia». Quevedo confía en este objetivo didáctico, pues la pieza se cierra con una manifestación de esperanza, para la cual recurre a un versículo -149- del cántico de Zacarías (*Lucas*, I, 71): «Seremos salvados de nuestros enemigos y de la mano de todos los que nos odian»¹²⁵. El estoicismo que da sentido a *La cuna y la sepultura* y a su poesía metafísica, está de manifiesto también en su obra de inspiración infernal: sólo el desdén de los bienes mundanos salvará al hombre. Y el sufrimiento es la mejor escuela de perfeccionamiento interior.

Finalmente, una reflexión: ¿Qué es el Infierno de Quevedo? Una geografía vaga, habitada por demonios poco caracterizados y por una humanidad condenada, tratada a veces en forma genérica, pero en la que, a medida que pasan los años, se van destacando algunas personalidades. Nos interesan, sin embargo, menos las figuras históricas que las fantasiosas, productos de su ingenio, de su capacidad de caricaturista, de su genialidad para el manejo del grotesco. Es que el Infierno quevedesco es lugar de burlas y risas, entre las

cuales el autor desliza verdades dolorosas y de las cuales surge una visión del hombre. Visión escalofriante y desoladora. El hombre está dañado por el pecado y la vanidad, por la hipocresía y el afán de lucro. Tras este desfile carnavalesco se adivina el profundo sentimiento de desengaño, como observó Spitzer con respecto al *Buscón*. ¿Son, pues, obras que expresan una cosmovisión barroca?

La lengua usada, en la que también triunfan las leyes del grotesco, que desrealiza y pulveriza la realidad para recomponerla sobre cánones propios, ilógicos y antinormales, es un verdadero monumento al conceptismo; lengua cuajada de hallazgos estéticos inusitados y sorprendentes, nueva realidad lingüística que disloca la normatividad aceptada. Virtuosismo estilístico, derroche verbal, juego creador. Por esto las obras visionarias de Quevedo son de tan difícil lectura, -150- y ponen a prueba a cada momento nuestra imaginativa. ¿Son, entonces, productos de un esteticismo puro?

Son ambas cosas: reflejo de una visión barroca y desolada del hombre y del mundo, y productos estéticos de alta valía. La deshumanización y la desrealización mediante la degradación animalística o cosificante son las técnicas preferidas para presentar este infierno que es, en resumidas cuentas, el mundo de los hombres. Un mundo de apariencias engañosas, de representación e hipocresía. Tras la máscara, la realidad corrompida. El Infierno está en el corazón del hombre. Y quizá el infierno de los hombres sea peor que el de los demonios. Por esto, en el *Discurso de todos los diablos*, cuando el demonio impone como castigo a los condenados el volver a nacer, éstos, «afligidos y tristes, se sepultaron en un silencio medroso». Y uno de ellos evoca entonces los distintos momentos de la vida humana, desde la concepción hasta la muerte, pasando por las enfermedades de la niñez, la escuela y sus castigos, la juventud con la pasión de la carne y la tiranía del amor, la edad adulta con sus cuidados y desengaños, la vejez con su miseria física y los herederos esperando y rogando... Y el pobre precito grita: «No, no volviera por donde vine por cuanto tiene el mundo»¹²⁶. Visión apocalíptica y trágica, pesimismo corrosivo.

Pero no dramaticemos demasiado: Quevedo es, esencialmente, un espíritu crítico y satírico; y la sátira y la crítica necesitan cebarse en materia corrupta, y engendran formas agresivas y violentas. Y es también un moralista, un censor inclemente que vive con angustia la decadencia española. Esa decadencia moral de la España áurea, cuya contemplación torturó su ánimo desde la juventud hasta la muerte. En una de sus epístolas latinas a Justo Lipsio, escrita antes de los 25 años, exclama: «De mi España ¿qué diré que no sea con gemido?». Y ya a las puertas de la muerte, en carta a don Francisco de Oviedo, su amigo, manifiesta profundo desaliento ante el acabarse de su España: «Esto, señor don Francisco, -151- ni sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura»¹²⁷.

Amor y dolor de España. Las obras visionarias de Quevedo están también dictadas por ese dolor y por ese amor.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo