

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E  
LITERATURA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

VÂNIA PILAR CHACON ESPINDOLA

**As formas do drama sacramental em *Los sueños* de Quevedo**

**Versão Corrigida**

SÃO PAULO  
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E  
LITERATURA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

VÂNIA PILAR CHACON ESPINDOLA

**As formas do drama sacramental em *Los sueños* de Quevedo**

**Versão Corrigida**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta da C. Vieira

SÃO PAULO  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

E77f Espindola, Vânia Pilar Chacon  
As formas do drama sacramental em Los sueños de Quevedo / Vânia Pilar Chacon Espindola; orientadora Maria Augusta da Costa Vieira - São Paulo, 2021.  
263 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Francisco de Quevedo. 2. Drama sacramental. 3. Sermão . 4. Sonhos . 5. Alegoria. I. Vieira, Maria Augusta da Costa, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

### **Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Vânia Pilar Chacon Espindola**

**Data da defesa: 23/09/2021**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/10/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

VÂNIA PILAR CHACON ESPINDOLA

**As formas do drama sacramental em *Los sueños* de Quevedo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Data de aprovação: 23/09/2021

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Profa. Dra. Rosangela Schardong

Instituição: Universidade Estadual de Ponta Grossa

*Aos meus pais (in memoriam)  
pelos ensinamentos do passado.*

*Aos meus filhos,  
pelas alegrias do presente.*

*Ao meu neto Arthur,  
por manter viva minha esperança no futuro.*

## AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível porque contou com a colaboração de algumas pessoas, as quais quero agradecer. Começo pela minha orientadora e professora Maria Augusta da Costa Vieira, a quem devo a oportunidade, bem como a dedicação dispensada para com esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen e à Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho pelas valiosas sugestões feitas por ocasião do Exame de Qualificação.

Gostaria de agradecer aos professores Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, Dra. Adma Fadul Muhana e Dr. Wagner Monteiro Pereira, ministrantes das disciplinas de Pós-Graduação, pelas colaborações dadas para o enriquecimento desta tese.

Agradeço aos funcionários do Departamento de Letras Modernas.

Às companheiras de jornada Ana Aparecida Teixeira de Souza e Eleni Nogueira dos Santos, pela amizade.

Ao meu marido Luiz Antonio Espindola pelo companheirismo ao largo desses anos.

Aos meus filhos: Luiz Fernando Espindola, Patrícia Espindola e Luiz Eduardo Espindola, minhas três maiores realizações.

Ao meu neto Arthur, por tornar possível o processo de renovação que se opera em mim.

Aos meus pais Emir Chacon Perez e Aparecida Parra Chacon (*in memoriam*).

Agradeço à minha querida avó e mãe de coração Josefa Perez Chacon (*in memoriam*) por despertar em mim o amor pela Espanha, pela sua cultura e costumes.

Aos meus irmãos Eliana Chacon e Glenn Albert Chacon pela amizade e carinho.

À Capes, que concedeu a bolsa que possibilitou as pesquisas desse doutorado.

*“Todo el Infierno es figuras.”*  
*Los sueños*  
*Francisco de Quevedo*



## RESUMO

CHACON ESPINDOLA, V. P. **As formas do drama sacramental em *Los sueños* de Quevedo**. 2021. 263f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta tese se dedica a analisar as similitudes encontradas em diversas passagens da obra *Los sueños* de Francisco de Quevedo com as formas que integram os autos sacramentais, cujos discursos incorporam elementos típicos dos sermões. Para tanto, a pesquisa teve como ponto de partida as encenações religiosas da Idade Média, como as peças de milagres e de moralidades até se chegar ao século XVII, momento em que o gênero alcança todo seu esplendor. Como o tema dos autos se funda no sacramento da Eucaristia, procurou-se estabelecer homologias entre temas, personagens e elementos não discursivos que participam das narrativas quevedianas com as estruturas dramáticas empregadas nessas peças, pois todos se colocam a serviço de procedimentos alegóricos, responsáveis pela exposição de um ou mais aspectos relacionados à missão salvífica de Cristo.

**Palavras-chave:** Quevedo. Drama sacramental. Sermão. Sonhos. Alegoria.

## RESUMEN

CHACON ESPINDOLA, V. P. **Las formas del drama sacramental en *Los sueños de Quevedo***. 2021. 263f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta tesis se dedica a analizar las similitudes encontradas en varios pasajes de la obra *Los sueños* de Francisco de Quevedo con las formas que integran los autos sacramentales, cuyos discursos incorporan elementos propios de los sermones. Para ello, la investigación tuvo como punto de partida las representaciones religiosas de la Edad Media, como las piezas de milagros y moralidades, hasta llegar al siglo XVII, momento en el cual el género alcanza todo su esplendor. Como el tema de los autos se basa en el sacramento de la Eucaristía, se buscó establecer homologías entre los temas, personajes y elementos no discursivos que participan en las narrativas quevedianas con las estructuras dramáticas empleadas en estas piezas, ya que todos se ponen al servicio de procedimientos alegóricos, responsables de la exposición de uno o más aspectos relacionados con la misión salvífica de Cristo.

**Palabras clave:** Quevedo. Drama sacramental. Sermón. Sueños. Alegoría.

## ABSTRACT

CHACON ESPINDOLA, V. P. **The forms of sacramental drama in *Los sueños* by Quevedo.** 2021. 263f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This thesis is dedicated to analyzing the similarities found in several passages of the work *Los sueños* by Francisco de Quevedo, with forms that integrate the sacramental drama, whose discourses incorporate elements typical of the sermons. The research starts from the religious performances of the Middle Ages, including pieces of miracles and moralities, until reaching the seventeenth century, moment when the genre reached all its splendor. As the theme of the drama is based on the sacrament of the Eucharist, we seek to establish homologies between themes, characters and non-discursive elements that participate in the Quevedian narratives, with dramatic structures used in these plays. As a result, everyone puts themselves at the service of the allegorical procedures, which is responsible for exposing one or more aspects related to Christ's saving mission.

**Keywords:** Quevedo. Sacramental drama. Sermon. Dreams. Allegory.

## SUMÁRIO

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                                    | 11  |
| PARTE I – TEOLOGIA E TEATRALIDADE .....                             | 19  |
| CAPÍTULO 1 .....                                                    | 20  |
| 1. A Eucaristia – o significado de um sacramento. ....              | 20  |
| 1.1. A história de uma representação.....                           | 23  |
| 1.2. O auto sacramental – definições e controvérsias do gênero..... | 29  |
| PARTE II – A NARRATIVA QUEVEDIANA E O ELEMENTO ONÍRICO.....         | 36  |
| CAPÍTULO 2 .....                                                    | 37  |
| 2. Das <i>auctoritates</i> se extrai uma doutrina do onírico.....   | 37  |
| 2.1. Os sonhos submetidos à ortodoxa cristã.....                    | 44  |
| 2.2. No Julgamento das almas – surgem as “verdades desnudas”.....   | 47  |
| CAPÍTULO 3 .....                                                    | 67  |
| 3. <i>Sueño del Infierno</i> , sonho ou discurso?.....              | 67  |
| 3.1. O medo conduz à verdadeira paz. ....                           | 70  |
| 3.2. No caminho do inferno, a representação dos tipos.....          | 79  |
| 3.3. No Inferno, fantasia e sacralidade. ....                       | 90  |
| CAPÍTULO 4 .....                                                    | 127 |
| 4. “Pereça o dia que me viu nascer” .....                           | 127 |
| 4.1. A dramaticidade dos tipos descritos pela narrativa .....       | 132 |
| 4.2. A presença espetacular da Morte – ostentação e ruína.....      | 137 |
| 4.3. No tribunal da Morte, algumas figuras inusitadas.....          | 145 |
| PARTE III – AS FORMAS DRAMÁTICAS E O DISCURSO QUEVEDIANO .....      | 156 |
| CAPÍTULO 5 .....                                                    | 157 |
| 5. O púlpito como espaço dramático. ....                            | 157 |
| 5.1. O discurso doutrinário do diabo – o retrato da perdição .....  | 162 |
| 5.2. Enfim, a pregação silencia.....                                | 178 |
| CAPÍTULO 6 .....                                                    | 180 |
| 6. “Suspeita-se que nada se sabe”.....                              | 180 |
| 6.1. A farsa encoberta pelo véu das aparências.....                 | 183 |
| 6.2. A figuração dos tipos em <i>El mundo por de dentro</i> .....   | 202 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                          | 238 |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| ANEXOS .....       | 241 |
| BIBLIOGRAFIA ..... | 246 |

## INTRODUÇÃO

*“Vivimos tiempo, que ni se detiene ni tropieza ni vuelve. Está en nuestra mano lograrle, no hacer que se pare; de tal condición, que ni lo pasado se ha de sentir después, ni lo por venir antes”.*

Francisco de Quevedo (1859, p. 138).

No período compreendido entre os anos de 1605 a 1622, Francisco de Quevedo Villegas concebe uma obra, cuja *editio princeps* surge no ano de 1627 em Barcelona, com o título de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Composta por cinco partes consideradas como sonhos e discursos, a narrativa se constitui da seguinte maneira: *El sueño del Juicio Final*, *El alguacil endemoniado*, *Sueño del Infierno*, *El mundo por de dentro* y *Sueño de la muerte*.

Para adentrar um pouco mais nas circunstâncias dessa composição tão singular, começo tecendo alguns comentários quanto às impressões de seus manuscritos, dado que existem três edições pertencentes à tradição impressa: a mencionada *editio princeps*, *Desvelos Soñolientos y verdades soñadas*, editada em Zaragoza no ano de 1627, e *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*, publicada em Madri em 1631.

Todas seguem circunstâncias e incorporam alterações feitas por Quevedo, embora nas palavras de James Crosby, aqui citado por Ignacio Arellano, seja impossível colocarmos em detalhes as alterações e os distanciamentos apresentados em comparação com o texto original. Isso se justifica porque, no que diz respeito à tradição manuscrita, há algumas produções, por exemplo, que não possuem autógrafos, tampouco segurança de autenticidade, nem ao menos com relação às modificações efetuadas nas numerosas cópias. Conforme indica o estudioso, uma edição tem forçosamente que se limitar a apresentar o texto, considerando seu estado de conservação ou, se preferir, levando em conta de que maneira os documentos “sobreviveram”, até porque é difícil determinar coincidências desse texto com o autógrafo original. Por esse motivo, Henry Ettinghausen, um dos mais reconhecidos editores de *Los sueños* afirma que “*ir en busca del texto definitivo o ideal de los Sueños es sin duda en último caso una empresa quimérica*” (QUEVEDO, 2017, p. 11).

Não pretendo me deter muito no referido assunto, pelo fato dessas questões terem sido estudadas e analisadas em uma série de trabalhos, especialmente, naqueles constantes das

edições críticas dessa composição quevediana. Em todo caso, quando se pensa no “tempo inexorável”, um tema tão presente em grande parte das obras do autor, se observa que esse mesmo tempo acabou “tragando” não somente muitos de seus entremeses, como relata Eugenio Asensio (1971), mas também devorou outros escritos impressos antes de 1631, uma perda que se deve à proibição inquisitorial, em que muitos desses textos foram proibidos ou corrompidos.

Além disso, há outros fatores que são responsáveis pela perda e pela má conservação de suas composições, o primeiro deles se volta ao momento em que o autor esteve na prisão, uma vez que muitos de seus escritos foram dispersos, o segundo se refere à ocasião de sua morte. Quanto à morte do autor, houve o descumprimento, por parte de seu sobrinho e herdeiro, da promessa de seguir publicando seus manuscritos, razão pela qual se presume que o material conservado representa uma pequena amostra do que realmente foi a produção escrita de dom Francisco, o que explica Eugenio Asensio declarar que, por essas e outras, seus papéis foram espalhados e lançados ao vento. (ASENSIO, 1971, p.179).

Como a *editio princeps* de *Los sueños* vem a ser o *corpus* desta tese, é de suma importância que sejam feitas algumas considerações.

Não posso dizer que este trabalho se desenvolveu a partir da minha dissertação de mestrado (CHACON ESPINDOLA, 2015), ainda que o estudo tenha se dedicado à análise dos preceitos do gênero cômico na novela exemplar *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes (2005), um tema recorrente, também, nesses escritos quevedianos. Ademais, existem correspondências entre os autores, quando se considera que suas composições seguem preceitos retórico-poéticos que os direcionam a aplicarem em seus escritos certas técnicas compositivas, levando em conta os critérios de imitação, verossimilhança e decoro orientados tanto pela poética quanto pela retórica aristotélicas.

Sendo assim, pude perceber que determinados conceitos não eram de todo desconhecidos, razão pela qual fiquei motivada a estudar *Los sueños* à luz de algo inédito, embora estivesse ciente de que essa tarefa seria pouco provável, reconhecendo a impossibilidade de se ter contato com todas as pesquisas voltadas à composição.

Nesse sentido, após a releitura do *corpus* selecionado e de inteirar-me dos principais estudos críticos, um em especial chamou minha atenção, o trabalho apresentado por Ilse Nolting-Hauff (1974) intitulado *Visión, Sátira y Agudeza en Los Sueños de Quevedo*. Foi a partir dessas análises que cheguei ao tema que se refere às semelhanças encontradas em diversas passagens desses escritos quevedianos com o teatro religioso, com as peças de milagres e moralidades, com o auto sacramental, cujos discursos incorporam elementos típicos dos

sermões. Apesar desse “parentesco” com o drama ser mencionado em suas pesquisas, a estudiosa não se deteve em seu desenvolvimento, mesmo porque não fazia parte dos temas centrais de seu trabalho.

Diante de tais objetivos, iniciei as pesquisas de doutorado a começar pelo título da obra, aquele que mais a identificou ao largo de todos esses anos: *Los Sueños*. Vê-se que o termo “*sueño*”, ao ser aplicado em algumas produções escritas, geralmente, propõe uma antinomia com respeito à sua compreensão, dado que pode ser interpretado por uma perspectiva teológica ou relacionado a manifestações pertencentes à arte da predição.

Uma vez que os três sonhos, *Juicio, Infierno y Muerte*, se colocam no limiar da questão, isso possibilita afirmar que a narrativa descreve eventos que iniciam na vida terrena, cuja consumação se dará na eternidade, o que não os exime de um caráter profético. Isso se justifica no instante em que se pensa na posição do narrador e dos leitores, afinal, ambos estão vivos, se comparados aos tipos que povoam esses sonhos, pois todos são defuntos ou seres sobrenaturais.

Com relação aos demais tratados, mesmo que *El alguacil endemoniado* e *El mundo por de dentro* sejam considerados como discursos, essa distinção não os impede de conterem formas que se assemelham ao auto sacramental, pois a figuração dos personagens, em certos momentos, se dá por meio de sermões representados no interior de um espaço cênico, como se verá na ocasião oportuna.

Ainda sobre o título da obra, o que chama a atenção é a sentença que vem à continuação, “*verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*”. Em função dessa parte do título conter informações que conduzem a um conhecimento prévio do assunto que será tratado, o mesmo pode ser considerado como sendo um exórdio, pois oferece aos leitores “[...] *desnudas verdades que buscan no quien las vista, sino quien las consienta* [...]” (QUEVEDO, 2009, p. 83), visto que essas verdades, em determinadas situações, se encontram ocultas nos lugares mais recônditos da sociedade do século XVII, em que a decadência ético-moral prolifera.

Nesses termos, a obra se insere em um contexto histórico marcado por questões políticas e pelo empobrecimento social, circunstâncias pelas quais passava a Espanha, segundo boa parte dos estudiosos dedicados aos séculos XVI e XVII. Dentre os fatores responsáveis por esse momento crítico espanhol está a perda da hegemonia política e militar do Estado, associada aos inúmeros problemas econômicos, sem contar a crescente desarmonia do sistema de estamentos sociais sob o domínio da aristocracia. Essa situação vinha se acentuando desde o final do século



XVI, culminando com o aumento da pobreza e do despovoamento espanhol (QUEVEDO, 2009, pp. 9-16).

Importa aqui destacar que esses temas não deixam de integrar os textos quevedianos, uma vez que revelam um quadro de degradação moral, usualmente descrita ora pelas práticas de certos ofícios, ora pela deformação física de determinadas entidades sobrenaturais. Em outros termos, mais do que um retrato sociomoral, a narrativa de *Los sueños* expõe um profundo estado de engano, identificado nas práticas viciosas dessa sociedade, pois somente pelo conhecimento/reconhecimento dos erros, será possível se alcançar um pleno estado de desengano.

Diante dessa ampla e variada composição, quando se pensa nesse quadro social, o que predomina nas produções escritas do princípio do século XVII vem a ser o retrato ou o desejo de descrever a “fauna social”, um cortejo de tipos e suas respectivas condições. Como diz Quevedo na dedicatória de *Capitulaciones de la Vida de la corte*, obra escrita possivelmente entre os anos de 1603-1604<sup>1</sup>, “[...] *la mucha experiencia que tengo de la córte, aunque en el discurso de juveniles años, me alienta a dar a entender lo que en ella he conocido [...]*” (QUEVEDO, 1867, p. 249).

Com isso, à imitação da *Danza de la muerte y de la Nave de los locos*, ambos os textos do final da Idade Média, os tipos quevedianos integram um desfile satírico que passa pelo olhar atento e muitas vezes ingênuo de um narrador, cujas censuras e ensinamentos lhe chegam através dos mais improváveis seres, ou seja, os diabos e os pecadores em pena.

Para Eugenio Asensio (1971), em *Vida de la corte*, o autor cria a primeira teoria e descreve as primeiras amostras de figuras que irão se consolidar em *Los sueños*, dado que

*reunió y clasificó un elenco de figuras, incluye entre ellas a los valientes de mentira que no son sino los antiguos fanfarrones vestidos a lo moderno. Correspondían los viejos tipos a una visión más tajante. [...] Eran personajes estereotipados, identificados apenas pisaban el tablado y reídos sin previa presentación, pues su comicidad pertenecía a las convenciones y permanencia del teatro.* (ASENSIO, 1971, p. 82)

Desse modo, a figura se revela por meio de signos externos que correspondem às “próprias pretensões, vaidades ou hipocrisia”. Tais tipos representam falhas sociais, vícios

---

<sup>1</sup> *Capitulaciones de la vida de la corte* obra possivelmente escrita entre os anos de 1603-1604, segundo Ernest Mérimée (1886 apud ASENSIO, 1971 p. 184). MÉRIMÉE, E. *Essai sur la vie et oeuvres de Francisco de Quevedo*. Paris: Alphonse Picard Éditeur, 1886.

morais ou intelectuais que passam diante de um protagonista, no caso, o narrador, “que glosa e comenta”, pois logo desaparecem, dando lugar a outros tipos, a outros vícios, os quais instigam novas censuras (ASENSIO, 1971, p.80).

Quanto aos estilos de discursos que integram a obra *Los sueños*, fica evidente o emprego de formas próprias dos sermões, acrescidas de elementos pertencentes à sátira, pois ambos os gêneros propõem uma censura, individual ou coletiva, em que por vezes se apresenta com certa carga de mordacidade. Nesse sentido, é possível considerar determinadas estruturas paródicas que participam do processo, a fim de amenizar a ferocidade dos ataques. Por isso, fica evidente que em certas passagens do texto o autor faz uso do elemento burlesco, com objetivo de suscitar o riso ora pelo estilo gracioso, ora pelo irônico. Em outras, ridiculariza, de tal maneira, acontecimentos e personagens, que acaba por recuperar a censura anterior, incorporando à mesma um tom mais severo. Por serem constantes essas mudanças discursivas, a exposição se mostra com frequentes modulações.

Além disso, saltam aos olhos os personagens e eventos provenientes do gênero fantástico, como são os seres infernais, os danados, sem mencionar as entidades abstratas, personificações que permitem a apresentação de imagens espetaculares, que se colocam a serviço da representação de uma série de práticas desviantes, “*abusos, vicios y engaños*”, que surgem na vida terrena e se estendem à eternidade.

Considerando que a escrita se ajusta a procedimentos técnicos inerentes ao gênero fantástico e que na maioria dos casos se volta à encenação do não-ser, um dos modelos que se eleva é o de Luciano de Samósata, quando se reconhece que há semelhanças não somente nos temas, mas também na maneira como ambos os autores constroem seus textos. Alguns exemplos mais relevantes do autor samosatense se destacam, como: *El sueño o El gallo*, *Relatos verídicos*, *Caronte y los contempladores*, *Diálogo de los muertos*, composição em que mortos ilustres falam, ou *El aficionado a la mentira*, um ataque em um nível superficial a *pseúdea* (mentira ou ficção), reconhecendo sua “autonomia” perante os discursos verdadeiros, embora censure sua recepção equivocada (LINS BRANDÃO, 2001, 48).

Com isso, tanto os sonhos quanto os discursos, em igual medida, se destacam pelas alegorias, pelo aforismo que enriquece uma escrita repleta de metáforas que tendem a aproximar conceitos díspares, produzindo imagens fora do comum. Quando são empregadas na constituição dos temas e de seus respectivos argumentos, o autor não deixa de recorrer às autoridades antigas, aos textos bíblicos, além daqueles pertencentes aos Pais da Igreja.

Sendo assim, um pequeno balanço da escrita de *Los sueños* é suficiente para observar que a obra segue modelos de composição pertencentes às distintas tradições, aqui adaptados a essa narrativa, bem como aos seus propósitos. Como disse, com respeito às prescrições retórico-poéticas têm-se os escritos aristotélicos, cujos conceitos foram recuperados por um repertório de autores em que nomes como de Horácio, Cícero e Quintiliano se destacam.

Ademais, reconhecendo a presença da oratória sacra em vários momentos da obra, de cujas estruturas discursivas se valem os sermões, é evidente a estreita relação que os textos estabelecem com a retórica antiga, dado que a oratória sacra incorpora elementos próprios dos antigos exercícios de retórica, os *progymnasmata*, no instante em que faz uso de exemplos, citações de textos sagrados, sem mencionar os escritores greco-latinos. Todos esses recursos, de que se apropria Quevedo, não deixam de ser formas que se conectam e se colocam a serviço dos temas aqui expostos e comentados no sentido didático.

Com isso, os ensinamentos e as práticas retóricas destacam seu papel modelar nos exercícios da exegese bíblica (comentários, exposições, explicações, etc.), que surgem nos escritos quevedianos ou por raciocínios, por sentenças, ou por frases extraídas das *auctoritates*, bem como de outros textos que principiam no sentido literal para se estenderem ao alegórico e ao anagógico (AZAUSTRE GALIANA, 2002, p. 191).

Em várias passagens de *Los sueños* essas técnicas são identificadas quando um parágrafo pode se apresentar à imitação de uma *chría*, que nas palavras de Aftonio vem a ser “[...] un dito o acción memorable de breve extensión que se refiere certeramente a un personaje” (AFTONIO, 1991, p. 219). A partir daí, o discurso se desenvolve por meio de comentários, da amplificação de feitos e circunstâncias, além do uso da *evidentia*, o que permite que a narrativa proponha uma descrição detalhada de ações, pessoas e lugares, fazendo com que tudo seja introduzido com tanta clareza e vivacidade como se estivessem diante dos olhos dos leitores. O certo é que todos esses recursos estão a serviço das pregações, cujo ponto de partida, geralmente, vem a ser uma passagem bíblica, que funciona como *exemplum* para que se extraia “a lição e a doutrina” (AZAUSTRE GALIANA, 2002, p. 192), como ocorre em todos esses tratados quevedianos.

Nessa configuração, no que se refere às *auctoritates* presentes em *Los sueños*, depois de todo esse percurso interpretativo, seria muita pretensão dizer que consigo detectar todos os modelos antigos e contemporâneos de que se valeu Quevedo. O que posso afirmar é que as análises se detiveram naqueles citados pelo autor, em diversos momentos da obra. Outras vezes, as pesquisas se centraram naqueles autores que, apesar de não estarem explícitos na narrativa,

foram identificados através de citações, aforismos, além das referências obtidas por intermédio dos estudos críticos.

Chega-se, enfim, a um dado não menos importante, aquele que se refere às duas obras de dom Francisco editadas posteriormente, como é o caso de *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*, (edição prínceps em 1628) e *La hora de todos y la fortuna con seso*, (escrita entre os anos de 1635-1636 e editada pela primeira vez em 1650). Considerando que para boa parte dos estudiosos essas duas composições devem ser incorporadas ao ciclo de *Los sueños*, vale a pena nos determos um pouco nesse assunto.

Reconheço a homologia existente entre os escritos, seja com relação aos temas, seja quando se refere aos estilos de discursos, o que estimula a crítica a promover análises que entendam as composições como integrantes de um mesmo bloco, *Los sueños*, que passaria a partir daí a conter sete, em vez de cinco tratados.

Desse modo, quando se observa o *Discurso* e *La Hora*, em comparação com *Los sueños*, as três composições estão repletas de seres sobrenaturais, se valem da personificação de entidades abstratas, sem falar que os eventos, em algumas passagens se equiparam. Ademais, em vista do fato de *Los sueños* possuir uma estrutura não muito rígida, conforme as palavras de Ilse Nolting-Hauff (1974), isso facilita a inclusão das produções mencionadas, que se assemelham em outros aspectos tais como: estruturas dialogais em que os discursos transitam entre a sátira e a pregação, aplicação de tropos e figuras de elocução e de pensamento, o que permite construções extremamente agudas, discursos engenhosos, acrescidos de descrições que possibilitam a identificação de elementos com certa carga de dramaticidade.

Contudo, apesar das similaridades existentes entre as três composições, esta tese analisou apenas os tratados pertencentes à edição de 1627 de *Los sueños*, pois acredito que Quevedo tenha finalizado a obra a partir do prólogo do *Sueño de la muerte*, último do ciclo. Explico. Nos textos preliminares de cada tratado, o autor retoma os anteriores e acrescenta algum comentário referente ao texto que virá. No entanto, nesse último sonho, dom Francisco introduz a seguinte sentença: “*no me queda ya que soñar, y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme*” (QUEVEDO, 2009, p. 202), o que demonstra o propósito do autor em finalizar a obra, motivo suficiente para que não sejam incorporados os textos de *El discurso de todos los diablos* (2005) e *La hora de todos* (1975).

Portanto, em face das finalidades didático-moralizantes dos discursos, Quevedo busca atuar sobre a alma do leitor, pois ao instituir uma visão das penas e castigos pelos quais passam

todos os personagens-tipo, o autor propõe ao destinatário um meio de correção dos vícios, de remissão através da fé na Igreja Católica e em seus dogmas.



## CAPÍTULO 1

### 1. A Eucaristia – o significado de um sacramento

*“Pues hoy pretendo ser tu monumento,  
porque me resucites del pecado,  
hábitame de gracia, renovado  
el hombre antiguo en ciego perdimiento”.*

Francisco de Quevedo (1992, p. 126)

No momento em que concluía a leitura da obra *Los sueños*, de Francisco de Quevedo, não pude deixar de notar que o texto revela a incidência de traços inerentes ao teatro religioso, induzindo-me ao exame minucioso do que vem a ser esse tipo de encenação, os elementos que a integram, bem como seus propósitos.

É bem verdade que tal correlação encontra seus precedentes no admirável estudo feito por Ilse Nolting-Hauff (1974), quando em certas passagens de seu livro a pesquisadora determina semelhanças entre as representações litúrgicas, que tiveram lugar na Idade Média, com algumas partes da referida obra quevediana, as quais alcançam maior grau de dramaticidade, seja pelos elementos constitutivos que as aproximam do gênero, seja pelo caráter doutrinário.

Embora a pesquisadora tenha destacado determinadas formas que configuram essa teatralidade, tais afirmações não avançam o suficiente para revelar o importante elo existente entre as encenações de cunho sacramental e o texto, visto que o trabalho da estudiosa se volta mais para a análise de elementos pertencentes à sátira e às agudezas, típicas de uma escrita engenhosa, e menos para o que se refere à presença de traços dramático-religiosos contidos nesses escritos do autor madrilenho.

Sendo assim, ao lado de estudos que retomam os modelos dos antigos dramas medievais cristãos, cujos temas seguiam os sacramentos litúrgicos, a hagiografia, em que o denominador comum se assenta na missão redentora de Cristo, começo pelo próprio Sacramento da Eucaristia<sup>2</sup>, suas encenações nas festas de Corpus Christi, bem como a maneira segundo a qual

---

<sup>2</sup> “O termo Eucaristia significa em grego ‘reconhecimento, ação da graça’”. Vem a ser “uma celebração da Igreja católica” para recordarmos a morte e a ressurreição de Cristo, também chamada de comunhão. “Em Inácio de

é compreendido pelos Pais da Igreja, sem falar das especificidades que lhe conferem tanto um caráter sacrificial quanto o da graça. Entende-se por sacrificial quando se revive o momento em que Cristo morre crucificado pela remissão dos pecados da humanidade; pela graça traduzida como meio de salvação concedido por Deus ao homem, quando este se arrepende de todos os pecados e aceita a imolação do Salvador.

Enquanto comiam, ele tomou um pão, abençoou, partiu-o e lhes deu, dizendo: “Tomai, isto é o meu corpo”. Depois, tomou um cálice, rendeu graças, deu a eles, e todos eles beberam. E disse-lhes: Isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado em favor de muitos. [...]. (Mc 14: 22-24<sup>3</sup>)

Efetua-se, dessa maneira, a separação dos elementos pão e vinho, agora convertidos em corpo e sangue, símbolos do próprio Cristo, que se transforma em um todo invisível, aos olhos daqueles que participam da cerimônia litúrgica, cuja corporificação se consolida por meio da fé.

Santo Tomás de Aquino<sup>4</sup> (1225-1274), nas passagens em que discorre sobre os sacramentos da Igreja, interpreta-os como recursos que auxiliam ao homem em sua vida espiritual. Referindo-se especificamente à liturgia eucarística, suas definições partem do pressuposto de que todo indivíduo precisa de alimento necessário tanto ao crescimento quanto ao desenvolvimento corporal. Tal substância será responsável por conduzi-lo à plenitude e, conseqüentemente, à sua conservação. Logo, a vida espiritual e corporal concorrem paralelamente na estrada que o guia rumo ao florescimento, entendido como meta final da humanidade (AQUINO, Parte III a Cuestión 73).

Do mesmo modo que o alimento é indispensável ao ser, o pão e o vinho, signos consagrados pela comunhão, se convertem em nutrientes imprescindíveis para a manutenção da alma. Convertida em receptáculo da seiva sagrada ou das matérias que se transmutam em corpo e sangue de Cristo, a alma almeja sua salvação que lhe será concedida por meio da

---

Antioquia, no ano de 110, o rito recebe pela primeira vez o nome de Eucaristia e afirma-se como centro do culto que os cristãos praticam, juntamente com a leitura de textos sagrados” (Nota de Carin Zwilling na obra de Dionísio, 2015, p. 27).

<sup>3</sup> É necessário esclarecer que todas as passagens bíblicas foram retiradas da Bíblia de Jerusalém (2016), entretanto decidi manter a citação tal como é de costume fazer quando se cita a obra em questão, ou seja, a partir do nome do livro, capítulo e versículo.

<sup>4</sup> No decorrer desta tese citarei a obra *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino, escrita no Século XIII, no período entre 1265-1273, as citações não aparecerão de forma convencional, em primeiro lugar, porque não se sabe a data exata em que foi disponibilizada na versão online – apenas tem-se o ano de uma das edições (2012), tal como consta nas Referências Bibliográficas. Em segundo lugar, porque a obra organiza-se em partes, questões e artigos, tal como deixaremos registro nas citações, as quais não serão realizadas por página.



Eucaristia. Com isso, o sacramento se converte em unidade<sup>5</sup> de perfeição, uma vez que comporta em sua integridade tudo aquilo que se requer para um determinado fim. Pelo sentido uno, a comunhão institui a conformidade/harmonia de um corpo formado não somente por predestinados, chamados, justificados e santos gloriosos, mas composto por cada fiel convertido, agora, em partícipe do corpo e do sangue do Senhor (AQUINO, Parte III a Cuestión 73).

No entanto, em época anterior se questionava o processo da transubstanciação<sup>6</sup>, dado que tal descrédito se devia ao fato de a Eucaristia não conceber verdadeiramente o corpo de Cristo, mas somente propô-lo em figura ou em signo. O que faz com que Santo Tomás, diante do próprio ato litúrgico, considere não somente o signo sacramental ou símbolo da presença do Filho de Deus, mas o conceito que se manifesta por intermédio do mesmo, compreendido pela metáfora de um corpo, o corpo místico, de que falaremos mais adiante. Essa presença se ajusta à perfeição da Lei Nova (ou Evangelho), visto que no *Antigo Testamento* os atos de sacrifício prefiguram acontecimentos futuros:

*En lo que se refiere al mismo Cristo ya padecido, que es lo que se contiene en este sacramento, fueron figuras de él todos los sacrificios del Antiguo Testamento y, muy especialmente, el sacrificio de expiación, que era un sacrificio solemnísimos. (AQUINO, Parte III a Cuestión 73)*

Nesses termos, o teólogo sustenta o fato de que a ação sacrificial não evidencia tão somente o Cristo crucificado, mas também seu caráter figural<sup>7</sup>, sobretudo Sua realidade. No

---

<sup>5</sup> Na *Metafísica*, Livro V, Aristóteles (2006, p. 139) afirma “[...]em geral, são *unas* no mais verdadeiro dos sentidos aquelas coisas, cujo conceito (o qual concebe a essência) é indistinguível e inseparável seja no tempo, no espaço ou na definição[...]”. Baseando-se nesse conceito, Santo Tomás de Aquino (Parte III a Cuestión 73) afirma que a unidade se atribui não somente ao que é indivisível ou contínuo, mas também ao que é perfeito e acabado, como se diz de uma coisa ou do homem.

<sup>6</sup> De acordo com Arellano y Duarte (2003, p. 21), “a doutrina da transubstanciação foi questionada, motivo suficiente para ser definida no Concílio IV de Latrão em 1215, a fim de combater a propagação da heresia albigense”.

Quanto aos albigenses, eram membros de uma seita dissidente do catolicismo difundida na França durante os séculos XII e XIII. Condenavam a hierarquia eclesiástica e o uso dos sacramentos. Berengário de Tours (1000-1080), teólogo francês, tornou-se conhecido por pregar o uso da razão e da lógica no entendimento da fé, alegando serem dádivas de Deus. Com isso, negou o milagre da transubstanciação, uma vez que o pão e o vinho não poderiam assumir características que independem de suas substâncias. Foi obrigado a retratar-se e confessar a verdade da fé (GRANT, 2007, p. 112).

<sup>7</sup> O termo *figura* tende a se expandir e ao mesmo tempo revelar um modelo de interpretação, concreto, real e histórico das *Escrituras*, resultando em outra coisa, também real e histórica, cujo cumprimento se dará no futuro (AUERBACH, 1997, p. 7). Figura: “*Vale también representación o semejanza que se halla en alguna cosa, respecto de otra. Latín. Figura. Imago. G. GRAC. f. 400. Las Mandrágoras son figura de los Santos, y principalmente de los Mártires*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

caso do ato eucarístico, ainda que essa representação considere um Ser não visto<sup>8</sup>, a fé será responsável por essa conversão, não somente em presença sacramental, mas como unidade integrante do mundo sensível constituída através desse sacramento, cuja atribuição se pauta no estreitamento das relações de contato entre o sagrado e o profano.

Apesar de o pão e o vinho, materialmente, equivalerem a dois elementos, dois signos, formal e perfeitamente, correspondem a um só, uma vez que se obtém um só alimento, um só corpo. O que faz com que o Santo reconheça o sacramento como unidade eclesíástica, promovendo a junção dessa unidade com o corpo social, na constituição do que se compreende como corpo místico<sup>9</sup>, símbolo da Igreja, sem o qual não há salvação. Nesses termos, propõe uma relação de similitude, segundo a qual entende que cada órgão do corpo humano possui uma função específica a fim de proporcionar saúde, bem-estar e harmonia ao conjunto. Por analogia, a sociedade como um corpo de vontades unificadas, convive em conformidade, dito de outro modo, as partes com o todo, visando ao bem comum. Teatralizam-se, por assim dizer, os dogmas cristãos, com o intuito de que essas encenações litúrgicas alcancem a sociedade em sua totalidade, visto que a maior parte dos súditos era analfabeta ou seguidora de outras crenças.

### 1.1. A história de uma representação

Na busca pelo necessário alcance da doutrina católica aos fiéis, especialmente à gentilidade, o clero decide pôr em cena a liturgia, pois percebe a importância didática das representações religiosas, o que faz com que os espaços físicos dos templos se convertam em espaços dramáticos repletos de elementos simbólicos, que sintetizam referências argumentais e semânticas. Em outros termos, ao fazer uso de efeitos cenográficos, a Igreja promove espetáculos que, se não conseguem ser inteligíveis a alguns pelo seu conteúdo, tornam-se atrativos pelos recursos visuais de que dispõem. Com isso, a ação supera as palavras, por meio

---

<sup>8</sup> Santo Agostinho (354-430 d.C.), em sua obra apologética acerca *De la fé en lo que no se ve*, argumenta o ato de se crer ou de conhecer tudo aquilo que está longe do alcance da visão corporal, ou seja, coisas que não se percebem com os sentidos. Cita como exemplo a relação de amizade e a maneira segundo a qual se reconhece o verdadeiro amigo, seus sentimentos amistosos, sua lealdade, suas ações, uma vez que não se consegue visualizar tais afetos e, assim, só resta a acreditar naquilo que se consegue ver com os olhos da alma, lugar onde não podem alcançar nem a visão nem o entendimento. Muitas das obras de Santo Agostinho (*Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis*) foram consultadas no site da Nuova Biblioteca Agostiniana. Disponível em: [www.augustinus.it](http://www.augustinus.it). Acesso em: 20 fev. 2017. Os conteúdos do referido site são de propriedade de Città Nuova Editrice y de Nuova Biblioteca Agostiniana, y de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) y la Federación Agustiniiana Española (FAE) para los textos en español.

<sup>9</sup> AQUINO, Parte III a Cuestión 8 y Cuestión 73.

de “signos e gestos simbólicos”, embora não afaste o caráter hierático das encenações, dado que poucos elementos são suficientes para ativar a imaginação dos espectadores. Como diria o bispo Paciano no século IV: “*En la representación los ignorantes ven lo que han de seguir; en ella leen los analfabetos*”<sup>10</sup> (ÁLVAREZ PELLITERO, 1999, p. 20).

A combinação de elementos materiais e divinos, no interior de um espaço litúrgico, culmina na tendência de solenizar o culto eucarístico e elevá-lo. Ato que se concretizou no século XIII, quando o Papa Urbano IV<sup>11</sup> instituiu a festa de Corpus Christi. João XXII, promulgou a recompilação das leis em 1317, confirmando o evento e as procissões em seu louvor.

Isso vem a revelar a existência de um drama na igreja medieval que se desenvolve por quase todos os territórios europeus. Contudo, de acordo com as palavras de Alexander Parker, o desenvolvimento dos autos sacramentais na Espanha e sua ausência em outros estados, se deve ao fato de que as primeiras formas dramáticas no território espanhol surgiram de maneira tardia, fato este que está relacionado à sua evolução histórica na Idade Média, uma evolução marcada pelo processo de Reconquista. Embora esse descompasso seja evidente, comparado com a situação da França e da Inglaterra, tais representações seguiram o mesmo caminho, até porque o drama litúrgico, peça encenada nas igrejas por ocasião das comemorações natalinas e pascais, seguiu as mesmas linhas. (PARKER, 1935, p. 170)

---

<sup>10</sup> Gregory (540-604) *the Great's letter to Serenus*: “*For the worship of a picture is one thing but learning what should be worshipped through the story in a picture is another. For what writing provides for readers, this a picture provides for uneducated people looking at it, for in it the ignorant see what they should follow and the illiterate read the same from it. Thus a picture serves as a text, especially for pagans.*” (GREGORY, 2004 apud GILIO, 2018, p. 116, em nota) (Cf. GREGORY, The Great. *The letters of Gregory the Great*. trans. John R. C. Martyn. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2004).

“Adorar uma imagem é uma coisa, mas aprender o que deve ser adorado através da história em uma imagem é outra. Pois o que a escrita fornece aos leitores é uma imagem que permite às pessoas sem instrução olharem para ela, dado que nela os ignorantes veem o que devem seguir e os analfabetos leem o mesmo. Assim, uma imagem serve como um texto, especialmente para os pagãos” (tradução nossa).

<sup>11</sup> Urbano IV, *Bula Transiturus de hoc mundo con la que se instituye la fiesta del Corpus Christi, - Orvioto el 11 de agosto de 1264*. “Por ello os recomendamos y os exhortamos en el Señor y por medio de esta Bula Apostólica os ordenamos, en virtud de la Santa Obediencia, con precepto riguroso, imponiéndolo como remisión de vuestros pecados, que celebréis devota y solemnemente esta fiesta tan excelsa y gloriosa y os empeñéis con toda atención en hacerla celebrar en todas las iglesias de vuestras ciudades y diócesis el citado jueves de cada año, con las nuevas lecciones, responsorios, versos, antífonas, salmos, himnos y oraciones propias de la misma, que os incluimos en nuestra Bula juntamente con las partes propias de la misa; os ordenamos también que exhortéis a vuestros fieles con recomendaciones saludables directamente o por medio de otros en el domingo que precede al mencionado jueves para que con una verdadera y pura confesión, con generosas limosnas, con atentas y asiduas oraciones y otras obras de devoción y de piedad, se preparen de forma que puedan participar, con la ayuda de Dios, en este precioso sacramento y puedan dicho jueves recibirlo con reverencia y obtener así, con su auxilio, un aumento de gracia.”

Mesmo que uns poucos textos litúrgicos foram descobertos na Espanha, de acordo com J. P. W. Crawford (1915), os espanhóis podem se orgulhar de possuírem uma das mais antigas peças religiosas, o *Auto de los Reyes Magos*<sup>12</sup>, provavelmente uma obra que pertence ao final do século XII ou início do XIII.

*derived from one of the Latin Offices employed at Limoges, Rouen, Nevers, Compiègne and Orleans. We also have a grave-watcher's song, probably taken from an Easter play, in Berceo's 'Duelo que fizo la virgen', of the first half of the thirteenth century. (CRAWFORD, 1915, p. 10)*

Ainda que tivéssemos qualquer dúvida a respeito da existência das referidas peças na Espanha daquele tempo, tal fato pode ser comprovado a partir da passagem frequentemente citada do *Código de Leis* do século XIII ou *Siete Partidas*<sup>13</sup>, cuja menção demonstra que encenações litúrgicas foram desenvolvidas com entusiasmo no território espanhol, apresentando efeito similar se comparado com o da França. O que evidentemente demonstra que o teatro medieval, como afirma Paul Zumthor (1992), “surgiu da liturgia”. A Igreja foi capaz de estabelecer a integração do drama com os rituais religiosos, pois havia incorporado tantas características culturais que, particularmente, condenava (ZUMTHOR, 1992, p. 367).

Essa integração alcança grande notoriedade, a tal ponto que se produz um drama secular e popular, *juegos de escarnio* (peças encenadas no interior das igrejas), que ao contrário do que se poderia esperar se convertem em motivo de indignação e escândalo, devido aos excessos festivos. O clero decide proibi-las dentro das igrejas, vetando a participação de seus membros tanto na produção quanto na representação das mesmas (PARKER, 1935, p. 171). No entanto, havia encenações nas quais os clérigos poderiam participar como as de Natal e Páscoa,

*[...] the Angel appears to the Shepherds, the visit of the Magi, and the Resurrection. These plays should be acted with respect and devotion, and only in the larger cities where the bishops can superintend their production. They*

<sup>12</sup> “Caspar. “¿Dios criador, cuál maravilla, / no sé cuál es Aquesta strela! / Agora primas la he veída; / poco tiempo ha que es nacida. / ¿Nacido es el Criador/ que es de la[s] gentes Senior? / Non es verdad, no sé qué digo; / todo esto non vale un figo. / Otra noche me lo cataré, / si es verdad bine lo sabré”. (AUTO DE LOS REYS MAGOS, 1999).

<sup>13</sup> Alfonso X (1252-1284), *Siete Partidas*, I, título VI, ley XXXIV. “[...] nin deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengan á ver las gentes como los facen , et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanias et desaposturas, nin deben otrosi estas cosas facer en las eglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonoradamiento sin pena ninguna á los que los fecieren; ca la eglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella: et asi lo dixo nuestro señor Iesu Cristo en el Evangelio, que la su casa era llamada casa de oracion, et non debe ser fecha cueva de ladrones” (ALFONSO X, 1807, p. 276).

*should not be performed in villages nor for financial profit.*<sup>14</sup> (PARKER, 1935, p. 171).

Realizadas durante as missas, no decorrer dos ofícios religiosos, estrofes pertencentes à liturgia daquela época eram dramatizadas por beatos e membros do clero, a fim de promover efeitos e impressionar os fiéis. No período em que se comemora o nascimento de Cristo, as representações correspondem a *Ordo prophetarum*<sup>15</sup>, cuja dramatização de profetas e sibilas (mulheres que na Antiguidade greco-romana foram conhecidas pelo dom de predizerem o futuro) retoma o martírio de santos, explica as profecias referentes à chegada do Messias, à epifania de Cristo. Com respeito ao grupo de peças ocorridas por ocasião da Semana Santa, têm-se as correspondentes ao *Quem queritis* (representação da cena em que as mulheres vão ao sepulcro de Cristo e os anjos mostram que se encontra vazio), a aparição de Cristo aos discípulos de Emaús e a descida do Espírito Santo em Pentecostes (ARELLANO Y DUARTE, 2003, pp. 23-24).

Tratando-se da história dos autos sacramentais, ainda é comum afirmar que essas representações se desenvolveram por meio das peças de Milagres (mistérios) e das peças de Moralidades (farsas), o que não deixa de ser verdade. No entanto, a questão é mais complexa, uma vez que o auto sacramental, pelos estudos de Parker (1935), teve sua procedência na fusão de ambas, cujo assunto se deve, principalmente, à primeira e a técnica à última.

Entretanto, geralmente nos depararmos com a afirmação de que as farsas, e não os Milagres, são as únicas representantes dos autos sacramentais, o que seria um grande equívoco e uma restrição demasiada ao uso da palavra “sacramental”, sem mencionar que se nega aos autos, completamente formados, qualquer tema bíblico ou hagiográfico (PARKER, 1935, p.181).

Além disso, não deixa de ser verdadeira a afirmação de que alguns dos autos sacramentais se desenvolveram a partir das Moralidades, apesar de que outros possam ter surgido da fusão de ambas, como disse. O certo é que essas peças foram adequadas para assumir

---

<sup>14</sup> “o Anjo aparece aos Pastores, a visita dos Magos e a Ressurreição. Essas peças devem ser encenadas com respeito e devoção, e somente nas cidades maiores onde os bispos podem supervisionar suas produções. Elas não devem ser apresentadas em aldeias nem obterem lucro financeiro” (tradução nossa).

<sup>15</sup> *Ordo prophetarum*: “As has often been observed by recent writers on the subject the liturgical plays of the Christmas season may be divided into the following groups: 1. a play of the shepherds (*Officiuin Pastorum*), performed on Christmas Day; 2. a play of the Magi (*Officium Stellce*), for Epiphany; 3. a play representing the Slaughter of the Innocents (*Ordo Raclielis*), for performance on Epiphany or on Innocents Day (December 28); and 4. a play of the prophets (*Ordo Prophetarum*), associated with Christmas Day, or with the octave of Christmas.” (YOUNG, 1922, p. 1).

os três grandes motivos nacionais da época, que se pautam na luta contra a Reforma, na difusão da doutrina católica e no combate às heresias. Mesmo que tenha alcançado seu esplendor, inegavelmente, pelas mãos de Calderón de La Barca, é oportuno salientar que o auto sacramental atingiu seu auge no século XVII pelo fato de seus compositores sempre se voltarem aos modelos medievais. Nas palavras de Parker (1935, p. 182), “[...] *the Renaissance in Spain was never permitted to break with the traditions of medieval life and culture, but, on the contrary, was so directed as to revivify them and make them bloom afresh.*”<sup>16</sup>.

Como se entende que Cristo renasce em cada comemoração natalina, descendo à terra para mais tarde se converter em alimento eucarístico, este dado contribui para o fato de o auto estar relacionado a ambas as festas, visto que as primeiras encenações desenvolvem estruturas presentes no ciclo de Natal, nas quais vários pastores assombrados são postos em cena diante do “prodígio” que observam; na etapa seguinte se introduz uma figura angélica ou mais um pastor, com o objetivo de explicar a causa do mistério observado e, finalmente, o mistério da Eucaristia (ARELLANO Y DUARTE, 2003, p. 24). No que se refere à figura angélica, a mesma será mencionada no texto preliminar do *Sueño del Infierno*, o qual trataremos mais adiante.

Contudo, ao ganharem as ruas na segunda metade do século XVI, as peças que seriam uma espécie de “embriões” dos autos sacramentais, se unem às procissões, o que faz com que percam o controle eclesiástico e passem a ser supervisionadas pelas autoridades civis (*Ibidem*, 2003, p. 24). Esse “espírito pantomímico” que, segundo Parker (1935, p. 171), “mais tarde se camuflou em símbolo de um período”, terá sua continuidade na *tarasca*<sup>17</sup> (figura que geralmente possuía a forma de uma mulher montada sobre um dragão). Tal encenação se dava na procissão de Corpus, antes da atuação dos autos sacramentais.

Além disso, certas mudanças se efetuam nas peças a partir do momento em que passam a serem encenadas a “céu aberto”, pois na medida em que alcançam o espaço exterior, como se observa em peças do século XIII, ocorrem certas alterações na função social do teatro, pontuadas em vários aspectos. Essas alterações permitiram que fossem adicionadas à composição unidades sintaticamente autônomas, sendo estas “unificadas, organizadas e

---

<sup>16</sup> “Nunca foi permitido à Renascença da Espanha romper com as tradições da vida e da cultura medievais, mas, ao contrário, foi dirigida de modo a revivê-las e fazê-las florescer de novo” (tradução nossa).

<sup>17</sup> Conforme Covarrubias (1674, fol.183r), *tarasca* significa “*Una sierpe contrahecha, que suelen sacar de algunas fiestas de regocijo. Dicen así porque espanta los muchachos. [...] los labradores, cuando van a las Ciudades, el día de Señor, están abobados de ver la tarasca, y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles las caperuzas de la cabeza, y de allí quedó un proverbio de los que no se hartan de alguna cosa; que no es más echarla en ellos que ‘echar caperuzas a la tarasca’*”. Cf. também: ARELLANO y DUARTE, 2003.

hierarquizadas na estrutura da peça pelo modelo litúrgico, do qual eram uma amplificação” (ZUMTHOR, 1992, p. 370).

Segundo Zumthor (1992), essa estrutura da peça começa a se tornar confusa, pois se distancia de seu cenário litúrgico original ou a diegese muito afastada de uma história bíblica bem conhecida. O pesquisador cita como exemplo um tipo de peça que parece ter surgido, muito provavelmente, da celebração de São Nicolau (século IV), o santo padroeiro dos escolásticos, a qual perdeu quase toda a sua dependência da liturgia e encena uma ou outra anedota relacionada aos milagres realizados por esse personagem lendário. Logo, o princípio de coerência tornou-se muito menos assegurado na peça, provavelmente sendo substituído por um tipo diferente de “coerência teatral produzida pelo cenário, pelo gesto e pela voz” (ZUMTHOR, 1992, p.370).

Para o estudioso, ainda no século XVI, mesmo aquelas peças que permaneceram ligadas a algum tipo de situação litúrgica ou história bíblica tornaram-se tão carregadas de elementos estranhos, que a referência litúrgica ou bíblica não garantiu mais a unidade da peça. A essa altura, os autores experimentam de certa “liberdade” com respeito aos modelos diegéticos preexistentes e o teatro cria seus próprios tipos. Um dos mais antigos que se pode observar é o mercador de especiarias, encontrado no século XII e ainda utilizado no século XV, associado ao amanhecer da Ressurreição.

O tipo de Maria surgiu dos *Milagres de Notre Dame*<sup>18</sup> (1218-1233) e durou até o final da Idade Média. A característica de Maria é oposta à de Eva, demonstrada pela construção do vocábulo segundo a fórmula Ave (Maria) – Eva. Como paradigma, ela está no mesmo nível de Satanás, servindo de mediadora entre homens bons e Deus, como Satanás faz entre os homens maus e Lúcifer.

*[...] this paradigm is projected into pairs of actions constituting types: Mary attacks Satan and triumphs over him either physically (trampling him under foot) or by dialectic (confounding him by her speech)*<sup>19</sup>. (ZUMTHOR, 1992, p.371)

---

<sup>18</sup> COINCY, Gauthier de. *Les Miracles de Notre Dame*. Victor Frédéric Kœnig (éditeur), Genève, Droz, 1966-1970.

<sup>19</sup> “[...] este paradigma é projetado em pares de ações constituindo tipos: Maria ataca Satã e triunfa sobre ele, mesmo fisicamente (pisoteando-o sob os pés) ou pela dialética (confundindo-o com seu discurso)” (tradução nossa).

Nas farsas tal tema é frequentemente um personagem-tipo, o que faz com que o drama acabe fornecendo uma linguagem na qual tudo pode ser traduzido. Há peças extraídas das parábolas do *Evangelho* e das traduções das novelas de Boccaccio (1350) como *Griselda*<sup>20</sup> (ZUMTHOR, 1992, p. 371).

A transição dessas encenações antigas para o que seria o futuro auto sacramental pode ser verificada no *Códice de Autos Viejos*<sup>21</sup> (século XVI) publicado pelo tradutor francês Léo Rouanet (1863-1911) com o título de *Coleccion de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, em 1901. Um primeiro exemplo de Moralidade tardia e uma introdução definida como alegoria<sup>22</sup> podem ser observadas; essas peças são chamadas de farsas, além do fato de que encontramos pela primeira vez, em castelhano, dramas que podem ser descritos como Milagres, conhecidos como autos (PARKER, 1935, p. 180).

## 1.2. O Auto Sacramental – definições e controvérsias do gênero

Com base nas definições propostas para o gênero auto sacramental que circularam a partir do século XVII, talvez se possa extrair um direcionamento do que se refere a esse tipo de encenação, pensando nos elementos que se destacam, se comparada com as representações seculares.

Nesse sentido, persigo a mesma linha interpretativa trilhada por alguns pesquisadores, reconhecendo que quanto mais os estudos se aprofundam neste gênero dramático, mais se

<sup>20</sup> Boccaccio (2010, p. 947), em *Decameron, Décima Jornada, Novela décima*: “¿Qué se podrá decir ahora, sino que en las casas pobres llueven del cielo almas divinas, así como en las reales hay quienes serían más dignos de guardar cerdos que de tener dominio sobre los hombres? ¿Quién, a no ser Griselda, hubiera podido sufrir con rostro no sólo enjuto sino alegre, las rígidas e inauditas pruebas a que Gualtieri la sometió? No le habría estado mal empleado a éste el tropezar con una que, cuando la echó de casa en camisa, se hubiera encontrado a otro que la tapara, con lo cual habría estado muy bien vestida”.

<sup>21</sup> “*Códice de Autos Viejos* colección de noventa y seis piezas dramáticas en un acto, compiladas a mano y aparecidas en España en la mitad del siglo XVI. Todas ellas tienen por asunto el sacramento de la Eucaristía, que es abordado de manera alegórica en forma de autos y farsas. Entre ellos cabe citar: *Farsa sacramental de las bodas de España, Auto del Sacrificio de Abraham, Auto del Amor Divino, Auto del Destierro de Agar, Auto de la Conversión de San Pablo, Auto de la Huida a Egipto y Farsa de la Moneda. Posiblemente el Códice fue compuesto por un autor de compañías de la época*” (GÓMEZ GARCÍA, 1997, p. 184).

<sup>22</sup> “Alegoria. s. f. Es un modo artificial de la oración, por el qual se esconde un sentido debaxo de palabras que aparentemente dicen otra cosa: y continuandose unas y otras, assi en el sentido, como en la intención, resulta este artificioso modo de hablar, que comunmente está reputado por una de las figuras Rhetóricas, ò Tropos. Es voz tomada del griego Allegoria, de quien la recibió tambien el Latino, y Quintiliano la llamó Inversio. Lat. Allegoria, ae. Translatio, onis. CERV. Quix. tom. 2. cap. 22. Y esto con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan. LOP. Circ. fol. 192. No funda su opinion en otra cosa, que en las figuras, tropos, enigmas y alegorías. SOLIS, Com. Un bobo hace ciento. *El caso de la honra mia / en un quidam le pondré:/oid vereis como sé / hablar por alegoría.*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1726).



constata uma série de controvérsias propostas, desde o período seiscentista, por autores que se embrenharam pelos caminhos dos autos na tentativa de definir ou de redefinir o gênero, sem mencionar que muitas vezes se equivocaram diante de seus princípios, como se verá mais à frente.

Vale destacar que os primeiros autos sacramentais surgem em 1521 e costuma-se mencionar a *Farsa Sacramental* de Hernán López de Yanguas<sup>23</sup> (1487-1550) como sendo o primeiro auto que “inaugura o gênero”, bem como a anônima *Farsa Sacramental*, ambas encenadas em 1521 (ARELLANO y DUARTE, 2003, p. 25).

Seguindo os mesmos caminhos de Ignacio Arellano y Duarte (2003), com relação à definição dos autos, recorro às acepções contidas no *Tesouro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Cobarrubias Orozco (1611 *apud* ARELLANO y DUARTE, 2003, p. 15), que entende o auto como: “[...] *representación que se hace de argumento sagrado en la fiesta de Corpus Christi, e otras fiestas*”. Do mesmo modo, o *Diccionario de Autoridades* o intitula como um gênero teatral que se destaca por apresentar apenas um ato ou jornada sem interrupção<sup>24</sup>.

Recuperando algumas afirmações relativas ao gênero, constantes em escritos pertencentes a autores dos séculos XVI e XVII, cujas obras compõem um repertório de peças que oferecem a Eucaristia como tema, Lope de Vega (1562-1635) na *Loa entre un villano y una labradora*, identifica os autos sacramentais como:

*Comedias  
a honor y gloria del Pan  
que tan devota celebra  
esta coronada villa:  
porque su alabanza sea  
confusión de la herejía  
y gloria de la fe nuestra,  
todas de historias divinas.  
(VEGA apud PARKER, 1968, p. 58).*

<sup>23</sup> López de Yanguas em *Farsa sacramental* (1967, pp. 127-134), “*Pastor, lo que pides, decir soy contento, /pues tú lo procuras con tanta eficacia. /Aquesta se llama la fiesta de gracia, /do el cuerpo de Cristo se da en sacramento;/ tiene esta fiesta principio y cimientu/ por vía saludable, divina y amena, / después que Dios quiso el día de la Cena / darse allí mismo al santo convento*”.

<sup>24</sup> Auto Sacramental, u del Nacimiento: “*Cierto género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los theatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza [i.490] del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razón se llaman Sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comédias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del Latino Actus, que significa lo mismo. CERV. Quijote. (Tomo. 1. cap. 12). Hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1726).

O que se constata é que o poeta enaltece o elemento dramático das peças, a glorificação da Eucaristia “*a honor y gloria del Pan*”, a luta contra a heresia, bem como os argumentos que são extraídos de “*historias divinas*”. Essas características já fornecem traços um pouco mais significativos às encenações.

De acordo com o esclarecedor estudo de Alexander Parker, *The Allegorical Drama of Calderón*, são reconhecidos os problemas existentes com respeito à definição do gênero, a começar pelas contradições relativas a um dos aspectos que, mais do que outros, o torna singular, aquele que o identifica pelo termo “sacramental”. Quando considera a afirmação de que a Eucaristia é o tema exclusivo dos autos, o estudioso reconhece que a palavra “tema” institui certa equivocidade para alguns estudiosos, pois não conseguem ter uma concepção muito clara no que se refere à distinção existente entre o assunto e o argumento da peça. (PARKER, 1968, p. 58).

Para aclarar tal equívoco, o pesquisador observa que tanto Lope de Vega quanto Calderón de La Barca estabelecem distinções entre o tema das peças e o propósito de suas encenações, dado que o assunto, para o primeiro, é extraído de histórias divinas, podendo lidar com qualquer história religiosa; a peça é realizada em honra à Eucaristia, da qual a festa se constitui por uma procissão pública de fé. A conexão feita por Lope entre o drama e a festa, segundo Parker, não parece muito rígida, não propõe necessariamente uma relação temática, somente um louvor surgido das circunstâncias de produção. Isso se torna evidente, quando se analisa os autos do compositor e os compostos por outros que o precederam, cuja conexão não se estende mais do que a proposta pelo autor. (*Ibidem*, p. 59)

Já para o segundo, no caso de Calderón de La Barca, embora o autor não tenha se afastado da prática que sancionou a escolha de qualquer história divina como tema dos autos, como era de se esperar, o dramaturgo apresentou uma concepção da natureza e do propósito das peças mais abrangente, sem que as mesmas se afastassem de seus objetivos. Ademais, sempre teve o cuidado em evitar uma mera relação entre o auto e a festa, ainda que jamais tenha deixado de fornecer a relação teológica necessária (PARKER, 1968, p. 59).

Nesse sentido, ao fazer da Eucaristia seu tema central, o dramaturgo mostra sua “fecundidade” como fonte e centro da doutrina e da vida cristã (*Ibidem*, p. 61). As palavras de Calderón em *Loa para el auto de La segunda esposa*, aclaram sua posição com referência aos autos:

*Pastor. ... decidme, aquellas torres  
o triunfales carros que  
el aire ocupan disformes,  
¿para qué fin aquí están?*

*Labradora. A fin de hacer las mejores  
fiestas que pudo la idea  
inventar.*

*Pastor. ¿Qué son?*

*Labradora. Sermones  
puestos en verso, en idea  
representables cuestiones  
de la Sacra Teología,  
que no alcanzan mis razones  
a explicar ni comprender  
y el regocijo dispone  
en aplauso de este día.*

(CALDERÓN DE LA BARCA apud PARKER, 1968, pp. 62-63)

Aqui, como se vê, o tema das peças se volta à sagrada teologia e os aplausos correspondem a uma parte da celebração pública da festa, porém não desconectada. Assim, o dramaturgo estabelece uma distinção entre o assunto e os argumentos no auto, visto que para ele o tema é sempre o mesmo, frequentemente necessita usar os mesmos meios (personagens), embora esses meios se dirijam a diferentes fins em seus argumentos. O que conduz a observar que o tema é a Eucaristia, mas os argumentos são distintos, isto é, podem conter quaisquer histórias: divinas, lendárias, fictícias, eventos históricos, contanto que evidenciem algum aspecto referente ao assunto (PARKER, 1968, p. 59).

Parker alerta para o fato de que se deve ter cuidado em afirmar que a Eucaristia é um tema exclusivo dos autos. O certo é que Calderón instituiu uma variedade de tratamentos para o assunto, não chegando a esgotar todas as possibilidades, pois em aproximadamente trinta autos dispensou diferentes tratamentos para apenas um aspecto do tema. (*Ibidem*, p.60) Com isso, os autos integram a festividade religiosa, havendo em seu tema uma íntima conexão com a festa e sendo, como foi, uma contribuição para os ofícios litúrgicos da Igreja.

*They are therefore primarily liturgical, or semi-liturgical, in a way that the Corpus Christi plays of medieval England or of any other country never were. Though not directly a form of worship, they were the people's contribution to the liturgical celebrations, something to be placed side by side with the Church's official form of worship.*<sup>25</sup> (PARKER, 1968, p.63)

---

<sup>25</sup> “Eles são, portanto, principalmente litúrgicos ou semi-litúrgicos, de uma maneira que o Corpus Christi da Inglaterra medieval ou de qualquer outro território nunca o foi. Embora não sejam diretamente uma forma de adoração, eles foram a contribuição do povo para as celebrações litúrgicas, algo a ser colocado lado a lado com a forma oficial de adoração da Igreja” (tradução nossa).

Com respeito às definições que vieram *a posteriori*, por não considerarem o auto sacramental como sendo um gênero sério, os estudiosos do século XVIII não se detiveram em sua definição. Somente na ocasião da publicação do prefácio de Eduardo González Pedroso em *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII* (1865), o autor define os autos sacramentais como “*dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la Eucaristía, o de los cuales consta, por lo menos, que se representaron en la festividad del Corpus*”. É evidente que não houve a inclusão de nenhum detalhe ou dado diferente em sua definição, a não ser uma mera repetição do que outros já haviam dito anteriormente. Ao analisar a frase de Lope de Vega, “*a honor y gloria del pan*”, González Pedroso afirma que “*la Hostia*” é o tema principal da peça ou a ocasião para sua representação, salientando que “*los autos no pueden exceder el espacio de un acto*” (GONZÁLEZ PEDROSO, 1865<sup>26</sup> apud WARDROPPER, 1967, p. 31).

Para Bruce W. Wardropper (1967, p. 31), essa afirmação produz dois problemas. Com relação ao primeiro, “*¿por qué se conforman los autos casi siempre al molde de un acto?*” O estudioso observa que Valbuena Prat (1900-1977), ao dizer que Calderón se mantinha, por temperamento dentro desses limites, “*asegura que la jornada única es ‘lo suficientemente larga para que quepa el problema de la vida’*”. Essa declaração induz a uma determinada linha especulativa, pois de acordo com o pesquisador, o drama sacramental, tal como os sacramentos, deve reduzir em um só ponto a história toda;

*[...] tiene que resumir, en el espacio breve de un acto ritual, la significación dogmática del pasado y del porvenir del hombre. El acto único del auto sacramental era el foco de la historia dogmática de la humanidad, desde la caída inicial hasta la Redención, prolongada por medio de la Comunión hasta el momento actual.* (WARDROPPER, 1967, pp. 31-32).

O segundo problema está relacionado ao questionamento proposto por González Pedroso (1865 apud WARDROPPER, 1967, p. 32), quando apresenta a possibilidade de o texto de um auto não abordar a Eucaristia. O que o faz indagar sobre a finalidade da peça e quais distinções podem ser encontradas ao se estabelecer uma comparação entre uma encenação feita na festa de Corpus Christi com outra, similar, porém representada em outra ocasião.

---

<sup>26</sup> GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo. *Autos Sacramentales*: desde su origen hasta fines del siglo XVII. M. Rivadeneyra, impresor, editor: Madrid, 1865.

Nas palavras de Wardropper (1967), a base para se classificar as peças teatrais está na sua função em termos de composição/produção do texto propriamente dita, e não no feito circunstancial de sua representação. Como exemplo, cita o *Auto de San Martinho*<sup>27</sup>, de Gil Vicente (2002), cuja estreia se deu na festa de Corpus em 1504. Por não diferenciar entre “*el hecho literário y el histórico*”, Pedroso a inclui em sua coleção, porém não a considera como pertencente à tradição dramática que culminou no auto sacramental. (1865 apud WARDROPPER, 1967, p. 32)

Seguindo praticamente a mesma definição proposta por Ignacio de Luzán (1702-1754) e sua insistência com respeito ao uso de uma estrutura alegórica, Valbuena Prat<sup>28</sup>, em sua tese sobre os autos de Calderón assim os caracteriza, embora inclua o advérbio “geralmente” em sua definição,

*Se suele definir el auto sacramental – dice - como ‘una pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristía’. Yo creo más comprensiva y más plena la definición del auto como ‘una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión’ [...] La alegoría es lo que caracteriza el Auto.* (VALBUENA PRAT, 1924 apud WARDROPPER, 1967, pp. 34-35)

Nicolás González Ruiz<sup>29</sup>, na introdução que fez à antologia de *Piezas maestras del teatro teológico español* (1946), retoma Valbuena, porém explica que omitiu desses textos o *Auto de San Martinho*<sup>30</sup>, uma vez que somente peças que possuem um caráter alegórico podem ser tratadas como autos sacramentais. Além disso, o autor acrescenta que se existem autos que aludem ao tema da Eucaristia, há aqueles que abordam temas referentes à Virgem Maria, intitulos autos sacramentais marianos, mesmo porque a devoção dos espanhóis à Mãe de Cristo está associada a questões dogmáticas e históricas. Tal afirmação propõe a seguinte definição:

---

<sup>27</sup> “Pobre. Guárdeos Dios de tan grande afrenta/ Dios lo prospere con mucha salud/dadme limosna por vuestra virtud/que mi gran pobreza no hay quien la sienta/. *Martinho*. No sé qué te dé de dolor de ti/ ni puedo a tus males ponerte remedio/partamos aquesta mi capa por medio/ pues otra limosna no traigo aquí/” (GIL VICENTE, 2002, p. 365).

<sup>28</sup> VALBUENA PRAT, Ángel. *Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis*. Revue Hispanique, 61, 1924, pp. 1-302.

<sup>29</sup> GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *Piezas maestras del teatro teológico español*. Selección, notas e introd. general de Nicolás González Ruiz. Madrid: Editorial Católica, 1946,

<sup>30</sup> Como exemplo de um possível procedimento alegórico no *Auto de San Martinho*, cito o momento em que Martinho rasga a capa ao meio, ofertando uma das partes ao Pobre. O fragmento faz referência ao instante em que Cristo “tomou um pão, deu graças, partiu e deu-o a eles, dizendo: ‘Isto é o meu corpo que é dado por vós. Fazei isto em minha memória’”. (Lc 22:19).

*El auto sacramental será, pues, una pieza dramática alegórica en una jornada, escrita en loor del Sacramento del Altar o de la Santísima Virgen María y representada en ocasión de la festividad del Corpus Christi.* (GONZÁLEZ RUIZ, 1946 apud WARDROPPER, 1967, p. 35)

Examinando o sacrifício eucarístico e a retomada do Calvário, a Redenção, conectados com o pecado original, a Encarnação, para Parker todos são temas constituintes dos autos, cujos tratamentos podem variar de acordo com a natureza da alegoria empregada. A afirmação não difere de muitas apontadas pela maior parte dos estudiosos que identificam o caráter alegórico como sendo o principal recurso dos autos sacramentais. (PARKER, 1968, p.61)

Nesse sentido, retomando algumas afirmações referentes à uma possível definição do auto sacramental<sup>31</sup>, sem pretensão, proponho que seja considerado como uma peça alegórica em uma jornada, sem interrupções, escrita em louvor à Eucaristia ou à Virgem Maria, cujos argumentos podem conter quaisquer histórias, divinas, lendárias, fictícias, eventos históricos, acontecimentos do cotidiano, contanto que “iluminem” algum aspecto do assunto.

Claro que todas essas características serão apontadas ao largo de *Los sueños*, pensando não somente nos argumentos propostos por Quevedo, mas sobretudo na maneira segundo a qual as narrativas serão tratadas, tanto pelos elementos dramáticos reconhecidos quanto pelos procedimentos alegóricos que as tornam suscetíveis a comportar estruturas típicas do gênero sacramental.

---

<sup>31</sup> De acordo com Wardropper (1967, p. 37): “¿quién sabe si Parker no tiene razón al negarse a formular una definición? Las definiciones suelen ser imperfectas. Pero buscando el camino hacia ellas se llega a un más profundo conocimiento del tema”.

**PARTE II**  
**A NARRATIVA QUEVEDIANA E O ELEMENTO ONÍRICO**

## CAPÍTULO 2

### 2. Das *auctoritates* se extrai uma doutrina do onírico

“¿Con qué culpa tan grave,  
Sueño blando y suave,  
pude en largo destierro merecerte  
que se aparte de mí tu olvido manso?  
pues no te busco yo por ser descanso,  
sino por muda imagen de la muerte.”

*El sueño*

Francisco de Quevedo (1992, p. 505)

Logo no início de *Los sueños* Quevedo institui uma dedicatória ao Conde de Lemos, na qual apresenta a composição como sendo uma narrativa constituída por “[...] *desnudas verdades que buscan no quien las vista, sino quien las consienta* [...]” (QUEVEDO, 2009, p. 83).

Além de antecipar a matéria de que se ocupa em cada discurso, o autor não deixa de intitulá-los como “*desnudas verdades*”, o que corresponde a entendê-los por suas prosopopeias ou pela corporificação de elementos capazes de encenar fielmente verdades, que não buscam simplesmente “*quien las consienta*” mas, sobretudo, quem as acolha.

Se por um lado desperta o interesse de seu destinatário, por meio do cuidado e engenho com que institui o discurso inicial, por outro prepara adequadamente o espírito de seu leitor para o que virá, tornando-o benevolente, atento e dócil, nas palavras de Cipriano Soares<sup>32</sup>, seguindo o modelo de Quintiliano.

Ademais, torna-se inegável a distinção que dom Francisco propõe no título, pois apresenta a obra como sendo uma composição formada por *sueños* y *discursos*, considerando *El sueño del Juicio Final*, *Sueño del Infierno* e *Sueño de la muerte* como sonhos, ao passo que

---

<sup>32</sup> Segundo o jesuíta, em sua *Arte de Retórica*, para sermos recebidos com benevolência, devemos preparar inicialmente a audiência para que possamos ser ouvidos de boa vontade, com disposição, por méritos, “pela dignidade, por algum gênero de virtude e, sobretudo pela liberalidade, sentido de dever, justiça, fidelidade;” “[...]. Para que a plateia esteja atenta, devem ser propostas algumas questões importantes ou necessárias, junto àqueles em que a causa se passará. Por fim, com respeito à docilidade, devemos ser percebidos com clareza, no instante em que se expõe diretamente o próprio assunto, pois o destinatário informado entende o que é feito, mesmo porque são abordados inicialmente o gênero e a natureza da causa” (SOARES, 1995, p.47).

Liberalidad. s. f. *Virtúd moral, que modera el afecto humano en dar las riquezas, sin otro motivo que el de la honestidad. Consiste en el medio de la prodigalidad y de la avaricia, que son sus extremos viciosos. Es voz Latina Liberalitas, tis. AMBR. MOR. lib. 6. cap. 12. Que todo lo vencía con el valor de las armas, y con la liberalidad y grandeza de su cortesía y de sus mercedes. NIEREMB. Obr. y días, cap. 39. Tanto dista de la liberalidad el que no sabe guardar, como el que no sabe dar.* (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).



*El alguacil endemoniado* y *El mundo por de dentro* são entendidos como discursos. Nesse sentido, diante do *corpus* selecionado, esclareço que os estudos apresentados nesta tese não seguem a ordem de aparição de cada texto, uma vez que começo pelos três sonhos, para depois serem alcançados os demais tratados, como são identificados pelo autor.

Entretanto, há um detalhe singular que nos chama a atenção com respeito ao *Sueño del Infierno*, uma vez que o autor o intitula como “sonho”, mas quando se dirige à narrativa, esta é reconhecida como discurso, contradizendo até mesmo o próprio título. Por reconhecer que o assunto requer um estudo mais acurado, a questão será retomada no capítulo dedicado ao tema, o que acredito que irá elucidar a divisão proposta para os estudos de *Los sueños*.

A partir daí, no momento em que o autor finaliza a dedicatória, surge a figura de um narrador-personagem, cuja presença integrará todos os textos do ciclo até o final da obra. Possuidor de certa autoridade, o narrador-personagem sempre inicia seu relato em primeira pessoa, “embaralhando”, por assim dizer, os limites entre a verdade e a ficção como diria Lins Brandão, ainda que pelas estratégias “tradicionais de enquadramento da narrativa” o leitor consiga reconhecer a distinção entre o autor, o narrador e o personagem, o que de fato acontece na obra quevediana. Segundo o pesquisador, tal recurso é proposto para instituir na narrativa uma aparente credibilidade, pois quando se aborda acontecimentos inverossímeis, cabe problematizar o critério de verdade. (LINS BRANDÃO, 1999, pp.49-52).

Um narrador-personagem necessariamente fala de coisas que são únicas, incomuns, pois só ele, no jogo narrativo, pode oferecer garantias com relação a algo que o leitor não julgaria verdadeiro, uma vez que, assumindo totalmente a função narrativa do autor, não mais permite que se apele para a credibilidade deste, de que se tira o controle sobre a narrativa. (LINS BRANDÃO, 1999, p.53)

Deste ponto em diante, são seguidos os passos desse narrador, quando nos parágrafos que antecedem *El Sueño del Juicio Final*, o mesmo recua no tempo, recuperando autoridades greco-romanas. “*Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores [...]*” (QUEVEDO, 2009, p.83).

Observa-se que nesse momento são retomados alguns modelos antigos, como se verá, sem falar da maneira segundo a qual cada um emprega o tema relacionado ao onírico, dado que não é recente o interesse do homem em desvendar tal manifestação.

Tentando avançar nessa ideia, quando se pensa na antiguidade greco-romana, os sonhos reivindicam uma doutrina que incorpora duas vias interpretativas. Por um lado, se definem pela própria natureza corporal, matéria que pertence ao campo da medicina, por outro, integram um sistema de crenças que possibilita conhecê-los seja na chave de uma visão profética, seja no aspecto que os converte em instrumento a serviço da mântica.

Pode-se identificar na historiografia antiga, que os caldeus possuíam particular fascínio sobre o assunto, ainda mais quando os sonhos são entendidos pelo seu caráter premonitório. Com relação ao povo helênico, sempre houve muita indagação a esse respeito. Embora a “oniromância”<sup>33</sup> tenha recebido muitas contribuições de várias procedências, durante os anos que se seguiram, essas participações não foram suficientes para atenuar o fato de que a maior parte dos conhecimentos alcançados nesse período originava-se de crenças populares. O que fazia com que a manifestação onírica fosse comumente recebida como veículo de comunicação das divindades, ao mesmo tempo em que suas mensagens não raramente apresentavam traços alegóricos (ÉFESO, 2008, p. 20)

Retomando a questão em *El Juicio*, verifica-se que o narrador nos oferece um repertório de textos que buscam introduzir uma discussão acerca dos sonhos, uma doutrina, cuja construção se consolida à medida que as autoridades são citadas, constituindo um conjunto de textos que têm como ponto de partida a poesia de Homero. Nessa perspectiva, começo pelo que define o poeta grego, quando reconhece que os sonhos são portadores de mensagens divinas, as quais são recebidas somente por aqueles que sustentam uma posição de poder, como era o caso de Agamenon, conforme descrito neste fragmento do segundo canto da *Ilíada*: “- ¡Amigos, de los argivos príncipes y caudillos! Si algún otro de los aqueos hubiera relatado el sueño, afirmaríamos que es mentira y nos alejaríamos con más razón. Mas lo ha visto quien se jacta de ser el mejor de los aqueos.” (HOMERO, 1996, v.80, p. 125).

No entanto, no canto XIX da *Odisséia*, Penélope relata a Ulisses um sonho que tivera, buscando decifrar um dilema que lhe povoava os pensamentos:

*Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros  
y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida,  
pues sus tenues visiones se escapan por puertas diversas.  
De marfil es la una, de cuerno la otra, y aquellos*

---

<sup>33</sup> Por questões metodológicas adotamos a distinção terminológica proposta por Dario del Corno (1933-2010), na qual propõe o termo “onirologia” para designar os estudos filosóficos ou científicos que investigam os sonhos como feitos vinculados ao estado de repouso fisiológico e a “oniromância” ao que se refere à antiga arte da predição do futuro por meio da interpretação dos sonhos (DEL CORNO, 1969 apud ÉFESO, 2008, p. 20).

*que nos llegan pasando a través del marfil aserrado  
nos engañan [...]; los restantes, empero, que cruzan el cuerno pulido  
se le cumplen de cierto al mortal que los ve; [...]*  
(HOMERO, 1993, p. 419)

Muito além de um mero questionamento, a personagem propõe certos preceitos que acrescentam propriedades ao fenômeno. A comparação entre ambas as obras permite extrair uma relação de analogia, a primeira no que se refere ao caráter do sonhador, se virtuoso ou indigno, a segunda sobre as características dos sonhos, se verdadeiros ou falsos.

Ao recompor a classificação dual expressa na *Odisséia*, a mesma será recriada na *Eneida* de Virgílio e a análise assume outros contornos. No Canto sexto, por exemplo, Enéas chega ao reino das sombras guiado pela profetiza Sibila. No vale do rio Lete, conhecido como rio do esquecimento, encontra-se com seu pai Anquises que lhe revela uma projeção sobre o destino das almas após a morte, ao mesmo tempo em que lhe antecipa o futuro de Roma. No final, Anquises se aproxima das falas de Penélope:

*Dos puertas hay del Sueño. Una de ellas de cuerno, según dicen,  
por donde se permite fácil paso a las sombras verdaderas,  
la otra es toda brillante con la lumbre del albo marfil resplandeciente.  
Por éstas los espíritus sólo mandan visiones ilusorias a la luz de la*  
[altura  
*Prosiguiendo su plática, Anquises acompaña a su hijo y la Sibila,  
y los despide al cabo por la puerta de marfil.*  
(VIRGÍLIO, 1992, p. 333)

Evidentemente, como Anquises é um fantasma, coloca o filho e Sibila na direção da porta de marfim correspondente aos “falsos fantasmas”, mesmo porque Enéas pertence ao mundo dos vivos, o que faz com que saiam do reino dos mortos (LIMA, 2010, p.39).

De acordo com Silvério Lima, a divisão expressa pela epopeia homérica, depois retomada por Virgílio na *Eneida*, institui dois polos que participam ora como modelos épicos, ora quando propõem uma discussão a respeito do onírico. Tal dicotomia impressa nessas autoridades será incorporada a um conjunto de textos, tratados e produções que passam pelos escritos bíblicos, adentram pela Idade Média, até alcançarem os autores e estudiosos do século XVII. Com isso, os sonhos se colocam como um instrumento que medeia a comunicação entre dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. (*Ibidem*, p.39)

Dessa forma, quando o narrador alude a Propércio (século I a.C.), segundo autor citado, o poeta recupera a mesma discussão instituída na *Odisséia* por meio do fragmento de uma de

suas elegias: “*Nec tu sperne piis venientia somnia portis:/ cum pia venerunt somnia, pondus habent*” (QUEVEDO, 2009, p. 84), isto é, “*Y no desprecies los sueños que llegan por las puertas piadosas: cuando los sueños son piadosos, tienen importancia.*” (PROPERCIO, 1989, pp. 87-88).

Respaldado nas referidas autoridades, o narrador institui um conjunto de conhecimentos antigos que, de certa forma, se completam dentro do que se compreende sobre o gênero, traduzido aqui menos pelo viés das credences populares e mais pela correspondência existente entre conceitos insertos em cada composição.

Mesmo que tenham sido introduzidos diversas vezes em poemas épicos, teogonias, peças dramáticas, tratados ético-morais e até no âmbito da medicina, os sonhos eram entendidos, especialmente pelos letrados, como algo contraditório e que não raramente despertavam desconfianças, ainda mais quando compreendidos pelo viés que os identifica pela capacidade premonitória ou por serem suscetíveis a predizerem o futuro.

No que se refere às alegorias contidas em tais manifestações, geralmente voltadas ao fantástico, ao improvável, são interpretadas em textos sagrados como precursoras de eventos catastróficos, dado que se traduzem em representações que beiram à deformação ou à desproporção das imagens icásticas, produzindo “sombras das coisas futuras”.

Entretanto, não há como analisar o texto quevediano sem atentarmos para o fato de que o autor conhecia profundamente princípios teológicos, era assíduo leitor e comentador das *Sagradas Escrituras*, sem mencionar os textos da Patrística e da Escolástica, convertidos, aqui, em substrato de sua composição. O que significa dizer que o compositor ajusta os modelos antigos aos conceitos teológico-políticos de seu tempo, promovendo uma narrativa que propõe ensinamentos ético-morais.

Paralelamente, pensar na referência inicial de *Los sueños* e nos desdobramentos que provêm dessas *auctoritates*, seria o mesmo que compreender a maneira como Quevedo interpreta essas narrações que, nas palavras de Nolting-Hauff, surgem como uma espécie de introdução inicial dos acontecimentos principais da obra, como a ressurreição dos mortos do *El sueño del Juicio Final* ou os eventos que antecipam a escolha do caminho do inferno em *Sueño del Infierno*, e a viagem ao reino dos mortos em *Sueño de la muerte*. (NOLTING-HAUFF, 1974, p. 67)

Ainda que essas obras retratem a maneira como dom Francisco trabalha com o tema do onírico, qual vem a ser o seu propósito, quando faz uso de um assunto tão sujeito a controvérsias em seu tempo? Para responder à pergunta um caminho possível seria buscar elementos

constitutivos nessas narrativas antigas, segundo os quais, em alguns momentos, os sonhos são compreendidos por um viés profético, premonitório, cuja adequação aos princípios doutrinários cristãos do XVII será responsável pelo surgimento de definições que, como se verá, irão propor outros direcionamentos.

O certo é que Quevedo não se exime em submeter suas razões à apreciação do destinatário e o motivo não é outro senão o de elaborar uma apresentação prévia da obra, com o objetivo de comover os afetos, como diria Quintiliano, rumo à persuasão. (QUINTILIANO, 2015, p. 17-41).

E é o que faz o narrador, quando descreve o instante em que “[...] *habiendo cerrado los ojos con el libro del Beato Hipólito<sup>34</sup> de la fin del mundo y segunda venida de Cristo, lo cual fue causa de soñar que veía el Juicio Final.*”. Ainda que em casa de poeta “[...] *es cosa dificultosa creer que haya juicio, aunque por sueños, [...]*” reconhece que “[...] *todos los animales sueñan de noche como sombras de lo que trataron de día [...]*”, de acordo com Claudiano<sup>35</sup> (QUEVEDO, 2009, p. 84). O que o conduz a reconhecer, pelos escritos de Petrônio (1978), que “*Et canis in somnis leporis vestigia latrat [...] Et pauidi cernunt inclusum chorte tribunal*”

*Los sueños que burlan nuestra mente con sombras vaporosas no nos los mandan los santuarios divinos ni las deidades del cielo, sino que cada cual se los forja a sí mismo. Pues, cuando el descanso se apodera de nuestros miembros relajados por el sueño y la mente ingrávida se evade, se representa en las tinieblas cuanto pasó de día. [...] Quienes suelen defender pleitos se representan las leyes y el foro, y, nerviosos, hasta el tribunal rodeado de público [...] [el perro en sueños sigue ladrando el rastro de la liebre.].* (PETRÔNIO, 1978, p. 651)

Vê-se que à medida que os autores antigos e seus diferentes gêneros se apresentam nessa passagem que antecede aos sonhos, os conceitos vão sendo aplicados cumulativamente até comporem o todo da matéria inventada, cuja orientação é dada pelos decoros correspondentes a cada gênero. Importa aqui perceber as semelhanças que se estabelecem entre os fragmentos,

<sup>34</sup> Quevedo se refere à São Hipólito, bispo de Roma no século III, considerado o teólogo como autor da mencionada obra, o que não era. (QUEVEDO, 2009, Nota 5 da p. 84).

<sup>35</sup> Claudiano (365? -408), “Marzal J. anota que o texto mencionado se refere aos primeiros versos do ‘*Panegírico sobre el sexto consulado de Honorio Augusto*’, impresso em algumas edições no prefácio ao Livro II do Rapto de Prosérpina. A passagem aponta para o prefácio do Panegírico do VI consulado” (Nota de Arellano em QUEVEDO, 2017, p. 92).

sintetizados, agora, em um só preceito, o que entendo tratar-se do trecho que corresponde à obra de Petrônio (1978), tendo como denominadores comuns o sonho e o sonhador.

A partir desses argumentos, chega-se à maneira com que as *Sagradas Escrituras* concebem os fenômenos oníricos, considerados como sendo um canal de comunicação e até mesmo de aproximação entre o céu e a terra, o que se traduz em um contato mais próximo com Deus. As mensagens divinas, em muitas ocasiões são ininteligíveis, porém passíveis de serem decifradas, interpretadas, ainda que essa tarefa não seja dada a qualquer mortal, mas àqueles escolhidos pelo Criador.

Ouvi, pois, as minhas palavras: Se há entre vós um profeta, é em visão que me revelo a ele, é em sonho que lhe falo. Assim não se dá com o meu servo Moisés, a quem toda minha casa está confiada. Falo-lhe face a face, claramente e não por enigmas, e ele vê a forma de Iahweh. (Nm 12: 6-8)

Nessa passagem, Javé separa a visão e o sonho de um lado e a aparição de outro, promovendo certa distinção entre ambos. O fragmento abre a possibilidade de haver uma hierarquia entre os sonhadores, a qual está diretamente vinculada à clareza e à facilidade com que se decifram as mensagens divinas, bem como o grau de familiaridade instituído entre os sonhadores e Deus. No *Antigo Testamento*, por exemplo, Moisés e os patriarcas estariam destinados a receber visões mais claras; aos reis e profetas seriam enviados sonhos e visões mais enigmáticos, por fim, os reis pagãos receberiam mensagens mais obscuras (LE GOFF, 1994, p.284-285)

Contudo, em outros momentos, os sonhos são percebidos como ilusões que conduzem à mentira, incitam a vaidade dos homens, podendo levá-los à heresia. Além disso, há trechos bíblicos em que Deus orienta Moisés no sentido de que seu povo não se interesse pelos sonhos, com o propósito de interpretá-los. Embora Javé atue através destes, em suas revelações não esconde o fato de que existem os falsos profetas, como afirma em Jeremias: “É mentira o que os profetas profetizaram em meu nome; não os enviei, não lhes ordenei nada, e não lhes falei. Visão mentirosa, adivinhação vã e fantasias de seu coração é o que eles vos profetizam” (Jr 14:14).

Mesmo assim, os sonhos povoam o universo bíblico, especialmente no *Antigo Testamento*, por meio das passagens em que os privilegiados, os mais seletos, apresentam dons divinos, como é o caso de José, filho de Jacó, e de Daniel. Ambos possuem a capacidade de desvendar o significado das imagens, sejam provenientes dos sonhos, sejam originárias de

visões recebidas em estado de vigília. Ainda que interpretem um conjunto de acontecimentos incompreensíveis à razão humana conseguem predizer o futuro, embora nada ocorra sem o consentimento Divino. O que, em outras palavras, determina uma completa limitação da capacidade profética dos escolhidos.

## 2.1. Os sonhos submetidos à ortodoxa cristã

Considerando os sonhos pelo entendimento teológico, cabe explicitar como o tema foi abordado por algumas produções escritas ou tratados, especialmente, voltados à ortodoxa cristã dos séculos XV ao XVII. Nesse aspecto, os sonhos instituem uma antinomia no que diz respeito a entendê-los, ora por um viés profético-messiânico, ora como manifestações relacionadas à arte divinatória, à predição.

Para compreender tais fenômenos nesse período, torna-se necessário partir de sua etimologia, transitar entre princípios religiosos e pagãos, propondo uma análise que segue uma unidade retórico-político-teológica, a qual se efetua, em certos casos, por meio de um diálogo entre a parenética e as representações de caráter profano. Assim, no instante em que se tornam partícipes de revelações proféticas e adivinhações tidas como heréticas, os sonhos se colocam na contramão de uma doutrina católica contrareformada, a qual fará com que sejam descritos como “*engaños que el demonio ordena por médio de fingidas revelaciones*” (HOROZCO Y COVARRUBIAS, 1588: Libro I, capítulo XXIV, sn.).

De fato, identifica-se pela historiografia que desde a Idade Média havia uma forte tradição de profetas que se autoproclamavam como “de rua ou de mercado”. Posicionados em uma espécie de púlpito, sem mencionar as cruzes que carregavam, advogavam e protestavam por uma causa particular. Com mensagens sobre o Juízo Final atraíam pelas ruas o povo e os andrajosos. Contrário a esse tipo de “espetáculo”, o religioso dominicano Vicente Ferrer (1350-1419), citava como exemplo a passagem de Jeremias do *Antigo Testamento*, alertando os fiéis contra a horda de profetas que inundavam os diversos reinos da Espanha<sup>36</sup>. Nos anos de 1580, os profetas de rua proliferaram no território espanhol, em parte, devido às expectativas levantadas pela conquista de Portugal por Filipe II (KAGAN, 1990, p. 86-88).

---

<sup>36</sup> “Assim disse Iahweh dos Exércitos: Não ouçais as palavras dos profetas que vos profetizam: enganam-vos, relatam-vos visões de seu coração, não da boca de Iahweh; [...]” (Jr 23:16).

Surge uma série de Tratados, Avisos Espirituais, Orações e Meditações, dentre os quais alguns foram concebidos no final da Idade Média<sup>37</sup>, atendendo a uma orientação didático-espiritual, cujo propósito se assenta na recuperação da alma dos homens por meio da fé católica.

Dos muitos exemplos apresentados nesses textos doutrinários, cito brevemente algumas passagens do livro *Avisos Spirituales* do Dr. Francisco de Monzón, pregador na corte de Dom João III e Dom Sebastião. O tratado foi impresso em Lisboa no ano de 1563, embora tenha sido escrito em espanhol. Para o pregador, citando Santo Agostinho, há três espécies de sonhos, os de causas naturais (excesso ou escassez de alimentos), outros por ilusão e por intermédio do demônio e há aqueles que são entendidos como sendo revelações divinas.

Quando se refere aos sonhos por ilusão demoníaca, o teólogo afirma que o inimigo tem o poder de mover coisas corporais, mexer com ideias que se têm na memória e as oferecer como fantasia ao que dorme, ordenando-as convenientemente. Acrescenta que o demônio nos sonhos, de acordo com Santo Tomás de Aquino, tem por hábito revelar alguns acontecimentos futuros às pessoas com quem tem pacto, seja pelo fruto e viveza de seu engenho, seja por conjecturas. Quanto aos adivinhos que supostamente preveem o futuro, segundo a *Bíblia*, esses falsos profetas mentem muitas vezes, já que o demônio os engana, também, descobrindo o que com certeza não sabem. Para Monzón (1563, pp. 43-44),

[...] *la Sagrada Scriptura lo aprueba cuando mando castigar los agoreros y hechizeros: aunque sea cosa dificultosa de alcanzar a saber todas las maneras con que los causa. [...] por donde muchos del pueblo que les dan crédito son engañados, y creyendo ser verdad, se apartan de la verdadera fe católica, [...].*

É bem verdade que o pregador reconhece, baseando-se em Aristóteles, que os sonhos são um meio entre a vida e a morte, pois observa que Homero os equipara com a morte. Ao se referir às *Sagradas Escrituras*, afirma que existe um estreito parentesco entre o sono, o sonho e a morte: “[...] *a donde por dezir que uno murió, se dice que durmió [...]*” (MONZÓN, 1563: Prólogo, s.n.).

Ainda que o demônio faça com que os homens sonhem o que ele quer, nada acontece sem a permissão Divina. Anos mais tarde, Juan Horozco y Covarrubias (1544-1610) em seu *Tratado de las verdaderas y falsas profecias*, admite que o demônio tem o conhecimento de algumas coisas, podendo revelá-las fazendo uso da verdade, coisa que parece impossível e

---

<sup>37</sup> *Tratado sobre la vida espiritual* de Vicente Ferrer (1346-1419) (KAGAN, 1990, p. 194).



contrária à sua condição. No entanto, seu intento não está em dizer verdades, mas inserir a mentira em meio a essas declarações, para que sejam recebidas como críveis. Em outros termos, é possível “*el demonio saber muchas cosas de las que han de ser, por revelaciones de los Ángeles buenos cuando Dios es servido de permitirlo [...]*” (HOROZCO Y COVARRUBIAS, 1588, pp. 36-40).

O teólogo admite que os milagres podem ser falsos e são sempre, no momento em que se apresentam com o propósito de confirmar o que, evidentemente, é uma mentira:

*[...] siendo contra la verdad de Dios declarada por su Iglesia, a cuya autoridad no ay poder, ni ay cosa que se le iguale, ni ay de haber ingenio ni elocuencia que nos persuada otra cosa, que todo es vanidad, todo es falsedad y mentira, siendo contra la verdad que la Iglesia nos enseña.* (HOROZCO Y COVARRUBIAS, 1588, pp. 43-44).

É fato considerar que por décadas as atividades proféticas se centraram, no caso da Espanha, em Madri, motivo suficiente para relacioná-las com as crescentes dificuldades econômicas e políticas pelas quais passava a monarquia, pois daí vinha o interesse da Igreja em proteger o “rebanho de Deus” contra as tentações do inimigo.

Mais do que meras credices populares, essas profecias provocaram uma reação contrária do clero, o que culminou em uma série de diatribes dirigidas a essas superstições por parte da Igreja. Percebidos prudentemente nos textos medievais e reabilitados nas produções escritas do século XV e XVI, os sonhos mantêm a posição de pertencerem a um gênero que transita entre a devoção católica e as superstições tidas como heréticas (ACEBRÓN RUIZ, 2004, p. 24).

O certo é que as adivinhações, os sonhos de caráter premonitório, ao serem interpretados, formulam que o passado, o presente e o futuro são forjados e interpretados à luz da Divina Providência (LIMA, 2010, p.20), pois o sentido dos eventos em cada percurso temporal é refigurado na “política da perfeição”, cuja doutrina é transmitida por Santo Agostinho e outros Santos Padres, os quais são orientados por Um que é a “Coisa e Causa Primeira universal”. (PÉCORRA, 2008, p. 11).

É importante notar que nos sonhos quevedianos essas características se consolidam, não somente pelo traço profético, mas sobretudo pelo direcionamento que os converte em uma situação dramática, cujo desenvolvimento se dá em um espaço representado pela vida da alma após a morte. O que faz com que o autor demonstre que os sonhos não apenas prenunciam o

fim a que todos os seres estão fadados, mas especifica o inferno como destino da alma de personagens baixos e pecadores – um castigo eterno que se delinea sem reparação, segundo a doutrina católica.

No entanto, há uma segunda leitura que reconhece, nessas circunstâncias de introdução/apresentação do texto, que o autor se dirige diretamente ao leitor com o propósito de atuar sobre sua alma, indicado como “*pío lector*” (*El alguacil endemoniado*), percebido como “*ingrato y desconocido*” (*Sueño del Infierno*) ou como “*(...) cándido o purpúreo, pio o cruel, benigno o sin sarna*” (*El mundo por de dentro*).

Em outras palavras, ao instituir uma visão das penas e castigos pelos quais passam determinados personagens, Quevedo propõe ao destinatário um meio de correção dos vícios, de salvação através da fé, especialmente, quando retrata a visão profética do que ocorrerá no Juízo Final.

## 2.2. No Julgamento das almas – surgem as “verdades desnudas”

*“Cristo Jesus dice por san Mateo, cap.25, tratando del juicio final: ‘Entonces dirá el Rey á los que estuvieren á su diestra: Venid, benditos de mi Padre, poseed el reino que os está aparejado antes de la constitución del mundo’”.*

*Pobreza. Segunda fantasma de la vida*  
Francisco de Quevedo (1859, p. 149)

Iniciando a análise de *El sueño del Juicio Final*, a primeira imagem que surge é a de um jovem<sup>38</sup> que voa, cuja beleza se converte em feiura pela força que emprega no toque de uma trombeta. “*Halló el son obediencia en los mármoles y oído en los muertos [...]*”. Toda a terra começa a se mover, dando licença aos ossos “*que andaban ya unos en busca de otros*”. Não há como negar a analogia que esse fragmento determina com as *Sagradas Escrituras*, na passagem em que o Apóstolo Paulo prediz aos *Coríntios* o retorno dos mortos à vida: “[...] num abrir e

---

<sup>38</sup> “Vi depois outro Anjo que voava no meio do céu, com um evangelho eterno para anunciar aos habitantes da terra, a toda nação, tribo, língua e povo. Ele dizia em alta voz: ‘Temei a Deus e tributai-lhe glória, /pois chegou a hora do seu julgamento; / adorai aquele que fez/ o céu e a terra/ o mar e as fontes’” (Ap 14: 6-7).

fechar de olhos, ao som da trombeta final, [...] os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados” (1Cor 15:52).

É bem verdade, como se verá, que os mortos quevedianos não ressurgem, nem de longe, incorruptíveis. Ainda que os textos apresentem assuntos semelhantes, o argumento é distinto, até porque os mortos bíblicos despertam, por assim dizer, convertidos para viverem a glória eterna, já os de Quevedo, sustentam os pecados que tiveram durante a vida, induzindo-os a seguirem antigas paixões terrenas, o que os distancia de uma eternidade gloriosa.

E será através do retrato da perdição que esses defuntos serão descritos. Quando começam a sair de suas tumbas, observa-se uma série de personagens determinados não somente pelos traços de caráter que os distingue, mas, sobretudo, pela moral que os corrompe:

*[...] vi a los que habían sido soldados y capitanes levantarse de los sepulcros con ira, juzgándola por seña de guerra; a los avarientos con ansias y congojas, celando algún rebato; y los dados a vanidad y gula, con ser áspero el son, lo tuvieron por cosa de sarao o caza.* (QUEVEDO, 2009, p. 85)

Nesse fragmento, se distinguem quatro dos sete pecados capitais<sup>39</sup> (a ira, a avareza, a vaidade associada ao orgulho e a gula). Atribuídos à condição humana, os pecados demonstram que o homem está sempre propenso ao erro. Esses conceitos perfazem certos passos que remetem a determinadas noções presentes na *Ética a Nicômaco*, pois como orienta Aristóteles é impossível que exista um meio termo para o vício, dado que, de qualquer modo, o erro é cometido. O que conduz à afirmação de que o vício ou pecado, termo mais adequado à doutrina católica, propõe dois extremos, para mais e para menos, tal como a virtude<sup>40</sup>. Se nos atermos às composições poéticas, no que se refere à comédia, esta vem a ser representada pelo vício fraco,

<sup>39</sup> Para Santo Tomás de Aquino, "Capital viene de caput, cápitis (cabeza). Y la cabeza, en sentido propio, es cierto miembro del animal que es el principio y el director del animal entero. De ahí que todo principio, metafóricamente, se llame cabeza; y también los hombres que dirigen y gobiernan a otros se dicen cabezas de los otros. Un vicio, pues, se denomina capital en primer lugar por la cabeza propiamente dicha: en este sentido se llama pecado capital el pecado que se castiga con pena capital. Mas ahora no hablamos de pecados capitales en ese sentido, sino en el otro: en cuanto pecado capital (derivado de caput, cápitis) se toma metafóricamente y significa principio y director de los otros. Y así se llama vicio capital (aquel) del que nacen otros, principalmente en calidad de causa final, la cual es el principio formal, según hemos dicho anteriormente (q.72 a.6). Y, por tanto, el vicio capital no es sólo principio de otros, sino también director y, en cierto modo, su remolque: pues siempre el arte o hábito al que pertenece el fin preside e impera respecto de los medios. De ahí que Gregorio, en el libro XXXI de los Moral., compare estos vicios capitales a los jefes de los ejércitos." (Suma Teológica, Parte I-II a e - Cuestión 84, art. 4).

"[...] por las que parece que no haya de deducirse que hay siete vicios (o pecados) capitales, que son: vanagloria, envidia, ira, acedia, avaricia, gula y lujuria". (Ibidem, Parte I-II a e - Cuestión 84, art. 4).

<sup>40</sup> Quando se volta à virtude, o estagirita declara "Me refiero a la virtude ética; pues ésta tiene que ver con pasiones y acciones, y en ellas se dan el exceso, el defecto, y el término medio. [...] Y la virtud tiene que ver con pasiones y acciones, en las cuales el exceso y el defecto yerran, mientras que el término medio es elogiado y acierto; y ambas cosas son propias de la virtud." (ARISTÓTELES, 1970, 1106b-1107a, pp. 25-26).

ao passo que a sátira, presente em igual medida nesse discurso quevediano, pode ser entendida como vício forte, o que não deixa de causar dor em seu destinatário (ARISTÓTELES, 1970, 1107a – 1109b, pp. 26-31).

Ainda que essas paixões conduzam os personagens aos resquícios de uma vida pretérita, de certo modo, suas ações predizem eventos que vão se realizar em um futuro próximo, em consequência do parecer que lhes será dado no *Juízo Final*<sup>41</sup>. Nesses termos, as práticas do passado intercedem ora a favor, ora contra o destino das almas, embora, no caso, exista um conhecimento prévio da sentença.

De fato, quando chega a notícia de que “*era cosa de juicio*”, era surpreendente ver como os mortos fogem de seus antigos corpos, “*A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras*”<sup>42</sup> (QUEVEDO, 2009, p. 85).

Claro que nesse momento a preocupação dos personagens se centra mais no asco e no temor que sentem de seus corpos e menos na irremediável condição que a morte os lança. Assim, “[...] *los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes las lenguas, los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos*” (QUEVEDO, 2009, p. 86). Com isso, os personagens se constituem por uma sinédoque, uma vez que a parte se constitui pelo todo, o que no caso corresponde ao modo de ser de cada tipo, e por uma metonímia, cuja pior parte ou parte dominante simboliza o próprio vício.

A mesma analogia ocorre na sequência, quando a imagem hiperbólica se posiciona e se funde na natureza do argumento, o que não raramente ocorre nos escritos quevedianos. Será este o caso, por exemplo, do avarento que por haver sido embalsamado pergunta por suas tripas e questiona o motivo pelo qual ainda não haviam chegado; e uma vez que estavam ressuscitando a todos os enterrados, “[...] *si resuscitarían unos bolsones suyos*” (QUEVEDO, 2009, p. 86).

Torna-se evidente, por meio do cenário que se delineia, a variedade de tipos, que a princípio são descritos pelo próprio caráter, mas à medida que avança o desfile das almas, os defuntos são apresentados pelos ofícios que mantiveram em vida, até porque cada um detém

<sup>41</sup> “Vi então tronos, e aos que neles se sentaram foi dado poder de julgar. [...] Vi depois um grande trono branco e aquele que nele se assenta. [...] Vi então os mortos, grandes e pequenos, em pé diante do trono, e abriram-se livros. Também foi aberto outro livro, o da vida. Os mortos foram então julgados conforme sua conduta, a partir do que estava escrito nos livros.” (Ap 20: 4-12).

<sup>42</sup> Figura. “*Forma species à verbo fingo. Fingis. [...] 5. Figura es forma y statura corporis nostri ad naturam apta. Vale talle, parecer, semejanza, como dice el Romance viejo, 'En figura de romero/ No le conozca Galvan'. Por esta razón llamamos figuras los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del Rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor, y del siervo, y los demás*” (COVARRUBIAS OROZCO, 1674, F.fol. 9r-9v).

sua falha peculiar: o suborno, típico do poder judiciário, o roubo e a mentira, frequentes nos demais personagens. Há outros que são determinados por substantivos coletivos depreciativos, tais como: “*chusma de escribanos, caterva de corchetes, muchedumbre de taberneros, sastres, libreros y zapateros*”, enfim, pequenos personagens frequentemente mencionados e censurados ao largo da obra.

O narrador diante de tal cortejo declara: “*Yo veía todo esto de una cuesta muy alta, al punto que oigo dar voces a mis pies que me apartase [...]*” (QUEVEDO, 2009, p. 86). Essa posição o situa em um ponto de observação privilegiado, o que propõe certo grau de distanciamento entre o personagem e o desfile das almas. Isso demonstra que por não pertencer ao mundo dos mortos, o narrador não se junta às almas que se dirigem ao Juízo Final, embora tal posição não o impeça de relatar os eventos que virão a acontecer.

Como tópica recorrente em algumas composições do século XVI e XVII, a visita ao mundo dos mortos igualmente deixa suas marcas em *El diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés (1490-1532), quando Mercúrio ou o deus Hermes é tomado de “*un ferventísimo deseo de ver muy particularmente todas las tierras del mundo [...], no hallé en todo él sino vanidad, maldad, aflicción y locura*” (VALDÉS, 1999, p. 83). Em ambas as obras os protagonistas contemplam o ser humano de certa altura<sup>43</sup>. Se em *El diálogo* tanto o barqueiro quanto Mercúrio examinam os vícios de cada alma durante a travessia, em *El Juicio* os mesmos vícios selam previamente o destino de todas as almas. O certo é que os autores relatam um repertório de comportamentos repreensíveis, instituindo uma representação fiel da corrupção humana.

Seguindo a ordem de aparição dos pecadores, surgem “*muchas mujeres hermosas*”,

*[...] que aun en el infierno están las tales sin perder esta locura, [...] aunque luego, conociendo que era el día de la ira, [...] comenzaron a caminar al valle con pasos más entretenidos. Una que había sido casada siete veces, iba trazando disculpas para todos los maridos. Otra dellas, que había sido pública ramera, por no llegar al valle no hacía sino decir que se le habían olvidado las muelas y una ceja, y volvía y deteníase, pero al fin llegó a vista del teatro.* (QUEVEDO, 2009, pp. 86-87)

---

<sup>43</sup> O modelo luciânico se confirma em *Caronte o los contempladores*, quando o barqueiro Caronte, pede permissão para dar uma volta pela Terra. “*Hermes. - ¿De qué te ríes, Caronte? ¿Por qué, dejando a un lado la travesía, has subido a nuestra región sin estar totalmente acostumbrado a ver cómo van las cosas por aquí arriba?*” (LUCIANO, 2008a, p. 8)

A cena descreve um desfile, cujas ações se desenrolam em um espaço, possivelmente localizado no interior de um cemitério ou no percurso em direção ao vale de Josafá<sup>44</sup>, como consta nas *Sagradas Escrituras*. As imagens grotescas se repetem no comando da representação, fazendo com que a prostituta alegue ter esquecido “*las muelas y una ceja*”; uma artimanha proposta na tentativa de adiar o próprio julgamento, até porque conhece previamente a sentença que a aguarda. De fato, à medida que as mulheres alcançam o tribunal, mais o veredito se confirma, pois reconhecem as ações que mantiveram durante a vida. O que faz com que os lugares-comuns sejam aplicados na composição dos tipos, como ocorre com a rameira, que mesmo morta ainda mantém a aparência artificial<sup>45</sup>. Nesse sentido, é possível propor semelhanças entre a personagem com aquelas figuras que povoam os textos teatrais, delimitadas visualmente pelo espaço e pelo tempo de uma encenação<sup>46</sup>, embora aqui os tipos sejam descritos como resíduos das imagens oníricas.

Assim, as figuras surgem de maneira sequencial, o que possibilita a inclusão de outros pecadores, cujas ações induzem a novas censuras. Isso ocorre no instante em “*que por la orilla de un río adelante venía gente en cantidad tras un médico (que después supe lo que era en la sentencia)*” (QUEVEDO, 2009, p. 87).

*Eran hombres que había despachado sin razón antes de tiempo, por lo cual se habían condenado, y venían por hacerle que pareciese, y al fin, por fuerza le pusieron delante del trono. A mi lado izquierdo [...]vi a un juez que lo había sido, que estaba en medio del arroyo lavándose las manos, [...]. Era de ver una legión de demonios con azotes, palos y otros instrumentos, cómo traían a la audiencia una muchedumbre de taberneros, sastres, librereros y zapateros, que de miedo se hacían sordos, y aunque habían resuscitado no querían salir de la sepultura.* (QUEVEDO, 2009, pp. 87-88)

Após “*unos salteadores y capeadores*” vinha a Loucura, “*en una tropa con sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes*”. Estes se colocam a um lado,

*donde estaban los sayones, judíos y filósofos, y decían juntos, viendo a los sumos pontífices en sillas de gloria: - Diferentemente se aprovechan los Papas*

<sup>44</sup> “Josafá, ‘Iahweh julga’ [...] é o nome simbólico do lugar em que Iahweh julgará as nações (cf. Jr. 25,31; Is. 66,16), designado no v.14 como ‘vale da Decisão’” Bíblia de Jerusalém, 2016, J l. 4: 1-2

<sup>45</sup> Os lugares-comuns auxiliam na composição da mulher, a vaidade exacerbada que conduz à aparência artificial, dentes postiços, além dos cosméticos que auxiliam a suprir o que lhe falta. Cf. *El mundo por de dentro*, a mulher artificial.

<sup>46</sup> Segundo Hansen (2016, p. 1), “personagens em ação são obviamente diferentes de personagens lidos na narrativa da ação, porque são visualmente determinadas pelo espaço-tempo da encenação”.

*de las narices*<sup>47</sup> que nosotros, pues con diez varas dellas no vimos lo que traíamos entre las manos. (QUEVEDO, 2009, p. 89)

O trono era o lugar onde trabalhavam a onipotência e o milagre. Deus, na posição de juiz, se encontrava no centro do tribunal,

*[...] estaba vestido de sí mismo, hermoso para los santos y enojado para los perdidos, el sol y las estrellas colgando de la boca, el viento quedo y mudo, el agua recostada en sus orillas, suspensa la tierra temerosa en sus hijos; [...]*<sup>48</sup>. (QUEVEDO, 2009, p. 90)

Vê-se que a passagem, com o propósito de mover os afetos dos leitores, se constitui por hipotipose, pois como figura da *evidentia*, pinta as coisas com expressões tão vivas, “*que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos*”. Isso possibilita que partes sejam enumeradas e colocadas diante dos leitores, formando a imagem de uma cena ou feito, definida por Luisa López Grigera (1995, p. 135) como “evidência dinâmica”. Desse modo, fazendo uso do gênero demonstrativo, o texto descreve a função que cada entidade desempenha nesta audiência:

*[...] los ángeles custodios mostrando en sus pasos y colores las cuentas que tenían que dar de sus encomendados, y los demonios repasando sus tachas y procesos; al fin todos los defensores estaban de la parte de adentro y los acusadores de la de afuera.* (QUEVEDO, 2009, p. 90)

Como entidades personificadas anjos e demônios possuem marcações bem definidas neste tribunal, fazendo com que a própria disposição espacial de ambos forneça os elementos necessários para que a representação se assemelhe a um auto sacramental. Deus, na condição de juiz, vem a ser uma presença central, mediando o que Zumthor intitulou de “duas hierarquias de forças”. (ZUMTHOR, 1992, p.370) Os Anjos, como defensores, estão “*de la parte de adentro*”, mais próximos da Providência, ao passo que os demônios como acusadores, estão “*de la de afuera*”, em posição contrária aos seres angélicos, simbolizando a ausência de bem.

<sup>47</sup> No fragmento, o termo “*las narices*” faz referência a “*tener largas narices*” que, segundo RAE, significa “*Prever o presentir algo que está próximo a suceder*”. Uma alusão aos judeus que apesar de possuírem tal astúcia, não reconheceram Jesus como Messias (QUEVEDO, 2009, p. 89).

<sup>48</sup> “Fui imediatamente movido pelo Espírito: eis que havia um trono no céu, e no trono, Alguém sentado...O que estava sentado tinha o aspecto de uma pedra de jasper e cornalina, e um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda” (Ap. 4:2-3).

Assim, aos moldes das peças medievais, o espaço aqui não se constitui como um mero espaço físico, mas como espaço qualificado “em duplo sentido”<sup>49</sup>: no sentido vertical apresenta a oposição Céu e Terra, no horizontal os lugares fastos são representados pelos anjos e santos e os nefastos pelos demônios e pecadores. Nesse sentido, os vários locais de ação ganham significado por meio das relações espaciais que sustentam.

[...] *stage right is Heaven, stage left Hell; at stage rear all the other locations run from right to left in decreasing order of their occupants' virtue, with the saintly bishop just left of God and the sinner just right of Hell. Similar rules probably governed the use of costumes and props and gave to gestures and actions a minimum level of coding based on the current cultural system.*<sup>50</sup>  
(ZUMTHOR, 1992, p. 363)

No interior do tribunal, todos os personagens se encontravam pensativos, “*los justos en qué gracias darían a Dios, como rogarían por sí, y los malos en dar disculpas*”. Estavam os Dez Mandamentos de guarda em uma porta muito estreita<sup>51</sup> “*que los que estaban a puros ayunos flacos aún tenían algo que dejar en la estrechura*”. (QUEVEDO, 2009, p. 90)

Com isso, a fundação doutrinária está presente na reprodução do bem e do mal ou ausência de bem, do Céu e do Inferno, de Deus e do Diabo. Juntos fornecem as marcas naturais, à imitação do teatro religioso, definido por Zumthor como “realidade suprema, o sentido alegórico de toda experiência”. (ZUMTHOR, 1992, p. 365)

Considerando as análises do estudioso com referência ao narrador quevediano, o mesmo aplica em *El Juicio* uma imutável liturgia, apresentando ao leitor uma ordem soberana de todas as coisas, nas quais o Divino sempre se encontra na posição de “fundador da raça humana”. (*Ibidem*, p. 365) Desse forma, por meio das descrições contidas na narrativa são introduzidas estruturas similares àquelas contidas no drama sacramental, cujo modelo moral é oferecido ao destinatário através da ação dos personagens na representação de virtudes e de vícios.

Algo parecido ocorre com as três entidades abstratas que surgem na continuação. De um lado estavam juntas, “*las Desgracias, Peste y Pesadumbres*” todas gritavam com os médicos.

<sup>49</sup> Com base nas notas de aula de Hansen (2016, p. 2).

<sup>50</sup> “[...] palco à direita é o Céu, palco à esquerda o Inferno; na parte de trás do palco todos os outros locais correm da direita para a esquerda em ordem decrescente, considerando os lugares de virtude de seus ocupantes, com o santo Bispo à esquerda de Deus e o pecador à direita do Inferno. Regras similares provavelmente direcionaram o uso de costumes e adereços, dando para gestos e ações um nível mínimo de codificação baseado no sistema cultural vigente” (tradução nossa).

<sup>51</sup> “Entrai pela porta estreita, porque largo e espaçoso é o caminho que conduz à perdição. E muitos são os que entram por ele. Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho que conduz à Vida. E poucos são os que o encontram”. (Mt 7: 13-14). Referência também encontrada em nota de rodapé da obra de Quevedo (2009, p. 90).



A Peste alegava que feriu os homens, mas os médicos “*los habían despachado*”, as Tristezas argumentavam não terem matado ninguém sem a ajuda dos doutores e as Desgraças afirmavam “*que todos los que habían enterrado habían ido por entrambos*”. Vale dizer que os médicos “*quedaron con carga de dar cuenta de los difuntos*” (QUEVEDO, 2009, pp. 90-91).

Como se vê, as entidades são introduzidas a serviço de uma ideia, pois todas expõem os “conceitos imaginados do argumento”, aos moldes de um auto sacramental. Assim, no instante em que as entidades são personificadas se convertem em “ideias representáveis” ou, se preferir, em personagens alegóricos, cuja missão está em tornar os conceitos que as definem mais compreensíveis para a audiência. Em outros termos, por intermédio da alegoria a ordem conceitual alcança sua concretude, transformando o invisível em animado (PARKER, 1968, p.80).

*The imagination deals with 'lo no visible'; the stage requires 'lo animado'. Allegory is the only link between the two that can fulfil the requirements of the stage without depriving the imagination of its freedom, and the theme of the value which this freedom gives it.*<sup>52</sup> (PARKER, 1968, p. 80)

Dessa forma, as entidades são conduzidas para o interior da narrativa e reproduzidas para o destinatário como “imagens sensíveis, ideias abstratas, virtudes e vícios” (LÓPEZ-GRIGERA, 1994, p.135). Teatralizam-se, por assim dizer, os temas que podem estar relacionados aos eventos históricos, a uma lenda mitológica, a um acontecimento do cotidiano, como disse, ou até mesmo a um episódio bíblico: “*Comenzose por Adán la cuenta, y para que se vea si iba estrecha, hasta de una manzana se la pidieron tan rigurosa que oía decir a Judas: - ¿Qué tal la daré yo, que le vendí al mismo dueño un cordero?*” (QUEVEDO, 2009, p. 91).

A circunstância introduz dois dogmas baseados em acontecimentos bíblicos contidos no *Antigo* e no *Novo Testamentos*, respectivamente: a Queda do Homem e a Paixão. Com isso, o fragmento propõe ideias que explicam os motivos de sua aplicação – a indução ao mal vem a ser o denominador comum nessa passagem *del Juicio*. Ambos, Adão e Judas, descrevem a sedução do Demônio, cujo propósito está em que desrespeitem as leis divinas, o que de fato ocorre, um pela tentação, o outro pela traição.

---

<sup>52</sup> “A imaginação lida com o ‘lo no visible’; o palco exige ‘lo animado’. A alegoria é a única conexão entre os dois que pode preencher os requisitos da peça sem privar a imaginação de sua liberdade e o tema do valor que essa liberdade lhe confere” (tradução nossa).

Semelhante a um auto o momento alcança seu propósito, se o primeiro legitima a origem da imperfeição humana, Judas, por ter vendido Cristo pela quantia de trinta moedas de prata, sempre representa a iniquidade, a maldade que se fundamenta ora pela cobiça, de acordo com os Evangelhos de Mateus e Marcos<sup>53</sup>, ora por estar sob a influência de Satã, conforme os textos de Lucas e João<sup>54</sup>. Ademais, justifica-se de certa forma a ironia de Judas ao estabelecer uma comparação entre seu veredito com o que possivelmente seria dado a Adão, sem mencionar que todos os erros cometidos o induziram ao suicídio, considerado pela doutrina católica um pecado mortal<sup>55</sup>.

Reconhecendo os conceitos significados por esses dogmas, vale lembrar que existem apenas na mente do autor como ideias, porém quando se consolidam externamente, se convertem em imagens projetadas pela ação que se lê na narrativa. Se bem que são apenas “cópias ou estampas daquilo que não são”. Com isso, de acordo com Parker, a alegoria garante que seus “conceitos práticos” suportem uma correspondência clara e analógica com relação à circunstância da qual esses conceitos, inicialmente imaginados, derivam. O que faz com que o tema seja metafisicamente ou teologicamente verdadeiro, do mesmo modo que a alegoria deve estar em conformidade com os fatos da experiência. (PARKER, 1968, p.81-82).

Ainda sobre o tema, o estudioso cita o caso do Diabo. Em um auto, por exemplo, o mesmo pode ser instituído por meio da metáfora de uma fera selvagem<sup>56</sup>, fazendo com que a experiência humana reconheça, de fato, que existe no mundo uma força feroz e destruidora.

---

<sup>53</sup> "Então um dos Doze, chamado Judas Iscariotes, foi até os chefes dos sacerdotes e disse: 'O que me dareis se eu o entregar?' Fixaram-lhe, então a quantia de trinta moedas de prata. E a partir disso, ele procurava uma oportunidade para entregá-lo" (Mt 26: 14-16). "Judas Iscariotes, um dos Doze, foi aos chefes dos sacerdotes para entregá-lo a eles. Ao ouvi-lo, alegraram-se e prometeram dar-lhe dinheiro. E ele procurava uma oportunidade para entregá-lo" (Mc 14: 10-11).

<sup>54</sup> "Satanás entrou em Judas, chamado Iscariotes, do número dos Doze" (2Jo 13: 3-27). "Durante a ceia, quando já o diabo pusera no coração de Judas Iscariotes, filho de Simão, o projeto de entregá-lo, [...]" (Lc 22:3).

<sup>55</sup> Segundo Santo Tomas de Aquino: "*Es absolutamente ilícito suicidarse por tres razones: primera, porque todo ser se ama naturalmente a sí mismo, y a esto se debe el que todo ser se conserve naturalmente en la existencia y resista, cuanto sea capaz, a lo que podría destruirle. Por tal motivo, el que alguien se dé muerte va contra la inclinación natural y contra la caridad por la que uno debe amarse a sí mismo; de ahí que el suicidarse sea siempre pecado mortal por ir contra la ley natural y contra la caridad. Segunda, porque cada parte, en cuanto tal, pertenece al todo; y un hombre cualquiera es parte de la comunidad, y, por tanto, todo lo que él es pertenece a la sociedad. Por eso el que se suicida hace injuria a la comunidad, como se pone de manifiesto por el Filósofo en V Ethic. Tercera, porque la vida es un don divino dado al hombre y sujeto a su divina potestad, que da la muerte y la vida. Y, por tanto, el que se priva a sí mismo de la vida peca contra Dios, como el que mata a un siervo ajeno peca contra el señor de quien es siervo; o como peca el que se arroga la facultad de juzgar una cosa que no le está encomendada, pues sólo a Dios pertenece el juicio de la muerte y de la vida, según el texto de Dt32,39: Yo quitaré la vida y yo haré vivir"* (Suma Teológica, Parte II-II a e - Cuestión 64.)

<sup>56</sup> "*Sale el Demonio, vestido de pieles, y en la cabeza una media visera en forma de testa de león, de quien penderá un manto también de pieles, asidas de garras en los hombros; hablando con el carro, que será una montaña"* (El Valle de la Zarzuela, Calderón de La Barca, 2013, p.1).

Em se tratando desse fragmento *del Juicio*, em igual medida, a retomada dos fragmentos bíblicos, ao serem contrastados com o procedimento alegórico empregado, denota que as implicações metafóricas propostas estão em concordância com os personagens, bem como com os conceitos apresentados. (*Ibidem*, p. 82)

Nessa configuração, não faltam exemplos ao largo de *Los sueños* que corroborem com o fato de que o narrador quevediano recupera alguns textos sagrados ou de autoridades antigas e os emprega a serviço dos temas, ajustando-os às circunstâncias dos discursos, como ocorre na passagem anterior. Outras vezes, desenvolve um diálogo entre personagens históricos que são utilizados como exemplos de algum vício. É o que acontece quando o cortejo segue em seu curso. Passam os Primeiros Padres, vem o Novo Testamento, “*pusieron en sus sillas al lado de Dios los Apóstoles todos con el santo pescador*”. Logo, chega um diabo e diz: “- *Éste es el que señaló con la mano al que san Juan con el dedo -; y fue el que dio la bofetada a Cristo. Juzgó él mismo su causa y dieron con él en los entresuelos del mundo.*” (QUEVEDO, 2009, p. 91).

Surgem Herodes e Pilatos,

*y cada uno conociendo en el juez, aunque glorioso, sus iras, decía Pilatos: - Esto se merece quien quiso ser gobernador de judigüelos – y Herodes: - Yo no puedo ir al cielo; pues al limbo no se querrán fiar más de mí los inocentes con las nuevas que tienen de los otros que despaché; ello es fuerza de ir al infierno, que al fin es posada conocida.* (QUEVEDO, 2009, pp. 91-92)

Pensando nessas duas passagens, a primeira faz referência ao episódio em que um guarda esbofeteia Cristo no pátio do Sumo Sacerdote<sup>57</sup>, o mesmo Cristo que anos antes havia sido apresentado ao povo por João Batista. Julgando a própria causa o soldado se encontra no Inferno<sup>58</sup>. Na segunda, tanto Pilatos quanto Herodes se conformam com o próprio destino, o primeiro pelo fato de ter acatado a decisão dos judeus em crucificarem Jesus, o segundo quando

<sup>57</sup> “O Sumo Sacerdote interrogou Jesus a respeito dos seus discípulos e acerca da sua doutrina. Jesus lhe respondeu: ‘Falei abertamente ao mundo. Sempre ensinei na sinagoga e no Templo, onde se reúnem todos os judeus: nada falei às escondidas. Por que me interrogas? Pergunta aos que ouviram o que lhes ensinei; eles sabem o que eu disse’. A essas palavras, um dos guardas, que ali se achava, deu uma bofetada em Jesus, dizendo: ‘Assim respondes ao Sumo Sacerdote?’” (Jo 18: 19-22).

<sup>58</sup> “*Antiguamente el entresuelo era una habitación situada debajo del piso principal de la casa, y tenía el techo más bajo que el de las otras habitaciones (Covarrubias; Diccionario de Autoridades). Por lo tanto, la metáfora entresuelo del mundo indica que en términos terrestres, el infierno era un lugar de poca altura, y situado debajo de la superficie de la tierra*” (QUEVEDO, 1993, p. 982).

reconhece que as almas dos inocentes que sacrificou não o aceitariam no limbo<sup>59</sup>, o que o faz pensar no Inferno como “*posada conocida*”. Quer dizer, as referidas personagens bíblicas são aplicadas ao momento da enunciação, em que a conveniência dos argumentos não somente causa admiração como também institui certo efeito de comicidade.

O que significa dizer que o narrador adequa passagens das *Sagradas Escrituras* a um contexto de sua época, fazendo uso de um recurso que se assenta ao que Baltasar Gracián (1601-1658) intitulou “*de los conceptos por acomodación de verso antigo, de algún texto o autoridad*”. Nesses termos, para o teólogo,

*Requiere esta agudeza dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente y saberla aplicar con especial gracia y donosidad.* (GRACIÁN, 1987, Discurso XXXIV, p. 62).

De acordo com Gracián (1987), retomado pelos estudos de Valentina Nider (1999, p. 195), deve-se ajustar as passagens ou os discursos reproduzidos às “circunstâncias do sujeito”, seja por proporção ou desproporção, sendo possível modificá-las, acrescentando ou extraindo palavras, ou até “*aprovechando la parcial homofonia de dos lenguas*”. As melhores agudezas são as mais conhecidas e se fundam em uma equivocidade. Embora fosse uma prática corrente nos séculos XVI e XVII, o jesuíta se coloca com certa parcimônia, pois limita a utilização de passagens das *Sagradas Escrituras*, quando as mesmas se mesclam a um texto de caráter profano.

Essas características são encontradas na sequência, quando surge outra série de tipos como um mestre de esgrima, despenseiros, porém “*tales voces como venían tras de un malaventurado pastelero no se oyeron jamás [...]*” (QUEVEDO, 2009, p. 94). O tipo se dispõe a ser julgado:

*La primera acusación decía no sé qué de gato por liebre, tantos de güesos (y no de la misma carne, sino advenedizos), tanta de oveja y cabra, caballo y perro. Y cuando él vio que se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé, porque en ella no hubo ratones ni*

---

<sup>59</sup> “Ao despertar, já do outro lado do Aqueronte, o poeta se encontra no Limbo, que é, a rigor, o primeiro Círculo do Inferno, e onde estão as almas das crianças mortas sem batismo e as grandes figuras do paganismo”. “E o mestre a mim: ‘Que é que te dispensa/ de perguntar quem são os que ora vês? /Pois sabe que, se não os mancha ofensa, / por igual não lhes valem as mercês;/ conduzidos não foram ao batismo / que é a porta desta fé em que tu crês.’” (ALIGHIERI, 1979, p. 129)

*moscas y en ellos sí, volvió las espaldas y dejolos con la palabra en la boca.* (QUEVEDO, 2009, pp. 94-95).

Após julgarem os filósofos, os poetas, bem como outros personagens, chegou à porta um avaro e foi questionado sobre o que queria, “*diciéndole que los Diez Mandamientos guardaban aquella puerta de quien no los había guardado, y él dijo que en cosas de guardar era imposible que hubiese peccado*”. (QUEVEDO, 2009, pp. 95-96) Logo, o personagem mencionou alguns mandamentos do *Decálogo Divino*, na busca por amenizar as penas e castigos que o aguardavam.

*Leyó el primero <<Amar a Dios sobre todas las cosas>>, y dijo que él sólo aguardaba a tenerlas todas para amar a Dios sobre ellas. <<No jurar su nombre en vano>>, dijo que aun jurándose falsamente siempre había sido por muy grande interés, y que así no había sido en vano. <<Guardar las fiestas>>, éstas y aun los días de trabajo guardaba y escondía. <<Honrar padre y madre>>: - Siempre les quité el sombrero – <<No matar>>: - Por guardar esto no comía, por ser matar la hambre comer – <<No fornicarás>>: - En cosas que cuestan dinero ya está dicho—<<No levantar falso testimonio>>. (QUEVEDO, 2009, p. 96)*

Nesse momento, um diabo o interrompe dizendo: “*-Aquí [...] es el negocio, avariento; que si confiesas haberle levantado te condenas, y si no, delante del juez te le levantarás a ti mismo*”. Em outras palavras, se o sovina alega nunca ter levantado falso testemunho acaba mentindo, uma vez que o faz contra si próprio, sendo condenado como mentiroso<sup>60</sup>. “*Enfadose el avariento y dijo: - Si no he de entrar no gastemos tiempo, que hasta aquello rehúso de gastar. Convenciose con su vida y fue llevado a donde merecía*” (QUEVEDO, 2009, p. 96).

Aqui, como se vê, mais um fragmento se desenvolve sob a imitação de um episódio bíblico<sup>61</sup>, ajustado às práticas sociais dos tempos de Quevedo, o que faz com que os *Mandamentos*, aqui representados, sejam entendidos como conceitos predicáveis utilizados com o intuito de estabelecer uma relação entre dois elementos, o tema sacro que se funda no engenho divino e a agudeza proveniente do engenho do autor (HANSEN, 2011, p.37). Tal agudeza, no caso, propõe um comparativo entre os direcionamentos contidos nas Leis Divinas com aqueles seguidos pelo personagem, quando os adequa à própria condição. O que faz com

<sup>60</sup> O fragmento faz referência à nota de rodapé contida na edição de *Los sueños*.

<sup>61</sup> Bíblia de Jerusalém, 2016, Ex 20:1-17.

que a passagem bíblica, quando comparada com a respectiva imitação paródica, evidencie ainda mais os pecados do tipo, convertidos, aqui, em protótipos de um pecado capital, a avareza.

Desse modo, é, sobretudo, na noção de ridículo e na de “inconveniência” que se centram tais condutas, em que a natureza cômica comanda toda a ação dramática, uma ação que é descrita pela narrativa.

Com respeito ao tema sacro contido nesse fragmento, quando comparado com o que integra o drama sacramental, a mensagem quevediana é transmitida por meio da censura satírica que se centra mais em persuadir seu destinatário a trilhar o caminho do bem, através das boas ações, e menos em promover o arrependimento dos defuntos, até porque se encontram condenados ao Inferno, de onde, como se sabe, não há salvação. O que indubitavelmente os transforma em *umbra futurorum* ou sombra das coisas futuras, pois predizem a condenação a que todos os homens estão fadados, embora exista a correção dos vícios que os guie à redenção.

Nesses termos, fica evidente que tanto os assuntos quanto os argumentos empregados são identificados pelos leitores, o que facilita seu direcionamento doutrinário, pois tais ensinamentos se dirigem a um público que possui o conhecimento prévio dos temas, temas que derivam de uma "herança cultural comum" que se partilha entre o autor e a audiência. Por isso, semelhante à "massa de espectadores", a mensagem pode ser considerada como “uma comunidade”, pois o autor passa para o ator ou narrador, no caso, que, por sua vez, a transmite aos destinatários (ZUMTHOR, 1992, pp. 361-362).

Entretanto, o que quero salientar é o substrato comum que identifica as almas pelos erros, no instante em que seus pecados são encenados e dirigidos a “um corpo social”, cujas práticas são igualmente representáveis<sup>62</sup>. Dito de outro modo, pode-se afirmar que o ser humano é formado segundo critérios próprios da sociedade a que pertence, seja para que lhe determinem normas de conduta, seja para que lhe assinalem os comportamentos, “os pequenos ridículos numa perspectiva didática ou satírica” (TEOFRASTO, 2014, p. 16), afinal, o objetivo está em promover a correção dos vícios.

Ainda que o homem seja semelhante à Deus, uma vez que procede da divindade como exemplar, não é uma semelhança por igualdade, pois o exemplar é infinitamente superior ao imitado. “*Así se dice que en el hombre hay imagen de Dios, pero no perfecta, sino imperfecta. [...] Por eso se dice de El que es Imagen no a imagen. El hombre, en cambio, es imagen por*

---

<sup>62</sup> Em *El gran teatro del mundo* (1655), composta por Calderón de la Barca, a alegoria que se articula nesse auto diz respeito à vida humana vista como um grande teatro em que cada pessoa representa seu papel.

semejanza, y por la imperfección de esta semejanza se dice a imagen” (AQUINO, Parte I a Cuestión 93).

Para acrescentar, somente as palavras de Calderón podem aclarar esses procedimentos:

*Bien sé que Dios es primera  
causa, que de Él dependemos,  
y que sin Él, tú ni yo  
no valemos nada; pero  
también sé que quiere Dios  
que para rastrear lo inmenso  
de su amor, poder, y ciencia,  
nos valgamos de los medios  
que, humano modo aplicados,  
nos puedan servir de ejemplo.  
Y pues lo caduco no  
puede comprender lo eterno,  
y es necesario que para  
venir en conocimiento  
suyo haya un medio visible  
que en el corto caudal nuestro,  
del concepto imaginado  
pase a práctico concepto:  
hagamos representable  
a los teatros del tiempo [...]*  
(CALDERÓN DE LA BARCA, 1997, p.100)

O que de certo modo se constata na escrita quevediana, quando são extraídos os conceitos das *Sagradas Escrituras* e colocados lado a lado com determinadas imperfeições humanas, a fim de que se estabeleçam correspondências por meio de semelhanças ou diferenças, concebendo perante os olhos dos leitores uma narrativa exemplar, uma instrução religiosa, à imitação dos autos sacramentais.

Não há como desconsiderar aqueles poucos personagens salvos após o julgamento,

*Entraron en esto muchos ladrones y salváronse dellos algunos ahorcados; y fue de manera el ánimo que tomaron los escribanos, que estaban delante de Mahoma, Lutero y Judas, viendo salvar ladrones, que entraron de golpe a ser sentenciados, de que les tomó a los diablos muy gran risa de ver eso.*  
(QUEVEDO, 2009, p. 96).

Claro que por terem sido enforcados os ladrões tiveram a oportunidade de se arrependem no instante da morte. Outra vez é proposto um paralelo com o texto bíblico, recuperando o episódio da crucificação de Cristo e sua posição entre dois ladrões. Vale recordar

que um deles, suspenso na cruz, o insultava dizendo: “Não és tu o Cristo? Salva-te a ti mesmo e a nós”. Entretanto, o outro o repreende e preconiza tanto o temor à Deus quanto a sentença que recebe com resignação, afinal, pagava por seus atos em comparação com Jesus que nenhum mal havia feito (Lc 23: 39-43).

Com isso, o fragmento retoma a história sagrada, no momento em que emprega os personagens em homologia com os ladrões do tempo de Cristo, visto que os ladrões quevedianos são sentenciados ao enforcamento, uma das penas capitais aplicadas no século XVII, ao passo que os bíblicos são crucificados. De acordo com o narrador alguns se arrependem antes da execução e são salvos, o que significa dizer que suas almas não se dirigem ao Inferno, do mesmo modo que ocorre com um dos ladrões do episódio da crucificação. Isso reforça a afirmação de que a fantasia é adaptada aos lugares comuns retóricos, aqui interpretados teologicamente.

Tentando avançar no assunto, o que se sabe é que determinados escritos antigos, como é o caso da *Poética* e da *Retórica* aristotélicas, além de autores como Platão, Horácio, Cícero, entre outros foram adaptados pela ação contrarreformista dos séculos XVI e XVII, com o intuito de proporem uma retórica orientada como “instrumento” para transmitir as “verdades teológicas”, particularmente, as “verdades bíblicas”. Essa apropriação católica determina que a fantasia, expressa tanto nas artes plásticas quanto nas produções escritas, quando se ocupa da matéria sagrada deve respeitar os critérios de decoro, um decoro que, no caso, é definido teologicamente (HANSEN, 2011, p. 26).

Essas questões remetem ao tratado de Giovanni Andrea Gilio (século XVI-1584), *Dialogue on the errors and abuses of painters*, (1564), um escrito que foi editado logo após o Concílio de Trento, em que o autor censura a falta de adequação de alguns pintores de seu tempo, no momento em que se dedicam aos motivos sagrados, privilegiando mais a variedade, o dinamismo das figuras, e menos os critérios de decoro (GILIO, 2018, pp. 85-86).

Gilio (2018) lamenta a inexistência de um conjunto de regras que pudessem orientar os pintores, no sentido de não cometerem certas impropriedades quando representam em suas obras, temas contidos nas *Sagradas Escrituras* ou relacionados à vida dos santos. Tomando como exemplo o afresco *O Juízo Final* de Michelangelo<sup>63</sup>, o tratadista observa que as imagens

---

<sup>63</sup> No tratado de Andrea Gilio (2018, p. 17), seus interlocutores, especialmente Ruggiero, censuram algumas figuras e características encontradas nos afrescos, *O Juízo Final* de Michelangelo, *Conversão de Paulo*, bem como de alguns de seus seguidores.



representadas são introduzidas de maneira inadequada ou indecorosa, pois ofendem os critérios prescritos, especialmente, para temas religiosos.

*[...] the straining movements of the angels carrying the instruments of the Passion in the upper parts of Michelangelo's Last Judgment are inappropriate because such divine beings would not need to expend great effort on the task. But the movements are wrong also because they make them look more like acrobats or jugglers than angels.*<sup>64</sup> (GILIO, 2018, p. 17)

No caso dessa passagem quevediana, tais critérios ajudam a entender o cuidado com que o autor lida com a referência bíblica. Convertido em instrumento a serviço da imaginação, o texto sagrado, aqui, se ocupa de dois elementos, a imagem visível, que se efetua através da cena dos ladrões enforcados, e o conceito invisível ali inserido. Quer dizer, o primeiro se efetua por meio dos personagens e da ação, e o segundo quando a essência, que é significada pelo momento, não pode ser percebida pelos sentidos. Desse modo, a alegoria vem a ser o elo existente entre ambos, pois é responsável por fornecer uma expressão concreta ao conceito, como disse, tornando-o mais acessível aos destinatários. Em outras palavras, todo o episódio descrito, bem como o procedimento alegórico se encontram em consonância com a matéria sagrada, o que faz com que todo o discurso se ajuste aos critérios de decoro que se adequam aos referidos temas sagrados.

Avançando um pouco na obra, certos direcionamentos retóricos se repetem, no instante em que alguns elementos são inseridos na narrativa com o propósito de imitarem cenas de um tribunal. É o que ocorre na sequência quando o narrador retrata o momento em que os demônios buscam condenar os culpados, ao mesmo tempo em que os anjos tentam salvá-los. Discorrendo sobre os processos de alguns escrivães,

*Dieron principio a la acusación los demonios, y no la hacían en los procesos que tenían hechos de sus culpas, sino con los que ellos habían hecho en esta vida. Dijeron lo primero:  
- Éstos, Señor, la mayor culpa suya es ser escribanos -; y ellos respondieron a voces, pensando que disimularían algo, que no eran sino secretarios. Los ángeles abogados comenzaron a dar descargo. Uno decía:  
- Es bautizado y miembro de la Iglesia -: y no tuvieron muchos dellos que decir otra cosa. Al fin se salvaron dos o tres, y a los demás dijeron los demonios: -Ya entienden. (QUEVEDO, 2009, pp. 96-97)*

---

<sup>64</sup> “[...] os movimentos tensos dos anjos carregando os instrumentos da Paixão, na parte superior do Juízo Final de Michelangelo são inapropriados porque esses seres divinos não precisariam gastar muito esforço na tarefa. Mas os movimentos também estão errados porque os fazem ‘parecer mais acrobatas ou malabaristas do que anjos’” (tradução nossa).

Neste ponto é útil retomar a *Retórica*<sup>65</sup>. De acordo com o Estagirita, em um discurso considera-se três fatores: quem fala, do que fala e para quem, sendo o ouvinte (espectador ou juiz) aquele que determina seu objetivo. Assim, com relação ao fragmento apresentado, a exemplo de um tribunal, ambos, demônios e anjos, deliberam, os primeiros, interessados na condenação, tentam persuadir a audiência, os últimos buscam dissuadi-la, pensando na absolvição. Com referência ao discurso judiciário, os demônios recuperam as falhas do passado, a fim de destacar a culpa dos envolvidos, ao contrário dos anjos que procuram, em qualquer ação pretérita, um meio para inocentá-los. Tanto o mal (demônios) quanto o bem (anjos) estão a serviço da representação do tema, o qual se refere ao julgamento final, que apesar de projetar imagens do não ser, considerando os elementos sobrenaturais, consegue reproduzir a mensagem do texto que anuncia o Inferno para os maus e, possivelmente, o Purgatório para aqueles que se salvam.

De acordo com Fothergill-Payne (1977, p.57), o Juízo Final e a Bíblia foram temas recorrentes para os dramaturgos da cultura ocidental. Partindo dos debates medievais entre “*la Justicia y la Misericordia*” até *Los Sueños* de Quevedo, do tom bufão ao trágico, todos medeiam os mais variados exemplos do “Processo do Homem”. Com isso, se observa na escrita quevediana não somente o tom burlesco de *El sueño del Juicio Final*, mas também o tom trágico que se detecta em *La cuna y la sepultura*<sup>66</sup>. Quanto ao procedimento alegórico, o mesmo vem a ser aplicado tanto na cena que se desenvolve no tribunal quanto no conceito invisível que essa imagem representa.

*Ya hemos hablado del Pleito como resultado de intereses opuestos [...], pero hay otros Tribunales y Cortes, que no tratan del Proceso del Hombre sino de otras materias de religión, aunque siguen el mismo modelo y terminan en la misma vena: el ensalzamiento de la Fe católica o de uno de sus dogmas.* (FOTHERGILL-PAYNE, 1977, p. 57).

---

<sup>65</sup> De acordo com a *Retórica*: “[...] el tiempo al que se refiere cada uno es, para quien delibera, el futuro (pues se delibera acerca de lo que va a suceder, para exhortar a ello o para disuadir a ello), para quien juzga, el pasado, pues siempre es de hechos ocurridos de los que uno acusa y otro se defiende y para el que hace una exhibición, el más apropiado es el presente, pues todos alaban o reprueban acontecimientos actuales, aunque recurren muchas veces a recordar lo sucedido y a conjeturar sobre lo venidero” (ARISTÓTELES, 2007, 1358b, p. 64).

<sup>66</sup> “A tu tribunal alego lo flaco de la naturaleza que no escogí; al rigor de tus leyes, tu Sangre. Señor, mi voluntad es mis delitos; mi entendimiento, mi fiscal; mi memoria, mi miedo; dentro de mí vive, mi proceso y el testigo que sin respuesta me acusa. Tú, que has de ser el juez, eres el ofendido” (QUEVEDO, 1969, p. 110). Obra também citada por Louise Fothergill-Payne (1977).

Igualmente interessados em uma possível absolvição, “*vi a Judas tan cerca de atreverse a entrar en juicio, y a Mahoma y a Lutero, animados de ver salvar a un escribano, que me espanté que no lo hiciesen*” (QUEVEDO, 2009, p. 97).

*Sólo se lo estorbó aquel médico que dije, que forzado de los que le habían traído, parecieron él y un boticario y un barbero, a los cuales dijo un diablo que tenía las copias:*

*-Ante este doctor han pasado los más difuntos, con ayuda deste boticario y barbero, y a ellos se les debe gran parte deste día. Alegó un ángel por el boticario que daba de balde a los pobres, pero dijo un diablo que hallaba por su cuenta que habían sido más dañosos dos botes de su tienda que diez mil de pica en la guerra, porque todas sus medicinas eran espurias, y que con esto había hecho liga con una peste y había destruido dos lugares. (QUEVEDO, 2009, pp. 97-98)*

Aqui, como se vê, o discurso satírico é intensificado, visto que desqualificar membros pertencentes a determinados ofícios sempre foi uma prática muito popular desde a Idade Média e seguiu até o século XVII. Com respeito aos médicos, eram acusados de matarem os pacientes em função de sua imperícia, sem mencionar a ganância desses doutores, pois cobravam muito sem se preocuparem com a cura dos enfermos. Nas palavras de Kenneth R. Scholberg, as censuras eram bastante severas, próprias da exposição que satiriza tipos sociais. (SCHOLBERG, 1979, p. 27) Como o texto de Pero Mejía<sup>67</sup> (1497-1551) demonstra, a censura humanista aos médicos coloca em contraste os bons e os maus doutores, bem como a utilidade da medicina, embora haja o mau uso de tal ofício:

*Digo lo primero, que no puedo negaros haver bien entendido mi deseo en que querria que no huviessse oficio de Medicos en el pueblo, á lo menos que curassen por dineros, sino que los unos nos aconsejassemos y curassemos á los otros, y que supiessemos y usassemos de aquellos remedios que quedassen sabidos y aprobados, y que los hombres viejos y experimentados nos diessen, allegandonos á la experiencia: porque si esto asi se hiciesse y pasasse, aunque huviessse algunos inconvenientes, cierto serían menos que los que se siguen de los buenos y malos Medicos [...] (MEJÍA, 1767, pp. 28-29).*

Os boticários e barbeiros, como "*compañeros del médico*" são igualmente acusados, os primeiros por venderem medicamentos adulterados e os segundos pela tarefa de "*sangrar*" os

---

<sup>67</sup> Escritor, humanista e historiador espanhol.

enfermos<sup>68</sup>. Entretanto, em *El Juicio*, tanto o médico quanto o boticário foram salvos graças à intervenção de São Cosme e São Damião<sup>69</sup> (QUEVEDO, 2009, pp. 97-98).

Quando o julgamento chega ao final são descobertos Judas, Maomé e Martín Lutero. Nesse instante, um ministro pergunta:

*cuál de los tres era Judas, Lutero y Mahoma dijeron cada uno que él, y corriose Judas tanto, que dijo en altas voces: -Señor, yo soy Judas; y bien conocéis vos que soy mucho mejor que éstos, porque si os vendí remedié al mundo, y éstos, vendiéndose a sí y a vos, lo han destruido todo* (QUEVEDO, 2009, pp. 100-101).

Embora os três personagens sejam reconhecidos como traidores e hereges, chama atenção o fato de apenas serem mandados seguir em frente, em direção ao Inferno, sem que se propusesse qualquer defesa ou ataque aos condenados, como acontece com a maioria dos personagens. No entanto, Judas justifica-se no sentido de que, com a venda de Cristo “*remedié al mundo*”, considerando que tal ação conduziu o filho de Deus à crucificação, uma sentença que se cumpriu pela remissão dos pecados dos homens, ao passo que os demais tentaram destruir a Igreja, sua doutrina, um discurso que sai em defesa da fé católica.

Contribuição relevante ao tema faz Lope de Vega, quando no auto *La siega*, retoma a parábola dos inimigos que semeiam ervas daninhas nos campos do sementeiro<sup>70</sup>. O joio simboliza a idolatria, a heresia e a seita de Maomé “[...] *que ahogan la buena semilla que es la Iglesia; [...]*” (LOPE DE VEGA, 1644<sup>71</sup> *apud* ARELLANO y DUARTE, 2003, p. 108).

De volta ao *Sueño del Juicio*, enfim “[...] *se acabó la residencia y tribunal*”. Fugiram as sombras para o seu lugar, o ar assume um novo alento, floresce a terra, ri o céu.

*Y Cristo subió consigo a descansar en sí los dichosos por su Pasión, y yo me quedé en el valle, y discurriendo por él oí mucho ruido y quejas en la tierra. Llegueme por ver lo que había y vi en una cueva honda (garganta del infierno) penar muchos, y entre otros un letrado revolviendo no tanto leyes como caldos; un escribano comiendo sólo letras que no había querido sólo leer en esta vida; [...] un médico penando en un orinal y un boticario en una melecina.* (QUEVEDO, 2009, pp. 101-102).

<sup>68</sup> Consta em nota de rodapé (QUEVEDO, 2009, p. 97).

<sup>69</sup> Santos irmãos (séc. III), patronos dos médicos e dedicados à medicina – também em nota de rodapé. (QUEVEDO, 2009, p. 98).

<sup>70</sup> Bíblia de Jerusalém, 2016, Mt. 13:24-30.

<sup>71</sup> VEGA, Lope de. *Fiestas del Santísimo Sacramento*, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses. Editora por Pedro Verges, 1644.

Como se vê, o fragmento introduz lugares-comuns aplicáveis a cada ofício, como é o caso do letrado que é acusado de incitar conflitos, “*azuzando pendencias, revolviendo caldos*”, conforme as palavras de Quevedo<sup>72</sup>. Um tema igualmente presente em Mateo Alemán (2006, p. 296<sup>73</sup>), de acordo com a seguinte passagem de *Gusmán de Alfarache*: “[...] *qué desesperación pone [...] un letrado revoltoso, de mala conciencia, amigo de trampear, marañar y dilatar, porque come dello;*”. (MATEO ALEMÁN, 2006, p. 296) Com respeito ao escrivão, “*comiendo sólo letras*”, o lugar-comum é proposto por meio de uma metáfora que se refere às causas criminais que o tipo falsifica. O mesmo ocorre com o médico e o boticário, uma vez que as respectivas penas introduzem um lugar-comum, a imperícia, que se aplica a ambos os ofícios.

Diante de tal cenário, o narrador dá tantas risadas que acaba despertando. Apesar de ser um sonho triste estava mais alegre que espantado. “*Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo*” (QUEVEDO, 2009, p. 102).

---

<sup>72</sup> “[...] *anda allí juntando bregas, azuzando pendencias, revolviendo caldos, alimentando cizañas y calificando porfias y dando pistos a temas desmayadas, [...]*” Fragmento extraído de *El mundo por de dentro*, versão impressa em 1631, da obra *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*, em que o autor acrescenta a continuação do discurso. (QUEVEDO, 2017, p. 500). Também citado por James Crosby (QUEVEDO, 1993, p. 1024).

<sup>73</sup> Citado também por James Crosby em Quevedo (1993, p. 1024).

## CAPÍTULO 3

### 3. *Sueño del Infierno*, sonho ou discurso?

*Las puertas del infierno siempre abiertas,  
no prevalecerán contra la nave,  
y piedra, y quieres tu contra su llave,  
que prevalezcan tus nefandas puertas.  
Tan condenadas, aunque no tan muertas,  
almas, tu seno como el suyo cabe,  
y como en el no hay voz que a Dios alabe,  
la tuya blasfemar a Dios despiertas.*

*Las tres últimas musas castellanas*  
Francisco de Quevedo (1772, p. 245)

Antes de começar a exposição propriamente dita do texto, Quevedo (2009, p. 122) em um pequeno prólogo se dirige ao destinatário como "*ingrato y desconocido lector*", alguém com quem deseja falar claramente. Quando afirma que "*Este discurso es el del infierno*", inicia uma justificativa para que esse leitor não o acuse de "*maldiciente*", até porque "*no es posible que haya dentro nadie que bueno sea.*". Nesse sentido, o autor explica sua posição diante das letras que se seguem, pensando na recepção,

*Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. Y si algo no te parece bien, o lo disimula piadoso o lo enmienda docto, que errar es de hombres y ser herrado de bestias o esclavos.* (QUEVEDO, 2009, p. 122)

Desse modo, quando faz referência a esse ingrato e "*desconocido*" leitor, o autor emprega esse último adjetivo em dois sentidos, o primeiro quando se volta à falta de reconhecimento/gratidão desse destinatário, o segundo quando se dirige a alguém que não conhece. Considerando as possíveis reações desse leitor, o poeta apresenta a seguinte frase: "*errar es de hombres y ser herrado de bestias o esclavos*", cuja agudeza verbal se funda na aplicação de uma figura de repetição, a paronomásia, formada a partir do uso dos verbos "*errar y herrado*". Ainda que os termos se aproximem pela sonoridade, não possuem significados e grafias semelhantes o que intensifica o sentido expresso por ambos. Pela agudeza se conclui que os homens podem errar, embora esse erro não seja uma marca definitiva em seu caráter, similar àquela que sustentam animais e escravos. Para James Crosby, ao analisar o mesmo

fragmento, “*Quevedo ha impuesto, a modo de chiste, la de llevar la mancha permanente de un grave error*” (QUEVEDO, 1993, p. 1129<sup>74</sup>).

Paralelamente, o recurso tem como propósito desumanizar os homens por meio da degradação animalística, como diria Celina Sabor de Cortázar. Isso vem a realçar uma das técnicas preferidas de Quevedo, ainda mais quando descreve o Inferno que, “*es, en resumidas cuentas, el mundo de los hombres.*” (SABOR DE CORTÁZAR, 2010, p. 25).

Seguindo no mesmo parágrafo tem-se: “*Si fuere oscuro, nunca el infierno fue claro; si triste y melancólico, yo no he prometido risa*”. (QUEVEDO, 2009, p. 122) Aqui, os termos são colocados em antítese<sup>75</sup>, dado que pela oposição existente entre os segmentos da frase os significados se expandem, dando maior ênfase ao discurso. Além disso, certas características do tema, como do inferno, se destacam, sem mencionar a maneira segundo a qual o assunto será desenvolvido. No domínio de uma escrita que se constrói por meio de tropos, de figuras de elocução e de pensamento, o fragmento busca despertar determinados afetos no leitor, a fim de que o mesmo dê continuidade à leitura, seja por curiosidade, seja pela relevância da matéria que será tratada.

Reconhecendo que o momento é oportuno, abro um pequeno espaço com o objetivo de destacar algumas características com respeito ao título da obra<sup>76</sup>, como havia prometido anteriormente neste trabalho. Trata-se, como se vê, de um detalhe que chama a atenção quando, nos parágrafos preliminares do texto, Quevedo o apresenta como um discurso e não como um “sonho”, de acordo com o título. Motivo suficiente para que se proponha a seguinte questão: De que maneira o texto deve ser entendido ou analisado, como um sonho ou como um discurso?

O que de fato ocorre na obra é que os três escritos intitulados como “*sueños*” (*El sueño del Juicio Final, Sueño del Infierno e Sueño de la muerte*) se referem a descrições de cenas oníricas, apesar de que o segundo não possa ser definido claramente como um sonho, pois ao descrever o caminho que conduz o narrador ao inferno, como se verá, “[...] *no se llega a saber*

<sup>74</sup> Notas de James Crosby na referida obra de Quevedo.

<sup>75</sup> Destaca-se o emprego de termos em antítese, tão engenhosamente instituídos na quinta parte do *Sermão da Sexagésima* do Padre António Vieira (1954, p. 224), conforme o fragmento: “Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte há de estar branco, da outra há de estar noite; se de uma parte dizem luz, da outra hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão de dizer subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão de estar sempre em fronteira com o seu contrário? Aprendamos do céu o estilo da disposição, e também o das palavras (Pregado na Capela Real, no ano de 1655).

<sup>76</sup> Quando se observam os manuscritos de *Los sueños*, têm-se algumas denominações anteriores: *Discurso del Infierno, Camino del Infierno e Infierno de Quevedo*, não assumindo o título de *Sueño del Infierno* até as edições de 1627/1628 (NOLTING-HAUFF, 1974, p. 61). Vale lembrar, que na edição de 1631, o escrito recebe o título de: *Las Zahúrdas de Plutón e* a obra completa se intitula como: *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*.

*cómo se produce el viaje [...] Tampoco se muestra al final del Sueño cómo vuelve a salir el poeta del infierno, antes bien se dice sencillamente <<salí fuera>>. Ainda que pertença “[...] a la tradición del viaje visionário al más allá [...]” (NOLTING-HAUFF, 1974, p. 61), o escrito não propõe uma introdução típica desse estilo de representação, como ocorre nos demais, embora chame atenção o fato de descrever uma viagem onírica, aos moldes do *Juicio* e do *Sueño de la muerte*.*

Com respeito a entendê-lo como um discurso, na verdade todos os cinco escritos que integram a obra são discursos. Isso se justifica quando se recorre à acepção do termo contida no *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Orozco (1674. fol. 217v.), cujo significado do vocábulo consiste em “[...] *el modo de proceder en tratar algun punto y matéria, por diversos propósitos y varios conceptos*. Com relação ao *Diccionario de Autoridades* (1732), a palavra é entendida como “*Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por conseqüências de sus principios*”. [...] “*Se toma también por el acto de la facultad discursiva. Es la tercera operación del entendimiento*”. Com isso, um discurso pode ser traduzido pelo “[...] desenvolvimento de uma questão ou de um assunto que pode ser infinito, quando se trata de um problema de alcance universal, ou finito, quando o assunto propõe um aqui e um agora” (LÓPEZ-GRIGERA, 1994, p. 21).

Nesse sentido, é possível determinar que o *Sueño del Infierno* não deixa de ser um discurso, como os demais escritos do ciclo, apesar de que, aos moldes de *El sueño del Juicio Final* e *Sueño de la Muerte*, se destaque pela maneira com que sua narrativa reproduz um acontecimento onírico ou quando os verbos empregados descrevem ações com certa carga de imprecisão: “*Pareciome*” (*Juicio*), “*Halleme*” (*Infierno*), ou mesmo quando retrata o momento em que o narrador começa a sonhar: “*me embistió desta manera la comedia siguiente*” (*Sueño de la muerte*)<sup>77</sup>.

Ainda sobre a maneira com que Quevedo define os textos dessa obra, em algumas passagens o autor os identifica como “tratados”, destacando o caráter didático e ordenado das narrativas, ao mesmo tempo em que obedecem a um sistema de representação que se equipara aos discursos doutrinários. Como diria Covarrubias Orozco (1674, Índice 24, Fol. 194v), ao definir uma das acepções do termo “tratado”, o mesmo vem a ser “*el libro donde se trata algunas materias*”, ou de acordo com o *Diccionario de Autoridades* “*Se llama también el*

<sup>77</sup> QUEVEDO, 2009, pp. 85, 122, 205, respectivamente.



*escrito, ò discurso, que comprehende, ò explica las especies tocantes à alguna materia particular. [...]*”.

Portanto, o *Sueño del Infierno* pode ser considerado como um sonho e ao mesmo tempo como discurso, ora pelas visões *del más allá*, como diria Nolting-Hauff (1974), ora pelo caráter didático-doutrinário de sua narrativa, aos moldes dos sermões. Afinal, os sermões não pregam simplesmente uma instrução religiosa ou dogmática, mas se dirigem aos fiéis de maneira adequada, atentos à recepção, pois tudo se centra no propósito da pregação.

Nesses termos, o decoro do gênero se coloca inteiramente a serviço da representação, tal como ocorre em todos os escritos de *Los sueños*, especialmente quando o texto se assemelha a uma pregação<sup>78</sup>. Assim, quando se observa os cinco tratados que participam da obra, certamente o *Sueño del Infierno* vem a ser o único em que a posição do autor, com respeito ao decoro, é exposta claramente nos instantes finais do prólogo:

*Sólo te pido, lector, y aun te conjuro por todos los prólogos, que no tuerzas las razones ni ofendas con malicia mi buen celo. Pues, lo primero, guardo el decoro a las personas y sólo reprehendo los vicios; murmuro los descuidos y demasías de algunos oficiales sin tocar en la pureza de los oficios; y al fin, si te agradare el discurso, tú te holgarás, y si no, poco importa, que a mí de ti ni dél se me da nada. Vale.* (QUEVEDO, 2009, p. 122)

### 3.1. O medo conduz à verdadeira paz

*“¡Gran cautiverio es éste en que me veo!”  
¡Peligrosa batalla  
mi voluntad me ofrece de mil modos!  
No espero libertad, ni la deseo,  
de miedo de alcanzalla.  
¡Cual infierno, Señor, mi Alma espera,  
mayor que aquesta sujeción tan fiera!*

*Salmo 6*  
Francisco de Quevedo (1992, p. 103)

Tem início a análise do *Sueño del Infierno*, reconhecido como o mais extenso de todos os tratados que compõem o ciclo. Como se sabe, os textos de *Los sueños* descrevem uma

---

<sup>78</sup> Para João A. Hansen (2007, p. 30), estudar Retórica através dos exercícios “fazia com que o pregador desenvolvesse a habilidade de adaptar o discurso às várias espécies de audiências a que se dirigia, segundo o gênero de pregação, podendo-se falar da pregação culta e popular ou, em termos do século XVII, ‘discreta’ e ‘vulgar’”.

humanidade depravada, corrompida pelas paixões, cuja existência viciosa será responsável pelo desenvolvimento de temas que recuperam, sobretudo, categorias teológicas reconhecidas como os fins últimos da alma: Juízo, Inferno, Morte e Glória. O autor se dedica aos três primeiros, apesar de que a glória permaneça implicitamente inserida na obra, pois se reconhece que o poeta busca atuar na alma dos destinatários, quando descreve a figuração dos vícios e as penas pelas quais passam os pecadores. Afinal, o propósito está em fazer com que os leitores trilhem o caminho da salvação. Desse modo, introduzindo uma espécie de retrospectiva com relação aos textos anteriores, o narrador institui o fragmento que se segue:

*Yo, que en el <<Sueño del Juicio>> vi tantas cosas y en <<El alguacil endemoniado>> oí parte de las que no había visto, como sé que los sueños las más veces son burla de la fantasía y ocio del alma, y que el diablo nunca dijo verdad, por no tener cierta noticia de las cosas que justamente nos esconde Dios [...]. (QUEVEDO, 2009, p. 122)*

Nota-se que o parágrafo apresenta algumas questões que devem ser analisadas detidamente. Começo com a distinção feita pelo narrador com respeito às coisas vistas em *El Juicio* e às ouvidas em *El alguacil*. Quando os textos são comparados com os procedimentos aplicados, seja ao drama sacramental, seja ao sermão, por exemplo, operam-se algumas mudanças desde o momento em que uma imagem/conceito<sup>79</sup> surge na mente do autor no ato da invenção e se converte em ideia representável, ou se preferir, quando os conceitos imaginados se transformam em conceitos aptos à exposição. Essas alterações ocorrem por meio da alegoria, visto que a mesma se forma através de metáforas contínuas, interagindo no universo da fantasia “como um ‘pensamento-imagem’ que visualiza o conceito”. (HANSEN, 2011, p. 45) Por esse motivo, a alegoria vem a ser a única conexão existente entre a imagem e sua exposição.

Referindo-se aos procedimentos alegóricos efetuados no discurso do Padre António Vieira<sup>80</sup>, o que também se aplica à narrativa quevediana, João A. Hansen (2011, p. 45) acrescenta:

---

<sup>79</sup> “Sendo escolástica e não-cartesiana, essa jurisprudência de bons usos autorizados não subordina a representação a uma razão suficiente, como cogito, mas aos fantasmas ou imagens da fantasia. Diferentemente do cartesianismo, não distingue ideia de imagem, como conceito inteligível e imagem sensível, mas define a imagem como formulação e visualização simultaneamente intelectuais e sensíveis da ideia como a “definição ilustrada” legível no prefácio da *Iconologia* (1593), de Cesare Ripa”. (HANSEN, 2011, p.31)

<sup>80</sup> “O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem e tão alto que tenham muito que entender os que sabem. O rústico acha documentos nas estrelas para sua lavoura e o mareante para sua navegação e o matemático para as suas observações e para os seus juízos. De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem ler nem escrever, entendem as estrelas; e o matemático, que tem lido quantos escreveram, não

Por isso, o funcionamento do seu discurso como um todo não difere substancialmente do funcionamento da metáfora. O conceito forma-se na sua mente por processos de hibridação e condensação de conceitos análogos e estes sempre pressupõem o recurso a imagens preexistentes – os discursos bíblicos e canônicos – como matéria do processo.

Nesse sentido, é possível afirmar, no que se refere aos efeitos sensíveis observados em ambos os discursos, que apesar de o *Juicio* ter maior alcance no que se refere aos elementos visuais e *El alguacil* apresentar passagens dirigidas mais aos audíveis, à imitação dos sermões, ambos propõem estruturas dramáticas, considerando que tanto as imagens da procissão das almas quanto a pregação do diabo, respectivamente, são representações alegóricas. Isso ocorre porque os escritos vêm repletos de tropos, figuras de elocução e de pensamento, responsáveis por descreverem cenas com certa carga de teatralidade, o que significa dizer que “as metáforas são uma cenografia, uma teatralização, aparecendo para a audiência como o correlato sensível do inteligível do conceito orientado pela luz natural” (HANSEN, 2011, p.45).

Em se tratando das declarações do narrador com respeito aos temas do *Juicio* e do *Alguacil*, quando define o primeiro como “*burla de la fantasía y ocio del alma*” e o segundo como um discurso mentiroso, é importante reconhecer que este pequeno exórdio se assemelha ao próêmio dos *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata, no momento em que o autor declara que suas histórias se baseiam em relatos fantásticos de poetas antigos, historiadores e filósofos. Ainda que enganem o público, essa é uma prática habitual, inclusive para aqueles consagrados à filosofia.

*Por ello mi personal vanidad me impulsó a dejar algo a la posteridad, a fin de no ser el único privado de licencia para narrar historias; y, como nada verídico podía referir, por no haber vivido hecho alguno digno de mencionarse, me orienté a la ficción, pero mucho más honradamente que mis predecesores, pues al menos diré una verdad al confesar que miento. Y, así, creo librarme de la acusación del público al reconocer yo mismo que no digo ni una verdad. Escribo, por tanto, sobre cosas que jamás vi, traté o aprendí de otros, que no existen en absoluto ni por principio pueden existir. Por ello, mis lectores no deberán prestarles fe alguna. (LUCIANO, 2008, pp. 180-181).*

Mesmo que o narrador quevediano introduza a incerteza com respeito aos lugares-comuns que normalmente asseguram a verossimilhança da narrativa, aos moldes do autor

---

alcança a entender quanto nelas há. Tal pode ser o sermão: - estrelas que todos vêem, e muito poucos as medem” (VIEIRA, 1951, pp. 224-225).

samosatense, ele consegue instituir não somente uma paródia dos escritos anteriores, mas também reconhece, tal como diria Lins Brandão (1999, p. 55), que o próêmio “não mais o apresenta ou representa, mas assume a função de mostrar ‘a ficção como ficção’”<sup>81</sup>.

Por outro lado, vale lembrar que no final dos tratados del *Juicio Final* y de *El alguacil*, o narrador reconhece no primeiro que: “*Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos, verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo*” (QUEVEDO, 2009, p. 102); no segundo, quando Calabrés questiona o discurso do diabo, torna legítima sua pregação: “*¿Pues cómo, siento tú padre de la mentira [...], dices cosas que bastan a convertir una piedra?*” (Ibidem, p. 119). Deste modo, no momento em que o narrador invalida os discursos anteriores, engenhosamente, instiga uma leitura mais atenta, ao mesmo tempo em que busca despertar maior interesse nos leitores.

Ainda sobre o mesmo fragmento, quando o narrador acrescenta, “[...] *vi, guiado del angel de mi guarda, lo que se sigue, por particular providencia de Dios*” (Ibidem, p. 122), isso significa dizer que a Deus cabe a tarefa de direcionar o rumo dos acontecimentos, e ao anjo<sup>82</sup>, como diria São Gregório Magno, cabe a missão de anunciar as coisas de menor importância, embora o menor entre os ofícios dos anjos é procurar o que se refere à salvação de cada homem em particular (GREGÓRIO MAGNO apud AQUINO, Ia, Cuestión 113, a.3).

No que tange à presença angélica, ainda que não seja identificada como um guia, a exemplo do personagem Virgílio na *Divina Comédia*, sem falar que o narrador a menciona somente neste parágrafo do sonho, isso não invalida a afirmação de que o anjo esteja junto com esse narrador ao largo de toda sua peregrinação, pois de acordo com a doutrina católica, o anjo custódio<sup>83</sup> está na vida do homem desde o nascimento até sua morte, considerando, inclusive,

---

<sup>81</sup> “*Vi también otra maravilla en el palacio real. Un enorme espejo está situado sobre un pozo no muy profundo. Quien desciende al pozo oye todo cuanto se dice entre nosotros, en la Tierra, y si mira al espejo ve todas las ciudades y todos los pueblos, como si se alzara sobre ellos. [...] Quien no crea que ello es así, si alguna vez va por allí en persona, sabrá que digo la verdad*”. (LUCIANO, 2008, Tomo I, p. 193). (Também citado por Lins Brandão, 1999)

<sup>82</sup> Sobre o Anjo custódio/guardião, segundo Jerônimo: “*Cada alma tiene señalado su ángel custodio desde el momento de nacer. Como dice Orígenes, sobre esto hay dos opiniones. Pues unos creen que los ángeles custodios se asignan a los hombres al momento de ser bautizados, y otros que al momento de nacer. Por esta segunda opinión se inclina Jerónimo, y no sin razón. Ciertamente que los beneficios conferidos por Dios al hombre en cuanto que es cristiano, comienzan desde el momento del bautismo, como el poder recibir la Eucaristía y otros semejantes; pero los que Dios le otorga en atención a su naturaleza racional, se le confieren desde el momento en que, al nacer, recibe la naturaleza. Ahora bien, según lo dicho (a.1.4), el beneficio del ángel custodio pertenece a la segunda clase. Por lo tanto, desde el momento mismo de nacer tiene el hombre asignado su ángel custodio*”. (JERÓNIMO apud AQUINO, I a, Cuestión 113, a.5).

<sup>83</sup> Para Santo Tomás de Aquino, “*El hombre se encuentra en la vida presente como en un camino por el que ha de marchar hacia su patria. En este camino le amenazan muchos peligros, tanto interiores como exteriores, según aquello del Sal 141,4: En la senda por donde voy me han escondido una trampa. Por eso, así como a los que van*

os momentos em que se encontra em estado onírico. Quer dizer, tudo faz parte de um conhecimento doutrinário que cada cristão possui, do qual se entende que Deus destina aos anjos guardiães a tarefa de conduzir os homens à vida eterna, estimulá-los ao bem e protegê-los contra as ameaças dos demônios. (AQUINO, Cuestión 113, a.4). Ademais, o anjo, aqui, substitui um outro invisível, Deus, que à imitação dos autos sacramentais, integra o momento onírico quevediano como uma presença que se constitui na ausência<sup>84</sup> ao largo de todo o sonho (HANSEN, 2016, p.4).

Apesar de não existir salvação para aqueles que se encontram no inferno, pode-se pensar que, neste caso, a missão do texto se centra em mover a alma dos leitores, como disse, no instante em que o anjo conduz o narrador à visão das coisas e dos acontecimentos futuros com o propósito de redenção. O que não exime o caráter onírico do momento, pois todas as almas que ali penam somente representam no inferno o cumprimento de uma missão que teve início na vida terrena.

Nesse sentido, só resta ao narrador a tarefa de relatar os acontecimentos ocorridos, de certo, “*que fue para traerme, en el miedo, la verdadera paz*”. (QUEVEDO, 2009, p. 122). Um medo que se funda nas incertezas, em face do destino de sua alma que pode estar fadada ou à bem-aventurança ou à danação. Entretanto, como tudo faz parte de um sonho, ainda existe a possibilidade de se redimir dos pecados o que lhe conduz à verdadeira paz. Uma paz que se traduz nas coisas simples da natureza, descritas aos moldes de um cenário pastoril<sup>85</sup>

*Halleme en un lugar favorecido de naturaleza por el sosiego amable, donde sin malicia la hermosura entretenía la vista (muda recreación), y sin respuesta humana platicaban las fuentes entre las guijas y los árboles por las hojas, tal vez cantaba el pájaro, ni sé determinadamente si en competencia suya o agradeciéndoles su armonía.* (QUEVEDO, 2009, pp.122-123)

---

*por caminos inseguros se les pone guardias, así también a cada uno de los hombres, mientras camina por este mundo, se le da un ángel que le guarde. Pero cuando haya llegado al término de este camino, ya no tendrá ángel custodio, sino que tendrá en el cielo un ángel que con él reine, o en el infierno un demonio que le torture”.*

<sup>84</sup> Segundo Hansen (2016, p. 4), o auto visa justamente preencher os seus vazios com a Palavra Divina. Por isso, Deus está presente em ausência; é invisível, sendo substituído por Cristo, por Maria, pelo Anjo; ou se torna visível por roupas e marcação de lugares, embora esteja ‘fora do texto’: é visível como ação do Bem e nas qualificações (Deus, Deus de Majestade, Rei da Glória, etc.)

<sup>85</sup> Virgílio (1586), *Geórgicas I*, “*Pero antes que escindamos con el hierro una vega ignorada, conocer los vientos y las varias maneras del cielo sea nuestro cuidado: las costumbres y los patrios cultivos del lugar, y lo que cada región admita o rechace. Aquí las mieses, allí vienen más felizmente las uvas, en otra parte frutos de árboles y espontáneas praderas verdecen*” (Libro Primero, vv. 50-51).

Com um discurso epidítico, feito em primeira pessoa, o narrador começa a relatar o exato momento em que começa a sonhar. O efeito de imprecisão oferecido pelo verbo “*hallar*” faz com que a frase: “*Halleme en un lugar favorecido...*” introduza uma construção tipicamente onírica, embora, como se sabe, tanto as cenas quanto os acontecimentos fazem parte de eventos passados, que atualizados pelo narrador, são relatados como se integrassem o momento presente. O que justifica o uso de verbos no presente do passado, ou se preferir, no pretérito imperfeito, “*entreteníá*”, “*platicaban*”, “*cantaba*”, afinal, é necessário fazer com que o leitor adentre no universo proposto pelo enunciador e associe, como diz José Luiz Fiorin (2014, p. 155) “o aqui do que descreve ao aqui do que lê”. Em outros termos, com o uso da hipotipose as imagens de um *locus amoenus* vão sendo descritas, com tanta clareza e vivacidade, como se estivessem diante dos destinatários. Com isso, um cenário idílico se delineia composto pelo movimento das águas das fontes, pelas folhas das árvores, “*tal vez cantaba el pájaro*”, o que determina uma descrição dinâmica, destinada a mover os afetos dos leitores (LÓPEZ-GRIGERA, 1994, pp. 30-31). Assim, a paisagem relata o instante em que a presença Divina se manifesta por meio da presença angélica, que, por sua vez, expõe ao narrador essa “*muda recreación*”.

Ainda que esse espaço conduza à paz, concomitantemente, impede que tal harmonia seja alcançada: “*Ved cuál es de peregrino nuestro deseo, que no halló paz en nada desto*”. Na busca por companhia o narrador se depara com “*dos sendas*” que nascem de um mesmo lugar, apesar de que se afastem uma da outra, “*como que huyesen de acompañarse*”. (QUEVEDO, 2009, p. 123).

Aqui, como se vê, o tema do *bivium* é proposto. As escolhas contraditórias instigam a busca por uma decisão humana, perante a encruzilhada em que constantemente se depara. Composta por dois caminhos, o da virtude repleto de sacrifícios, dificuldades e renúncias, contrapondo-se ao dos vícios com suas facilidades e deleites, ambos serão responsáveis por definir o destino do homem no que se refere aos fins últimos de sua alma.

Com o propósito de adentrar um pouco mais nesse tema, recupero alguns modelos antigos a começar por Cícero (106-43 a.C.). Em sua obra *Sobre los Deberes*, o escritor romano relata a fábula sobre a “encruzilhada de Hércules”. Os escritos foram atribuídos ao filósofo grego Pródico de Ceos (465-395 a.C.), conforme se lê em Xenofonte<sup>86</sup> (430-354a.C.), apesar de que o filósofo seguiu o modelo de Hesíodo (750-650 a.C.), constante na obra *Los trabajos y*

---

<sup>86</sup> JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates*, Económico, Banquete, Apología de Sócrates. Introducciones, traducciones y notas de Juan Zaragoza. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1993.

*los días*<sup>87</sup>. Nessa fábula, o herói estava no princípio de sua adolescência, “*que es el tiempo dado por la naturaleza para elegir el camino que cada cual ha de seguir en la vida*”. Com dúvidas o herói permanece sentado por um tempo, pois deveria escolher entre as duas fendas que se apresentavam: uma, a do prazer, a outra, a da virtude. Para o orador romano isso aconteceu com Hércules, filho de Júpiter, não sendo assim para nós que imitamos aqueles que nos parecem melhores e somos levados por suas paixões e seu modo de vida (CICERÓN, 2008, pp. 118-119).

*Otros se dejan llevar por el parecer de la multitud y se afanan sobre todo por conseguir lo que parece mejor a la mayor parte. Algunos, sin embargo, ya sea por su buena fortuna o por excelencia natural, sin necesidad de los ejemplos de sus padres, siguieron el camino recto de la vida.* (CICERÓN, 2008, p. 119)

Desse modo, por meio do relato que descreve a escolha de Hércules, bem como a dúvida em que se encontra é proposta, nas palavras de Emma Herrán Alonso (2013, p. 39), “a formulação simbólica do caminho que se bifurca”. Representado pela letra épsilon “Y”, símbolo atribuído à Pitágoras (570 a.C.- 495 a.C.), a imagem carrega toda a moralidade formada por “*dos astas unidas que divergen en un punto, inclinándose una hacia la derecha y otra hacia la izquierda*”. As hastes unidas indicam a vontade do pai ou mestre que orienta a infância, quando se alcança a adolescência, o livre arbítrio institui a inevitável escolha entre o bem e o mal ou privação de bem.

Na *Iconologia* de Cesare Ripa (1560-1622), o emblema do livre arbítrio surge por meio de um jovem, vestido com roupa real de várias cores, sustentando uma coroa de ouro na cabeça; carrega um cetro na mão direita, sobre o qual foi posta a letra grega Y. De acordo com as palavras do escritor, citando Santo Tomás de Aquino, é o livre poder atribuído à natureza inteligente e, para maior glória de Deus, responsável pela escolha dentre as várias e diferentes coisas, umas mais que as outras, se melhor convier para o nosso fim, uma vez que se pode aceitar ou recusar algo, conforme nosso parecer ou nosso gosto. No entanto, sendo os homens muito complexos e distintos entre si, também se separam uns dos outros, de acordo com a

---

<sup>87</sup> Hesíodo (1978, pp. 139-140), também citado por Emma Herrán Alonso, escreve os seguintes versos: “*Yo qué sé lo que te conviene, gran necio Perses, te lo diré: de la maldad puedes coger fácilmente cuanto quieras; llano es su camino y vive muy cerca. De la virtud, en cambio, el sudor pusieron delante los dioses inmortales; largo y empinado es el sendero hacia ella y áspero al comienzo; pero cuando se llega a la cima, entonces resulta fácil por duro que sea*”.

escolha do modo e dos caminhos que seguem para alcançar o sumo bem que é a felicidade eterna (CESARE RIPA, 2016, libro II, p. 22-23).

Nesse sentido religioso, conforme as palavras da pesquisadora, o tema sustenta uma carga de significados escatológicos, uma vez que o caminho da virtude ou dos sacrifícios, situado à direita conduz à luz, ao céu e à salvação eterna, ao passo que o caminho do vício, situado à esquerda, leva à escuridão, ao inferno. Razão pela qual a cultura ocidental tenha optado, desde muito cedo, pelo uso das alegorias, metáforas e símbolos, com o propósito de captar esses conflitos, pois era fundamental que essa escolha humana fosse representada, seja através das produções escritas, seja pelas artes plásticas (HERRÁN ALONSO, 2013, pp.36-45).

*[...]con la intención de suscitar una cierta disyuntiva en el público receptor, que habrá de salvarse del vicio al conducirse de manera virtuosa o viceversa, según tomen las hazañas del protagonista como espejo de conducta o como exemplum ex-contrariis.* (HERRÁN ALONSO, 2013, p. 39)

Claro que os mesmos princípios são retomados em *Sueño del Infierno*, no instante em que o narrador se vê diante das duas fendas, pois a da direita descreve um percurso estreito, cheio de espinhos, onde pouca gente caminha. Assim a cena é narrada:

*Con todo, vi algunos que trabajaban en pasarla, pero por ir descalzos y desnudos, se iban dejando en el camino unos el pellejo, otros los brazos, otros las cabezas, otros los pies, y todos iban amarillos y flacos. Pero noté que ninguno de los que iban por aquí miraba atrás, sino todos adelante.* (QUEVEDO, 2009, p. 123)

Apesar do caminho ser de difícil acesso, todos que por ali seguiam tinham a certeza de que eram conduzidos à salvação. Olhar para trás consistia em olhar para o passado, para uma vida concluída formada por ações e escolhas, boas ou más, que agora advogavam a favor ou contra o destino das almas. Por isso, quando pergunta a um mendigo se acaso havia vendas ou pousadas no trajeto obtém a seguinte resposta: “-¿Venta aquí, señor, ni mesón? ¿Cómo queréis que le haya en este camino, si es el de la virtud? [...]” (QUEVEDO, 2009, p. 123). Observa-se que a ideia expressa no fragmento transita entre dois gêneros, a princípio tem-se o satírico que se caracteriza pela censura que define *el mesón /posada* como o lugar do vício, uma tópica recorrente entre os autores dos séculos XVI e XVII até meados do XVIII, quando atribuem às



estalagens um significado depreciativo<sup>88</sup>, sendo impensável encontrá-las no caminho da virtude.

Seguindo no mesmo parágrafo, o mendigo começa a falar sobre o caminho da vida. Desse ponto em diante, a narrativa segue aos moldes de um sermão, definido como uma forma de instrução doutrinária, que em certos casos se assemelha à sátira, dado que em ambos os discursos se propõe uma censura, particular ou coletiva, voltada à correção dos vícios, ou se preferir, dos pecados. Ademais, como defunto, o mendigo possui uma percepção *post-mortem* que se volta mais à salvação e menos às coisas mundanas. O que faz com que o personagem acrescente que “*En el camino de la vida [...] partir es nacer*”, pois é pelo nascimento que se chega à morte e, conseqüentemente, à vida eterna, “*el vivir es caminar*”, indicando que o percurso na estrada da vida nos remete a um fim orientado ora à salvação ora à perdição. E acrescenta:

*[...] la venta es el mundo, y en saliendo della, es una jornada sola y breve desde él a la pena o a la gloria.  
Diciendo esto se levantó y dijo:  
- ¡Quedaos con Dios!; que en el camino de la virtud es perder tiempo el pararse uno y peligroso responder a quien pregunta por curiosidad y no por provecho. (QUEVEDO, 2009, pp. 123-124)*

Quando comparada com o mundo, com suas paixões e vícios, sem falar do espaço que ocupa no percurso que conduz às regiões infernais, a venda se converte em um lugar de interesse, onde os mortos recuperam antigos costumes voltados aos deleites da vida terrena.

---

<sup>88</sup> Em Francisco López de Úbeda (1912, p. 93), seudónimo del fraile dominico Andrés Pérez de León (XVI -XVII) “*La mayor alabanza que yo hallo del mesón, es que no es tan malo como el infierno, porque el infierno tiene las almas por fuerza y para siempre, y con no gastar con los huéspedes un cuarto de carbón, los hace pagar el pato y la posada; pero el mesón, quando mucho, es purgatorio de bolsas, y en purgándose las gentes, salen luego de allí, y aun los hace salir. ¡A, a!, ¿es por ay la grandeza del mesón? ¡O, mesón, mesón!, eres esponja de bienes, prueba de magnánimos, escuela de discretos, universidad del mundo, margen de varios ríos, purgatorio de bolsas, cueva encantada, espuela de caminantes, desquiladero apacible, vendimia dulce, y, por decirlo todo, [...]*”.

Na viagem entre Turim e Milão: “*Nos juntábamos a comer en las posadas (en las cuales posadas comimos muy mal) todos los que íbamos en los tres o cuatro coches mencionados. ¡Qué galería de personajes! Un genovés sórdido, con su mujer y su hija (horrendas las dos), que en vez de hablar, ladraba, quejándose siempre de la carestía de los comestibles, y de que en las posadas las puertas de los cuartos no tienen cerrojo por de dentro, y por consiguiente, todo genovés que duerma en ellos está expuesto a ser asesinado. [...] Una vieja ridícula, tan poco enseñada a coche, que en todo el camino dejó de vomitar y el fraile la apretaba la cabeza y la aflojaba la cotilla, y se esforzaba en persuadirla que todo aquello era mal de madre y así que llegaba a las posadas empezaba a despanzurrar colchones y quemar lana para dar humazos a la vieja, de donde resultaba un pebete infernal*” (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 2000).

Desse modo, o tema do *bivium* se repete para propor ao peregrino<sup>89</sup> uma jornada solitária, em que as escolhas definem o próprio destino.

Como está no caminho da virtude, o mendigo reconhece o perigo em satisfazer a curiosidade do narrador, uma curiosidade que consiste em “uma ânsia diferente”, que se “insinua pelos sentidos do corpo”, não se refere ao prazer da carne, mas se dedica a conhecer tudo “através da carne”, conforme Santo Agostinho (2016). Um desejo que costuma se disfarçar “sob nome de saber e ciência”. Como se centra “no desejo de conhecer”, nas *Sagradas Escrituras* é chamado de “concupiscência dos olhos”, dado que pelos olhos alcançamos o sentido mais apto ao conhecimento. Como os olhos têm a tarefa de ver, os demais sentidos “assumem-na por analogia, quando procuram um conhecimento qualquer” (SANTO AGOSTINHO, 2016, pp. 312-313).

Pelo fato de a curiosidade tudo querer experimentar e conhecer, a mesma impele os homens à descoberta dos segredos da natureza que se encontram mais distantes, pois mesmo que não tenham nenhuma serventia são procurados pelo mero gosto de conhecê-los. Por fim, essa curiosidade os conduz às artes mágicas, ainda que seja uma ciência reprovável. No que se refere à religião, quando os homens “tentam” à Deus, “pedindo-lhe sinais e prodígios”, não o fazem para obterem algum benefício, ao contrário, o fazem por mera experiência (SANTO AGOSTINHO, 2016, p. 313).

Assim, o mendigo começa a andar com dificuldade, dando tropeços, passos em falso “y suspirando; parecía que los ojos con lágrimas osaban ablandar los peñascos a los pies y hacer tratables los abrojos”. Se o caminho do bem se apresenta tão trabalhoso e com uma gente “tan seca y poco entretenida [...]”, o narrador admite: “¡Para mi humor<sup>90</sup> es bueno!” (QUEVEDO, 2009, p. 124).

### 3.2. No caminho do inferno, a representação dos tipos

Dando um passo atrás, o narrador sai do caminho do bem, pois pensava:

---

<sup>89</sup> Aquí o significado de “peregrino” indica, “por extensión y en sentido mystico, se llama el que está en esta vida mortal, y camina a la eterna. [...]” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1737).

<sup>90</sup> Humor: “Se toma tambien por genio, índole, condición o natural: especialmente quando se dá a entender con alguna demonstración exterior. Latín. Indoles. Natura. Genius. MARIAN. Hist. Esp. lib. 19. cap. 3. Dexose el Maestre persuadir fácilmente, por frisar con su humor aquel dislate. MORET. Com. El Lego del Carmen. Jorn. 1. Buen humor por vida mia. /Se purga todos los años” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).

*jamás quise retirarme de la virtud que tuviese mucho que desandar ni que descansar. Volví a la mano izquierda y vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza cargada de competencias al sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros. Yo, que siempre oí decir <<Dime con quién fueres y direte cuál eres>>, por ir con buena compañía puse el pie en el umbral del camino, [...] porque aquí todos eran bailes y fiestas, juegos y saraos, [...]. (QUEVEDO, 2009, p. 124)*

A partir desse momento, surge um desfile de personagens tipo que após a morte ainda sustentam os costumes terrenos. O que faz com que essas almas figurem, por meio de lugares-comuns de pessoa, os ofícios que exerceram durante a vida, mesmo porque, dizia o narrador, “*aquí nos sobran mercaderes, joyeros y todos ofícios*”, contrapondo às imagens daqueles que trilhavam em direção à bem-aventurança, todos nus e esfarrapados (QUEVEDO, 2009, p. 124).

O narrador segue contente pelo caminho em companhia de “*gente tan honrada*”

*[...] el ver no sólo que iban muchos por él, sino la alegría que llevaban, y que del otro se pasaban algunos al nuestro, y del nuestro al otro por sendas secretas. Otros caían, que no se podían tener, y entre ellos fue de ver el cruel resbalón que una lechigada de taberneros dio en las lágrimas que otros habían derramado en el camino, que por ser agua se les fueron los pies y dieron en nuestra senda unos sobre otros. (QUEVEDO, 2009, p. 125)*

A ação que possibilita às almas passarem de um caminho para outro por meio de fendas secretas demonstra que tal escolha ou troca só é permitida pelo fato de que ainda não chegaram ao seu destino, pois com relação àqueles que trilharam o caminho dos vícios, no momento em que cruzarem os limites do inferno, como se sabe, não há retrocesso, nem tão pouco saída.

Em se tratando do substantivo coletivo “*lechigada*<sup>91</sup>”, sendo metáfora, não somente os identifica de forma desonrosa como também instiga a ação seguinte, pois a mesma se centra no momento em que os tipos escorregam nas lágrimas “*que otros habían derramado en el camino*”. O termo “*lágrimas*”, sendo outra metáfora, se une ao tropo anterior na composição de uma alegoria que se dedica a expor a desonestidade do ofício, dado que era costume de os taberneiros misturarem água nos vinhos que vendiam.

---

<sup>91</sup> O termo “*lechigada*” alude a um grupo de animais que nasceram do mesmo parto e se criam no mesmo espaço. “*Lechigada. Metaphoricamente vale el número o junta de varios sugetos de un género de vida o profesión. Regularmente se aplica a la gente picaresca. Latín. Caterva. Cumulus. QUEV. Zahurd. Fue de ver el cruel resvalon que una lechigada de Taberneros dio en las lágrymas que otros habían derramado, que por ser água se les fueron los pies*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).

É útil lembrar que todos os acontecimentos aqui narrados se referem às visões oníricas desse narrador, que convertidas em imagens alegóricas propõem diferentes graus de clareza, pois “vão da alegoria totalmente aberta” até o enigma fechado, como nos fala João A. Hansen (2019, p. 268). Com isso, o fragmento faz referência tanto ao modo de ser desses personagens quanto à maneira pela qual se desenvolvem as ações, o que coloca em destaque as prescrições do gênero, no caso o cômico, em que o desfecho dos acontecimentos se dá com a queda de uns sobre os outros, uma cena ridícula que suscita o riso.

Quando avistam as almas que com dificuldades seguiam pelo caminho da virtude, os pecadores expressam seus afetos por meio de vaias, juntamente com palavras de desprezo dirigidas aos pobres penitentes, “[...] *llamábamosles heces del mundo y desecho de la tierra.*”. Alguns tampavam os ouvidos e passavam adiante, outros paravam para escutar, e alguns “*desvanecidos de las muchas voces y dellos persuadidos de las razones y corridos de las vayas, caían y se bajaban*” (QUEVEDO, 2009, p. 125).

Fica claro o emprego das metáforas, “*heces del mundo*” e “*desecho de la tierra*” na composição de uma sátira que visa a insultar aqueles que seguiam pela estrada virtuosa, sem falar do rebaixamento violento, em que a zombaria e a diversão amplificam o momento. Expostos ao escárnio geral, alguns suportavam todas as ofensas e seguiam em sua peregrinação, outros acabavam desistindo, o que retoma o tema do livre-arbítrio ou a capacidade dos homens em escolherem o próprio destino, o que faz com que algumas almas sucumbam diante de toda incitação.

Não há dúvidas de que a alegoria nesse fragmento tem como propósito representar as fraquezas humanas, aqui encenadas por personagens em uma condição *post-mortem*, em que a tendência em ceder ao pecado se torna manifesta, mesmo cientes de que isso lhes conduz à perdição. Com isso, o texto busca incorporar estruturas dramáticas, que se constituem no instante em que são descritas as ações dos personagens, cujas figurações ocorrem em um espaço qualificado, representado pela oposição virtude e vício.

Para se ter uma ideia de como os procedimentos alegóricos conseguem propor aos destinatários temas ascético-morais, tomo como exemplo os fragmentos que se seguem:

*Vi una senda por donde iban muchos hombres de la misma suerte que los buenos, y desde lejos parecía que iban con ellos mismos; y llegado que hube vi que iban entre nosotros. Éstos me dijeron que eran los hipócritas, [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 125).

Aqui, como se vê, ocorre a duplicação de uma imagem que vem a ser utilizada na exposição de um pecado e de um tipo específico de pecador. Considerada uma técnica proveniente da pintura, tal procedimento faz com que os personagens sejam vistos em companhia das almas virtuosas e, simultaneamente, entre aquelas tidas como pecadoras. Com isso, as atenções se voltam à figuração da hipocrisia e do hipócrita, “*gente en quien la penitencia, el ayuno, la mortificación, que en otros son mercancía del cielo, es noviciado del Infierno*” (QUEVEDO, 2009, p. 125). Como diz Santo Tomás de Aquino, a respeito desse pecado, é aquele que induz o homem a simular/fingir o que não é. Com ações aparentes de palavras e de obras alimentam suas vãs ambições, a fim de serem tidos como bons, não sendo (TOMÁS DE AQUINO<sup>92</sup> apud RIPA, 2016, p. 477).

Continuando com os hipócritas, os tipos eram seguidos por mulheres que iam “*besándoles las ropas*”, pois até o ato de beijar, segundo o narrador, as define como sendo piores que Judas, “*porque él besó, aunque con ánimo traidor, la cara del Justo Hijo de Dios y Dios verdadero, y ellas besan los vestidos de otros tan malos como Judas*” (QUEVEDO, 2009, p. 125).

A comparação entre as personagens e o discípulo que traiu Cristo<sup>93</sup> propõe um conceito predicável, cujo emprego da referida passagem bíblica institui um tom doutrinal ao discurso, semelhante a um sermão. Nesse sentido, Emanuele Tesauro declara no *Capítulo IX de Il Cannocchiale aristotelico*, que

o conceito predicável é uma argúcia levemente sugerida pelo engenho Divino: graciosamente inspirada ao engenho humano, e confirmada com a autoridade de algum escritor sacro. Como agudeza conceituosa, é um argumento que prova, de maneira engenhosa, uma proposição da matéria sagrada, persuasível ao público, cujo meio termo se funda na metáfora.<sup>94</sup> (TESAURO, 1670, p. 501).

---

<sup>92</sup> Suma Teológica, Parte II-IIae – Art. II, Cuestión 111.

<sup>93</sup> Mc 14: 10-11.

<sup>94</sup> “E para saber a origem dessas partes admiráveis, e modernas peças do engenho, é certíssimo (como observou Gregório em sua *Moralia*) de que a Palavra Divina, às vezes é Comida e outras Bebida. Ela é comida, quando se convence com argumentos doutrinários e difíceis, que procuram espectadores atentos que agem para mastigá-los. Ela é bebida, quando se persuade com argumentos tão fáceis e simples, que até um intelecto fraco e vulgar, se convence facilmente. Como toda a arte dos contadores evangélicos consiste em misturar o fácil com o difícil, que em um público misto, composto de eruditos e tolos, nem os eruditos sintam náusea por entenderem tudo, nem os tolos sintam tédio por não entenderem; e essa mistura é a verdadeira ‘*Persuasion Populare*’” (TESAURO, 1670, p. 501, tradução nossa).

No entanto, como diz o mestre de retórica, esse luminoso estilo, pela contínua seriedade e prolixidade, cansava e enfadava tanto os ouvintes quanto os próprios pregadores, fazendo com que alguns, para cativarem a turba e fugirem da fadiga, se pusessem a bufonear nos púlpitos com delicadas representações compostas de cenas e de palavras jocosas. Diferentemente, alguns engenhos espanhóis naturalmente agudos e perspicazes nas doutrinas escolásticas, acharam um novo modo de ensinar deleitando e deleitar ensinando por meio dos conceitos predicáveis. Assim, com admiráveis e novas reflexões metafóricas sobre as *Sagradas Escrituras* e Santos Padres, “*ya baxando la doctrina difícil à la capacidad de los idiotas, ya levantando la baxa y llana à la esfera de los doctos*”, agradaram igualmente aos pequenos, aos grandes, aos nobres e aos plebeus. Porque há uma grande diferença entre ensinar fábulas e ensinar a verdade com fábulas, pois seja por meio da fantasia, seja com o uso de figuras engenhosas, das cenas burlescas ao discurso do púlpito, esse conceito se coloca a serviço da virtude moral, com o propósito de mover os afetos do público, “*à adoración con la maravilla*”. (TESAURO, 1741, Tomo II, p. 88)

Daí ser possível propor homologias entre os acontecimentos profanos, constantes na narrativa quevediana, com os contidos nas passagens bíblicas, pois o propósito está em transmitir um discurso doutrinário, mais acessível ao destinatário, à imitação dos sermões. Assim, por ter um conhecimento prévio dos temas, o leitor reconhece os tropos que operam na construção da alegoria, responsável por expor, no caso, a figura do hipócrita. Com isso, as atenções se voltam, sobretudo, às ações morais que incidem na constituição do tipo, assunto que veremos, detalhadamente, em *El mundo por de dentro*.

Seguindo pelo texto, conforme o narrador, outras mulheres,

*se encomiendan a ellos en sus oraciones, que es como encomendarse al diablo por tercera persona. [...] Esto digo por ver que pudiendo las mujeres encomendar sus deseos y necesidades a san Pedro, a san Pablo, a san Juan, a san Agustín, a santo Domingo, a san Francisco, y otros santos, que sabemos que pueden con Dios, se den a estos que hacen oficio la humildad y pretenden irse al cielo de estrado en estrado y de mesa en mesa.* (QUEVEDO, 2009, p. 126)

Se por um lado os hipócritas fazem da humildade um ofício, por outro o executam por meio da luxúria e da glotonaria, vícios que mantêm ocultos a todos, “*mas para los ojos eternos, que abiertos sobre todos juzgan el secreto más oscuro de los retiramientos del alma, no tienen*

*máscara.*” Desse modo, a onipotência e a onisciência Divinas<sup>95</sup> vêm a ser o tema, contrapondo-se a incapacidade humana de conhecer todos os mistérios ocultos por Deus. A máscara que cobre o rosto, no caso, assume uma posição metafórica, aquela que representa os afetos encobertos ou enganosos, um traço distintivo dos hipócritas, visto que alimentam o próprio prazer com o aplauso do povo, “*y diciendo que son unos indignos y grandísimos pecadores y los más malos de la tierra,*” enganam com a verdade, pois sendo hipócritas, “*lo son al fin*” (QUEVEDO, 2009, p. 126).

Tudo isso corresponde ao ato de simular ou de fingir o que não é. Voltada à trapaça, ao engano, a simulação se centra em mentir ações e afetos, instituindo algo falso por meio de obras ou signos exteriores, o que recupera o discurso já citado de Santo Tomás de Aquino. Mario Prades Vilar (2011), que analisa *El tratado del príncipe cristiano* escrito pelo jesuíta Pedro de Ribadeneyra (1527-1611) em 1595, referindo-se ao uso da simulação, reitera o caráter ilícito da mentira e a define em termos agostinianos:

*San Agustín y otros santos doctores enseñan que la mentira siempre es pecado, y que por ninguna cosa del mundo se debe mentir, ahora sea de palabra, que propiamente se llama mentira, ahora con obras y señales exteriores, que llaman simulación. La simulación es, por tanto, la forma gestual de la mentira.* (VILAR, 2011, p. 144)

Seguindo o percurso das almas rumo às regiões infernais, conforme o narrador quevediano,

*Todos íbamos diciendo mal unos de otros, los ricos tras la riqueza, los pobres pidiendo a los ricos lo que Dios les quitó. Van por un camino los discretos, por no dejarse gobernar de otros, y los necios, por no entender a quien los gobiernan, agujian a todo andar.* (QUEVEDO, 2009, pp. 126-127)

Nesse sentido, o tema proposto se volta a um direcionamento teológico-político que, nos séculos XVI e XVII, buscava unificar todas as vontades, rei e súditos, ao redor de um significado providencial, pois adeptos à concórdia todos visam o bem do Estado. No entanto, como demonstra a referida passagem do *Sueño del infierno*, os homens são movidos pelos afetos que, na prática, convertem a concórdia em discórdia, dado que “o vício moral é imediatamente traduzido como vício político”. Com isso, a desordem de cada súdito ou grupo

---

<sup>95</sup> “Tahveh, tu me sondas e conheces:/ conheces meu sentar e meu levantar, /de longe penetras o meu pensamento; / examinas meu andar e meu deitar, /meus caminhos todos são familiares a ti.” (Sl 139: 1-3).

de súditos implica na desordem “de todo o corpo político”, conforme João A. Hansen (2019, p. 94). Nesse sentido,

Pertencer ao corpo político do Estado implica, por isso, a imediata responsabilidade pessoal para com os demais homens partes dele. Isto só se atinge pela *concordia*, coincidência da vontade de todos quanto ao fim do corpo político. Uma vez que pode ser imposta à força, porém, a concordia não é suficiente, se não houver também a concordia de cada um consigo mesmo. É preciso reduzir a uma unidade comum da *tranquilidade da alma* a diversidade dos apetites individuais que concorrem na situação social da concordia – em outros termos, as paixões devem ser evitadas ou, como são inevitáveis, controladas. (HANSEN, 2004, pp. 267-268)

No que concerne à Igreja, com um poder paralelo ao do Estado, os preceitos políticos se fundavam nos religiosos, fazendo com que se instituísse o princípio pautado em uma fé, uma lei, um rei. Não seguir a religião real significava a privação dos direitos políticos e civis; não respeitar as leis reais, seja um grupo ou indivíduo, implicava em blasfêmia ou heresia e eram submetidos a penas mais severas. Subordinados à cabeça real, os homens possuíam uma “liberdade” definida como “servidão livre” (HANSEN, 2007, p.25) afinal, tudo visava a concordia do corpo político do Estado, como disse. Segundo o que definia Francisco Suárez (1548-1617) em seu tempo,

[...] *la libertad Cristiana no consiste en la exención de las leyes humanas justas ni en la inmunidad de una justa coacción o del castigo de los pecados cuando éstos son contrarios a la paz y a la justicia, sino en la exención de la ley de Moisés y del temor servil, o –lo que es lo mismo– consiste en una servidumbre libre por amor y caridad, con la cual el gobierno humano no es incompatible sino que más bien la ayuda si la hay, y si no la hay, suple su falta por la coacción.* (SUÁREZ, 1970, p. 235)

O que de certa forma justifica o motivo pelo qual esses pecadores se mantêm no caminho da esquerda, rumo ao Inferno, pois o fragmento relata não somente um estado de discórdia, mas também de desarmonia presentes em todos esses estamentos sociais, até mesmo quando se considera a condição de defuntos. E o que dizer de “*las justicias*”? Todos seguem nessa trajetória pois “*llevan tras sí los negociantes, la pasión a las mal gobernadas justicias, y los reyes desvanecidos y ambiciosos, todas las repúblicas*” (QUEVEDO, 2009, p.127). A passagem lida com um lugar-comum satírico que se assenta no termo “*pasión*”, cujo significado, aqui, não se dirige tão somente à parcialidade dos juízes, mas se estende a outros



membros da justiça como é o caso dos oficiais, escrivães, em que as negligências e os abusos se convertem em *topoi* nas produções satírico-burlescas dos séculos XVI e XVII<sup>96</sup>. Censurados e até mesmo vituperados pelos erros na aplicação da justiça<sup>97</sup>, esses ofícios são frequentemente relacionados à corrupção e ao roubo, razão pela qual nas comédias, frequentemente, têm a função de antagonistas. Assim, se por um lado possuem a missão de proteger a república, a coisa pública, por outro conseguem destruí-la na maior parte das vezes.

Não faltaram no caminho os soldados, aqueles que iam pela outra fenda, “*a fuerza de absoluciones y gracias, iban en hileras ordenados honradamente triunfando de su sangre; [...]*”. Contudo, “*los que nos cupieron acá*”, segundo o narrador, “*era gente, que si como habían extendido el nombre de Dios jurando, lo hubieran hecho peleando, fueran famosos*”. Traziam os uniformes rasgados “*y sanos los cuerpos*” (QUEVEDO, 2009, p. 127).

*Andaban cantando entre sí las ocasiones en que se habían visto, los malos pasos que habían andado (que nunca éstos andan en buenos pasos) y nada desto les creíamos, teniéndoles por mentirosos; sólo cuando, por encarecer sus servicios, dijo uno a los otros: << ¡Qué digo, camarada! ¡Qué trances hemos pasado y qué tragos!>>, lo de los tragos se les creyó, porque hacían fe recuas de mosquitos que les rodeaban las bocas, golosas del aliento parlero del mucho mosto que habían colado.* (QUEVEDO, 2009, p. 127)

A passagem recupera o tipo do soldado “*churrullero*”, mencionado também em outras produções dos séculos XVI e XVII, como ocorre em *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes<sup>98</sup>. Vistos como insolentes, dedicados à vida pícara são considerados desertores, conforme aceção do termo. A metáfora “*recuas de mosquitos*”, destaca a embriaguez como traço marcante da natureza dos tipos, acostumados a uma vida de excessos, conduzida pela ausência de razão e juízo, ao contrário de muitos capitães, mestres de campo, generais que seguiam pelo caminho da direita enternecidos, “*oí decir a uno dellos que no lo pudo sufrir,*

<sup>96</sup> “*El signo del Escribano/Dice un Astrólogo Inglés/ Que el signo de Cáncer es, / Que come a todo Cristiano*” (QUEVEDO, 1992, p. 285).

<sup>97</sup> “*Los jueces tenían derecho a cobrar una proporción de las multas; a los alguaciles correspondía la décima cuando se retenía a un preso más de 24 horas, etc. Es fácil imaginar los excesos resultantes*”. (ARELLANO, 2003, p. 80)

<sup>98</sup> “*Churrullero*. s. m. *Lo mismo que Desertór*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1729).

“*Aquel transfuga que partió primero, /no sólo por poeta le tenía, / pero también por bravo churrullero;/ Aquel ligero que tras él corría, /en mil corrillos en Madrid le he visto / tiernamente hablar en la poesía;*” (CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, 1973, Cap. VII, vv. 106-111, pp.151-152).

*mirando las hojas de lata*<sup>99</sup> *llenas de papeles inútiles que llevaban estos ciegos que digo:*”  
(QUEVEDO, 2009, p. 127)

*- ¡Soldados, por acá! ¿Esto es de valientes, dejar este camino de miedo de sus dificultades? Venid, que por aquí de cierto sabemos que sólo coronan al que legítimamente pelear. ¿Qué vana esperanza os arrastra? ¿Las anticipadas promesas de los reyes? No siempre, con almas vendidas, es bien que temerosamente suene en vuestros oídos <<Mata o muere>>. Reprehended la hambre del premio, que de buen varón es seguir la virtud sola, y de cudiciosos los premios no más, y quien no sosiega en la virtud y la sigue por el interés y mercedes que se siguen, más es mercader que virtuoso, pues la hace a precio de perecedores bienes. Ella es don de sí misma, quietaos en ella.* (QUEVEDO, 2009, p. 128)

Vê-se que o parágrafo institui um discurso à imitação de um sermão, cujas frases iniciais propõem uma imprecisão ou clamor dirigido aos militares pecadores, acrescidas de um conceito predicável<sup>100</sup>. Ademais, a figura utilizada vem a ser a apóstrofe ou afastamento, dado que o narrador se distancia da enunciação com o propósito de trazer à representação aquele que não é seu interlocutor (FIORIN, 2014, pp. 55-57). Dessa forma, “*uno dellos*”, um espírito virtuoso assume sua posição no interior da narrativa, cujos verbos no imperativo auxiliam tanto na condução de uma censura moral, dirigida diretamente aos militares, quanto em promover um discurso deliberativo com o propósito de exortar/persuadir os soldados a mudarem de caminho. Na sequência, o personagem levanta a voz, atribuindo um tom mais enérgico à pregação:

*-Advertid que la vida del hombres es guerra consigo mismo, y que toda la vida nos tienen en armas los enemigos del alma, que nos amenazan más dañoso vencimiento. Y advertid que ya los príncipes tienen por deuda nuestra sangre y vida, pues perdiéndolas por ellos, los más dicen que los pagamos y no que los servimos. ¡Volved, volved!* (QUEVEDO, 2009, p. 128)

O destaque desse fragmento está no verbo “*advertid*”, tanto pelo uso no tempo imperativo, o que confirma o caráter deliberativo do momento, quanto com respeito à posição

<sup>99</sup> “*Hojas de lata*” eram cilindros feitos de folha de lata onde os militares levavam seus certificados. Cf. nota da obra *Los sueños* de Quevedo (2009, p. 127).

<sup>100</sup> A sentença retoma a segunda carta de Paulo à Timóteo: “Assume a tua parte do sofrimento como bom soldado de Cristo Jesus. Ninguém, engajando-se no exército, se deixa envolver pelas questões da vida civil, se quer dar satisfação àquele que o arregimentou. Do mesmo modo o atleta não recebe a coroa se não lutou segundo as regras. O agricultor que trabalha deve ser o primeiro a participar dos frutos. Entende o que eu digo; e o Senhor te dará compreensão em todas as coisas” (2Tm: 3-7).

anafórica que se encontra, pois concede maior ênfase ao discurso, dando certa magnitude à pregação. Mais um conceito predicável é instituído, aquele que se refere a um trecho do livro de Jó<sup>101</sup>. Cabe ressaltar que essa passagem bíblica será utilizada novamente por Quevedo nos preliminares do *Sueño de la muerte*, como se verá.

Apesar de os militares terem ouvido atentamente a pregação, “*y corridos de lo que les decían, como unos leones se entraron en una taberna*”. O desfile das almas segue pelo caminho dos vícios, com as mulheres seguindo o dinheiro dos homens e estes atrás delas e de seu dinheiro, “*tropezando unos con otros*”. (QUEVEDO, 2009, p.128) Ao notar que não havia encontrado nenhum escrivão, nem oficial de justiça naquele trajeto, o narrador acredita estar no caminho do paraíso,

*Quedé algo aconsolado, y sólo me quedaba duda que como yo había oído decir que iban con grandes asperezas y penitencias por el camino dél, y veía que todos se iban holgando..., cuando me sacó desta duda una gran parva de casados que venían con sus mujeres de las manos, y que la mujer [...]jera su desnudez, pues por darle galas demasiadas y joyas impertinentes iba en cueros; al fin conocí que un mal casado tiene en su mujer toda la herramienta necesaria para mártir, y ellos y ellas, a veces, el infierno portátil.*(QUEVEDO, 2009 p. 129).

A metáfora “*infierno portátil*” propõe uma semelhança entre o casamento e a situação daquelas almas condenadas ao inferno, dado que, em ambos os casos, os seres sofrem castigos e martírios intermináveis, um tema recorrente em Quevedo<sup>102</sup>. Vale lembrar que tal correspondência se deve ao fato de que após o Concílio de Trento (1545-1563) foi atribuída natureza sacramental ao matrimônio<sup>103</sup>, convertido em união indissolúvel que, equiparado aos pecadores no inferno, não há salvação<sup>104</sup>. Esta “*asperísima penitencia*” somente confirma ao narrador que iam bem, mas durou pouco porque ouviu dizer:

<sup>101</sup> “Não está o homem condenado a trabalhos forçados aqui na terra? Não são seus dias os de mercenário?” (Jó 7: 1).

<sup>102</sup> “*Esto de ser marido un año arreo, / Aun a los azacanes empalaga;/ Todo lo cotidiano es mucho, y feo. / Mujer que dura un mes se vuelve plaga;/ Aun con los diablos fue dichoso Orfeo, / Pues perdió la mujer que tuvo en paga.*” (QUEVEDO, 1992, p. 351)

<sup>103</sup> “*El primer padre del humano linaje declaró, inspirado por el Espíritu Santo, que el vínculo del Matrimonio es perpetuo e indisoluble, cuando dijo: Ya es este hueso de mis huesos, y carne de mis carnes: por esta causa, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán dos en un solo cuerpo*”. (Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento, El Sacramento del Matrimonio, Sesión XXIV, Que es la VIII celebrada en tiempo del sumo Pontífice Pío IV en 11 de noviembre).

<sup>104</sup> “Havia o interesse do clero em impedir os matrimônios clandestinos, penalizando as relações pré-matrimoniais. Evitava-se que se consumassem casamentos realizados sem o consentimento paterno, apresentando o sacerdote uma postura conivente com os pais” (CHACON ESPINDOLA, 2015, p. 39).

- *Dejen pasar los boticarios.*  
 - *¿Boticarios pasan? – dije yo entre mí. – Al infierno vamos.*  
*Y fue así, porque al punto nos hallamos dentro por una puerta como de ratonera, fácil de entrar y imposible de salir. Y fue de ver que nadie en todo el camino dijo << Al infierno vamos>>, y todos, estando en él, dijeron muy espantados: <<En el infierno estamos>>. (QUEVEDO, 2009, p. 129)*

A certeza de que se encontra no inferno faz com que o narrador, aflito, questione o próprio destino, ao mesmo tempo em que lamenta as coisas que havia deixado no mundo,

*[...] los parientes, los amigos, los conocidos, las damas, y estando llorando esto, volví la cara hacia el mundo y vi venir por el mismo camino despeñándose a todo correr cuanto había conocido allá, poco menos. (QUEVEDO, 2009, p. 129)*

Nota-se que o fragmento incorpora dois motivos utilizados pela parenética seiscentista, como é o caso do *tempus fugit*<sup>105</sup> e da *vanitas*<sup>106</sup>. Geralmente associados às representações da Morte, a exemplo das *Danças da Morte*<sup>107</sup>, os temas se apresentam, também nas artes plásticas, no momento em que as pinturas retratam caveiras, frutos apodrecidos, esqueletos e seres em decomposição, expondo tanto a efemeridade da vida quanto a insignificância da própria vaidade. Há outros exemplos que seguem a mesma temática, aqueles em que os escritos se referem à fortuna e aos enganos que a mesma conduz, o que torna possível reconhecer em cada tratado a existência de elementos provenientes da metafísica e de escritos ascético-morais, como os de Santo Agostinho<sup>108</sup>, Santo Tomás de Aquino, entre outros. Nessa perspectiva, cito como exemplo alguns versos contidos na obra *Heráclito Cristiano*<sup>109</sup>, *Salmo 9* de Francisco de Quevedo, em que a finitude do tempo se destaca,

*Cuando me vuelvo atrás a ver los años  
 que han nevado la edad florida mía;  
 cuando miro las redes, los engaños  
 donde me vi algún día,  
 más me alegre de verme fuera dellos*

<sup>105</sup> Ao referir-se à morte, a obra incorpora o motivo da finitude do tempo. Cf. Figura 1 dos Anexos.

<sup>106</sup> *Vanitas vanitatum et omnia Vanitas*, “Vaidade das vaidades, – diz Coélet – [...] tudo é vaidade” (Ecl 1: 2). “Examinei todas as obras que se fazem debaixo do sol. Pois bem, tudo é vaidade e correr atrás do vento!” (Ecl 1: 14). Cf. Figura 2 dos Anexos.

<sup>107</sup> Dança da Morte – Cf. Figura 3 dos Anexos.

<sup>108</sup> “[...] Nem tudo envelhece, mas tudo morre. Portanto, no exato momento em que nascem e começam a existir, quanto mais rapidamente crescem para o ser, tanto mais correm para o não ser. Tal é a condição que lhes impuseste, por serem partes de coisas que não existem simultaneamente” (SANTO AGOSTINHO, 2016, p. 101).

<sup>109</sup> Há uma versão da obra *Heráclito Cristiano*, revisada por Quevedo, que se intitula *Lágrimas de un penitente*, a qual foi publicada postumamente por seu sobrinho, no ano de 1670 (QUEVEDO, 1992, p. 97).

*que un tiempo me pesó de padecellos.  
Pasa Veloz del mundo la figura,  
y la muerte los pasos apresura;  
la vida fugitiva nunca para  
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.*  
(QUEVEDO, 1992, p.105)

Assim, o narrador reconhece que não há razão de se lamentar por aqueles que permanecem no mundo, ao contrário, consola-se em ver que “*según se daban prisa a llegar al infierno, estarían conmigo presto*” (QUEVEDO, 2009, p. 129).

### 3.3. No Inferno, fantasia e sacralidade

A agudeza dos efeitos proporciona a maravilha nos afetos<sup>110</sup>, algo que para os leitores do *Sueño del Infierno* se efetua por meio das imagens fantásticas, cuja presença ao largo de toda a narrativa se converte em representações alegóricas. Tais estruturas se formam a partir das ações dos tipos, das entidades abstratas, bem como dos seres sobrenaturais que ao interpretarem pecados e pecadores, propõem um conjunto de deformações morais que servem ora a uma escrita doutrinária, ora a uma satírica, as quais além de censurarem instituem ensinamentos teológico-políticos.

O público, entre o escândalo e a admiração compartilha temas conhecidos previamente, uma vez que pela descrição dos eventos e dos seres se amplificam imagens grotescas e até mesmo asquerosas, se pensarmos na maneira como o narrador expõe os pecadores, os ofícios que mantiveram durante a vida, além dos inúmeros castigos que agora sofrem nas regiões infernais.

Uma visão que se consolida no momento em que o cortejo, enfim, chega ao inferno. Logo na primeira entrada havia sete demônios “*escribiendo los que íbamos entrando. Preguntáronme mi nombre, díjele y pasé; llegaron a mis compañeros y dijeron que eran sastres: y dijo uno de los diablos: - Deben entender los sastres en el mundo que no se hizo el*

---

<sup>110</sup> ““Dos efeitos nascem os afetos’, dizia um provérbio veneziano do século XVII, indicando que também as paixões têm valor-de-uso em formas fornecidas pela retórica. Tais formas ou representações sempre constituem como seu pressuposto a totalidade mística do corpo político do Estado como *bem comum*, ou *público*, que testemunha a qualidade superior da aparência de honra, glória e fama espetaculares que efetuaam” (HANSEN, 2019, p. 139).

*infierno sino para ellos, [...]”*; (QUEVEDO, 2009, p. 130). Perguntou outro diabo quantos eram. “*Respondieron que ciento, y respondió un demonio mal barbado entrecano*”:

- *¿Ciento y sastres? No pueden ser tan pocos. La menor partida que habemos recibido ha sido de mil y ochocientos. En verdad que estamos por no recibilles. Afligiéronse ellos, mas al fin entraron. [...] Entró el primero un negro, chiquito, rubio de mal pelo; dio un salto en viéndose allá y dijo: - Ahora acá estamos todos*<sup>111</sup>. (QUEVEDO, 2009, p. 130).

A chegada dos alfaiates é descrita por meio de um diálogo que se desenvolve entre os diabos, como se estivessem em um depósito recebendo uma mercadoria. Observa-se pela descrição física de um dos tipos, adjetivos que remetem a símbolos de malignidade dos tempos de Quevedo, dado que o termo “*chiquito*<sup>112</sup>” se relaciona àquele que tem gênio ruim, e “*pelirrojos o rubios*” àqueles que são considerados malvados.

Semelhante à descrição do alfaiate, as configurações dos demônios assumem características marcantes, sejam voltadas às deformidades físicas, seja quando são associadas a determinados preconceitos da época, como nos exemplos: “*Salió de un lugar donde estaba aposentado un diablo de marca mayor, corcovado y cojo*”; “*Y dijo un diablo lleno de cazcarrías, romo y calvo*”; “[...] *dijo un demonio mulato y zurdo*” (QUEVEDO, 2009, pp. 130-133).

Não se trata aqui de identificar a aplicação literal dos termos que descrevem as características físicas dos diabos, mas analisá-los à luz de critérios físico-morais. Dessa forma, os termos “*corcovado y cojo*”, quando pesquisados no *Diccionario de Autoridades* (1729, tomo II), em uma das acepções do vocábulo “*corcova*”, fica declarado que todo aquele que possui as costas eretas é correto em suas obras, ainda que “*peor es tener una corcova en las costumbres, que tener quatro corcovas en las espaldas*”.

Tentando avançar nessa ideia, o que de fato ocorre é que as deformações sempre colocam em destaque aquele ou aquilo que as possui. Para se ter uma noção mais clara, cito o caso de uma pintura, em que a maior parte dos elementos estão harmonicamente retratados,

<sup>111</sup> A frase remete a um conto popular, tal como explicado na nota de rodapé da obra: “*un duende hace tantas diabluras en una casa que su dueño decide abandonarla; al preguntar si falta algo que llevarse en la mudanza, se oye la voz del duende escondido entre los objetos, que grita: <<Acá estamos todos>>*”. (QUEVEDO, 2009, p. 130).

<sup>112</sup> “*Chico: Vale cosa pequeña, y es nombre francés chiche, parvus, restrictus, a nomine Latino ficcus, porque todo lo que se seca y enjuga se acorta, y achica. Suele significar el muchacho, y porque ordinariamente son traviesillos, faltos de discurso, por no haber llegado a edad de uso de razón, podían traer su origen del noble Griego, [...] malus, y de allí xixo, travesuelo*” (COVARRUBIAS, 1674, fol. 198 r).

apesar de existirem certas figuras que não se encontram em conformidade com o todo, isto é, personagens/objetos que não condizem com os demais. Pode-se pensar que tal discrepância venha a ser fruto da inabilidade do artista, uma falta de proporção e de decoro, responsáveis pela inserção de elementos tão díspares capazes de causar certo estranhamento aos destinatários.

Reconhecendo as habilidades do artista, afinal, o que teria ocorrido na tela? É improvável que o pintor tenha cometido um erro, a não ser que essa desproporção tenha sido intencional, ou seja, um emprego de efeitos calculados que têm como propósito despertar afetos inesperados em sua recepção. Como a pintura é apreciada com base na “empíria”, quando essas desproporções são vistas de muito perto ou de muito longe, parecem maiores ou menores do que realmente são. Contudo, ao ajustar a distância conveniente, o observador converte a desproporção em proporção, o que transforma o fantástico em icástico, produzindo admiração e até mesmo comicidade (HANSEN, 1997, pp. 182-183).

É o que ocorre com os demônios quevedianos. Como seres sobrenaturais pertencentes ao gênero fantástico<sup>113</sup>, as entidades dramatizam ações e tipos caracterizados pelas deformações satíricas correspondentes ao mal. Quer dizer, esses seres representam pecados por meio das imperfeições físicas, que se amplificam à medida que esses vícios se intensificam. Tais deformações se formam a partir de lugares-comuns de pessoa, do gênero epidítico, fazendo com que a monstruosidade se destaque, também, através de todo tipo de imundices, como ocorre no seguinte exemplo: “*un diablo zambo, con espolones y grietas, lleno de sabañones*” (QUEVEDO, 2009, p.133), bem como coisas repulsivas, como as “*cazcarrias*”, uma espécie de lodo. A inclusão desses traços remete a deformações morais.

No caso dos preconceitos têm-se “*un demonio mulato*<sup>114</sup> *y zurdo*”, sendo que o primeiro remete à imagem do negro mestiço, geralmente escravo e, o segundo faz menção ao canhoto, ambos reconhecidos como signos de má índole, muito desconsiderados naqueles tempos.

---

<sup>113</sup> O gênero fantástico se caracteriza pela inclusão repentina de elementos incomuns em uma situação usual ou quando se emprega, na descrição de uma cena comum, algo imprevisto, sobrenatural que desafia o sistema de crenças do leitor. Mesmo que a princípio esse destinatário não se ajuste à encenação do não ser, pelo fato de não o reconhecer como representação verossímil, o autor fornece os meios técnicos e os conceitos necessários para que os escritos sejam lidos de maneira adequada.

<sup>114</sup> “*Negro. Se toma también por infeliz, infausto y desgraciado. Latín. Niger. CERV. Quix. tom. 2. cap. 18. Merced a la golosina de Sancho, y a la compra de sus negros requesones, que tan blanco pusieron a su Amo. QUEV. Mus. 6. Rom. 18*”. (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).

“*Llegaron al negro pátio, / Donde está el negro aposento, / En donde la negra boda / ha de tener negro efecto*” (QUEVEDO, 1992, p. 409).

Por sua vez, o que chama a atenção com relação aos “zurdos” é que esses tipos são mencionados em uma passagem mais à frente do *Sueño del Infierno*, motivo suficiente para que antecipemos sua análise, devido à recorrência do tema. Assim é descrita a cena: “*Estaban tras de una puerta unos hombres, muchos en cantidad, quejándose de que no hiciesen caso dellos aun para atormentarlos, y estábales diciendo un diablo que eran todos tan diablos como ellos, que atormentasen a otros*” (QUEVEDO, 2009, p. 148). O narrador lhe perguntou sobre os tipos, e o diabo disse:

*-Hablando con perdón, los zurdos, gente que no puede hacer cosa a derechas, quejándose de que no están con los otros condenados; y acá dudamos si son hombres o otra cosa, que en el mundo ellos no sirven sino de enfados y de mal agüero, pues si uno va en negocios y topa zurdos se vuelve como si topara un cuervo o oyera una lechuza. Y habéis de saber que cuando Scévola se quemó el brazo derecho porque erró a Porsena, que fue no por quemarle y quedar manco, sino queriendo hacer en sí un gran castigo, dijo: << ¿Así que erré el golpe? Pues en pena he de quedar zurdo>>. Y cuando la Justicia manda cortar a uno la mano derecha por una resistencia, es la pena hacerle zurdo, no el golpe; y no queráis más que queriendo el otro echar una maldición muy grande, fea y afrentosa, dijo:  
Lanzada de moro izquierdo<sup>115</sup>  
te atraviere el corazón  
y en el día del Juicio todos los condenados, en señal de serlo, estarán a la mano izquierda. (QUEVEDO, 2009, pp. 148-149)*

Aqui, como se vê, o diabo menciona algumas superstições daqueles tempos, fazendo com que por meio da fantasia seja permitido o desenvolvimento de uma alegoria, que associe a imagem dos canhotos aos signos considerados malignos nos séculos XVI e XVII. Como exemplo, aponto para a relação que o diabo estabelece entre esses homens e os corvos<sup>116</sup> ou até mesmo com o canto das corujas<sup>117</sup>. Ademais, o ser infernal retoma a história de Caio Mucio, herói da Guerra de Roma contra Lars Porsena, rei da cidade etrusca de Clúcio<sup>118</sup> (508 a.C.), no

<sup>115</sup> Frases que tornaram proverbiais pertencem ao *Romancero General o Coleccion de romances Castellanos*, de don Agustín Durán, Bae, Tomo Primero, X, nº 299, p. 161 (QUEVEDO, 2017, p. 214).

<sup>116</sup> “*El Infortunio, como puede leerse en Aristóteles, es evento muy contrario al bien, la felicidad y el contentamiento. Por ello el Cuervo, y no por ser ave de mal agüero, sino por haber sido celebrado como tal por los Poetas, puede servirle como símbolo a esta imagen*” (RIPA, 2016, p. 532).

<sup>117</sup> “*Lechuza. En la Germania significa el ladrón que hurta de noche. Juan Hidalgo en su Vocabulario*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).

<sup>118</sup> “[...] *puesto, pues, en celada con determinación de dar muerte à Porsena, se introdujo en su campo [...], mas no conociéndole bien, [...] desvainó la espada y atravesó al primero que le pareció ser el Rey entre los que con él estaban. Prendiéronle al punto por el hecho, é iban à castigarle; y habiendo allí un braserillo con fuego, el que habían traído para cierto sacrificio que había de hacer el Rey, puso en él la diestra, y tostándole la carne, se estuvo mirando al Rey de hito en hito con semblante firme é inalterable, hasta que asombrado éste le dejó libre, [...]*” (PLUTARCO, 1879, pp. 214-215).



momento em que o jovem romano, após falhar na tentativa de matar o rei, autoinflige um castigo e queima a mão direita. Depois da vitória, Caio recebe o cognome de Escévola, em latim *Scaevola*, que significa canhoto. Seu feito é citado por Plutarco em *Vidas Paralelas* (1879), por Dionísio de Halicarnasso em *Antiguidades Romanas* (2018, livro V) entre outros, além de autores contemporâneos de Quevedo, como é o caso de Miguel de Cervantes<sup>119</sup>.

Quando o diabo menciona o Juízo Final, introduz um conceito predicável, aquele que se volta ao Evangelho Segundo São Mateus,<sup>120</sup> pois de acordo com a entidade, todos os pecadores serão postos à esquerda. Finalmente, com respeito aos canhotos, o diabo acrescenta: “*es gente hecha al revés y que se duda si son gente*” (QUEVEDO, 2009, p.149), o que demonstra tanto a desqualificação quanto a desumanização do tipo, algo que se repete em certos momentos de *Los sueños*, como se verá em *El mundo por de dentro*, na passagem dedicada à mulher artificial.

O narrador prossegue em sua jornada pelo inferno, passa pelos alfaiates, livreiros, cocheiros, quando se vê em uma região muito fria, o que lhe causa espanto. Desse modo, o narrador questiona um diabo, “*movido de la novedad de ver frío en el infierno*” (QUEVEDO, 2009, p. 133) e o diabo responde:

*-Señor, este frío es de que en esta parte están recogidos los bufones, truhanes y juglares chocarreros, hombres por demás y que sobran en el mundo, y que están aquí retirados, porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templaría el dolor del fuego.* (QUEVEDO, 2009, p. 134)

O termo “*frialdad*” vem a ser uma metáfora que se volta aos ditos que os tipos proferiam. Por serem sem graça e inoportunos eram “frios” como o gelo, o que ameaça o fogo e o calor das regiões infernais. Para Crosby, Quevedo se vale de situações incomuns para descrever homens de mesmo ofício, cujo propósito está em atormentar a outros de igual condição, expondo seus feitos, como se verá em *Alguacil Endemoniado* (QUEVEDO, 1993, p, 1172).

---

<sup>119</sup> “*Cuando Mucio en las llamas abrasaba/ el atrevido fuerte brazo y fiero, / esta el incendio horrible resfriaba. / Esta arrojó al romano caballero /en el abismo de la ardiente cueva, / de limpio armado y luciente acero*” (CERVANTES, 1973, pp. 142-143).

“*Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar la fama es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tibre? ¿Quién abrazó el brazo a la mano a Mucio?*” (CERVANTES, 2004, p. 605).

<sup>120</sup> “Quando o Filho do Homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes, e porá as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda” (Mt 25: 31-33).

Por fim, o narrador entra em um curral adiante,

*[...] hedía a chinches que no se podía sufrir.  
- ¿A chinches hiede? - dije yo - Apostaré que alojan por aquí los zapateros.  
Y fue así, porque luego sentí el ruido de los bojes y vi los trinchetes. Tapeme  
las narices y asomeme a la zahúrda donde estaban, y había infinitos. [...] Estaban casi todos los zapateros vomitando de asco de unos pasteleros que se les arrimaban a las puertas [...]*. (QUEVEDO, 2009, p.135-136)

O mal cheiro dos “*chinches*”<sup>121</sup> e o barulho das formas de madeira invadem “*la zahurda*”, onde estavam os sapateiros. Com isso, sensações voltadas ao olfato e à audição são identificadas, cuja combinação desses dois sentidos distintos remete à figura conhecida como sinestesia, a qual será responsável por atribuir maior ênfase à descrição dos tipos no ato da enunciação. Como lugares-comuns aplicados aos personagens, as imagens dos sapateiros são concebidas a partir das percepções ou do reconhecimento sensorial de objetos e ações típicos do ofício. Quer dizer, no instante em que o barulho e os odores são descritos o leitor reconhece de quem se fala, qual é o assunto, bem como seu propósito que consiste em representar um certo ofício e censurar suas respectivas práticas.

Seguindo procedimentos similares, surgem os padeiros e como não cabiam em um silo onde estavam em quantidade, “[...] *andaban mil diablos con pisones atestando almas de pasteleros, y aún no bastaban. - ¡Ay de nosotros! – dijo uno-, que nos condenamos por el pecado de la carne sin conocer mujer, tratando más en huesos*” (QUEVEDO, 2009, p. 136).

Diante das lamentações do tipo, disse um diabo:

*¡Ladrones! ¿Quién merece el infierno mejor que vosotros, pues habéis hecho comer a los hombres caspa y os han servido de pañizuelos los de a real sonándoos en ellos, donde muchas veces pasó por caña el tuétano de las narices? ¿Qué de estómagos pudieran ladrar si resucitaran los perros que les hicistes comer! ¡Cuántas veces pasó por pasa la mosca golosa, y muchas fue el mayor bocado de carne que comió el dueño del pastel! ¡Qué de dientes habéis hecho jinetes y qué de estómagos habéis traído a caballo dándoles a comer rocines enteros!* (QUEVEDO, 2009, p. 136)

---

<sup>121</sup> “*Chinche. s. f. Insecto asqueroso del tamaño de una lantéja. Tiene seis pies, y en la cabeza unas como tenacillas con que muerde y pica hasta sacar sangre de la parte del cuerpo donde se pega, la qual chupa, y de ella se mantiene. Crianse en el tiempo más caluroso, y con el mui frío perécen. Prodúcelas todo género de madéja vieja, ò paredes sucias y agujeradas, y con particularidad en las camas y techos. De día se retiran, porque dicen son enemigas de la luz; y de noche salen à molestar è inquietar à todo viviente. Su olór es hediondo è intolerable. [...]*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1729).

Diante desse fragmento, começo pelo discurso do diabo que corresponde ao gênero judiciário, uma vez que retoma ações passadas na busca por justificar as condenações do presente. Com isso, no que se refere aos *pasteleros*, suas ações são apresentadas retrospectivamente, seja na tentativa de persuadir os leitores, seja no sentido de buscar o reconhecimento dos delitos, afinal, todas as penas eram devidas. Ademais, há momentos em que o discurso se vale do gênero epidítico, pois exalta os vícios, o que amplifica, ainda mais, os crimes cometidos.

Nesses termos, sempre associados a elementos asquerosos, os padeiros são tipos introduzidos por imagens que se constituem por meio da percepção de ações e elementos inteiramente repulsivos, instituindo com isso uma censura satírica, cuja finalidade está em degradar moralmente sua “vítima”. Assim, o leitor recebe tanto o efeito risível quanto o asqueroso<sup>122</sup>, visto que a sátira de ofícios é muito intensa em Quevedo, pois reúne um amplo repertório de ofícios e tipos censurados tanto em *Los sueños* quanto em *La hora de todos*. Para Ignacio Arellano (2003, p. 97), “o leitmotiv satírico” do padeiro é sempre o das porcarias que utiliza “*para elaborar sus pasteles: moscas, perros muertos, gatos, pieles, carne de ahorcado, caballos muertos, etc. La acentuación de lo repelente parece obedecer [...] la tendencia [...] a hiperbolizar lo desagradable*”.

Além disso, a alegoria se destaca quando dentes são convertidos em cavaleiros e a fome em estômagos trazidos a cavalo, o que faz com que os desavisados sejam alimentados com “*rocines interos*”. Daí o diabo discordar das queixas de um dos “*pasteleros*” e declarar: “*¿Y os quejáis, siendo gente antes condenada que nacida los que hacéis así vuestro oficio? ¿Pues qué pudiera decir de vuestros caldos? Mas no soy amigo de revolver caldos.*” (QUEVEDO, 2009, p.136). Ainda que o diabo, pelos motivos expostos, seja instigado a dar continuidade à censura, se detém, a fim de que o discurso não se converta em maledicência. Apesar de todas as imagens repulsivas e de o locutor ser um diabo, a entidade mantém o caráter ético da repreensão, sem o qual seria rebaixada à murmuração.

O certo é que o riso pode ser essencial na comédia, mas não na sátira, pois conforme Villén de Biedma (1599), Carballo (1997) e Cascales (1617), todos “*insisten igualmente en el carácter moral de la corrección satírica, y denuncian la desviación de la práctica literaria coetânea, que a menudo sólo busca la risa lasciva o la mala y mordaz murmuración.*”

---

<sup>122</sup> *Los perritos regalados/ Que a pasteleros se llegan, / Si con ellos veis que juegan, / Ellos quedarán picados. / Habrá estômagos ladrados, / Si comen lo que comí;/ Mas no ha de salir de aquí.* (QUEVEDO,1992, p. 279).

(ARELLANO, 2003, p. 22). Assim, no que se refere a esses tipos quevedianos, as imagens asquerosas e repugnantes são postas em evidência, pois estabelecem homologias com os delitos cometidos, o que atesta a justeza das penas.

Seguindo com sua trajetória pelas regiões infernais o narrador passa por uns homens que ardiam em um “*fuego inmortal, el cual encendían los diablos en lugar de fuelles con corchetes, que soplaban mucho más, [...]*” (QUEVEDO, 2009, pp.136-137). O verbo “*soplar*” vem a ser proposto com dupla acepção, a primeira no sentido de produzir um sopro, a segunda quando assume o significado que se volta à delação, um lugar-comum que se aplica a esses agentes da justiça.

Mais à frente, movido pela admiração, o narrador segue o som de “*unas grandes carcajadas, [...] Fuime allá por ver risa en el infierno, cosa tan nueva*”. Nesse momento, se depara com dois homens gritando, “*muy bien vestidos con calzas atacadas.*” (QUEVEDO, 2009, p. 138).

*El uno con capa y gorra, puños como cuellos y cuellos como calzas. El otro traía valones y un pergamino en las manos, y a cada palabra que hablaban se hundían siete o ocho mil diablos de risa, y ellos se enojaban más. [...]*. (QUEVEDO, 2009, p. 138)

A descrição do vestuário dos homens propõe lugares-comuns de pessoa aplicados na composição dos dois tipos que são expostos à continuação. Começo pelas “*calzas atacadas*”, que ambos apresentavam, com muitos cordões, amarras muito complicadas, sendo que a capa e o boné integravam o traje do primeiro, e “*valones*<sup>123</sup> y un pergamino en las manos” as vestes e acessório do segundo. Todos esses trajes, por sinal, de gosto pouco refinado, determinavam que se tratava de gente de categoria inferior, tipos frequentemente satirizados tanto pela arrogância quanto por sustentarem aparências duvidosas.

A cada palavra que diziam se aprofundavam “*siete o ocho mil diablos de risa*”, o que institui um exagero, quando se verifica a quantidade absurda de seres infernais, um recurso hiperbólico que objetiva amplificar igualmente o riso e a insignificância do assunto tratado, o que converte a cena em algo extremamente ridículo. Por outro lado, as gargalhadas dos diabos não incitam o riso dos leitores, apenas servem de meio para se chegar a um determinado fim, que consiste em

---

<sup>123</sup> “Zaragüelles. Lllaman ahora por burla à los calzones mui anchos, largos, y mal hechos. Lat. Caligæ follicantes. QUEV. Mus. 6. Rom. 80. ‘Con una geta de un palmo, /hecho apodo de las ubres, /y mas pliegues, y mas asco/ que zaragüelles Monsiures.’” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

destacar “os falsos modos e falsos donaires”, pois “são agudezas falsas e obras não verdadeiras” (HANSEN, 2004, p. 331). Ademais, conforme o estudioso, quando se analisa os gêneros baixos, tais discrepâncias inverossímeis se convertem em verossimilhanças, pelo fato de figurarem deformações voltadas “aos vícios e aos tipos viciosos” (HANSEN, 2000, p. 329).

Nesse sentido, as deformidades não se aplicam tão somente à representação física dos personagens, mas, sobretudo, à natureza de suas ações, pois se considerarmos os demais pecadores e demônios, suas imundícies e monstruosidades, além de certas características que correspondem a signos de malignidade da época, todos se convertem em lugares-comuns a serviço da construção de tipos e de seres sobrenaturais, que juntos compõem alegorias que possibilitam ora exposições satíricas ora doutrinárias de pecados e pecadores.

Na sequência, o narrador se coloca “*más cerca por oírlos y oí al del pergamino, que a la cuenta era hidalgo,*

*-Pues si mi padre se decía tal cual, y soy nieto de Esteban cuales y tales, y ha habido en mi linaje trece capitanes valerosísimos y de parte de mi madre doña Rodriga diciendo de cinco catredáticos, los más doctos del mundo, ¿cómo me puedo haber condenado? ¡Y tengo mi ejecutoria, y soy libre de todo y no debo pagar pecho!* (QUEVEDO, 2009, pp. 138-139).

Vale notar a imprecisão que se atesta nas falas do tipo, seja com respeito a própria identificação, seja quando menciona a posição dos familiares, até porque os nomes como Esteban e Rodriga não possuem qualquer indicativo de nobreza. Pelo menos o personagem poderia ter indicado um dos cinco catredáticos que, segundo ele, são “*los más doctos del mundo*”. Com isso, fica evidente a exposição casuística do pecador, o que define o caráter duvidoso de suas afirmações. Acrescente a tudo isso a descrição feita anteriormente de seu traje, o que determina tratar-se de um pequeno nobre, conhecido como “*hidalgo de ejecutoria*” que segundo Covarrubias Orozco (1674, Índice 16, fol.8v), “*el que la há pleiteado, y por testigos y escrituras, prueba su hidalguia*”.

De fato, esse pequeno fidalgo se converte em um tipo frequentemente citado por alguns escritores dos séculos XVI e XVII<sup>124</sup>, o que o torna alvo de inúmeras censuras, especialmente

---

<sup>124</sup> Em algumas obras satírico-burlescas se menciona o uso indevido de títulos de fidalguia. Cito como exemplo a novela exemplar, *El coloquio de los perros*. Observem as declarações da dona da pensão, aqui narradas “*por el perro Berganza*”: “*Señor alguacil y señor escribano, no conmigo tretas, que entrevo toda costura, no conmigo dijés ni poleos, callen la boca váyanse con Dios, si no, por mi santiguada que arroje el bodegón por la ventana y que saque a plaza toda la chirinola desta historia, [...] porque yo soy mujer honrada y tengo un marido con su*

aquelas que se referem ao ato de simular uma fidalguia que não possui. O que me faz recordar o exemplo contido na obra anônima, *El Lazarillo de Tormes, no tratado tercero*, em que o protagonista se coloca a serviço de um escudeiro.

*¡Grandes secretos son, Señor, los que Vós hacéis y las gentes ignoran! ¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensará que aquel gentil hombre se pasó ayer todo el día sin comer, con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro trujo un día y una noche en el arca de su seno, do no se le podía pegar mucha limpieza, y hoy, lavándose las manos y cara, a falta de paño de manos se hacía servir de la halda del sayo?* (LAZARILLO DE TORMES, 2002, pp. 83-84)

Vê-se que o escudeiro, ao assumir uma falsa aparência, se recompõe da miséria em que vive e se expõe à sociedade, ainda que se alimente “*con aquel mendrugo de pan*” que Lázaro recebeu de esmola. Na busca por sustentar/manter a reputação, recorre à falsa aparência, do mesmo modo que o personagem quevediano se vale de uma linhagem suspeita. Como último recurso, o tipo alega possuir uma *carta ejecutoria*<sup>125</sup>, mesmo porque o documento lhe concede privilégios, como torná-lo livre e isento de obrigações, inclusive, no que se refere ao pagamento de impostos.

Claro que no inferno os privilégios destinados ao tipo eram outros, pois se não paga imposto na terra, no inferno “- *Pues pagad espalda – dijo un diablo; y diole luego cuatro palos en ellas que le derribó de la cuesta,*” (QUEVEDO, 2009, p. 139). Logo, o diabo disse:

*- Acabaos de desengañar que el que deciende del Cid, de Bernardo y de Gofredo y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada, y parecedlo en las costumbres, y entonces creeré que decendéis del docto cuando lo fuéredes o procuráredes serlo, y si no, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida, [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 139)

---

*carta de ejecutoria y con a perpenan rei de memoria con sus colgaderos de plomo [...]*”. (CERVANTES, 2005, pp. 685-686). Vd. la anónima *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*: “*Puse más: que cualquiera de sus súbditos que se pudiesse don sin venirle por línea derecha, pagasse un tanto a su alteza; y este capítulo me parece fue muy conveniente, porque es tanta la desvergüença de los pescados, que buenos y ruines, baxos y altos, todos dones: don acá y don acullá, doña nada y doña nonada.*” (LAZARILLO DE TORMES, 1999, pp. 224-255).

<sup>125</sup> “*Hidalgo de ejecutoria. El que la há pleiteado y por testigos y escrituras prueba su hidalguia*”. *Hidalgo de privilegio*, pode ser de duas maneiras: a primeira quando o rei lhes concede o título pelo seu valor e por serviços prestados tanto na guerra quanto na paz, começam sua nobreza por serem bons. A segunda, quando o título é comprado. Ambos possuem as mesmas isenções, apesar de que a segunda condição não possui as qualidades de nobreza e pureza de sangue da primeira” (COVARRUBIAS, 1674, Índice 16, fol.8v).

O tema que se apresenta nas falas do diabo se assenta nas afirmações do tipo com respeito a sua linhagem e o desejo por lograr algum privilégio no inferno, aos moldes da condição que mantinha na terra. Considerando que as declarações do personagem sejam verossímeis, o diabo introduz um discurso doutrinário. Com o uso dos gêneros oratórios a entidade inicia a pregação pelo gênero judiciário, ao exaltar três grandes heróis do passado, aqui utilizados como base de sua argumentação.

Desse modo, o diabo toma como exemplo alguém que descende de heróis como “*el Cid, Bernardo y Gofredo*”<sup>126</sup> e observa que apesar de carregar o selo de distinção no sangue, não terá a nobreza desses homens, apenas será “*vicioso como vos*”, porque mais destrói a linhagem que lhe herda. Com isso, o diabo recupera ações pretéritas, a fim de demonstrar que “*parecedlo en las costumbres*” não é o mesmo que “*procuráredes serlo*” nas ações, tratando o tema em termos de certo e errado, mentira e verdade.

Evidentemente, a entidade não deixa de mencionar a tão valorizada *carta ejecutória* e o faz por meio de um discurso epidítico, no qual enfatiza “*que en la chancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras, y el que en el mundo es virtuoso, ése es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, [...]*” (QUEVEDO, 2009, p.139). O modelo de Sêneca se eleva nesse fragmento, mesmo porque para o filósofo,

*¿Quién es verdaderamente noble? Aquel a quien la naturaleza dispuso debidamente para la virtud. Éste es el único aspecto en que fijarse: de otra suerte, si te remites a la antigüedad, todos datan de aquella época, anterior a la cual nada existe. (SÉNECA, 1986, Tomo I, Libro V, Epístola 44, p. 267).*

Quer dizer, mesmo que alguém descenda de homens vis e baixos, se mantiver “*divinas costumbres*”, segundo o diabo, será digno de imitação<sup>127</sup>. E acrescenta: “*Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en éstos no cupieran las virtudes que vosotros despreciáis.*” (QUEVEDO, 2009, p.139).

É interessante notar as declarações da entidade com respeito aos “*villanos*”, aos mouros e aos judeus, considerando o desprezo com que são tratados pelos fidalgos, como se não fossem

<sup>126</sup> Rodrigo Díaz de Vivar, conhecido como El Cid Campeador, foi um nobre guerreiro castelhano que viveu no século XI; Bernardo del Carpio, herói mítico, personagem da Idade Média e Godofredo de Bouillon foi nobre militar, líder da Primeira Cruzada.

<sup>127</sup> “*De lo que nos hemos de preciar es de la virtud para que por ella merezcamos ser más estimados, y no poner delante de la virtud la antigüedad y nobleza del linaje, y muy menos quando nosotros no somos tales que nos podemos igualar con los antepasados*”. (TORQUEMADA, 1994, p. 392). Também citado por James Crosby em *Los sueños* (QUEVEDO, 1993, p. 1188).

capazes de sustentar virtudes. Reconhecendo as censuras quevedianas antissemitas tanto em *Los sueños* quanto em outras produções escritas<sup>128</sup> do autor, verifica-se uma certa ironia nas falas do diabo, a começar pelos “*villanos*”.

Como se sabe, o termo não somente faz referência aos camponeses, gente simples e rústica, mas também ao vilão, homem “*ruin, indigno, ù indecoroso. [...] O villano género de las tinieblas! vivir en continuo beneficio, y en continua ofensa dél*”. (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Tomo VI, 1739). Quando se considera essa acepção do vocábulo, o significado se estende aos demais tipos, o que demonstra a postura inequívoca do autor.

Para James Crosby, o Quevedo da presente tradição que entende a nobreza pelas virtudes e boas ações, fala de maneira distinta do Quevedo que apoia a aristocracia, “*la patriotería, la Inquisición y la vituperación de los judíos, y por esta razón el primero podrá incluir entre las ‘verdades’ que dice el diablo del Infierno, [...]*”. Essas palavras são uma censura severa à atuação do segundo Quevedo “[...] *y la interpretación del Buscón como expresión de los prejuicios de la aristocracia contra los villanos*”. (QUEVEDO, 1993, pp. 1189-1190). É o que se observa nas falas de Pablos em *El Buscón*: “*Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud, pues había menester tapar primero la poca de mis padres, y luego tener tanta, que me desconociesen por ella*” (QUEVEDO, 2008, Libro II, cap. I pp. 177-178).

Por outro lado, uma vez que o autor delega a responsabilidade do relato a um narrador-personagem, como disse, e pelo fato desse narrador descrever coisas que são “incomuns”, visto que lhe ocorreram quando se achava em meio a um sonho, somente ele pode oferecer garantias com relação aos eventos que relata. Dessa forma, no momento em que o narrador assume completamente a função do autor, não há razão de os leitores recorrerem ao compositor, dado que o narrador possui todo o controle sobre o texto (LINS BRANDÃO, 1999, p. 52). Daí ser possível existirem inconsistências entre as declarações anteriores do autor e as falas do diabo, motivo suficiente para que seja introduzido um questionamento sobre as fronteiras que se estabelecem entre ambos, com o intuito de propor um reforço intencional às marcas de autoridade desse narrador-personagem, à imitação de Luciano de Samósata em *Relatos Verídicos* (LUCIANO, 2008, libro I).

---

<sup>128</sup> “*Érase el espolón de una galera, /Érase una pirámide de Egipto, / Los doce tribus de narices era; / Érase un naricísimo infinito, / Frisón archinariz, caratulera, / Sabañón garrafal morado y frito*”. “(caratulera: nariz que hace caratulas, o máscaras generalmente desproporcionadas, ridículas y feas.)” (QUEVEDO, 1992, p. 97).



Mesmo assim, o diabo não se dá por satisfeito e continua com sua pregação:

*Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera la nobleza, la segunda la honra y la tercera la valentía; pues es cierto que os contentáis con que hayan tenido vuestros padres virtud y nobleza para decir que la tenéis vosotros, siendo inútil parto del mundo.* (QUEVEDO, 2009, p. 139)

A entidade retoma, agora, o tema da nobreza associada à virtude<sup>129</sup> e, outra vez, declara que esses atributos não podem ser herdados, ainda mais por pecadores reconhecidos, metaforicamente, como “*inútil parto del mundo*”, e acrescenta:

*Acierta a tener muchas letras el hijo del labrador, es arzobispo el villano que se aplica a honestos estudios; y el caballero que deciendo de buenos padres, como si hubieran ellos de gobernar el cargo que les dan, quieren (ved qué ciegos) que les valga a ellos viciosos la virtud ajena de trecientos mil años, ya casi olvidada, y no quieren que el pobre se honre con la propia.* (QUEVEDO, 2009, p. 139).

Com um discurso demonstrativo, o diabo institui dois exemplos quando afirma que acerta a “*tener muchas letras el hijo del labrador*” e de ser arcebispo o camponês, que se aplica a “*honestos estudios*”. Nesse sentido, quando se recorre às acepções dos termos “*letras*” e “*estudios*”, observa-se que o primeiro pode ser entendido como sagacidade, ao passo que o segundo pode significar habilidade. Com isso, para o diabo, acerta “*el hijo del labrador*” por ser muito sagaz, do mesmo modo que “*el villano*”, quando se dedica a honestas habilidades, o que o torna semelhante a um arcebispo. Dessa forma, torna-se válido o recurso argumentativo, pois além de chamar a atenção para os exemplos utilizados, ao mesmo tempo destaca o verdadeiro sentido da frase, aquele que se propõe a valorizar mais a virtude pessoal e menos a linhagem, o que reforça as afirmações iniciais da entidade. Ademais, na sequência, o diabo revela, por meio da figura de “*el caballero*”, que a boa descendência pode oferecer uma boa posição, porém não possibilita ao vicioso herdar a virtude “*ajena de trecientos mil años, ya casi olvidada*”.

O certo é que o propósito de tal argumentação está em afirmar que a nobreza não oferece virtudes àquele que a possui, dado que ser um nobre não é o mesmo que ter ações nobres. Em outros termos, para o diabo, o que define a nobreza humana são os feitos honestos e bons e não “*una carta ejecutoria*” que ateste sua fidalguia.

---

<sup>129</sup> “Quanto ao nobre, nobres são seus desígnios; firme se mantém ele na sua nobreza” (Is 32: 8).

Ao analisar a mesma passagem *del Infierno*, James Crosby reconhece que o diabo censura os personagens pelo fato de os mesmos representarem a maneira como a nobreza percebia os pobres, pois o comentário da entidade agrega, “[...] *de manera explícita la crítica del desprecio de los nobles por el pobre que tiene virtud [...]*” (QUEVEDO, 1993, p. 1191). Assim, a entidade comprova, mais uma vez, que embora um homem tenha uma excelente genealogia, por ser pecador, não recebe a virtude por herança.

Consumido, o fidalgo ouvia o diabo, “*y el caballero que estaba a su lado se afligía, plegando los abanillos del cuello y volviendo las cuchilladas de las calzas*”. (QUEVEDO, 2009, p. 140) Segue o diabo com sua prédica,

- *¿Pues qué diré de la honra mundana, que más tiranías hace en el mundo, y más daños y la que más gustos<sup>130</sup> estorba? Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado, o da en ladrón y no lo pide, porque dice que tiene honra, ni quiere servir porque dice que es deshonra. Todo cuanto se busca y afana dicen los hombres que es por sustentar honra. ¡Oh, lo que gasta la honra!: y llegado a ver lo que es la honra mundana, no es nada.* (QUEVEDO, 2009, p.140).

Reconhecendo a quantidade de lugares-comuns utilizados na construção do discurso doutrinário do diabo, cujo tema se refere à “*honra mundana*”, cabe nesse momento uma análise mais acurada do parágrafo. Começo pelo fato de o diabo defini-la como aquela que mais danos e custos traz aos homens, motivo suficiente para que seja introduzida uma visão retrospectiva da vida terrena, das ações humanas, cujo propósito consiste em manter a tão valorizada honra. Quando questiona “*¡Oh, lo que gasta la honra!*”, fica evidente os inúmeros esforços gastos no sentido de mantê-la, ao mesmo tempo em que se constata os pouquíssimos segundos gastos no sentido de perdê-la. Com isso, o diabo acrescenta:

*Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien; por la honra se muere la viuda entre dos paredes; [...] por la honra pasan los hombres el mar; por la honra mata un hombre a otro; por la honra gastan todos más de lo que tienen. Y es la honra mundana, según esto, una necedad del cuerpo y alma, pues al uno quita los gustos y al otro la gloria. Y porque veáis cuáles sois los hombres desgraciados y cuán a peligro tenéis lo que más estimáis, hase de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda. La honra está en arbitrio de las mujeres, la vida en manos de los doctores y la hacienda en las plumas de los escribanos. Desvaneceos, pues, bien, mortales.* (QUEVEDO, 2009, p.140).

---

<sup>130</sup> Na edição da obra *Los sueños* da Catedra, em nota de Ignacio Arellano, o termo “*gustos*” deve ser entendido como “*gastos*” (QUEVEDO, 2017, p. 199).

Apesar da honra não ser nada para a entidade, a mesma destrói e mata, pois aos moldes da loucura do corpo e da alma “*al uno quita los gustos y al otro la gloria*”. Esta última, entendida por duas acepções, a primeira, no sentido teológico, como bem-aventurança que se alcança pela proximidade de Deus, a segunda, quando se volta à um bem extrínseco contido em atos de bravura, dignos de louvor que, de acordo com as regras do inferno, estão diretamente associados às qualidades morais e às boas ações. O que faz com que os lugares-comuns éticos e patéticos se alternem nas falas do diabo, seja por competirem na constituição do tema, seja pelo emprego de argumentos indispensáveis ao convencimento dos destinatários.

Além disso, o diabo identifica os homens como desventurados, pelo fato de reconhecer em quão grande perigo estão as coisas que mais estimam: “*la honra, la vida y la hacienda*”, pois a manutenção desses bens é frágil, ainda mais quando se sabe que estão “*en arbitrio de las mujeres*”, “*en manos de los doctores*” e na dependência da pluma dos escrivães, respectivamente. Com isso, os lugares-comuns éticos inventam a imagem da mulher, associada à lascívia e ao adultério, a dos médicos à imperícia e à ganância, e, por fim, quando a corrupção e os abusos de poder identificam os escrivães. Como diria Cristóbal de Villalón (XVI), em sua obra *El Crotalón*, ao mencionar esses membros da justiça, afirma que eram “[...] *hombres viles y de Ruynes castas y suelo: los cuales por pequeño interés pervierten el derecho y justicia del que la ha de aver [...]*” (VILLALÓN, 1871, p. 156).

Admirado com a exposição do diabo, o narrador diz para si mesmo: “- *¡Y cómo se echa de ver que esto es el infierno, donde por atormentar a los hombres con amargas les dicen verdades!*”. A entidade retorna com a pregação: “- *La valentía ¿hay cosa tan digna de burla?, pues no habiendo ninguna en el mundo, si no es la caridad con que se vence la fiereza, la de sí mismos, y la de los mártires, todo el mundo es de valientes, [...]*” (QUEVEDO, 2009, pp. 140-141).

Como se vê, o discurso doutrinário do diabo inicia com uma pergunta que por si só desqualifica totalmente aqueles que se sustentam na valentia, ainda mais quando afirma que “*todo el mundo es de valientes*”, quer dizer, todos mantêm uma aparente valentia, até porque todos buscam expor uma falsa virtude. Como nos diz o próprio Quevedo (1852, p. 153) em *Marco Bruto*:

*Ninguno ve la cara de su pecado, que no se turbe. Por eso, cauteloso, no la descubre él cuando le intentan, sino cuando le han cometido. Para introducirse en la voluntad, que solo quiere lo bueno, y lo malo debajo de razón de bueno, se pone caras equívocas con las virtudes”.*

Desse modo, como prática recorrente ao largo de *Los sueños*, os homens são retratados por meio dos traços morais, “uma pintura de estados e ofícios” (ASENSIO, 1971, p. 181) que tem como propósito demonstrar que, em determinadas circunstâncias, os vícios se disfarçam de virtudes, tema central do tratado *El mundo por de dentro*, como se verá. A entidade continua com a pregação:

*[...] siendo verdad que todo cuanto hacen los hombres, cuanto han hecho tantos capitanes valerosos como ha habido en la guerra, no lo han hecho de valentía sino de miedo. Pues el que pelea en la tierra por defendella, pelea de miedo de mayor mal, que es ser cautivo y verse muerto, y el que sale a conquistar los que están en sus casas, a veces lo hace de miedo de que el otro no le acometa, y los que no llevan este intento van vencidos de la codicia (¡ved qué valientes!) a robar oro y a inquietar los pueblos apartados, [...]* (QUEVEDO, 2009, p. 141)

De fato, quando descreve a bravura dos capitães até se referir àqueles que roubam riquezas e perturbam “*los pueblos apartados*”, a pregação do diabo se dedica a demonstrar que os homens são levados pelo medo, pela cobiça, mas nenhum pela valentia. Afinal, a entidade não recrimina os atos de bravura aplicados na defesa dos territórios, nem as expansões ultramarinas, que agregam novas terras ao Estado, pois além de propiciarem riquezas ao reino, os povos gentios são submetidos à catequese que visa a expansão da fé católica. Certamente, as censuras do diabo não se assentam nessas questões. No entanto, o discurso se funda na maneira com que os homens se valem da virtude na tentativa de justificarem os próprios vícios, considerando que suas ações se limitam mais a interesses pessoais e menos ao que convém ao corpo político do Estado.

Em outros termos, se por um lado a pregação do diabo exalta a valentia, por outro desqualifica aqueles que se apartam de sua verdadeira missão, aquela que busca a concórdia de todo o reino, que só se alcança com a “necessária tranquilidade da alma de cada um” (HANSEN, 2001, p. 55), dado que o vício destrói e perturba essa tranquilidade, e por esse motivo, impõe a desarmonia ao bem comum<sup>131</sup>.

Razão pela qual, “*Dios puso como defensa a nuestra ambición mares en medio y montañas ásperas*” (QUEVEDO, 2009, p.141), não para impedirem a conquista dos homens

---

<sup>131</sup> Vale lembrar que nos tempos de Quevedo, “[...] o termo ‘comum’ era sinônimo de ‘público’. E que ‘bem’ remetia não só a uma categoria econômica ou política, mas antes de tudo a uma categoria moral, específica da ‘política católica’ que se fundamentava nas antigas virtudes e vícios aristotélicos e estoicos. A representação da pregação era a reprodução visível de uma relação fundamental de poder” (HANSEN, 2019, pp. 73-74).

ou atos de bravura, mas para incitá-los a percorrerem o caminho do bem, do mesmo modo que algumas almas, no início do *Sueño del Infierno*, trilharam a estrada da virtude, apesar de ser estreita, “*llena de abrojos y asperezas*” (*Ibidem*, p. 123).

Assim, os argumentos aplicados pela entidade não censuram a valentia, mas o modo como os homens se valem do conceito, o que determina um discurso em que o desenvolvimento de questões ético-morais segue à imitação de Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), conforme as *Epístolas Morales a Lucilio* (1989). Em uma das passagens, o filósofo destaca a ambição desmedida que invade os que estendem seus direitos de domínio:

*[...] más allá de los mares y se consideran muy felices si ocupan con sus tropas numerosas provincias añadiendo a las antiguas otras nuevas, mientras ignoran en qué consiste aquel noble dominio semejante a los dioses: ¡el dominio de uno mismo es el máximo dominio!* (SÉNECA, 1989, Tomo II, Libro XIX, p. 338)

Motivo suficiente para que o filósofo peça para que lhe ensinem quão sagrada é a justiça, pois atende ao bem dos outros e nada exige a si mesma, “*sino poderla practicar. Nada tenga que ver con la ambición y la gloria: que se complazca en sí misma*”<sup>132</sup> (SÉNECA, 1989, Tomo II, Libro XIX, p. 338).

Finalmente, o diabo declara que os homens entendem tudo “*al revés*”,

*Mata uno a otro primero, vencido de la ira, pasión ciega, y otras veces de miedo de que le mate a él. Así los hombres, que todo lo entendéis al revés, bobo llamáis al que no es sedicioso, alborotador, maldiciente; y sabio llamáis al mal acondicionado, perturbador y escandaloso; valiente al que perturba el sosiego y cobarde al que con bien compuestas costumbres, escondido de las ocasiones, no da lugar a que le pierdan el respeto. Estos tales son en quién ningún vicio tiene licencia.* (QUEVEDO, 2009, p. 141)

A descrição do diabo se assenta em valores que comumente deveriam orientar a humanidade, no sentido de assumir ações mais virtuosas, com vistas ao bem do Estado. No entanto, a entidade expõe as ações humanas contrárias ao conceito de valentia, mesmo porque, na sequência, lida com o tema do mundo às avessas.

---

<sup>132</sup> Aqui o filósofo destaca o exemplo de Alexandre, que “*poniendo su dominio a los demás, no sabe dominarse a sí mismo*”. Sêneca era contrário à toda guerra de conquista e censurava a conduta de Alexandre, um ladrão sem escrúpulos, cuja realeza se fundava no temor de seus súditos (SÉNECA, Tomo II, 1989, Libro, XIX, p. 338).

Como tema recorrente em alguns autores dos séculos XVI e XVII, exemplos como Miguel de Cervantes na novela exemplar *El coloquio de los perros* (2005)<sup>133</sup>, bem como o de Juan de Molina, em sua versão da carta à *Demetriada* de São Jerônimo (1995<sup>134</sup> apud QUEVEDO, 2017, p. 201), se destacam: “¡Oh, cuántos hay que toman la soberbia por libertad, y otros que tienen por humildad ser lisonjeros, o a los maliciosos llaman prudentes y a los groseros ignorantes llaman simples”.

Portanto, fica evidente a visão cristã que considera os homens pelos vícios e virtudes, a qual trabalha na luta pela salvação de suas almas, dado que certos pecados sofrem a interferência da hipocrisia ou da vontade de simular uma qualidade moral, como disse.

Admirado, o narrador declara: “- ¡Oh, pesia tal! [...] – Mas estimo haber oído este diablo que cuanto tengo”. As gargalhadas dos diabos continuam, e o pequeno fidalgo “a atormentarse de nuevo” (QUEVEDO, 2009, pp.141-142).

Como havia muito a ser visto, o narrador retoma sua jornada. Passa pelas “dueñas”, que “acá son ranas del infierno”, observa homens “arañándose y dando voces”. Ao perguntar “a uno qué gente era aquella tan vieja y tan en cantidad”, alguém respondeu: “Éste es [...] el cuarto de los padres que se condenan por dejar ricos a sus hijos, que por otro nombre se llama el cuarto de los necios”. Afinal, o tipo não teve um dia de sossego na vida, não comia, nem vestia, “por hacer un mayorazgo [...], me morí sin médico por no gastar dineros amontonados, y apenas expiré cuando mi hijo se enjugó las lágrimas con ellos; [...]” (QUEVEDO, 2009, pp. 142-143).

Finalmente, o narrador chega em uma prisão muito escura. Perguntou a um dos que ali estavam “qué estancia era aquella, y dijéronme que era el cuarto de los que << ¡Oh, quién hubiera!>> – No lo entiendo- dije - ¿Quién son los de << ¡Oh, quién hubiera!>>?” Eram tolos que viviam mal no mundo e foram condenados sem entenderem o motivo, e agora estavam ali e diziam: “<< ¡Oh, quién hubiera oído misa! ¡Oh, quién hubiera callado! ¡Oh, quién hubiera favorecido al pobre! ¡Oh, quién hubiera confesado!>>” (QUEVEDO, 2009, p. 143). Fugindo de “tan mala gente y tan ciega”, o narrador se aproxima de um curral e encontra piores. Admirado com o título com que estavam no inferno, perguntou a um demônio, que disse:

<sup>133</sup> Berganza. “No había lobos, menguaba el rebaño, quisiera yo descubriello hallábame mudo. Todo lo cual me traía lleno de admiración y de congoja. << ¡Válame Dios! – decía entre mí -, ¿quién podrá remediar esta maldad? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen que la confianza roba y el que os guarda os mata?>>” (CERVANTES, 2005, pp. 664-665).

<sup>134</sup> SAN JERÓNIMO. *Epistolario de San Jerónimo*. II: Cartas 86-154, Edición preparada por Juan Bautista Valero. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 1995.

-Éstos son los de <<Dios es piadoso, Dios sea conmigo<sup>135</sup>>>.  
 -Dije al punto: - ¿Pues cómo puede ser que la misericordia condene, siendo eso de la justicia? Vos habláis como diablo.  
 -Y vos – dijo el diablo – como ignorante; ¿pues no sabéis que la mitad de los que están aquí se condenan por la misericordia de Dios? Y si no, mirad cuántos son los que, cuando hacen algo mal hecho y se lo reprehenden, pasan adelante y dicen: <<Dios es piadoso y no mira en niñerías; para eso es la misericordia de Dios tanta>>. Y con esto, mientras ellos haciendo mal esperan en Dios, nosotros los esperamos acá. - ¿Luego no se ha de esperar en Dios y en su misericordia? – dije yo. - No lo entiendes – me respondieron –, 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 a sí las almas que consideran la misericordia de Dios encubridora de maldades, [...]. (QUEVEDO, 2009, p.144)

Duas expressões se destacam nas passagens acima, “¡Oh, quién hubiera!” e “Dios es piadoso, Dios sea conmigo”, em que os significados insertos em cada uma delas são personificados, ou se preferir, alegóricos. Na primeira, a representação alegórica se volta à tolice dos vulgares que, como categoria intelectual são conduzidos pelo tropel dos afetos, dado que suas ações não são movidas por um pensar racional, apenas pelo ímpeto que geralmente os conduz ao ridículo ou ao fracasso. Daí ser possível não compreenderem os próprios pecados, pelo fato de desconhecerem o significado de cada um deles. Quanto à segunda expressão, considerando sua aplicação no fragmento, se interpreta alegoricamente, porque se refere àqueles que se escondem atrás da fé enganosa, cuja doutrina e os bons princípios cristãos são usados para acobertarem maldades. Como diz o diabo, nada merecem os que, sabendo que a misericórdia de Deus é grande, a transformam em licença para cometerem abusos contra os demais, o que é o mesmo que cometerem contra Deus. Como diz Santo Tomás de Aquino,

*El hipócrita, simulando tener una virtud, se la propone como un fin no por lo que se refiere a su posesión real, como si de veras quisiera tenerla, sino por pura apariencia, como quien lo que desea es aparentar que la tiene. Nada hay por este motivo opuesto a dicha virtud, sino que a lo que se opone es a la verdad, en cuanto que, en lo relativo a tal virtud, se pretende engañar a los hombres. No se practican en este caso las obras de tal virtud como objetivo, sino instrumentalmente, como signos de la misma. (AQUINO, Parte II-II a e, Cuestión 111, Artículo 3)*

<sup>135</sup> “Dios Sea Conmigo. Locución con que se implora el favor Divino en algún riesgo, o en alguna grave dificultad, de que es dificultoso salir bien. Latín. Dominus mecum sit. Deus me adjuvet. MUÑ. Vid. de Fr. Barth. de los Mart. lib. 1. cap. 12. Quando llegó a decir Mando a V. R. que acepte, levantó la voz como si tuviera el lazo a la garganta y esperara el garrote, y dixo Dios sea conmigo” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

Diante das falas do diabo, o narrador acrescenta: “¿-Esto se vee y se oye en el infieno? ¡Ah, lo que aprovechara allá uno destes escarmentados!” (QUEVEDO, 2009, p. 144). Mais uma vez, à imitação das estruturas contidas em um sermão representado, se privilegia os elementos voltados ao visual, que se institui por meio da descrição dos tipos e de suas ações, e à audição, que se constrói pelos discursos das entidades. Ambas são responsáveis por transmitirem verdades sagradas, que visam a persuasão.

Razão pela qual, em diversas passagens de *Los sueños*, essas características serão apontadas no sentido de demonstrar a validade das inferências propostas neste trabalho, quando reconhece que a composição apresenta formas que se assemelham ao drama sacramental, cujos elementos discursivos são típicos de um discurso religioso.

Seguindo em sua trajetória pelo inferno, o narrador passa por alguns tipos como os sodomitas, as velhas e os cornudos. Junto a eles estavam uns poucos que se queixavam de seu sofrimento. “*Qué gente es esta? – pregunté. Y respondiome uno dellos: Los sin ventura, muertos de repente*” (QUEVEDO, 2009, p.145), Um diabo desmente, alegando que ninguém morre de repente, mas por descuido e distração.

*¿Cómo puede morir de repente quien dende que nace vee que va corriendo por la vida y lleva consigo la muerte? ¿Qué otra cosa veis en el mundo sino entierros, muertos y sepulturas? ¿Qué otra cosa oís en los púlpitos y leéis en los libros? ¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde de 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. ¿Pues cómo puede haber hombre que se muera de repente en el mundo, si siempre lo andan avisando tantas cosas? No os habéis de llamar, no, gente que murió de repente, sino gente que murió incrédula de que podía morir así, sabiendo con cuán secretos pies entra la muerte en la mayor mocedad, [...].* (QUEVEDO, 2009, pp. 145-146)

Observa-se que a exposição do diabo recupera o tema que se volta à efemeridade da vida, muito presente ao longo de toda a obra, no momento em que se reconhece que o homem carrega em si o próprio fim. Com isso, a entidade introduz lugares-comuns associados à representação da morte, insertos nos sermões, na leitura dos livros sagrados, bem como em textos de autores antigos, pois associados ao *tempus fugit*, ambos, morte e tempo, se consolidam quando são representados seja pelo desgaste, seja pela ruína de todas as coisas, porque tais imagens predizem o destino final do homem.



Dessa maneira, quando o diabo equipara o sonho com a morte, seguindo crenças antigas<sup>136</sup>, o ser demonstra que o sonho sempre busca recordar a humanidade de seu fim, visto que carrega o retrato da morte em si mesmo. Assim, quando considera “*con cuán secretos pies*” a funesta criatura se aproxima do homem no auge da juventude, reconhece “*que en una misma hora en dar bien y mal suele ser madre y madrastra*”. (QUEVEDO, 2009, p. 146). Os termos “*madre y madrastra*”, como metáforas, equiparam a morte à figura materna, aquela que pare e acolhe o homem no início da vida, ao mesmo tempo em que propõe uma semelhança da entidade com uma madrastra<sup>137</sup>, considerando que a morte conduz o homem à eternidade.

Nessa perspectiva, os tipos seguem identificados pelos respectivos ofícios no cumprimento de suas penas, como é o caso dos boticários,

*[...] gente que como otros buscan ayudas para salvarse, éstos las tienen para condenarse. Éstos son los verdaderos alquimistas, que no Demócrito Abderita en la Arte Sacra, Avicena, Géber ni Raimundo Lull<sup>138</sup>, porque ellos escribieron cómo de los metales se podía hacer oro, y no lo hicieron ellos, [...] pero estos tales boticarios, de la agua turbia, que no clara, hacen oro, y de los palos; oro hacen de las moscas, del estiércol; oro hacen de las arañas, de los alacranes y sapos, y oro hacen del papel, pues venden hasta el papel en que dan el unguento. Así que sólo para éstos puso Dios virtud en las hierbas y piedras y palabras, pues no hay hierba, por dañosa que sea y mala, que no les valga dineros.* (QUEVEDO, 2009, pp. 146-147)

A correspondência entre os ofícios revela o tratamento pejorativo que Quevedo dispensa, especialmente, aos alquimistas, quando se verifica que em *El alguacil endemoniado*, discurso que se verá mais à frente, estes tipos estão acomodados no inferno juntos com os mentecaptos. Quer dizer, tanto os boticários quanto os alquimistas são descritos e ridicularizados por seus métodos considerados enganosos, utilizados na tentativa de trapacearem o povo e obterem lucro<sup>139</sup>. Além disso, o tipo boticário costuma ser identificado pela imperícia, outras vezes pela ganância, lugares-comuns que se repetem em alguns

<sup>136</sup> Monzón (1563, s.n.), em seus *Avisos Spirituales*, recorda que Homero equiparava os sonhos com a morte. “[...] a donde por dezir que uno murió, se dice que durmió [...]”. constante deste trabalho.

<sup>137</sup> “*Madrastra El nombre le basta. Modo de hablar, con que se explica, que aunque se ignoren o se prescinda de las costumbres o prendas de las mugeres, que tienen este parentesco, por él solo se suponen ásperas, y enojosas, por el regular desamor, que suelen manifestar con sus hijastros. Latín. Odium novercale vel nomen indicat*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).

<sup>138</sup> “Demócrito Abderita, Avicena, Géber y Raimundo Lull, todos famosos alquimistas” (QUEVEDO, 2009, p. 146).

<sup>139</sup> “*Y con poner sus boticas muy compuestas con caxas doradas y botes pintados, y las redomas con unos rétulos muy grandes, a muchas gentes hazen entender que es todo oro lo que reluze y que vayan a tomar medicinas a sus tiendas, que aprovechan más para enfermar con ellas los sanos que para dar salud a los enfermos*”. (TORQUEMADA, 1994, p. 266)

momentos em *Los sueños*, um assunto que será estudado, minuciosamente, no *Sueño de la Muerte*.

Outros ofícios são mencionados à sequência, como os barbeiros, os já mencionados canhotos, entre outros, quando o narrador verifica que os taberneiros andavam soltos pelo inferno. No momento em que indaga o motivo pelo qual “*los dejaban andar sueltos, dijo un diablo: -Y les abrimos las puertas, que no hay para qué temer que se irán del infierno gente que hace en el mundo tantas diligencias para venir*”. De acordo com um diabo, em três meses de inferno “*son tan diablos como nosotros*”. Contudo, acrescenta, “*si quereis saber notables cosas, llegaos a aquel cerco; veréis en la parte del infierno más hondo a Judas con su familia descomulgada de malditos dispensereros.*” (QUEVEDO, 2009, p. 152).

Começo pelo espaço em que se encontra o apóstolo “*en la parte del infierno más hondo*”. O local recupera o nono círculo do Inferno da *Divina Comédia* de Dante (1979), onde penam as almas de todos os traidores. Composto por um lago congelado, ali os condenados estão submersos e os castigos, aplicados pelo próprio Lúcifer, são contínuos. Na obra do autor florentino, os traidores estão divididos em quatro fossos: os traidores da família, da pátria, dos hóspedes e dos benfeitores<sup>140</sup>.

Por sua vez, no *Sueño del Infierno*, o diabo não se refere tão somente a Judas, mas a sua família, considerada como “*descomulgada*”, cujo significado do termo os define como malvados, perversos ou os destaca como aqueles que se afastam da comunhão dos fiéis e dos usos dos sacramentos, o que os torna amaldiçoados, pois se encontram expulsos da Igreja. Ademais, reconhecido como despenseiro de Cristo<sup>141</sup>, Judas simboliza não somente a traição que se assenta na cobiça, mas também demonstra que suas ações foram dirigidas por Satã, de acordo com os Evangelhos de Lucas e João, o que faz com que sua descrição se consolide por meio de uma série de traços físicos, identificados como símbolos de malignidade.

[...] *vi a Judas, que me holgué mucho, cercado de sucesores suyos, y sin cara. No sabré decir sino que me sacó de la duda de ser barbirrojo como le pintan los españoles por hacerle extranjero, o barbinegro como le pintan los extranjeros por hacerle español, porque él me pareció capón.* (QUEVEDO, 2009, p. 152)

<sup>140</sup> Cf.: Inferno, Canto XXXIV (ALIGHIERI, 1979).

<sup>141</sup> “Em verdade, em verdade, vos digo: um de vós me entregará”. [...] Simão Pedro faz-lhe, então, sinal e diz-lhe [...]. Quem é, Senhor? Responde Jesus: “É aquele a quem eu der o pão que umedecerei no molho”. Tendo umedecido o pão, ele o toma e dá para Judas, filho de Simão Iscariotes. [...] Nenhum dos que estavam à mesa compreendeu por que lhe dissera isso. Como era Judas quem guardava a bolsa comum, alguns pensavam que Jesus lhe dissera: “Compra o necessário para a festa”, ou que desse algo aos pobres (Jo 13: 21-29).

Nessa configuração, Judas aparece “*sin cara*”, uma vez que não possui qualquer traço facial, o que resulta em uma desqualificação total do personagem. Quando seguimos a definição do termo “*cara*” constante no *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Orozco (1674, índice 10, fol. 134 v), tem-se:

[...] *la figura del hombre particularmente se considera en la cara; pues por ella nos diferenciamos unos de otros: y es cosa para reparar en ella, que siendo las caras, y las partes de ellas y faciones unas, entre cien mil hombres juntos no aurà dos que se parezcan el uno al otro; porque muy poquita cosa basta a diferenciarlos.*

Desse modo, se atentarmos para o fato de que Judas representa a alegoria da traição, isso significa dizer que o personagem é composto por meio de lugares-comuns éticos como mentiroso, ganancioso e desleal, além do fato de o narrador o descrever “*sin cara*”, sem os traços que o diferencie de outros seres, ou até mesmo sem imagem, demonstrando que não pode ser identificado como homem. Além disso, o personagem se assemelha a um “capón<sup>142</sup>”, pois “*no es posible menos, ni que tan mala inclinación y ánimo tan doblado se hallase sino en quien, por serlo, no fuese ni hombre ni mujer*” (QUEVEDO, 2009, p.152). Em outras palavras, não pertence a nenhum gênero humano, apenas é introduzido como signo de alta malignidade.

Para Ignacio Arellano (2003, p. 95), Judas Iscariotes é um dos personagens mais mencionados em Quevedo, cinquenta vezes na obra *Política de Dios* (1626)<sup>143</sup> e em trinta poemas, entre estes o soneto 540<sup>144</sup>, nos quais são introduzidos lugares-comuns relacionados ao tema do mau apóstolo, tais como: “*soga, bote, pelo rojo, botas*”, sem mencionar os ofícios voltados à cobiça e à fraude, de despenseiro a conselheiro e ministro, sempre ladrão.

<sup>142</sup> “Capón. s. m. *El que es castrado. Lo que se entiende assí de los hombres, como de los animales; si bien entre estos con especialidad del gallo. Latín. Eunuchus. Spado. FR. L. DE GRAN. Symb. part. 1. cap. 14. Lo qual no hace el capón, que guarda continéncia, y por esso andando el gallo flaco, él está gordo y bien tratado. BOBAD. Polit. lib. 1. cap. 8. num. 8. Lo mismo se puede decir de los Eunuchos, que el vulgo llama capones. PIC. JUST. fol. 110. El capón tiene del hombre lo peor, y de la muger lo más ruin.*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1729)

<sup>143</sup> “*Dijo el Espíritu Santo, advirtiendo estos peligros: «Mejor es ir a la casa donde se llora, que al convite». ¡Qué parecidos fueron Cristo y Juan! En una cena se trata la muerte de Cristo, y en otra la de Juan. Allí se entró Satanás en el corazón de Judas, y aquí en el del Rey, que había de estar en las manos de Dios.*” (QUEVEDO, 1626, pp. 36-37)

<sup>144</sup> “*Pregunta: ¿Quién es el de las botas, que colgado/ es arracada vil de aquel garrote? / Respuesta: Es Judas, el apóstol Iscariote/ Pregunta: Habéis los portugueses despenado. / Bien está lo bermejo a lo ahorcado. / ¿No es éste el de los pobres y el del bote? / Respuesta: Este fue despensero y sacerdote, / y presidió en la hacienda interesado. / Pregunta: Para los pobres dijo que quería vender el bote, y darles el dinero; / ¿y entre los cinco mil no hurtó aquel día? / Respuesta: Fue Judas gran ministro, no ratero:/ las migajas dejó porque atendía/ a embolsarse su dueño todo entero.*” (A Judas Iscariote, ladrón no de poquito). (QUEVEDO apud ARELLANO, 2003, pp. 437-438).

Na sequência, o discurso do narrador assume um tom mais severo e sua exposição, ordenada pelo gênero judiciário, busca persuadir o destinatário, com o intuito de comprovar que certas ações pretéritas sempre são atribuídas a um certo tipo de pecador, como mostra à continuação:

*¿Y quién sino un capón tuviera tan poca vergüenza que besara a Cristo para vendelle? ¿Y quién sino un capón pudiera condenarse por llevar las bolsas? ¿Y quién sino un capón tuviera tan poco ánimo que se ahorcase, sin acordarse de la mucha misericordia de Dios? Ello yo creo por muy cierto lo que manda la Iglesia Romana, pero en el infierno capón me pareció que era Judas. Y lo mismo digo de los diablos, que todos son capones sin pelo de barba y arrugados, aunque sospecho que como todos se queman, que el estar lampiños es de chamuzcado el pelo con el fuego, y lo arrugado del calor, y debe de ser así, porque no vi ceja ni pestaña y todos eran calvos. (QUEVEDO, 2009, pp. 152-153)*

O certo é que as orações começam com a repetição da frase “*Y quién sino un capón*”, um recurso anafórico comumente utilizado nestes escritos quevedianos, na busca por enfatizar as ações do personagem, reforçando a afirmação de que somente “*un capón*” como Judas, trai, rouba e ainda comete suicídio. Vale recordar que, o suicídio, de acordo com o *Decálogo Divino*<sup>145</sup> é considerado um pecado capital, como disse, o que faz com que o apóstolo seja apresentado como a personificação do próprio Inferno. Tal declaração se confirma quando o narrador reconhece a semelhança existente entre a aparência dos diabos e a de Judas, pois todos são castrados e calvos<sup>146</sup>.

Diante das repreensões do narrador, que o acusa de “*traidor infame sobre todos los hombres*” Judas responde:

*- Pues vosotros ¿por qué os quejáis deso?; que sobrado de bien os estuvo, pues fui el medio y arcabuz para vuestra salud. Yo soy el que me he de quejar y fui a quien le estuvo mal, y ha habido herejes que me han tenido con veneración, porque di principio en la entrega a la medecina de vuestro mal. Y no penséis que soy yo solo el Judas, [...]. (QUEVEDO, 2009, p. 153)*

<sup>145</sup> “Não matarás” (Ex 20: 13). Cf. nota sobre Judas no *El sueño del Juicio Final*.

<sup>146</sup> Com respeito aos calvos, segundo Eugenio Asensio, foram motivos de burlas nos entremeses, desde “*el mimos falakrós*” dos gregos até o palhaço das bofetadas, que anima as crianças. “*Alegría primitiva cuyos resortes son variados: la imagen llamativa “coronilla en cueros” y sobre todo la aliteración en cascada, estrujando el zumo sonoro y semántico de una palabra y sus emparentadas, con sobria abundancia que contrasta con las orgías verbales de las soties en el teatro francés del XV y XVII: ‘Digo, señor, que hay calvos y calvarios, / calbones y calbísimas calbudas, / calva Anás, calva Herodes, calva Judas’*” (QUEVEDO apud ASENSIO, 1971, pp. 240-241).

Baseando-se nas ações passadas, Judas declara que houve hereges que o veneraram,<sup>147</sup> uma vez que sua traição desencadeou um processo que culminou na crucificação de Cristo, aqui identificada pela expressão “*medecina de vuestro mal*”. Uma expressão alegórica, cuja aplicação simboliza não somente a ação sacrificial, mas, sobretudo, a missão salvadora do filho de Deus, aquela que se volta à remissão dos pecados da humanidade, embora tal alegação não exima o apóstolo do pecado da traição.

Pelas palavras do discípulo, somente ele pode se queixar de ter carregado a reputação de ser “*el Judas*”, que por antonomásia significa traidor, visto que depois da morte de Jesus, segundo o personagem,

*hay otros peores que yo y más ingratos, pues no sólo le venden, pero le venden y compran, azotan y crucifican, y lo que es más que todo, ingratos a vida y pasión y muerte y resurrección, le maltratan y persiguen en nombre de sus hijos.* (QUEVEDO, 2009, p. 153)

Em outros termos, por meio de um discurso judiciário, Judas chama a atenção para o fato de que, após a morte e ressurreição do filho de Deus, surgiram mais ingratos do que ele, motivo suficiente para que o narrador se interesse por encontrá-los nas regiões infernais.

Com isso, o narrador segue em sua jornada: “*topé muchos demonios en el camino con palos y lanzas, echando del infierno muchas mujeres hermosas y muchos malos letrados*”. Passou por outras tantas almas e, “*como nombraron ladrones*”, indagou sobre os escravos, mesmo porque não era possível “*que no hay en el infierno ninguno, [...]*”. Respondeu um demônio: “- *Bien creo yo que no toparíades ninguno por él. [...] ¿Sálvanse todos? – No – dijo – pero dejan de andar y vuelan con plumas.*” (QUEVEDO, 2009, p. 155). Vale lembrar, que o verbo “*volar*” em *germanía*<sup>148</sup> significa roubar. A resposta da entidade é aguda, pois se verifica que o termo “*plumas*” faz referência tanto às asas que possibilitam os escravos a voarem quanto às penas usadas para escreverem os processos fraudulentos que compõem. Além disso, segundo o demônio, os tipos “*no usan ellos de nombre de escribano, que acá por gatos los conocemos.*” (*Ibidem*, p. 156). O vocábulo “*gato*” na conversação informal, significa ladrão. Finalmente, o narrador pergunta à entidade:

<sup>147</sup> Os cainitas eram adoradores de Cain, foram os hereges que adoraram a Judas (QUEVEDO, 2009, p. 153).

<sup>148</sup> “*Germanía: Jerga o manera de hablar de ladrones y rufianes, usada por ellos solos y compuesta de voces del idioma español con significación distinta de la verdadera, y de otros muchos vocablos de orígenes muy diversos.*” (RAE).

- ¿Y los alguaciles malos no están en el infierno?  
 - Ninguno está en el infierno – dijo el demonio.  
 - ¿Cómo puede ser, si se condenan algunos malos entre muchos buenos que hay?  
 - Dígoos que no están en el infierno porque en cada alguacil malo, aun en vida está todo el infierno en él.  
 Santigüeme y dije: - Brava cosa es lo mal que los queréis los diablos a los alguaciles. (QUEVEDO, 2009, p. 156)

Fica evidente a ironia aplicada pelo narrador, quando reconhece que há *buenos alguaciles*, declaração que é introduzida em sentido contrário àquele que deveria ser utilizado. Quando o demônio admite que “*está todo el infierno*” em cada oficial de justiça, a entidade confirma que os tipos personificam a ausência de bem, embora o narrador mantenha a ironia quando reconhece quão mal os diabos querem “*los alguaciles*”.

Além dos astrólogos, alquimistas, supersticiosos, quiromântico e geomântico, “*con supersticiosas palabras y oración*” (QUEVEDO, 2009, p. 165), o narrador encontra mais alguns pecadores pelo caminho, até finalmente alcançar “*al cuartel de la gente peor que Judas*”.

*Dime prisa a llegar allá, y al fin asomeme a parte donde sin favor particular del cielo no se podía decir lo que había. A la puerta estaba la Justicia de Dios espantosa, y en la segunda entrada el Vicio desvergonzado y soberbio, la Malicia ingrata e ignorante, la Incredulidad resuelta y ciega y la Inobediencia bestial y desbocada. Estaba la Blasfemia insolente y tirana, llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas con los ojos armados de llamas ardientes. Grande horror me dio el umbral.* (QUEVEDO, 2009, p. 168)

O que se constata é que todos os eventos só puderam ser descritos devido a um favor “*particular del cielo*”, do contrário, o narrador nada poderia dizer do que havia naquele lugar. Tal afirmação se assemelha àquela contida no início do *Sueño del Infierno*, quando também, “*por particular providencia de Dios*”, o narrador começa a sonhar (QUEVEDO, 2009, p. 122). Naquele momento, o anjo custódio o conduziu à “*muda recreación*” inicial, repleta de beleza e paz, ainda que o narrador, no exercício de seu livre-arbítrio, tenha decidido seguir pela via dos vícios, até chegar às regiões infernais. Quer dizer, tudo isso vem a demonstrar que, embora o homem tenha a faculdade de decidir de acordo com sua vontade, sem o consentimento Divino nada será possível. Afinal, aquele que obedece é movido pela autoridade daquele a quem obedece, como diria Santo Tomás de Aquino (Parte II-II a e - Cuestión 104, art. 4), pois

[...] *así como Dios es el primer motor de todas las cosas que se mueven naturalmente, también lo es de todas las voluntades, como consta por lo dicho (1-2 q.9 a.6). Y, por tanto, lo mismo que todas las cosas naturales están sometidas por necesidad natural a la moción divina, así también, por cierta necesidad de justicia, todas las voluntades tienen que obedecer a la autoridad divina.*

Autoridade que permite ao narrador que se depare com uma série de entidades abstratas, personificadas que, à imitação de um auto sacramental, se colocam em posições bem definidas no interior de um espaço que é descrito pela narrativa. Reparem que “*la Justicia de Dios*”, representante da virtude absoluta, se encontra “*a la puerta*”, o que se deduz tratar-se da porta principal ou da primeira porta. Na segunda entrada estão todas as entidades, responsáveis pela figuração dos lugares nefastos, cuja posição de cada uma delas se dá de maneira contígua. Pode-se verificar que a cada pecado se aplicam lugares-comuns correspondentes, do mesmo modo que a Justiça de Deus que, no caso, se apresenta de maneira “*espantosa*”, se destaque não apenas por causar admiração, mas principalmente pelo assombro e temor que infunde, porque sendo Divina, se coloca acima de todos, narrador, almas, todas as coisas e todos os acontecimentos. O narrador se mantém em sua trajetória.

*Entré y vi a la puerta la gran suma de herejes antes de nacer Cristo: estaban los ofiteos, que se llaman así en griego de la serpiente que engañó a Eva, la cual veneraron a causa de que supiésemos del bien y del mal; los cainanos, que alabaron a Caín, porque, como decían, siendo hijo del mal prevaleció su mayor fuerza contra Abel; los sethianos, de Seth. (QUEVEDO, 2009, pp. 168-169)*

Vale notar que desde o instante em que o narrador chega “*al umbral*” até alcançar “*la gran suma de herejes antes de nacer Cristo*”, o relato assume novos contornos, pois a descrição de um espaço a outro, juntamente com o acréscimo de mais personagens e suas respectivas identificações, enfim, todo esse cenário pode ser classificado como sendo uma *ekphrasis*. Isso se deve ao fato de que os elementos contidos na narrativa, ao serem descritos com clareza e vivacidade, possibilitam colocar diante dos nossos olhos a imagem daquilo que exibem. Para João A. Hansen (2019, p. 266),

*A ekphrasis é uma arte mimética e, para lê-la segundo o seu modo de operar antigo, devem-se considerar os modos retóricos prescritos para que o discurso mimetize em sua invenção e elocução os procedimentos miméticos considerados próprios da invenção e da elocução da pintura.*

Com isso, a *ekphrasis* expõe “o efeito da presença de algo ausente”, fazendo com que seja retratado um momento, cujo emprego de lugares-comuns epidícticos da invenção e palavras adequadas da elocução, conhecidos do público, coloquem à mostra cenas em que o efeito de espanto ou de maravilhamento vise o prazer (HANSEN, 2019 pp. 266-267).

Ainda com respeito a essa passagem, embora seja possível reconhecer que tais pessoas, ações e situações tenham existido historicamente, como é o caso desses hereges, não há como esquecer de que se trata de um sonho, no qual todos os personagens, abstratos ou não, se colocam a serviço de uma alegoria que expõe as heresias e os hereges ou, se preferir, que representa aqueles que se afastaram de Deus e de seus ensinamentos.

Nesse sentido, alguns hereges são citados, à imitação do *Catálogo de las Herejías* de Filástrio de Brescia (330-397) e de *Las Herejías dedicado a Quodvultdeo*<sup>149</sup>, de Santo Agostinho (354-430). Mencionando os hereges “*antes de nacer Cristo*”, como os ofitas, os cainitas e os setianos, obtêm-se que os primeiros foram aqueles que pertenceram aos movimentos surgidos no século II d.C. Já os segundos, “*los cainanos (o cainianos y cainitas)*”, nas palavras de Santo Agostinho, assim são chamados

*porque honran a Caín, diciendo que era de poderosísima fortaleza. Consideran también en el traidor Judas algo divino y su crimen un beneficio, asegurando que él supo de antemano cuánto aprovecharía al género humano la pasión de Cristo, y por eso lo entregó a los judíos para matarlo. Se dice que también veneran a aquellos que perecieron al abrirse la tierra cuando promovían un cisma en el primitivo pueblo de Dios, así como a los sodomitas. Blasfeman de la ley y de Dios, autor de la ley, y niegan la resurrección de la carne.* (SAN AGUSTÍN, 2018, s.p.).

Quanto aos setianos<sup>150</sup>, fizeram parte de uma seita gnóstica, que pode ter ocorrido antes de Cristo, apesar de que todos se opuseram a Deus, sem mencionar outros, conforme o Santo.

Diante de obras que se dedicaram a catalogar movimentos e seitas heréticas nos primeiros séculos da era cristã, cujo modelo vem a ser retomado nessa passagem *del Infierno*, pergunto: o que se entende por heresia nos tempos de Quevedo? Para responder tal questão,

<sup>149</sup> *Quodvultdeo* (400-450) santo católico, bispo da diocese de Cartago que viveu no século V. Foi amigo e discípulo de Santo Agostinho de Hipona.

<sup>150</sup> “*Setianos; toman el nombre del hijo de Adán llamado Set. Le honran, pero con una vanidad fabulosa y herética. En efecto, afirman que nació de una madre de lo alto, que dicen se juntó con un padre de lo alto, de quien nacería otro germen divino distinto, el de los hijos de Dios. Estos novelan también muchas cosas vanísimas sobre los principados y las potestades. Algunos afirman que creían que Sem, el hijo de Noé, era Cristo*”. (SAN AGUSTÍN, 2018, *Las herejías*, dedicado a Quodvultdeo).



recorro ao *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias Orozco, pois segundo o lexicógrafo, o vocábulo em grego *αίρεση* significa, opinião, escolha, seita;

*[...] y tomase en buena y mala parte. Pero en nuestra lengua castellana, y en todas las de los católicos que militan debajo de la Iglesia Católica Romana, siempre significa deserción, y apartamiento de la fe, y de lo que tiene y cree la dicha Santa Madre Iglesia. Llamaban antiguamente herejías las sectas de los filósofos, como las de los estoicos, peripatéticos, académicos, epicúreos [...] Pero oy día este nombre es odioso, y infame; y significa falsa y dañada doctrina que enseña y cree lo contrario de aquello que cree y enseña la fe de nuestro Redemptor Iesu Christo, y su Iglesia. (COVARRUBIAS OROZCO, 1674, fol. 51v, índice 18)*

Claro que ao descrever os católicos como militantes, o lexicógrafo não se refere tão somente aos fiéis, mas sobretudo ao clero, percebido secularmente como um exército que, segundo os estudos recentes de Javier Burrieza Sanchez (2008, p.182), estava “a serviço do papado, da recatolização, vinculados a partir da Igreja Romana com a Monarquia Hispânica”, uma missão que tem como propósito defender a Igreja, propagar a fé católica e combater as heresias, temas também presentes nos autos sacramentais, como disse.

Assim, para o pesquisador, o ordenamento religioso se unia ao político e ao social, uniformizando condutas “[...] *gracias a los rituales y símbolos que servían para igualar al Estado u a la Iglesia. Todo ello sucedía en una sociedad sacralizada donde el poder político y el religioso compartían objetivos y horizontes*” (BURRIEZA SANCHEZ, 2004, pp. 33-34).

O que faz com que essa passagem *del Infierno* se apresente de maneira doutrinária, pois seu objetivo se centra no fortalecimento da fé católica e no desprezo por aqueles que, corrompidos pelos pecados, buscavam aliciar os homens por meio de seitas entendidas como heréticas.

Segue o narrador com sua descrição:

*Estaba Dositeo ardiendo en un horno, el cual creyó que se había de vivir sólo según la carne, y no creía la resurrección, privándose a sí mismo, ignorante más que todas las bestias, de un bien tan grande, pues cuando fuera así, que fuéramos sólo animales como los otros, para morir consolados habíamos de fingirnos eternidad a nosotros mismos; y así, llama Lucano en boca ajena a los que creen la inmortalidad del alma <<Felices errore suo>>, dichosos con su error. (QUEVEDO, 2009, p. 169)*

Quando se refere à *Dositeo*<sup>151</sup>, o narrador o descreve ardendo em um forno, pois viveu “*sólo según la carne*”, não acreditava na ressurreição e, conseqüentemente, ignorava “*un bien tan grande*”. Quer dizer, não acreditar na imortalidade da alma consiste em não acreditar na vida eterna, o que equivale ter um total descrédito em um Bem maior. Ainda que o homem não se prepare para a eternidade, que se conduza por caminhos pouco virtuosos, ainda assim, não se deve ignorar que o arrependimento é necessário na busca pela salvação, não do corpo físico, frágil e perecível, mas de sua alma sempre eterna.

O fragmento traz alguns hereges anteriores a Cristo que ao negarem Deus, negaram Sua doutrina. Razão pela qual o narrador se baseia no exemplo de Lucano (039-065 d.C.), visto que para o poeta romano felizes eram aqueles que acreditavam na imortalidade da alma<sup>152</sup>, embora fosse um erro, pois o poeta não possuía tal crença.

Na sequência, o narrador chega diante dos “*herejes que había después de Cristo*” (QUEVEDO, 2009, p. 170). Dentre estes alguns nomes se destacam como Tertuliano<sup>153</sup>, Orígenes<sup>154</sup>, Menandro<sup>155</sup> e seu mestre Simão Mago<sup>156</sup>, sem falar de outros tantos hereges que o narrador encontra em penas no inferno, até chegar em uma parte onde estava um espírito

---

<sup>151</sup> Dositeu passava-se por enviado de Deus; observava certas práticas judias e foi mestre dos saduceus. (QUEVEDO, 2017, p. 252)

<sup>152</sup> “*Felices en todo caso con su error los pueblos a los que contempla la Osa: a ellos no les angustia el conocido como mayor de los temores, el miedo a la muerte. De ahí la mentalidad de sus guerreros, con inclinación a precipitarse sobre la espada, unas almas dispuestas a acoger la muerte, y el sentimiento de que es una cobardía preocuparse por conservar una vida que ha de volver*” (LUCANO, 1984, p. 459).

Por outro lado, Quevedo (2015, pp. 132-133) em *Providencia de Dios*, cita o mesmo trecho de Lucano: “*Lucano, que en algunos versos de su Pharsalia pronuncia este error, y en muchas le bosteza abriendo sin palabras la boca, tartamudeando todo el ateísmo y con más voz en negar la providencia; en que tuvo por discípulo a Tácito como lo mostraré en su Tratado. Éste, pues, docto poeta en la noche de la gentilidad, en el primero libro, reconoce que creer la inmortalidad del alma, aunque fuese error, es error feliz.* Trecho também citado por Ignacio Arellano, edição Catedra de *Los sueños* (QUEVEDO, 2017, p. 253).

<sup>153</sup> “Por volta de 205 aderiu à seita montanista, que parece tê-lo atraído pelo rigor ascético dos seus adeptos. Mas não tardou a desentender-se também com estes. Finalmente fundou uma seita própria, a dos *tertulianistas*, que ainda no tempo de Agostinho possuíam uma basílica em Cartago. O bispo de Hipona teve a satisfação de poder reconciliá-los com a Igreja” (BOEHNER; GILSON, 2018, p. 130).

<sup>154</sup> Orígenes de Alexandria, célebre escritor eclesiástico, Padre da Igreja, afirmava que Cristo veio para redimir também aos demônios (Arellano na obra de Quevedo (2017, p. 257)).

<sup>155</sup> Menandro, discípulo de Simão Mago, “[...] afirmava que el mundo no había sido hecho por Dios, sino por los ángeles”. (SAN AGUSTÍN, 2018, Libro único).

<sup>156</sup> “*Simón Mago, el cual, como se lee en los Hechos de los Apóstoles, bautizado por el diácono Felipe, quiso comprar de los santos Apóstoles con dinero que el Espíritu Santo fuese dado también por la imposición de sus manos. Había engañado a muchos con sus magias. En cambio, enseñaba que había que detestar la torpeza de usar indiferentemente de las mujeres. Decía que Dios no había creado el mundo. Negaba también la resurrección de la carne. Y afirmaba que él era Cristo. Y hasta quería creerse el mismo Júpiter, que Minerva era realmente una meretriz llamada Elena, a la que había hecho cómplice de sus crímenes, y las imágenes, tanto suyas como de la meretriz, las daba a sus discípulos para adorarlas, y hasta las había levantado en Roma con autorización pública como simulacros de los dioses. En Roma, el apóstol Pedro lo aniquiló con el poder verdadero de Dios omnipotente*” (SAN AGUSTÍN, 2018).

sozinho, isolado “y muy sucio, con un zancajo menos y un chirlo por la cara, lleno de cencerros y ardiendo y blasfemando” (QUEVEDO, 2009, p. 172).

- ¿Quién eres tú – le pregunté -, que entre tantos malos eres el peor?  
 - Yo - dijo él – soy Mahoma.  
 Y decíasele el tallecillo, la cuchillada y los dijes de arriero.  
 - Tú eres - dije yo – el más mal hombre que ha habido en el mundo, y el que más almas ha traído acá.  
 - Todo lo estoy pasando- dijo- mientras los malaventurados de africanos adoran el zancarrón o zancajo que aquí me falta.  
 - Picarón ¿Por qué vedaste el vino a los tuyos?  
 Y respondió que:  
 - Porque si tras las borracheras que les dejé en mi Alcorán les permitiera las del vino, todos fueran borrachos.  
 - ¿Y el tocino por qué se lo vedaste, perro esclavo, descendiente de Agar?  
 - Eso hice por no hacer agravio al tocino, que lo fuera comer torreznos y beber agua; aunque yo vino y tocino gastaba [...]. (QUEVEDO, 2009, p.172)

A passagem apresenta alguns lugares-comuns depreciativos associados à Maomé, como o termo “*tallecillo*” referindo-se a alguém de tamanho desproporcional<sup>157</sup>, “*los dijes de arriero*”, quando a frase faz menção à época em que Maomé era condutor de cavalgaduras em caravanas comerciais pelo deserto (QUEVEDO, 2017, p. 260). Ao citar a adoração dos malaventurados africanos pelo “*zancarrón*”<sup>158</sup>, indica o desprezo às relíquias do personagem, aqui identificado como pícaro. Como o vinho e o toucinho são proibidos aos muçulmanos, o narrador os transforma em motivo de censura, uma tópica recorrente em alguns textos dos séculos XVI e XVII<sup>159</sup>. Assim, instituindo uma paródia que ridiculariza o profeta, seus costumes e crenças, o narrador propõe um discurso injurioso, em que acusa a Maomé de ser descendente de Agar<sup>160</sup>, ou seja, descende de uma escrava, por isso o intitula como “*perro*”, alcunha dada aos muçulmanos e escravos “*porque no tienen quien les salve el alma, y mueren como perros.*” (CORREAS, 1906, p. 602).

<sup>157</sup> “*Tallecillo. s. m. dim. Talle pequeño, corto, à estrecho. Usase ironicamente para significar el talle desproporcionado, ò mal dispuesto. Lat. Corporis medij pars maximè strictior. QUEV. Zahurd. Yo, dixo, soi Mahoma, y deciaselo el tallecillo, la cuchillada, y los dices de harriero*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

<sup>158</sup> “*Zancarrón de Mahoma. Llaman por irrisión los huesos de este falso Propheta, que van à visitar los Moros à la Mezquita de Meca*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

“*Vieja blanca à puros Moros, / Solimanes, y Albayaldes, / vestida sea el zancarrón, /y el puro Mahoma en carnes.*” (QUEVEDO, 1903, p. 317).

<sup>159</sup> “*¡Oh cotorrera pecanía! / ¡Por Mahoma, eso zancajo/Que lleno de telarantias, / Como pernil en bodega, / Colgar en Meca so casa, /Que pagamos vosancé, /O no ser Zoliema!*” (VEGA, 1622, p. 302).

<sup>160</sup> “A mulher de Abrão, Sarai, não lhe dera filho. Mas tinha uma serva egípcia, chamada Agar, e Sarai disse a Abraão: ‘Vê, eu te peço: Iahweh não permitiu que eu desse à luz. Toma, pois, a minha serva. Talvez, por ela, eu venha a ter filhos’. E Abrão ouviu a voz de Sarai” (Gn. 16: 1-2).

Entretanto, como o profeta afirma ao narrador, “*no se remató en mí todo el daño; tiende por ahí los ojos y verás qué honrada gente topas*”. Quando se volta para um lado, vê todos “*los herejes de ahora*”, quer dizer, trata-se daqueles que apesar de terem vivido em épocas anteriores, seus princípios e práticas prevaleceram nos tempos de Quevedo. Depara-se com *Maniqueo*, “*¡Oh, qué vi de calvinistas arañando a Calvino, y entre éstos estaba el principal Josefo Escalígero, por tener su punta de ateísta y ser tan blasfemo, deslenguado y vano y sin juicio*” (QUEVEDO, 2009, p. 173).

Nesse momento, surge novo catálogo daqueles que mantinham preceitos condenados pela Igreja: Maniqueu, herege persa do século II, sustentava o dualismo entre o espírito e a matéria, entre o bem e o mal, sendo condenado no IV Concílio de Latrão (1215); Calvino, reformador que propagou as doutrinas de Lutero, negou a Eucaristia, a eficácia dos sacramentos, o valor das missas e das indulgências; José Justo Escalígero, filho de Júlio César Escalígero, foi importante filólogo, convertido ao protestantismo (QUEVEDO, 2017, p. 262).

“*Al cabo estaba el maldito Lutero con su capilla y sus mujeres, hinchado como un sapo y blasfemando, [...]*” (QUEVEDO, 2009, p.173). O termo “*capilla*”, consiste em uma metáfora que identifica a Lutero como religioso, ainda que a menção de “*sus mujeres*” alude ao fato de que o teólogo aceitava a poligamia, a dissolução do matrimônio, o divórcio, etc. (QUEVEDO, 2017, p. 263).

Nessa perspectiva, os personagens tidos como “*herejes de ahora*”, se convertem em tópicos recorrentes em Quevedo<sup>161</sup>, pois adeptos à Reforma, são associados à preceitos contrários aos do catolicismo, o que vem a ser o mesmo que se voltar contra os desígnios de Deus, segundo doutrina católica. Assim, quando descreve Lutero “*hinchado*<sup>162</sup> *como un sapo y blasfemando*”, possivelmente, o monge é apresentado por meio da metáfora que o introduz como detentor de um orgulho exacerbado, diante das declarações que profere,<sup>163</sup> até porque estas se opõem a certos preceitos católicos<sup>164</sup>, conforme as afirmações do narrador quevediano. Disse o narrador à Lutero:

<sup>161</sup> “*Si cual Calvino soy, fuera Lutero, /contra el fuego no hay cosa que me valga, / ni vejiga o melón que tanto salga / el mes de agosto puesta al resistero*” (Calvo que no quiere encabellarse, Soneto, Arellano, 2003, p. 408)

<sup>162</sup> Hincar. *Metaphoricamente vale ensoberbecer, engreir o envanecer. Latín. Efferrí. Tumere. CERV. Quix. tom. 2. cap. 42. Del conocimiento saldrá el no hincharte como la rana, que quiso igualarse con el buey.* (Diccionario de Autoridades, Tomo IV, 1734).

<sup>163</sup> “*En 1524 Lutero declaró, por ejemplo, al canceller Bruck: ‘Debo confesar que no me atrevo a prohibir que se tenga varias mujeres, porque a eso no se opone ni la Sagrada escritura’.* (apud Grisar, H. Martín Lutero. *Su vida y su obra, trad. Espinós, Madrid, Victoriano Suárez, 1934*), (Quevedo, 2017, Nota Ignacio Arellano, p. 263)”.

<sup>164</sup> Vide Concílio Ecumênico de Trento, Monfort Associação Cultural, 2016. Disponível em: <http://www.monfort.org.br/bra/home/busca/?q=Concilio+de+Trento>, constante, também, na bibliografia da presente tese.

*- ¡Válame Dios! – dije, llegándome a Lutero como a mal hombre, por no decir como a mal fraile – ¿te atreviste a decir que no se habían de adorar las imágenes, si en ellas no se adora sino la espiritual grandeza que a nuestro modo representan? Si dices que para acordarte de Dios no has menester imágenes, es verdad, y no te las dan para eso, sino para que te muevan afectos la representación de la verdad que reverenciamos y del Señor que amamos sobre todo bien, como los enamorados, que el retrato de su dama no le traen para acordarse della, pues ya presuponen memoria della en acordarse de que le traen, sino para deleitarse con la parte que se les concede del bien ausente. (QUEVEDO, 2009, p. 174)*

Algumas questões devem ser consideradas nesse fragmento, a começar pelo termo “imagem”, como vem a ser entendido e empregado. Considerando o catálogo de hereges apresentado, desde o momento em que o narrador cruza “*el umbral*” até o instante em que se encontra com Lutero, todos em igual medida são identificados como opositores do catolicismo, seja por adorarem a serpente do Génesis, seja por seguirem seitas gnósticas ou mesmo quando, na era moderna, defendem e até propagam as doutrinas luteranas, todos, sem distinção, figuram a alegoria da heresia que, no caso de Lutero, condena as tradições humanas por acreditar que “desvirtuam as palavras de Deus das Escrituras”<sup>165</sup>.

Desse modo, com um discurso epidítico, o narrador introduz uma pregação, em que o tema se centra no confronto entre as diretivas luteranas com aquelas orientadas pelo Concílio de Trento, responsável por instituir um combate à Reforma, defender a legitimidade da tradição e das *Sagradas Escrituras*, bem como a leitura e a interpretação das mesmas por teólogos autorizados (HANSEN, 2007, pp. 20-21). Com uma postura militante, o narrador sai em defesa da fé católica, que se funda, inclusive, na adoração de imagens, pelo fato de atualizarem as memórias do passado por meio do louvor diário do Bem ausente.

Seguindo com a pregação, o narrador retoma algumas diretrizes da doutrina luterana, e continua a confrontar o teólogo:

*Dices también que Cristo pagó por todos, y que no hay sino vivir como quisiéramos, porque el que me hizo a mí sin mí me salvará a mí sin mí: bien me hizo a mí sin mí, pero hecho, siente que yo destruya su obra y manche su pintura y borre su imagen. Y si, como confiesas, sintió en el primer hombre tanto un pecado que, por satisfacerle, mostrando su amor, murió, ¿cómo te dejas decir que murió para darnos libertad de pecar quien siente tanto que pequemos? Y si murió y padeció Cristo para enseñarnos lo que cuesta un pecado y lo que hemos de huirle, ¿de dónde coliges que murió para darnos licencia para hacer delictos? [...]. Enojóse Dios por un pecado cuando no le*

<sup>165</sup> Segundo Lutero (1517 apud HANSEN, 2007, p. 19), “Tudo que não está nas Escrituras é simplesmente uma adição de Satã”.

*debemos sino la creación sola, [...] Espántome, Lutero, de que supieses nada. [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 174)

Ao refutar os argumentos luteranos, o narrador recorre aos conceitos predicáveis, o que faz com que o discurso inicie pelo livro do Génesis<sup>166</sup>, no momento em que o Senhor cria o homem à sua imagem e semelhança. Pelas afirmações do narrador, quando declara “*que me hizo a mí sin mí [...]*”, reconhece o poder soberano de Deus no processo da criação, o que demonstra que o homem não teve qualquer participação e, assim o equipara, nesse aspecto, aos demais seres criados. Conforme as palavras de Santo Agostinho<sup>167</sup>, ao criar todas as coisas a partir do nada, todas as criaturas, inclusive o primeiro homem, Deus os moldou através de suas ideias, não lhes atribuiu toda a plenitude, porque esta existe somente Nele, mas lhes deu uma certa participação. (SANTO AGOSTINHO, 2018 apud BOEHNER; GILSON, 2018, pp. 179-180).

No entanto, o narrador acrescenta: “*me salvará a mí sin mí*”, revelando a insignificância humana, bem como sua ineficácia em salvar a si, pois se pela falta de um só homem o pecado entrou no mundo “e pelo pecado, a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram [...], com quanto maior profusão a graça de Deus e o dom gratuito de um só homem, Jesus Cristo, se derramaram sobre a multidão” (Rom. 5: 12-15). Razão pela qual Adão se converteu em figura<sup>168</sup>, cuja consumação se deu quando o filho de Deus chegou à Terra, ofereceu seus ensinamentos, passou por todo o flagelo até ser crucificado e, por fim, alcançou a ressurreição. Uma missão que teve como propósito resgatar a humanidade do pecado, o que faz com que o narrador reconheça que Jesus “*pagó por todos*”<sup>169</sup>.

Dá ser possível ao narrador quevediano demonstrar a ineficácia dos princípios luteranos, visto que devemos trabalhar para não cairmos em outros pecados e, sobretudo, pagarmos “*los cometidos delictos*” (QUEVEDO, 2009, p. 174).

<sup>166</sup> “Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra” (Gn. 1: 26).

<sup>167</sup> “*En efecto, al ser Dios la esencia suprema, es decir, al gozar del más alto grado de existencia, y ser por ello inmutable, dio el ser a las cosas que creó de la nada, pero no el ser supremo, como es él mismo, y a unos concedió el ser en más alto grado y a otros en menor grado, y así ordenó las naturalezas según los grados de sus esencias (pues así como de «saber» procede «sabiduría», del mismo modo de «ser» procede «esencia», [...])*” (SANTO AGOSTINHO, 2018, p. 243).

<sup>168</sup> “Todavía, a morte imperou desde Adão até Moisés, mesmo sobre aqueles que não pecaram de modo semelhante à transgressão de Adão, que é figura daquele que devia vir...” (Rom. 5: 14).

<sup>169</sup> “Se, com efeito, pela falta de um só a morte imperou através deste único homem, muito mais os que recebem a abundância da graça e do dom da justiça reinarão na vida por meio de um só, Jesus Cristo” (Rom. 5 :17).

Prosseguindo em sua jornada, após passar por alguns pecadores, o narrador se depara com o porteiro do camarim de Lúcifer, que lhe diz: “- *Lucifer manda que porque tengáis que contar en el otro mundo, que veáis su camarín*”. Era um aposento curioso,

*lleno de buenas joyas; tenía cosa de seis o siete mil cornudos y otros tantos alguaciles manidos.*

*- ¿Aquí estáis? – dije yo – ¿Cómo diablos os había de hallar en el infierno si estábades aquí?*

*Había pipotes de médicos y muchísimos cronistas, lindas piezas, aduladores de molde y con licencia, [...]. (QUEVEDO, 2009, pp. 175-176)*

O camarim se apresentava como um espaço privado, dado que seu acesso era restrito a uns pouco pecadores, como era o caso dos cornudos e dos oficiais de justiça. De fato, a surpresa do narrador se justifica, até porque os oficiais não foram vistos em nenhuma parte do inferno. Com respeito ao aposento, era um lugar em que joias e objetos provenientes de certos ofícios se misturavam com médicos e “*muchísimos cronistas*”. Estes, ironicamente, eram identificados pela locução adjetiva “*aduladores de molde*”, uma metáfora que faz alusão aos manuscritos impressos porque, apesar de serem de pouco valor, essas adulações eram editadas e recebiam licenças legais, tais como as dos livros.

Seguindo com a descrição, “[...] *estaban ardiendo por hachas cuatro malos pesquisidores, y todas las poyatas (que son los estantes) llenas de vírgines rociadas, doncellas penadas como tazas*”. Aqui, a agudeza verbal se assenta no uso do verbo “*rociar*” que, no caso, se traduz no cair do orvalho/chuva fina (RAE), possível alusão obscena ao sémen, pois as jovens ostentavam uma falsa honestidade e, por esse motivo, impunham dificuldades nas concessões sexuais, à semelhança de “*una taza penada*” que, por ter a boca estreita, se bebe com dificuldade (QUEVEDO, 2009, p. 176).

O que justifica a declaração do demônio: “-*Doncellas son que se vinieron al infierno con los virgos fiambres, y por cosa rara se guardan*” (QUEVEDO, 2009, p. 176). Aqui, as duas acepções do termo “*fiambre*”<sup>170</sup> podem ser utilizadas, seja no que se refere à carne seca/curada, seja quando se relaciona a uma coisa passada, pois ambas compõem uma alegoria a qual põe à mostra uma aparente ingenuidade – certa pureza que as jovens não possuem. Na sequência, chegam “[...] *luego demandadores haciendo labor, con diferentes sayos, y de las ánimas había*

---

<sup>170</sup> “*Fiambre: 1. adj. Dicho de la carne: Que, después de asada, cocida o curada, se come fría y puede conservarse durante bastante tiempo. 2. adj. coloq. Pasado de tiempo o de la sazón oportuna. Noticia fiambre.*” (RAE). (Ambas as acepções podem ser aplicadas como alegorias).

*muchos, porque piden para sus misas y consumen ellos con vino cuanto les dan (sin ser sacerdotes)”* (QUEVEDO, 2009, p. 176), Esses tipos costumam pedir esmolas com a demanda de alguma imagem de santo. Frequentemente ridicularizados por Quevedo, podem ser encontrados em outras composições do autor, como ocorre nesse fragmento de *El Buscón*:

*En esto, entró por la puerta, con una ropa hasta los pies, morada, uno de los que piden para las ánimas, y haciendo son con la cajita, dijo: -<<Tanto me han valido a mí las ánimas hoy, como a ti los azotados: encaja.>> Hiciéronse la mamona el uno al otro. Arremangóse el desalmado animero el sayazo, y quedó con unas piernas zambas en gregüescos de lienzo, y empezó a bailar y decir que si había venido Clemente. (QUEVEDO, 2008, Libro II, pp. 198-199)*

Quer dizer, todos os objetos e tipos que se achavam no aposento de Lúcifer eram de pouco valor, seja pelo fato de as joias serem de nenhuma importância nas regiões infernais, seja porque os tipos sustentaram condutas reprováveis durante a vida. Como era o caso de “*las madres postizas y trastenderas de sus sobrinas, y aun suegras de sus nueras por mascarones alrededor*” (QUEVEDO, 2009, p.176). Aqui é feita uma referência a “*las alcahuetas*” que, para enganar essas jovens, as tratavam como filhas, o que justifica a alusão às máscaras ou, se preferir, ao artefato que simboliza a aparência enganosa dessas mulheres, “*y las bobas, creyéndolo así, la llaman de madre*” (COVARRUBIAS OROZCO, 1674, Índice 6, fol. 24v). O tema se repete em Quevedo, quando se observa o seguinte fragmento del *Entremés de la vieja Muñatonas*:

*Cardoso. - ¿Es alcahueta?*  
*Pereda. – Ya pereció ese nombre, ni ay quien le oyga. No se llaman ya sino tías, madres, amigas, conoçidas, comadres, criadas, coches y sillas. Persínese bien, que la bieja tratante en niñas y tendera de plaçeres es muger que con un bostezo hace una jornada d’aquí a Lixboa y con el aliento se sorbe vn mayorazgo. (QUEVEDO apud ASENSIO, 1971, p. 287)*

No entanto, de acordo com o narrador, “*No acabara ya de contar lo que vi en el camarín si lo hubiera de decir todo. Salime fuera y quedé como espantado, repitiendo conmigo estas cosas*” (QUEVEDO, 2009, p. 176). Torna-se evidente o instante em que o personagem acorda, ou melhor, deixa o espaço onírico. Quando repete a si mesmo “*estas cosas*”, busca garantir que os acontecimentos não sejam esquecidos. O que de fato ocorre, porque tudo se converte em um



relato, pois “*este discurso es el del infierno*”, o qual propõe aos leitores a figuração de toda espécie de vício.

Nesse sentido, fica evidente que a escolha do narrador em seguir pelo caminho dos vícios foi responsável por sua chegada ao Inferno, o que possibilitou o contato com os seres que ali habitam, além dos ensinamentos recebidos ora pela pregação dos diabos, ora pelas ações dos pecadores. Daí ser possível demonstrar que não somente o livre-arbítrio, mas também outros tantos temas foram partilhados ao largo desse sonho, razão pela qual boa parte da narrativa se assenta na parenética que, por sua vez, se serve dos gêneros da oratória antiga, de passagens bíblicas, das *auctoritates*. Dessa forma, o *Sueño del infierno* se dedica a propagar preceitos doutrinários, cujo propósito está em persuadir os destinatários sobre a importância das escolhas terrenas, visto que as mesmas selam o destino da alma humana.

No final do sonho, o autor retorna à narrativa, a fim de reiterar as declarações feitas inicialmente:

*Solo pido a quien las leyere las lea de suerte que el crédito que les diere le sea provechoso para no experimentar ni ver estos lugares. Certificando al lector que no pretendo en ello ningún escándalo ni reprehensión, [...]; pues decir de los que están en el infierno no puede tocar a los buenos. [...]*  
(QUEVEDO, 2009, p. 176)

Assim, a fantasia se coloca a serviço da representação “*de los vicios por los cuales los hombres se condenan y son condenados*” (QUEVEDO, 2009, p. 176), dentro de um espaço em que imagens inverossímeis e seres sobrenaturais se colocam lado a lado com ensinamentos teológicos, à imitação dos sermões e dos autos sacramentais.

## CAPÍTULO 4

### 4. “Pereça o dia que me viu nascer”<sup>171</sup>

*La mayor parte de la Muerte, siento  
Que se pasa en contentos y locura;  
Y a la menor se guarda el sentimiento.*

Francisco de Quevedo (1992, p. 152)

Antes de destacar certos traços que fundamentam as inferências propostas para o *Sueño de la muerte*, uma questão imediatamente surge da dedicatória que o autor faz a Doña Mirena<sup>172</sup>, no texto preliminar da obra, “*No se lo dedico porque me lo ampare; [...] No me atrevo yo a encarecer la invención por no acreditarme de invencionero. Procurado he pulir el estilo y sazonar la pluma con curiosidad. Ni entre la risa me he olvidado de la doctrina.*” (QUEVEDO, 2009, p.201).

Essa declaração encontra seus precedentes em *De oratore* de Cícero, quando o senador orienta a maneira segundo a qual se deve atrair a atenção daqueles que o escutam, “[...] *de suerte que se mueva, más por el ímpetu y perturbación del alma, que por el juicio o prudencia*” (CICERÓN, 1951, p. 123). O que faz com que Quevedo introduza, na sequência, outra dedicatória voltada “*a quien leyere*”, manifestando o desejo de que a morte acabe seus discursos, “*como las demás cosas; querrá Diós que tenga buena suerte*”, pois quando se refere às obras anteriores, reconhece que: “[...] *no me queda ya que soñar, y si en la visita de la muerte no despierto, no hay que aguardarme*” (QUEVEDO, 2009, p. 202).

Nas duas dedicatórias o autor busca comover os afetos dos leitores: na primeira quando capta a benevolência por meio da modéstia, na segunda, quando demonstra o estado de ânimo em que se encontra e antecipa, de certa forma, o tema que será tratado, bem como seu propósito, afinal, “*Todo el arte de la persuasión consiste en probar que es cierto lo que defendemos, en atraernos la benevolencia de los oyentes, y en mover sus afectos de modo más favorable a nuestra causa. [...]*” (CICERO, 1951, p.109).

<sup>171</sup> Jo 3:3

<sup>172</sup> Maria P. Pero “*es anagrama de doña Maria Enríquez de Guzmán, doña María fue dueña de honor de la reina en 1621 y casó con Alonso de Toledo Mendoza, marqués de Villamaina. Quevedo escribió a la muerte de la marquesa el túmulo: ‘¿Quién alimentará de luz al día?’*” (QUEVEDO, 2017, p. 307).

Seguindo tais conceitos, dou início à análise do *Sueño de la muerte*, considerando o instante em que o autor começa a narrar o que lhe havia ocorrido na prisão,

*Por bien que lo tengo considerado en otros, me sucedió en mi prisión, pues habiendo, o por cariciar mi sentimiento o por hacer lisonja a mi melancolía, leído aquellos versos que Lucrecio escribió con tan animosas palabras, mi vencí de la imaginación, y debajo del peso de tan ponderadas palabras y razones me dejé caer tan postrado con el dolor del desengaño que leí, que ni sé si me desmayé advertido o escandalizado*<sup>173</sup>. (QUEVEDO, 2009, p.202)

Para começar, quando se considera os conceitos insertos nesse parágrafo, a antiga tópica referente a finitude do tempo vem a ser o mote. A breve vida humana, seus feitos e misérias são relatados, extraindo do tema o argumento para que o homem não valorize tanto os bens materiais, pois se gozou dos prazeres da existência antes que “*puestos en cántaro cascado, se te hayan escurrido o sin compensarte se perdieran [...]*”<sup>174</sup>, por que não acolher de bom grado a morte? (LUCRÉCIO, 2003, pp. 267-268).

Sem se desviar do assunto, o narrador recorda duas passagens do livro de Jó, a primeira<sup>175</sup>, acerca do ciclo de nascimento e morte do homem, a segunda, quando emprega imagens bélicas, traz à memória a vida humana dizendo: “*Militia est vita hominis super terram*<sup>176</sup>, etc”:

*Guerra es la vida del hombre  
mientras vive en este suelo,  
y sus horas y sus días  
como las del jornalero.*  
(QUEVEDO, 2009, p. 204)

<sup>173</sup> Escándalo, “*Vale también por extensión assombro, pasmo, admiración. Latín. Admiratio. Stupor. QUEV. Entremet. Y fue estimación de tu prudência mi Império, y llegó a escándalo del mundo*”. (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732.). Aristóteles, em seu tratado de *Poética*, refere-se à admiração como efeito da imitação de feitos que causam temor ou compaixão, provenientes de algo inesperado, de caráter assombroso, ou seja, um feito não usual (ARISTÓTELES, 2009, 1452a, p.58).

<sup>174</sup> “*En fin, si Naturaleza de pronto echara a hablar y se pusiera a reñirnos a algunos de nosotros de esta manera: «¿Qué accidente tan grave te ocurre, mortal, para dejarte llevar tan desconsideradamente por penoso duelo? ¿Cómo es que lloras y te lamentas de la muerte? Porque tal como gratis se te dio la vida anterior ya pasada, y no es que todos sus bienes, como puestos en cántaro cascado, se te hayan escurrido o sin compensarte se perdieran, ¿por qué tú, como comensal de la vida satisfecho, no te retiras y con serenidad vas entrando, necio, en ese sueño tranquilo?»*” (LUCRÉCIO, 2003, Libro III, vv. 930-935).

<sup>175</sup> “O homem, nascido de mulher, /tem a vida curta e cheia de tormentos. É como a flor que se abre e logo murcha, / foge como sombra sem parar” (Jó 14:1-2).

<sup>176</sup> “Não está o homem condenado a trabalhos forçados aqui na terra? / Não são seus dias os de mercenário? / Como o escravo suspira pela sobra, como o mercenário espera o salário” (Jó 7: 1-2).

É certo pensar que o tema se torna recorrente, ponderando sobre os caminhos trilhados pelo autor até a passagem de Jó, a qual difere apenas nos argumentos ou na maneira como lida com a brevidade do tempo, sem mencionar os movimentos da Roda da Fortuna<sup>177</sup> em que os homens se submetem por toda a vida. O que faz com que a tópica não se limite apenas aos autores antigos, mas, sobretudo, ao texto bíblico.

Até agora, tenho demonstrado a presença de trechos das *Sagradas Escrituras* articulados com a narrativa de *Los sueños*, cujas analogias obtidas se tornam necessárias para retratar uma advertência, no geral, e uma ideia moral, no particular. Seguindo os estudos de Ignacio Arellano, muitas obras de Quevedo contêm passagens bíblicas ou organizam sua estrutura no marco da exegese de tais textos. A importância de Jó em sua obra é reconhecida, por exemplo em: *La política de Dios* (1626), principalmente em *Constancia y paciencia del Santo Jó* (1951), etc. Citando Martín Perez, o pesquisador acrescenta que:

*Para Quevedo el recurso a la Biblia constituyó una segura base doctrinal en medio de las dudas y de las encontradas opiniones de los teólogos [...] el comentario bíblico, la glosa del texto sagrado, le sirvió idealmente de hilo conductor para la exposición de su ideario [...]. Existen libros que este ha traducido, al menos en parte, como el Cantar de los cantares; hay otros que, además de traducidos, han sido también comentados por él, en todo o en fragmentos: así el Libro de Job y las Lamentaciones de Jeremías. Libros sagrados hay, por fin, que Quevedo ha utilizado ampliamente, si no en trabajo exegético, sí en obras de otro carácter, como los Hechos de los Apóstoles en su Vida de San Pablo o los Evangelios en la Política de Dios. (MARTÍN PEREZ, 1980<sup>178</sup> apud ARELLANO, 2004, pp. 17-18)*

Por outro lado, sem atribuir muita ênfase ao assunto, recordo que essa antiga tópica relacionada à brevidade do tempo é reabilitada tanto em *La consolación de la filosofía*, de Boécio (477-524/525 d.C.) quanto na *Divina comédia*, de Dante (1265-1321), quando ambos observam que a recordação de um tempo feliz é o maior dos males, especialmente no momento em que se está em uma situação miserável<sup>179</sup>. É bem verdade que, na maior parte das vezes, a

<sup>177</sup> Representada na iconografia por uma grande roda a qual é movida pela deusa grega Tyche, a Fortuna no mundo antigo era um símbolo positivo de fertilidade e fartura. Na *Teogonia* de Hesíodo, Tyche era filha de Tethys e Oceano. Venerada na Grécia como divindade protetora das cidades, a essa função acrescentou-se a ideia de que a deusa era responsável pela boa ou pela má sorte, convertendo a divindade em um ser instável, com a capacidade de decidir o destino de qualquer mortal (SÁNCHEZ MÁRQUEZ, 2011, p. 231).

<sup>178</sup> MARTÍN PÉREZ, M. Quevedo. Aproximación a su religiosidad. Burgos: Ediciones Aldecoa, 1980.

<sup>179</sup> “De hecho, se alguna ocasión y de manera excepcional se produce la estabilidad de una situación fortuita, con todo, el último día de vida es como una especie de muerte, para la Fortuna que ha permanecido tan estable.

felicidade se assenta na fartura, na opulência, na luxúria e em outros tantos males que assolam os homens, pois desesperados lamentam a sorte de os terem perdido, ainda mais quando estão à beira da morte. No caso de Boécio (1997), o poeta questiona a existência da justiça, especialmente a Divina, admitindo que a Fortuna tem um lugar preciso na Providência<sup>180</sup>. Mas, será novamente pelas falas de Jó que a narrativa quevediana se sustenta “*a los pies de los desengaños rendido, con lastimoso sentimiento y con celo enojado, [...] Pereat dies in qua natus sum*” (Pereça o dia que me viu nascer) (QUEVEDO, 2009, p. 204).

Dessa forma, entre um e outro tema abordado,

[...] *fatigado y combatido (sospecho que fue cortesía del sueño piadoso más que de natural) me quedé dormido. 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, 2009, p. 205)

Aqui, como se vê, devem ser examinados dois pontos que se destacam: um propõe o entendimento do processo onírico, o outro sua repercussão na alma do autor. Como resultado têm-se os escritos que se seguem, ou seja, o texto ficcional. Assim, quando considera a “*cortesía del sueño piadoso*”, a passagem se volta à obra *Elegias* de Propércio (2014), mencionada nos trechos preliminares ao *El sueño del Juicio Final*, por meio da seguinte frase declamada pelo espírito de Cíntia: “Aceita os sonhos vindos pelas portas pias:/ se os sonhos forem pios, têm seu peso.” (PROPERCIO, 2014, p. 87-88).

Considerados como piedosos, os sonhos são responsáveis pela libertação da alma do peso e das correntes impostas pela massa corpórea<sup>181</sup>. Liberta dos sentidos exteriores, a alma se torna partícipe do processo de composição do texto, cuja representação se encontra ao encargo das próprias potências (memória, entendimento e vontade).

---

*¿Crees acaso que hay alguna diferencia si eres tú quien la abandonas al morir o si es ella quien te abandona huyendo de ti?*” (BOECIO, 1997, Libro II, p. 147).

“Ao ouvir esse lamento, baixei o rosto, e permaneci assim, até Virgílio me despertar. Voltei novamente àquele casal, e perguntei: – Francesca, o teu martírio me traz lágrimas aos olhos, mas dize-me, como permitiu o amor que tomásseis conhecimento de vosso sentimento recíproco? – Não há maior dor que lembrar da felicidade passada – disse ela –, mas se teu grande desejo é saber, te direi como quem chora e fala.” (ALIGHIERI, 1979, Inferno, Canto V).

<sup>180</sup>“*Por tanto, si gracias a la influencia divina se te conserva hasta ahora intacto y respetado aquello que poseías de máspreciado en todo el recuento de tu fortuna, ¿podrás quejarte justamente de infortunio cuando mantienes la posesión de los mejores bienes?*” (BOECIO, L.II, 1997, p. 149).

<sup>181</sup> Observo a semelhança que se estabelece entre as falas de Quevedo e o seguinte fragmento pertencente à *Suma Teológica*: “*El alma separada es más imperfecta desde el punto de vista de la naturaleza con la que se comunica con el cuerpo. Sin embargo, está más libre para conocer, pues la pureza de su intelección estaba impedida por la pesadez y cadena del cuerpo*” (AQUINO, 2012, I a, c.89).

Tentando progredir nessa ideia, destaco que Santo Tomás de Aquino (I a, c.89), quando discorre a respeito das causas dos sonhos, observa que algumas vezes são internas, outras externas. Pensando somente nas causas exteriores, dado que são responsáveis pelos sonhos premonitórios e mensagens divinas, o teólogo reconhece que essas causas possuem duas categorias: as corporais e as espirituais. Tratando das corporais, declara que a imaginação daquele que dorme é afetada ou pelo ar do lugar ou pelo efeito dos corpos celestes, de tal modo que aparecem em seu interior certas representações fantásticas que estão em conformidade com a disposição desses mesmos corpos celestes. Por outro lado, a causa espiritual é às vezes Deus, que por ministério dos anjos revela em sonhos algumas verdades aos homens, ao mesmo tempo em que institui certas advertências<sup>182</sup>.

Talvez isso explique o fato de que dom Francisco se coloque na posição de sonhador/profeta, recuperando a crença de que os sonhos podem revelar imagens das coisas futuras, visto que “*la comedia siguiente*” ou visão imaginativa descreve a vida da alma após morte. Como diria Santo Tomás, seguindo as palavras de Santo Agostinho (apud AQUINO, II – II a e c.174): “[...]o profeta por excelência é aquele que vê em espírito não somente as imagens das coisas significadas, mas também tem o conhecimento delas, possuindo, simultaneamente, a visão intelectual e a imaginação”.

Com respeito à imaginação, de acordo com o sistema filosófico tomístico, a mesma integra o grupo formado pelos quatro sentidos internos, acompanhada do senso comum, faculdade instintiva e memória. Em seu contato com a mente, o universo físico é assimilado pelos sentidos humanos e

*[...] the perception of an object through the senses is effected by the formation of a pictorial reproduction or image of it. This is the work of the imagination which, by forming such images (or 'phantasms'), enables us to retain the knowledge of things, to know them when they are no longer present to the senses, and to reproduce and associate them*<sup>183</sup>. (PARKER, 1968, p. 74)

Pelos estudos de Parker, essa percepção imaginativa dos objetos é uma parte necessária no processo de conhecimento, até porque essas imagens são o material sobre o qual o intelecto

---

<sup>182</sup> “Em sonhos ou visões noturnas, quando a letargia desce sobre os homens adormecidos em seu leito: então ele abre o ouvido dos humanos e aí sela as advertências que lhes dá” (Jó 33: 15-16.).

<sup>183</sup> “A percepção de um objeto através do sentido é realizada pela formação de uma reprodução ou imagem pictórica dele. Este é o trabalho da imaginação que, ao formar tais imagens (ou "fantasmas"), nos permite reter o conhecimento das coisas, conhecê-las, mesmo quando não estão mais presentes aos sentidos, para reproduzi-las e associá-las” (tradução nossa).

opera. Seu objetivo principal se centra no abstrato ou universal, cuja apreensão se dá pela “desmaterialização” das imagens concretas que a imaginação forma e retém. E será somente por esse processo que a mente conhece as coisas particulares e forma conceitos sobre elas. Seguindo as palavras do pesquisador, com o intuito de ponderar sobre uma ideia já concebida, como nos fala Santo Tomás, a mente deve reaver essas imagens, ordená-las, para depois serem usadas em diagramas, quadros, parábolas, alegorias, “*which become a permanent stand-by upon which it can draw*” (PARKER, 1968, p. 75).

Essa doutrina demonstra que a imaginação é ilimitada, pertencente a um mundo que se desvencilha do tempo e do espaço, incluindo o possível e o impossível. Daí a matéria proposta por Quevedo não possuir restrições com respeito à verossimilhança ou ao que poderia ser crível dentro de um plano físico e temporal.

Com respeito à repercussão do sonho na alma do autor, a mesma lhe concede “*la comedia siguiente*”, que sendo recitada pelas próprias potências o transformam em “*auditorio y teatro*” de suas fantasias ou, se preferir, o convertem em agente e paciente da própria mensagem.

Dessa forma, quando se analisa a mesma técnica compositiva nos autos sacramentais, o tema se desenvolve a partir da imaginação ou da fantasia, e esta é constantemente empregada para se referir às ideias contidas no tema, o que faz com que o texto institua uma ordenação progressiva, formada por quatro diferentes estágios, os três últimos mantendo uma relação de dependência com o seu antecessor: “fantasia > argumento > metáfora > realidade” (PARKER, 1968, p. 73).

#### **4.1. A dramaticidade dos tipos descritos pela narrativa**

Iniciando a análise do *Sueño de la muerte*, pode-se verificar que muitos personagens mencionados em *El sueño del Juicio Final* e em *Sueño del Infierno* se repetem ao largo da obra, embora outros elementos expressivos e visuais comandem toda a narrativa. Nesse sentido, muitos frequentadores assíduos das censuras quevedianas são destacados na sequência, embora a primazia do efeito visual possibilite delinear a natureza dos tipos. Extraíndo as imagens de instrumentos típicos de cada ofício ou daqueles que mais os distingue, o narrador os utiliza com o propósito de censurar e ridicularizar os envolvidos. Em analogia à técnica do retrato, aquele

que desenha intenciona trazer à luz uma ideia ou algo a ser representado; dirigido convenientemente, institui certa mensagem à audiência.

*Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas. El paso era divertido, torpe y desigual, de manera que los dueños iban encima en marea y algunos vaivenes de serradores. [...] sortijón en el pulgar, [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 205)

A cena destaca o cortejo dos médicos sendo conduzidos por mulas, cuja cobertura negra colocada na anca do animal estabelece uma homologia com um elemento ligado ao universo da morte, o sepulcro, o que resulta na metáfora: “*tumba con orejas*”, ao mesmo tempo em que o movimento dos homens em cima das cavalgaduras é equiparado com o vai e vem, ora das ondas do mar, ora dos serradores. Além disso, sustentavam um anel no polegar, cuja pedra possuía propriedades curativas, “*tan grande que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa*” – um lugar-comum que faz referência à imperícia dos doutores. Ao redor dos médicos, que eram em grande número, havia os praticantes que “[...] *cursan en lacayos, y tratando más con las mulas que con los doctores se graduaron de médicos. Yo, viéndolos, dije: - Si éstos se hacen estos otros, no es mucho que estos otros nos deshagan a nosotros*” (QUEVEDO, 2009, p. 206).

Instituindo um relato agudo no qual me disponho a ingressar em suas convenções, o narrador faz uso de uma sátira a serviço da censura que ataca determinadas situações típicas do cotidiano, estendendo-se para além dos limites da composição poética. A ridicularização dos costumes convive lado a lado com os tropos, com as figuras de elocução e pensamento, ainda que não faltem “*ocasiones en las que el lector vacila y duda de la intencionalidad del texto, hasta tal punto que el juego verbal se impone como la dimensión más importante del discurso*” (SCHWARTZ LERNER, 1986, p. 22). Diante disso, a metáfora não se apresenta somente como um recurso que atende ao burlesco, mas também como imagem que permite ao destinatário o acesso a um contexto sociocultural de época.

Por outro lado, para Maxime Chevalier (1992, pp. 64-65), o motejar se eleva, centrando-se em tipos do cotidiano, divididos em duas categorias: as caricaturas de estados e ofícios, “*nutridas de la tradición de los refranes y cuentos*”; e as caricaturas de personagens ridículos, seja pelo aspecto físico, seja por motivos de ordem social, moral ou intelectual, tais como os “*necios, tontos, escasos, cobardes, bebedores, cornudos*”, etc. Desse modo, em um movimento contínuo, os tipos vão sendo retratados e convertidos em “alvo privilegiado dessa arte de motejar”. O que faz com que a caricatura de estados e ofícios alimente a tradição de censurar



médicos, boticários, cirurgiões, dentistas e barbeiros, todos destacados e desqualificados por meio de suas respectivas práticas.

Reavendo o exemplo daqueles que exercem a medicina, a descrição se alterna entre detalhes e hábitos concretos acrescidos pelo uso de elementos típicos do universo militar. Simultaneamente, para cada conceito se inclui uma metáfora adequada, o que de certa maneira propõe um distanciamento do conceito original ou ainda uma contraposição semântica, atentando para o fato de que determinados objetos, que teriam como propósito salvar os enfermos, aqui, são empregados como armas de destruição, o que desperta admiração. Os retratos produzidos são catalogados de maneira pormenorizada, atendo-se menos aos aspectos convencionais e mais às particularidades dos tipos, cuja amplificação pejorativa se coloca em função da sátira. Daí, os boticários serem classificados como “*armeros de los doctores; ellos les dan armas. [...] píldoras son balas; clísteris y melecinas cañones, y así se llaman cañón de melecina.*” (QUEVEDO, 2009, pp. 206-207).

Citados em outras passagens de *Los sueños*, os boticários são personagens-tipo que comumente acompanham os médicos, o que os torna igualmente alvos de uma série de censuras, sobretudo aquelas em que são acusados da morte de muitos enfermos. Isso acontece quando manipulam os remédios, pois como diria Nolting-Hauff (1974, pp. 128-129), “*mezclan en las medicinas ingredientes inadecuados cuando no tienen los adecuados a mano*”, motivo suficiente para que usem todo tipo de imundices, pois extraem substâncias “*de las moscas, del estiércol, de las arañas*” (QUEVEDO, 2009, p. 146), etc., como se menciona em uma das passagens do *Sueño del infierno*. Cabe observar, que os lugares-comuns relacionados a esses tipos quevedianos sempre se aplicam aos que têm o mesmo ofício, como se constata nas obras satírico-burlescas do XVI e XVII, conforme os *Colloquios Satíricos* de Antonio de Torquemada (1994)<sup>184</sup>, a novela *El licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes (2005)<sup>185</sup> ou a composição *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (2006)<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> “*Es tanta la ñorancia desta gente de quien hablamos que en lo que debían saber más es en lo que menos saben, porque la principal parte que ha de tener es en el conocimiento de las yerbas y plantas y raíces y piedras*” (TORQUEMADA, 1994, p. 267).

<sup>185</sup> [...] *respondió que había boticario que, por no decir que faltaba en su botica lo que recetaba el médico, por las cosas que le faltaban ponía otras, que, a su parecer, tenían la misma virtud y calidad, no siendo así, y con esto, la medicina mal compuesta obraba al revés de lo que había de obrar la bien ordenada*” (CERVANTES, 2005, pp. 370-371).

<sup>186</sup> “*Mas los que los hombres toman por sus vicios y deleites son píldoras doradas que, engañando la vista con apariencia falsa de sabroso gusto, dejan el cuerpo descompuesto y desbaratado. Son verdes prados llenos de ponzoñosas víboras, piedras al parecer de mucha estima y debajo están llenas de alacranes, eterna muerte que con breve vida engaña*” (MATEO ALEMÁN, 2006, p. 167).

No que corresponde ao vestuário, o dos médicos é composto por receitas, “*coronados de reales erres asaeteadas con que empiezan las recetas*” (QUEVEDO, 2009, p.207). Dando prosseguimento ao cortejo, chegam os cirurgiões, “*cargados*” de “*pinzas, tientas y cauterios*” e de uma série de ferramentas típicas; “[...] *entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía: - Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa*” (QUEVEDO, 2009, p. 209). Os verbos são utilizados em posição metafórica, pois estabelecem uma analogia com o ofício de açougueiro, reforçando o desprestígio aos médicos.

O que faz com que se observe que a alegoria empregada pode ser interpretada, como diria Quintiliano (2016, p. 341), por *inversio* ou “transposição”, dado que “mostra um significado pelas palavras e outro sentido ou até mesmo o contrário”. Para o autor, “a primeira espécie se constrói sobretudo por sucessivas metáforas”<sup>187</sup>, porque existe uma alegoria em sua forma mista ou quando a determinação das espécies se dá pelas metáforas empregadas e o significado é o das próprias palavras (QUINTILIANO, 2016, L. VIII, 341).

Examinando os modelos elencados na narrativa quevediana, observa-se que a antiguidade greco-romana, cristã e medieval, segundo os estudos atuais de João Hansen (2006, p. 7), intitula essa modalidade por “alegoria dos poetas” ou *in verbis*, pelo fato de se pautar em uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações”. Citado também pelo pesquisador, Lausberg recupera as definições de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e outros, e define a alegoria como “Metáfora que é continuada como tropo de pensamento e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento em causa.” (LAUSBERG, 2004, p. 249).

Partindo do entendimento que se tem sobre o tema nos séculos XVI e XVII, conforme *El Tesoro de la lengua castellana o española*, para Sebastián Covarrubias Orozco (1674, Índice 6, 29r-29v): “*Alegoría, es una figura cerca de los retóricos, cuando las palabras que decimos significan una cosa, y la intención con que las pronunciamos otra, y consta de muchas metáforas juntas*”. Nesse sentido, se entende que a alegoria exprime um argumento para dar a entender um assunto, [...] “*y tiene mucha relación con la metáfora y con el símil [...]*” (ARELLANO y DUARTE, 2003, p.34).

---

<sup>187</sup> Horacio (1860, p. 35): “*¡O Nave, van a llevarte al mar las nuevas olas! ¡Oh! ¿qué haces? Ocupa con valor el puerto. ¿No ves como el costado desnudo de remos, y el mástil herido del ligero Áfrico, y las entenas crugen? y ¿cómo, sin amarras, apenas pueden las quillas aguantar un mar algo bravo?*”. Também citado por Quintiliano (2016).

Dessa forma, a narrativa, que a princípio se distinguia pela descrição das ações que os mortos mantinham durante a vida, agora se constitui por imagens disformes, fora do comum, cuja representação se dá por intermédio da fusão do personagem com o instrumento com que exerce o próprio ofício.

Contudo, é com muito temor que o narrador descreve o instante em que se vê diante da visão espetacular de alguns demônios. Estes traziam algumas correntes compostas por molares e dentes, identificados como sendo dentistas: “[...] *el oficio más maldito del mundo, pues no sirven sino de despoblar bocas y adelantar la vejez*” (QUEVEDO, 2009, p. 209).

- *¿Quién vendrá acompañado desta maldita canalla? – decía yo; y me parecía que aun el diablo era poca cosa para tan maldita gente, cuando veo venir gran ruido de guitarras. Alegreme un poco. Tocaban todos pasacalles y vacas.*  
- *¡Que me maten si no son barberos esos que entran!* (QUEVEDO, 2009, p. 210)

Diante de tal cenário, o narrador considera que “*todos los demás ministros del martírio, inducidos de la muerte*”, eram “*oficiales de vellón y hierro viejo*”, uma expressão metafórica que os equipara tanto com as moedas de pouco valor quanto com a capacidade de matarem os enfermos, se comparados aos barbeiros (QUEVEDO, 2009, p. 210). Com isso, torna-se evidente a censura que principia nos médicos e se estende aos demais ofícios relacionados, tal como ocorre com os faladores, fofoqueiros, mentirosos e intrometidos, sendo estes últimos julgados pelas outras almas como “*la quintaesencia de los enfadosos, y por eso no hay otra cosa peor que ellos*” (Ibidem, p. 212), razão pela qual eram mantidos à certa distância. O narrador a tudo assistia “*y no sabia imaginar quién pudiese venir*”. Quando entrou,

[...] *una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera. Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosi y cosa, [...] Preguntele quién era y díjome: - La Muerte.* (QUEVEDO, 2009, p. 212)

#### 4.2. A presença espetacular da Morte – ostentação e ruína

A Morte<sup>188</sup>, como entidade sobrenatural, integra uma representação fantástica, não somente pelo fato de ser uma imagem/conceito coexistindo com o narrador, um personagem crível dentro do universo ficcional, mas pelo fato de que tal convivência se torne possível. Por um lado, porque o narrador se acha em meio a um sonho, o que nas crenças da época, como mencionado, era sinônimo de morte. Por outro, porque mesmo que o processo imaginativo rompa com as barreiras do verossímil, fundindo seres e acontecimentos por meio de elementos fantásticos, no mínimo ilimitados, tudo isso demonstra que a fantasia permite essa expansão. Contudo, ainda que o drama apresente uma fantasia ilimitada, sendo conceitual, é restrito pelo alcance de seus preceitos, o que em outros termos seria o mesmo que dizer que a imaginação é limitada pela possibilidade, com referência a um plano teológico ou metafísico (PARKER, 1968, p. 76).

Tentando avançar na questão, verifica-se que, ao selecionar os conceitos imaginados, a mente deve perguntar se o agrupamento de “fantasmas produzidos” é metafisicamente<sup>189</sup> possível, isto é, se é verdadeiro e consistente. Essa restrição, dentro dos limites da verdade e da consistência metafísicas, é a única disciplina segundo a qual os temas dos autos devem estar sujeitos. Mesmo que faça uso da fantasia para colocar em cena certo conceito, tal conceito, bem como a metáfora utilizada devem estar em conformidade, caso se refiram às verdades sagradas (PARKER, 1968, p.78).

Para se ter maior compreensão sobre as declarações de Parker, retorno ao tratado de Giovanni Andrea Gilio (2018), a fim de enfatizar determinadas regras aplicadas no sentido de dar a todas as imagens representadas, em todas as circunstâncias, o correto e o apropriado decoro, sobretudo, quando se lida com a matéria sagrada,

*Decorum (Decoro) - as a principle by which a judgment is formed about whether a painted figure is appropriate to the person or type represented - is a key concept in this text. Among other features, the movements, gestures, expressions, physical characteristics, rank, and dress given to a figure are to*

---

<sup>188</sup> Cf. Figura 4 dos Anexos.

<sup>189</sup> “Os termos o ser e o não ser são empregados não somente com referência às categorias, à potência ou ao ato das categorias, ou aos opostos da potência e do ato, mas também, no sentido mais estrito, para indicar verdade e falsidade. [...] Quanto ao *ser* no sentido de verdade e o não ser no sentido de falsidade, uma unidade é verdadeira se os termos (sujeito e o predicado) estiverem combinados, sendo falsa se não estiverem combinados. Além disso, se uma unidade existe, existe de uma maneira particular, e se não existe desta maneira, não existe de modo algum”. (ARISTÓTELES, 2006, Livro IX, 1051b-1052a1).

*be judged in terms of how they support or, if indecorous, undermine what the painted image ought to convey about the person in question.*<sup>190</sup>. (LODOVICO DOLCE apud GILIO, 2018, p. 86)

Dá ser possível encontrar encenações em que se observa a presença de personagens, que apesar de estarem separados historicamente, como é o caso de Adão, Judas, Maomé e Lutero, personagens de *El sueño del Juicio Final*, estão reunidos como “formas diferentes” (PARKER, 1968, p. 76), que atendem a ideia contida no discurso ou, se preferir, para transmitirem uma mensagem doutrinária, à imitação dos autos sacramentais. O que faz com que a Morte, como entidade sobrenatural, seja inserida no interior do sonho por meio de uma representação fantástica, cujo emprego de elementos concretos é responsável por ajustá-la à encenação, tornando-a mais próxima da experiência humana e, conseqüentemente, mais próxima da audiência.

Ademais, a Morte é descrita por meio de termos em antítese: “*moza y vieja*”, pois considera não existirem prerrogativas com respeito à idade dos que arrebatam; “*unas veces venía despacio y otras aprisa*”, significando que às vezes o homem a quer, embora a vida o retenha, outras vezes deseja a vida, porém a morte o encontra. Por fim, “*cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera*”. O fragmento recupera a tópica do *tempus fugit*, aplicada, especialmente, nas *Geórgicas*, de Virgílio (1586, p. 228): “*El tiempo se nos huye*<sup>191</sup>, *el qual no suele, / Siendo una vez perdido, recobrase*”.

Ainda que apresentasse “*tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura*” a Morte “*era figura donosa*”. Quando o narrador a questiona sobre o motivo de sua presença, a entidade responde: “[...] *has de venir conmigo a hacer una visita a los difuntos, que pues han venido tantos muertos a los vivos, razón será que vaya un vivo a los muertos y que los muertos sean oídos*” (QUEVEDO, 2009, pp. 212-213).

Perdido no medo, o narrador pergunta: “- *¿No me dejarás vestir?*” e a Morte declara: “- *No es menester [...], que conmigo nadie va vestido, ni soy embarazosa. Yo traigo los trastos de todos, porque vayan más ligeros*” (QUEVEDO, 2009, p.213). Com isso, a entidade expõe em

<sup>190</sup>“*Decorum* (Decoro) - como um princípio pelo qual é formado um julgamento sobre se uma figura pintada é apropriada para a pessoa ou o tipo representado – é um conceito-chave neste texto. Entre outras características, os movimentos, gestos, expressões, características físicas, posição e vestuário dados a uma figura devem ser julgados em termos de como eles auxiliam ou, se forem indecorosos, minam o que a imagem pintada deve transmitir sobre a pessoa em questão (tradução nossa). Na obra de: LODOVICO DOLCE. *Dialogo dela pittura intitolato L' Aretino* [Venice:GGiolito de Ferrari, 1557]. In: *Trattati d'arte del Cinquecento: Fra manierismo e controriforma*, vol. 1, ed. Paola Barocchi (Bari: Laterza, 1960), 164-66.

<sup>191</sup> “*De la primera edad, es el que huye/A los mortales miseros, y vienen/ Enfermedades y la vejez triste, / Y el trabajo y dureza de la muerte/ Que lo arrebatata todo y lo consume*” (VIRGÍLIO, 1586, p. 215).

suas vestes os pertences dos defuntos, adornos que representam a prova residual da vaidade humana, pois se foram ricos ou pobres, nobres ou plebeus, fidalgos ou artesãos, após deixarem a vida tudo é irrelevante e trivial.

Seguindo a inusitada personagem, sem saber para onde se dirige, o narrador verifica que a mesma não apresenta sua aparência habitual, aquela retratada com “*unos huesos descarnados con su guadaña*”. A personagem esclarece:

*-Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre; 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, y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura.*  
(QUEVEDO, 2009, p. 213)

Sobre esse fragmento, pode ser útil notar a semelhança existente entre a afirmação: “*y sois vosotros mismos vuestra muerte*” com o pequeno trecho do sermão 335b de Santo Agostinho, intitulado *En el natalicio de los Santos Mártires (El verdadero sentido de la muerte)*: “*Teme lo que produces voluntariamente, no lo que sufres involuntariamente; la muerte no te causa la muerte si no eres tú muerte para ti mismo*”<sup>192</sup>, o que demonstra, à imitação dos autos sacramentais, que os temas quevedianos são extraídos de várias fontes, especialmente as pertencentes à Patrística e à Escolástica, como disse anteriormente.

Ademais, quando se atenta às falas da Morte, a entidade demonstra que o homem acredita conhecê-la por meio de um retrato decorrente de uma cultura social partilhada. De fato, essa imagem surgiu na Idade Média, a partir de motivos imaginados que até então eram mantidos dentro da tradição clerical e homilética, mas que no século XV invadem todo o campo de conhecimento, com uma linguagem poética que se desloca para outros sentidos: pecado, castigo, morte<sup>193</sup>(ora real, ora metafórica) e Inferno. (ZUMTHOR, 1992, p.215).

<sup>192</sup> En el natalicio de los santos mártires, Sermão 335b (*San Agustín, Augustinus Hipponensis*). Disponível em: <http://www.augustinus.it/spagnolo/index.htm>. Acesso em: 17 jan. 2019.

<sup>193</sup> Segundo Zumthor (1992, p. 215), com um conjunto de “lemas rimados”, ilustrando desenhos e pinturas, a primeira *Dança Macabra* data de 1370. Elas continuaram sendo compostas até o século XVI, mas suas raízes estavam em uma antiga tradição latina. No século XV, a frequência de poemas que explicavam um desenho, pintura ou vitral e que às vezes eram bordados em tecido ou roupa (como vemos no ilustre exemplo de Charles d'Orleans) e a frequência da pintura nas coleções manuscritas da poesia são todas, à sua maneira, indicações da perda da faculdade de abstração” (tradução nossa).

Para Nolting-Hauff (1974, pp. 275-276), quando analisa a mesma passagem do *Sueño de la Muerte*, ao fazer uso da figura da Morte o narrador projeta um “retrato grotesco”, dado que a princípio se diverte com sua “disparatada compostura” antes de se dar conta da seriedade da situação, ou seja, de que a entidade assinala, com um sermão impressionante, a importância de sua missão. O efeito dramático da cena aumenta com os contrastes expostos pela representação, ainda que não diminua seu conteúdo didático e satírico. Para a estudiosa, a mesma técnica de “*ruptura conceptista que desemboca en lo real*” é perfeitamente oportuna, mesmo porque concede à aparição alegórica da morte um esplendor que ultrapassa a própria visão sobrenatural.

Quanto ao estilo conceptista tão aplicado por Quevedo em seus escritos, cabe observar que esse estilo permite ao compositor que se estabeleçam correspondências entre os objetos, não somente bem elaboradas, mas sobretudo engenhosas. O fundamento conceptista é uma “correspondência genérica” a todos os conceitos pertencentes ao campo do entendimento, uma vez que conecta mentalmente ideias distintas (ARELLANO, 2003, pp. 274-275).

No entendimento de Lázaro Carreter, aqui citado por Arellano, o método conceptista permite que

*El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otros objetos. Con un esfuerzo acrobático ha de ir tejiendo una red de conexiones [...] Se trata [...] de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. (CARRETER, 1966<sup>194</sup> apud ARELLANO, 2003, p. 274).*

No que se refere à correspondência entre semelhanças, segundo Gracián (1987, Tomo I, Discurso X, p. 124) em seu tempo, não é qualquer semelhança que contém em si sutileza, “*ni pasa por concepto, sino aquellas que ‘incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc’*”. Estas, dizem, são objetos desta arte e incluem, além do artifício retórico, o conceituoso, sem o qual não seriam mais do que tropos ou figuras sem alma de sutileza.

Ainda sobre esse fragmento de Quevedo, quando o narrador confronta a Morte, pelo fato de existirem distinções entre a imagem que se tem com a que está sendo representada, tal

---

<sup>194</sup> CARRETER, Lázaro. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca: Anaya, 1966.

procedimento se justifica, diante da afirmação de que toda “forma-matriz de qualquer imagem é a metáfora” (HANSEN, 2011, p. 31). Uma vez que a imagem da Morte, como imagem-conceito foi inventada “associativamente pela fantasia”, que é “aconselhada pelo juízo”, quando se aproxima e se combina com outras imagens-conceito promove, como diria João Hansen (2011, p. 31), “novas associações imaginárias [...] por meio das semelhanças e diferenças que a especificam”. Tem-se, como resultado, a figuração da Morte, distinta daquela que era proposta, a caveira com a foice, pois “definida como presença da Luz divina na consciência, segundo as analogias de atribuição, proporção e proporcionalidade”, a Morte “faz ver” quando vem a ser exteriorizada a presença Divina “que orienta a operação lógico-dialético-retórica que a inventa”.

Em se tratando dos padrões compositivos dos autos sacramentais, a Morte é percebida como uma personagem muito frequente nas peças, cuja estrutura dramática recupera a tradição de *Las danzas de la muerte* e *Las cortes de la Muerte*<sup>195</sup>. Atribuída a Lope de Vega, esta última obra incorpora uma das tópicas mais importantes dos autos: o tribunal do Juízo Final (MATA INDURAIN, 2016, p. 225), tema anteriormente observado em *El sueño del Juicio Final*.

Pode-se dizer também sobre o fragmento de Quevedo (2009, p. 213), que quando a Morte declara, “*lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo.*”, tal declaração se assemelha àquela do mendigo no *Sueño del Infierno*, quando o personagem declara ao narrador: “*En el camino de la vida, [...] el partir es nacer, el vivir es caminar*”, etc. (QUEVEDO, 2009, p. 123). As passagens demonstram que o tema do *tempus fugit* é recorrente tanto em *Los sueños* quanto em outras composições de Quevedo tais como, *La cuna y la sepultura*<sup>196</sup>, *Las cuatro fantasmas de la vida, (Muerte, Primera fantasma)*<sup>197</sup>, entre outras.

Dando continuidade as explicações que oferece ao narrador, a Morte acrescenta:

*Si esto entendiérades así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el otro, y viérades que todas vuestras casas*

---

<sup>195</sup> “*Tiempo. Muerte, que estás dividida/En la temporal y eterna, /Y desde la infancia tierna/Vas acechando la vida; /Mientras que llega a pasar /El Hombre por este valle/De lágrimas, y á roballe /Nos da la ocasión lugar, /Referiros será bien /Los pasos, en que me fundo: /Y doy como tiempo al mundo, /Y sus historias también.*” (LOPE DE VEGA, 1892, p. 286). Acrescento que a referida obra apresenta o título de: *Las aventuras del hombre*.

<sup>196</sup> “*Y quando dizen ‘fulano murió en dos días’, mienten y no lo entienden, que qualquiera, aunque muera en un instante, muere en tantos días como a vivido, y tantos días avía que estava enfermo, como avía que nació*” (QUEVEDO, 1969, p. 59).

<sup>197</sup> “*Nacemos para vivir, y vivimos muriendo y para morir, y morimos para nacer à segunda vida. Mejor séquito tiene el morir que el nacer: á la vida sigue la muerte, á la muerte, la resurrección*” (QUEVEDO, 1859, p. 138).



*están llenas della y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas, y no la estuviéradés aguardando, sino acompañándola y disponiéndola. Pensáis que es huesos la muerte y que hasta que veáis venir la calavera y la guadaña no hay muerte para vosotros, y primero sois calavera y huesos que creáis que lo podéis ser.* (QUEVEDO, 2009, pp. 213-214).

O modelo presente nesse fragmento é o de Sêneca (1986, Tomo I, Libro III, Epístola XXIV, p. 201), contido em suas *Epistolas Morales a Lucilio*, no momento em que o filósofo recorre a um verso do amigo, com o propósito de induzi-lo a reconhecer que não escreveu somente para outros, mas também para si. Após censurar a desonestidade daquele que diz e escreve uma coisa e sente outra, o ancião recorda que, em certa ocasião, Lucilio abordou o seguinte tópico: “*que no caemos repentinamente en la muerte, sino que avanzamos hacia ella poco a poco*”. O filósofo segue citando o poeta:

*Morimos cada día; cada día, en efecto, se nos arrebatata una parte de la vida y aun en su mismo periodo de crecimiento decrece la vida. Perdimos la infancia, luego la puericia, después la adolescencia. Todo el tiempo que ha transcurrido hasta ayer, se nos fue; este mismo día, en que vivimos, lo repartimos con la muerte.* (SÉNECA, 1986, pp. 201- 202)

Para Sêneca, Lucilio escreve de maneira notável, porém nunca tão brilhante quando sua frase se coloca a serviço da verdade: “*La muerte no viene de una vez, sino que es la última la que se nos lleva*”, pois a morte que assusta aos homens é aquela que lhes interrompe a vida, a definitiva, “*no la única*”. Segundo Sêneca (1986, p. 202), Epicuro repreende tanto os que desejam a morte quanto os que a temem, dizendo: “*Es ridículo que te apresures a la muerte por hastío de la vida, siendo así que ha sido tu clase de vida la que ha determinado tu carrera hacia la muerte*”.

Para Crosby, nos tempos atuais, entender cabalmente o caráter da sátira e da moral em *Los sueños* consiste em observar que o retrato burlesco e a paródia, que introduzem uma Morte desacreditada, se convertem em uma pregação voltada a certos valores morais, como “*el carácter de la vida y de la muerte*” e a relação estabelecida entre os dois, narrador e entidade ou, se preferir, “*predicadora e desengañado*” (QUEVEDO, 1993, p. 1410).

Em resposta, o sermão da entidade é eficaz, o que a coloca na posição de guia, pois a Morte irá conduzir e orientar o narrador, do mesmo modo que conduz e orienta os homens à consumação final, na qual “*encontram o castigo, a penitência ou o prêmio*” (AUERBACH, 1987, p. 170).

Temeroso, o narrador a segue, até o instante em que se aproximam de três vultos:

- *¿Conoces esta gente?*
- *Ni Dios me la deje conocer – dije yo.*
- *Pues con ellos andas a las vueltas –dijo ella– desde que nacistes; mira cómo vives – replicó-: éstos son los tres enemigos del alma: el Mundo es aquél, éste es el Diablo y aquélla la Carne. (QUEVEDO, 2009, p. 215)*

Como eram todos muito parecidos, a funesta criatura acrescenta: “[...] *así que quien tiene el uno tiene a todos tres. Piensa un soberbio que tiene todo el mundo y tiene al diablo; piensa un lujurioso que tiene la carne y tiene al demonio, y así anda todo*”. Afastado dos demais, outro personagem se destaca:

- *Ése es – dijo la Muerte – el Dinero, que tiene puesto pleito a los tres enemigos del alma, [...], y que a donde él está no son menester, porque él sólo es todos los tres enemigos. Y fúndase para decir que el dinero es el Diablo en que todos decís <<diablo es el dinero>>, [...]. Para ser el Mundo dice que vosotros decís que <<no hay más mundo que el dinero>>, [...]. Para decir que es la Carne el dinero, dice el Dinero: <<Dígalo la carne>>, y remítese a las putas y mujeres malas, que es lo mismo que interesadas. (QUEVEDO, 2009, p. 215).*

A exemplo da sátira de costumes, a representação tende ao burlesco e ao profano em função do tema e da linguagem utilizados. Se, inicialmente, o Dinheiro se encontra em disputa com os três inimigos da alma, quando faz uso dos exemplos que atestam suas declarações, a Morte os funde, demonstrando que um não existe sem o outro, como o diabo e o dinheiro, a carne e o dinheiro etc. Vê-se que a integração das entidades converge para um ponto central, cujo significado se assenta na metáfora que converte o Dinheiro tanto em símbolo de poder corruptível quanto em imagem demoníaca.

Seguindo por um caminho “*más abajo*”, o narrador se depara com uma porta muito pequena e sombria. Quando se abre, percebe que de um lado está o Inferno e de outro o Juízo “(*así me dijo la Muerte que se llamaban*)”; seu olhar se detém no Inferno. A Morte o questiona:

- *¿Qué miras?*
- *Miro – respondí – al Infierno, y me parece que le visto otras veces.*
- *¿Dónde? – preguntó.*
- *¿Dónde? - dije- En la codicia de los jueces, en el odio de los poderosos, en las lenguas de los maldicientes, en las malas intenciones, en las venganzas, en el apetito de los lujuriosos, en la vanidad de los príncipes, y donde cabe el Infierno todo sin que se pierda gota, es en la hipocresía de los mohatrerros de*

*las virtudes, que hacen logro del ayuno y del oír misas.* (QUEVEDO, 2009, p. 216).

Mais uma vez, questões ético-morais comandam as falas do narrador, em que a natureza dos pecados estabelece uma relação direta com a posição que cada tipo ocupa na sociedade, promovendo um discurso que tende a amplificar o retrato vicioso dos envolvidos, o que justifica a semelhança proposta entre as ações dos personagens com o próprio Inferno. Continua o narrador,

*Y lo que más he estimado es haber visto el Juicio, porque hasta agora he vivido engañado, y agora que veo al Juicio como es, echo de ver que el que hay en el mundo no es juicio ni hay hombre de juicio, y que hay muy poco juicio en el mundo. [...] si deste juicio hubiera allá, no digo parte, sino nuevas creídas, sombra o señas, otra cosa fuera. Si los que han de ser jueces han de tener deste juicio, buena anda la cosa en el mundo; miedo me da de tornar arriba viendo que siendo éste el Juicio se está aquí casi entero, y qué poca parte está repartida entre los vivos. Más quiero muerte con juicio que vida sin él.* (QUEVEDO, 2009, p. 216)

Quando se recorre ao *Diccionario de Autoridades* (1734), o termo *juicio*<sup>198</sup> vem a ser a “potência ou facilidade intelectual, que serve ao homem na distinção entre o bem e o mal, entre o verdadeiro e o falso”. A partir daí se constata que a posição do narrador se contrapõe a do mundo dos vivos, cuja ausência de discernimento lhes conduziu ao pecado, ao descontrole dos apetites. Transformados em representantes da corrupção social que se estende desde as instituições públicas até as corporações de ofícios, todos em igual medida promovem a desordem moral, a desarmonia ou mesmo a discórdia no corpo político do Estado.

Desse modo, nas palavras de James Crosby, Quevedo zomba do sistema de justiça, da falta de sentido comum no homem “*y de la falta de justicia o equidad*”, mas, sobretudo, zomba dos juízes “*como oficiales que carecen de lo que profesan tener*”, falha que tem como resultado “um sistema de justiça sem justiça e sem juízo” (QUEVEDO, 1993, p. 1418).

Analisado em termos retóricos, o discurso institui o emprego do gênero epidítico, tanto pelo fato de elogiar a compreensão que se tem sobre o conceito de juízo no mundo dos mortos quanto por estabelecer uma comparação entre o mesmo com aquele que permeia o mundo dos vivos, louvando os méritos de um, vituperando as falhas do outro. No final, delibera quando

---

<sup>198</sup> *Juicio*. “Significa también acto del entendimiento, como miembro de la división que se hace de sus tres actos, aprehensión, juicio y discurso”. Latín. *Iudicium* (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734, Tomo IV).

declara preferir morrer com juízo do que viver sem ele – o que faz com que o narrador, implicitamente, aconselhe o que é bom e dissuada o que é mau, uma vez que o propósito do fragmento está em promover o convencimento, despertando afetos que orientem as ações dos leitores. Como diria Cipriano Soares (1995, p. 8) em seu tempo, referindo-se à invenção, a primeira função do orador é inventar, o que consiste em um esforço por adquirir credibilidade, diante daqueles que quer convencer e provocar paixão em seus espíritos.

#### 4.3. No tribunal da Morte, algumas figuras inusitadas

Seguindo nessa trajetória, o narrador chega ao tribunal da Morte, com as paredes adornadas de condolências; de um lado as más notícias certas e críveis “y no esperadas”, “el llanto en las mujeres engañoso, engañado en los amantes” perdido nos tolos e desacreditado nos pobres, “el dolor se había desconsolado y creído, y solos los cuidados estaban solícitos y vigilantes, hechos carcomas de reyes y príncipes”, alimentando-se dos arrogantes e ambiciosos. (QUEVEDO, 2009, p. 217).

*Estaba la Envidia con hábito de viuda, tan parecida a dueña, que la quise llamar Álvarez o Gonzáles, en ayunas de todas las cosas, cebada en sí misma, magra y exprimida. Los dientes (con andar siempre mordiendo de lo mejor y de lo bueno) los tenía amarillos y gastados, y es la causa que lo bueno y santo, para morderlo lo llega a los dientes, mas nada bueno le puede entrar de los dientes adentro. La Discordia estaba debajo della, como que nacía de su vientre, y creo que es su hija legítima. Ésta, huyendo de los casados, que siempre andan a voces, se había ido a las comunidades y colegios, y viendo que sobraba en ambas partes, se fue a los palacios y cortes, [...] La Ingratitud estaba en un gran horno, haciendo de una masa de soberbios y odios, demonios nuevos cada momento. Holgueme de verla porque siempre había sospechado que los ingratos eran diablos, y caí entonces en que los ángeles, para ser diablos, fueron primero ingratos. Andaba toda hirviendo de maldiciones. (QUEVEDO, 2009, pp. 217-218)*

Para adentrar nas circunstâncias propostas pelo narrador, é necessário lembrar que o drama sacramental, quando encenado, faz com que a fantasia ou a imaginação se converta em uma ação dramática que, ao fazer uso de procedimentos alegóricos, os torna responsáveis por ajustarem o conceito, ou melhor, torná-lo visível para finalmente alcançar a audiência. É o que de fato ocorre nessa passagem do *Sueño de la muerte*, quando o narrador, fazendo uso de um discurso demonstrativo, descreve a Inveja, a Discórdia e a Ingratidão, todas entidades abstratas,

aqui, personificadas. Observem que a Inveja vem a ser representada com um traje de viúva, “*tan parecida a dueña*”, dado que ambas se identificam seja pela conduta, seja pelas vestimentas, pois sempre invejam pessoas que possuem o que lhes é vedado, especialmente, a satisfação sexual, visto que “*tenían las tocas negras y los pensamientos verdes*” (*El mundo por de dentro*, p. 190)<sup>199</sup>, o que justifica estarem “*en ayunas de todas las cosas*”.

Como lugares-comuns aplicados em algumas composições dos séculos XVI e XVII, esses traços distintivos que aqui se destacam também são encontrados, por exemplo, em Miguel de Cervantes<sup>200</sup> além de outros escritos de Quevedo<sup>201</sup>, sendo a inveja considerada um pecado típico “*de las dueñas*”, uma espécie de governanta que “*había en las casas principales*” (RAE). Ademais, quando a descreve com “*hábito de viuda*”, por ser tão semelhante ao de “*una dueña*”, o narrador quis chama-la de *Álvarez o Gonzáles*, pois naquela época, esses sobrenomes eram associados a ofícios de baixa condição<sup>202</sup>.

Na sequência, o narrador se detém observando os dentes da personagem, amarelos e gastos de tanto morder ou, se preferir, murmurar “*lo mejor y lo bueno*”, apesar de que a ação somente chegue até os dentes, visto que não consegue seguir adiante. Essa alegoria demonstra que o pecado da inveja não corrompe os que trilham o caminho do bem, aqueles que mantêm uma vida de pureza e virtude, dentro de uma conduta santa. O que torna imprescindível analisar o fragmento à luz de um processo analógico, examinando as relações que o narrador efetua entre a Inveja, a Discórdia e a Ingratidão, bem como o entendimento bíblico que se tem dos vícios elencados<sup>203</sup>, com o propósito de atestar seu caráter doutrinal.

<sup>199</sup> Também citado por Crosby na obra de Quevedo (, 1993, p. 1421).

<sup>200</sup> Como indica Maritornes ao falar do mais lhe agradava nos livros de cavalaria: “*cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto.*” (CERVANTES,2004, p. 321). Passagem também citada por James Crosby (QUEVEDO, 1993, p. 1421).

<sup>201</sup> “*Tumba viva de una Sala, / Mortaja que se entremete, / Embeleco tinto y blanco/ Que revienta quien le bebe;/ Una de aquestas que enviudan, / Y en un animal se vuelven, / Que ni es carne ni pescado: / Dueña – en buen hora se miente-*” “[*Advertencias de una Dueña a un Galán pobre*]” (QUEVEDO, 1992, p. 420.)

<sup>202</sup> “*Álvarez es apellido común de dueñas. La frase, empleada por Quevedo, da á entender que á las dueñas las traían al retortero en las casas donde prestaban sus servicios, llamándoles á cada triquete, y encomendándoles muy diversos oficios*” (MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, 1911, p. 49).

“*El patronímico, que venía sirviendo indistintamente de nombre y apellido en todas las clases, comienza en el siglo XVI á quedar relegado, como nombre, a la clase inferior. Rara vez se le encuentra ya usado de ese modo fuera de ésta; en las dueñas sobre todo parece ser elemento tan constitutivo como las tocas y monjiles. Sancho, al dirigirse á la que ha quedado como tipo inmortal de esa especie perdida, le dice: Señora González, ó cómo es su gracia de vuesa merced. [...]*” (GODOY ALCÁNTARA,1871, p. 67).

<sup>203</sup> De acordo com o apóstolo Tiago: “*Mas, se tendes inveja amarga e preocupações egoísticas no vosso coração, não vos orgulheis nem mintais contra a verdade, porque esta sabedoria não vem do alto; antes, é terrena, animal e demoníaca*” (Tg 3:14-15).

Nesse sentido, a Inveja concebe a Discórdia, que como sua filha legítima se aloja na corte e promove a desarmonia e a desordem social, quando se pondera sobre os defuntos apresentados no transcorrer do sonho. Com isso, vem a ser proposto um processo alegórico que se dedica a demonstrar que o pecado surge no particular e se estende à vida social, cuja corrupção se alastra em todos os estamentos.

Por sua vez, a Ingratidão, auxilia na propagação do pecado, no momento em que forma novos diabos através de uma massa de “*soberbios y ódios*”. O que faz com que tudo se volte ao inferno, identificado em *Los sueños* como metáfora do mundo, lugar em que habitam todos os ingratos, todos os homens. Assim, por intermédio das alegorias, tanto o narrador quanto os leitores são capazes de constatar que, de fato, a humanidade “*Andaba toda hirviendo de maldiciones*” (QUEVEDO, 2009, p. 218).

O que faz com que a Inveja, a Discórdia e a Ingratidão, cada uma ao seu modo, se coloque a serviço do personagem principal, o narrador, cujos comentários introduzem censuras teológico-políticas. Nas palavras de Louise Fothergill-Payne (1977, p. 187), dos sete pecados capitais, a Inveja é a única que atua de maneira ativa nesse quadro alegórico, ou seja, “*la vieja enflaquecida que siempre está comiéndose el corazón o las manos*”, um pecado que se relaciona com outros tantos vícios cortesãos, como a Discórdia e a Ingratidão, bem como certas práticas sociais, como é o caso da murmuração. Todo esse cenário, por assim dizer, faz com que se destaque um dos traços que emerge dos dramas sacramentais, aquele que por meio da personificação de entidades abstratas são representados os vícios. É importante que nos detenhamos um pouco nesse assunto.

Como visto anteriormente, o drama vem a ser o primeiro ponto que surge da definição dos autos, seguido do sermão, reconhecido como uma forma de instrução. Não se oferece nessas peças apenas uma instrução ética, mas principalmente uma instrução doutrinária. Traduzida por meio de uma ideia que pode ser representada, essa instrução se transforma em conceito que, ao ser encenado, recorre não somente aos elementos auditivos, mas também aos efeitos visuais.

---

Sobre a Discórdia: “Ora, as obras da carne são manifestas: fornicação, impureza, libertinagem, idolatria, feitiçaria, ódio, rixas, ciúmes, ira, discussões, discórdia, divisões, invejas, [...] e coisas semelhantes a estas, a respeito das quais eu vos previno, como já vos preveni: os que praticam tais coisas não herdarão o Reino de Deus”. (Gl 5:19,21) Com respeito à Ingratidão: “os homens serão [...] mais amigos dos prazeres do que de Deus” (2Tm 3: 2-5). “*Porque sé que te disgusta la Ingratitud, que es la raíz de todo mal espiritual, viento que deseca y quema todo bien, que impide la fuente de la divina misericordia sobre el hombre, que revive los males pasados, mata las obras buenas presentes, y hasta impide adquirirlas en lo futuro*”. (SAN AGUSTÍN. Soliloquios del alma a Dios, Traductor: P. Teodoro Calvo. Madrid, libro único, cap. 18.) Disponível em: <http://www.augustinus.it/spagnolo/index.htm>. Acesso em: 04 fev. 2019.

No caso desse fragmento, não se verifica apenas a personificação de ideias, mas, sobretudo, a intensificação de imagens que se instituem por meio de lugares-comuns aplicados a cada pecado. O que faz com que ensinamentos morais sejam propostos, não apenas para serem lidos, mas, principalmente, para serem vistos, a partir da descrição das ações das entidades, uma *ekphrasis* que se aplica não somente à figuração dos vícios, mas também introduz um relato com características doutrinárias.

É o que ocorre à continuação. Enquanto ouve as queixas impacientes de um defunto, o narrador levanta os olhos e vê a Morte em seu trono e nas laterais muitas mortes: a morte de amores, a morte de frio, a morte de fome, a morte de medo, a morte de riso, todas com diferentes insígnias – um sinal distintivo de dignidade ou posição nobiliária.

*Maravillome esta visión, y dije, herido del dolor y conocimiento:  
- ¿Dionos Dios una vida sola y tantas muertes?; ¿de una manera se nace y de tantas se muere? Si yo vuelvo al mundo, yo procuraré empezar a vivir.  
(QUEVEDO, 2009, p. 220)*

A partir desse momento, “*se rebulló el suelo y todas las paredes, y empezaron a salir cabezas y brazos y bultos extraordinarios. Pusiéronse en orden con silencio*” (QUEVEDO, 2009, p. 220). A Morte ordena que falem alternadamente. Com isso, surge uma série de personagens folclóricos à sequência: *Joan de la Encina*<sup>204</sup> (a quem são atribuídas coplas e disparates), *El Rey que rabió* (simbolizando o antiquado e o ultrapassado), *El Rey Perico* (um personagem folclórico), *Mateo Pico*<sup>205</sup> (pertence a um refrão). Nesse momento, o narrador descobre “*una grandísima redoma de vidrio; [...]*”

*- ¡Jesús mil veces! – dije - ¿Qué hombre es éste, nacido en guisado, hijo de una redoma? [...]  
- ¿No me conoces? – dijo -. ¿La redoma y las tajadas no te advierten que soy aquel famoso nigromántico de Europa? ¿No has oído decir que me hice tajadas dentro de una redoma para ser inmortal? (QUEVEDO, 2009, p. 225)*

Mesmo em busca da imortalidade, *el nigromántico* pede ao narrador que abra a redoma, mas com a condição de lhe responder algumas perguntas. Começa por inquirir sobre se “*hay mucho dinero en España*”, isto é, sobre os genoveses que eram banqueiros da Coroa espanhola.

<sup>204</sup> “*Versión folclórica y jocosa del poeta Juan del Encina, convertido por la tradición en personajillo folclórico*”. (QUEVEDO, 2009, p. 220)

<sup>205</sup> “No dijera más Mateo Pico (a la cosa disparatada que dicen)” (CORREAS, 1906, p. 559).

Responde o narrador: “- *No han descaecido las flotas de las Indias, aunque Génova ha echado unas sanguijuelas desde España al Cerro del Potosí*” (QUEVEDO, 2009, p. 226). Quer dizer, havia a preocupação dos espanhóis com respeito à prata que vinha das Índias e que passava pelos cofres desses banqueiros (QUEVEDO, 1993, p. 1445) que, como sanguessugas, também sugavam os veios de ouro das minas da América, como era o caso de Potosí, “y a chupones se empezaron a secar las minas”. Tudo isso faz com que o personagem declare: “- *¿Ginoveses andan a la sacapela con el dinero*<sup>206</sup>? – dijo él – *Vuélvome jigote*” (QUEVEDO, 2009, p. 226).

Após algumas explicações, o narrador acrescenta: “*La verdad adelgaza y no quiebra*<sup>207</sup>: *en esto se conoce que los ginoveses no son verdad, porque adelgazan y quiebran*”. (QUEVEDO, 2009, p.227). A frase propõe uma agudeza introduzida através de um silogismo, pois se a verdade não quebra e os genoveses sim, logo, os genoveses “no son verdad”. Cabe destacar que o verbo “quebrar” no caso, “*significa también alzarse, retirarse de algún comercio, por falta de caudales con que satisfacer a los acreedores, perder el crédito y fama de la fe y seguridad de su paga, en la negociación y tráfico [...]*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1737), afinal, era o que esses banqueiros faziam com a Coroa espanhola.

Animado e disposto a sair, *el nigromántico* questiona: “*en qué estado está la honra en el mundo*”.

- *Mucho hay que decir en esto – le respondí yo -: tocado has una tecla del diablo. Todos tienen honra y todos son honrados y todos lo hacen todo caso de honra. Hay honra en todos los estados, y la honra se está cayendo de su estado y parece que está ya siete estados debajo de tierra.* (QUEVEDO, 2009, p. 227).

Começo pela afirmação de que todos os homens têm honra, são honrados e tudo fazem em nome da honra. Como disse anteriormente, nos séculos XVI e XVII a honra não era um sinal distintivo de alguém, uma vez que um homem não a possui, ao contrário, lhe era atribuída por aqueles que nem sempre possuíam o mérito que conferiam. Em outros termos, ser honrado não significava ter a posse deste predicado, pois era uma dignidade concedida e que poderia ser retirada a qualquer momento, razão pela qual era mantida a qualquer custo.

---

<sup>206</sup> A sátira de Quevedo sobre o dinheiro se registra também nesses versos: “*Nace en las Indias honrado, / Donde el mundo le acompaña; / Viene a morir en España, / Y es en Génova enterrado. / Y pues quien le trae al lado / Es hermoso, aunque sea fiero, / Poderoso caballero / Es don Dinero.*” (QUEVEDO, 1992, p. 87). Versos também citados por James Crosby em *Los sueños* (QUEVEDO, 1993, p. 1445).

<sup>207</sup> “*la verdad adelgaza y no quiebra*”, é uma frase feita, em que o uso do verbo “quebrar”, em sentido financeiro, descreve o que faziam esses banqueiros genoveses (QUEVEDO, 2009, p. 227).



Continuando com a análise do discurso, o narrador declara existir honra em todos os estados<sup>208</sup> e está certo, porque o vocábulo se refere a todos os territórios do reino. Ainda que siga utilizando a palavra “estado”, agora o personagem a emprega em duas outras acepções, a primeira no momento em que se volta à condição ou à posição de alguém<sup>209</sup>, dentro da ordem social, a segunda quando o termo “estado<sup>210</sup>” significa uma medida que regula a profundidade de algo, de um poço, ou até mesmo de uma cova, razão pela qual a honra “*parece que está ya siete estados debajo de tierra*”. Trata-se, aqui, de um discurso que emprega uma figura de repetição, a diáfora, em que as palavras têm o mesmo som e grafia, mas os significados são distintos, com o intuito de intensificar cada conceito que expressam.

Todas essas questões trabalham na construção de uma alegoria que expõe a ruína pela qual passa a honra no mundo, motivo suficiente para que o narrador descreva algumas práticas humanas:

*Si hurtan dicen que por conservar esta negra honra, y que quieren más hurtar que pedir. Si piden dicen que por conservar esta negra honra, y que es mejor pedir que no hurtar. Si levantan un testimonio, si matan a uno, lo mismo dicen, que un hombre honrado antes se ha de dejar morir entre dos paredes que sujetarse a nadie, y todo lo hacen al revés.* (QUEVEDO, 2009, pp. 227)

Para encerrar o assunto, o narrador declara: “*Y al fin, en el mundo todos han dado en la cuenta, y llaman honra a la comodidad, y con presumir de honrados y no serlo, se ríen del mundo*” (QUEVEDO, 2009, pp. 227-228). O que demonstra que é mais fácil e cômodo se passar por honrado, sem ser, e assim, conseguem rir de todos pelo fato de acreditarem nessa farsa. O

<sup>208</sup> Estado. “*Se toma también por el País y dominio de un Rey, República o Señor de vassallos. Latín. Ditio. MARQ. Govern. lib. 2. cap. 34. No es buen medio para conservar el estado de dexarse el Príncipe llevar de los antojos del Pueblo. QUEV. Fort. Se vió obligado a imponer nuevos tributos en sus Estados y Señoríos*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

<sup>209</sup> Estado. “*Vale tambien comunmente la especie, calidad, grado y orden de cada cosa: y por esso en las Repúblicas se distinguen, conocen y hai diversos estados, unos seculares y otros Eclesiásticos, y destos los unos Clérigos y los otros Religiosos, y de los Seculares propios de la República, unos Nobles y Caballeros, otros Ciudadanos, unos Oficiales, otros Labradores, etc. y cada uno en su estado y modo de vivir tiene orden, reglas y leyes para su régimen. [...] Para remedio desto, quiso el Emperador Alexandro Severo introducir que huviesse diversidad de trages, conforme a los estados y hierarchías que hai en las Ciudades. QUEV. Tir. la piedr. La capitación no exceptaba estado, edad, ni dignidad*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

<sup>210</sup> Estado. “*Significa tambien cierta medida de la estatúra regular que tiene un hombre: y de ordinario la profundidad de los pozos o de otra cosa honda, se mide por estados. Entre los Albañiles y Maestros de Obras y Canteros las paredes que se hacen de cantería, se miden por estados, y entre ellos hai estados comunes que hacen tantos pies, y estados o tapias reales que son mayores. [...] Está la peña tajada por espácio de una legua, y algunas veces de más de diez estados en hondo, para hacer camino llano. QUEV. Mus. 6. Rom. 38*”. “*Mas quiero en un pozo estados / que Estados en un Señor: pues agua halla en aquellos, / quien sogá en estos no halló*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

fragmento se refere à alegoria do mundo como um grande teatro, de que falaremos mais detidamente no tratado *El mundo por de dentro*.

Depois de se inteirar que “*hay maridos calzadores*”, “*hay maridos linternas*”, ou seja, cornudos, sem falar dos comentários do narrador sobre “*la honra de la mujeres*”, o marquês pergunta: “-*Dime, ¿hay letrados?– Hay plaga de letrados*”, responde o narrador, censurando a presunção destes homens, “*porque tratan con otros más ignorantes que ellos*” e se graduam de doutores e bacharéis, “*licenciados y maestros, más por los mentecatos con quien tratan que por las universidades, [...]*”. Diante do discurso do narrador, o nigromântico diz: “- *Por ninguna cosa saldré de aquí – [...] y por no ver los tiempos que han pasado embutidos de letrados me avecindé en esta redoma, y por no los ver me quedaré hecho pastel en bote*”. (QUEVEDO, 2009, pp. 228-229).

Após algumas objeções do narrador, e ainda não convencido em deixar a redoma, o personagem, finalmente, questiona:

*¿Quién reina agora en España?, que es la postrera curiosidad que he de saber, que me quiero volver a jigote, que me hallo mejor.*

*- Murió Filipo III – dije yo.*

*-Fue santo rey, de virtud incomparable – dijo el nigromántico – según leí yo en las estrellas pronosticado.*

*-Reina Filipo IV días ha – dije yo.*

*- ¿Eso pasa? – dijo -; ¿que ya ha dado el tercero cuarto para la hora que yo esperaba?*

*Y diciendo y haciendo subió por la redoma y la trastornó y salió fuera. Iba diciendo y corriendo:*

*-Más justicia se ha de hacer ahora por un cuarto que en otros tiempos por doce millones.* (QUEVEDO, 2009, pp. 232-233)

Como se vê, o diálogo institui uma censura velada aos reis espanhóis, a começar pela afirmação do marquês sobre Felipe III, considerado um “*santo rey*”, segundo o que leu na previsão das estrelas. Quer dizer, esse tipo de previsão, além de não ser reconhecida pela Igreja, era vista pelos teólogos como prática demoníaca, o que faz com que a declaração se apresente mais irônica e menos mordaz. Em outros termos, quando se reconhece a quem se dirige o discurso, torna-se necessário que o mesmo se presente com mais moderação e tato.

Analisando a mesma passagem do *Sueño de la muerte*, Nolting-Hauff (1974, p. 196) afirma que por meio desse diálogo se faz a caracterização de ambos os monarcas, naturalmente com reservas, pois ao elogiar a piedade de Felipe III e destacar o repentino entusiasmo do

marquês diante da mudança de governo, “*dice poco bueno sobre las demás cualidades de gobernante del difunto*”.

Para Franz-Walter Müller (1978)<sup>211</sup> citado por Arellano (2003, p. 18), a obra *Los sueños* apresenta “o ataque mais afiado contra todo o sistema político social jamais escrito no período de declínio da monarquia espanhola”, apesar de que em outras ocasiões, as sátiras quevedianas serviram de instrumento e apoio às ordens monárquica e nobiliária.

Assim, a incidência de uma sátira que se destina à correção de vícios, se torna constante nesse fragmento, particularmente, quando se propõe a censurar a política, a situação econômica da época, bem como as relações internacionais que o estado espanhol estabelece com outros territórios. O discurso se intensifica no momento em que se volta mais à conduta moral de cada integrante do corpo político, aqui identificado como representante de um *mundo al revés*.

Após alguns personagens como “*Agrajes*” e “*el solicitador Arbalias*”, o narrador se depara com um homem velho:

[...], *muy ponderado de testuz, de los que traen canas por vanidad, una gran haz de barbas, ojos a la sombra, muy metidos, frentaza llena de surcos, ceño descontento, vestido que juntando lo extraordinario con el desaliño, hacía misteriosa la pobreza.*

[...] *Yo soy Pedro y no Pero Grullo, que quitándome una d en el nombre me hacéis el santo fruta. [...] – Huélgome de conocerte – repliqué- ¿Qué tú eres el de las profecías que dicen de Pero Grullo?*

*-A eso vengo – dijo el profeta estantigua [...] (QUEVEDO, 2009, pp. 234-235)*

Famoso por suas profecias, Pero Grullo acrescenta:

*Muchas cosas nos dejaron  
las antiguas profecías:  
dijeron que en nuestros días  
será lo que Dios quisiere. (QUEVEDO, 2009, p. 235)*

Ainda que o personagem pregue algo evidente, declara na sequência:

*Pues ¡bribones, adormecidos en maldad, infames!, si esta profecía se cumpliera ¿había más que desear? Si fuera lo que Dios quisiere fuera siempre lo justo, lo bueno, lo santo; no fuera lo que quiere el diablo, el dinero y la codicia, pues hoy lo menos es lo que Dios quiere y lo más lo que queremos nosotros contra su ley; y ahora el dinero es todos los querer, porque él es*

<sup>211</sup> MÜLLER, Franz-Walter. *Alegoría y realismo en los Sueños de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1978, p. 239.

*el querido y el que quiere y no se hace sino lo que él quiere, y el dinero es el Narciso, que se quiere a sí mismo y no tiene amor sino a sí.* (QUEVEDO, 2009, p. 235).

Como alegoria da obriedade, Pero Grullo<sup>212</sup> faz referência à Lei Eterna ou vontade Divina, caso a profecia se cumpra, o que de fato não ocorre, pois o diabo, o dinheiro e a cobiça possuem domínio sobre os homens. Nesse sentido, o fragmento expõe as fraquezas humanas, voltadas mais ao pecado e menos à Graça, contrariando os desígnios de Deus. Como representante de “*todos los quereres*”, o dinheiro se assenta na alegoria do deus grego, “*no tiene amor sino a sí*”, apesar de que Narciso tenha sucumbido à paixão e encontrado a morte<sup>213</sup>. Aqui, o exemplo mitológico vem a ser aplicado para demonstrar o afeto exacerbado pelos bens materiais em detrimento aos morais. Mesmo que a profecia derive de uma declaração óbvia, tal “*perogrullada*”, por assim dizer, conduz à certeza de que somente pelos caminhos da Providência se alcança “*lo justo, lo bueno, lo santo*”, o que reforça o vaticínio. Considerando os procedimentos alegóricos empregados nessa passagem, como diria Parker (1968, p. 113), com respeito às alegorias aplicadas nos autos sacramentais,

*The allegory of an auto is never used merely to prove that its use justifiable. Here it is used to transpose one idea into another and, by drawing the deductions proper to the second idea, to arrive at certain conclusions applicable to the first, which could not have been reached so easily or effectively had the initial transposition not been made. [...]*<sup>214</sup>

<sup>212</sup> “*El último preguntante fue Sancho, y lo que preguntó fue: - ¿Por ventura, cabeza, tendré otro gobierno? ¿Saldré de la estrechez de escudero? ¿Volveré a ver mi mujer y a mis hijos? A lo que respondieron: - Gobernarás en tu casa; y si vuelves a ella, verás a tu mujer y a tus hijos; y dejando de servir, dejarás de ser escudero. - ¡Bueno par Dios! – dijo Sancho Panza – Esto yo me lo dijera: no dijera más el profeta Perogrullo*”. (CERVANTES, 2004, p. 1029).

“*Estos traían por capitán a un mozo alto y seco, a quién ellos llamaban el obispo Don Pero Grullo, y cuadrávale bien el nombre. [...] Este venía en hábito de obispo de la Picarançona; [...]*”. (LÓPEZ DE ÚBEDA, 1912, p. 165).

Perogrullada. s. f. “*La verdad o especie, que, por notoriamente sabida, es necedad y simpleza el decirla. Es voz inventada. Llámese comúnmente verdad de Perogrullo*”. [...] (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1737).

<sup>213</sup> “*Sus últimas palabras al contemplarse en las aguas habituales fueron éstas: ‘¡Ay, muchacho a quien en vano he querido!’; y otras tantas respondió el paraje; y al decir adiós, ‘¡adiós’ dijo también Eco*.” (OVÍDIO, 2002, Volume I, Libro III, 498-501, p. 108).

<sup>214</sup> “A alegoria no auto nunca é usada meramente para provar que seu uso é justificável. Aqui ela é empregada para transpor uma ideia à outra e, ao desenhar as deduções próprias da segunda ideia, chegar a certas conclusões aplicáveis à primeira, que não poderiam ser alcançadas com tanta facilidade ou eficácia se a transposição inicial não fosse feita.” (tradução nossa).

O certo é que o cumprimento da profecia conduziria o homem à visão gloriosa da obra da Providência que, segundo Gilson (1980)<sup>215</sup>, citado por Alcir Pécora (2008, p. 77), seria “o estabelecimento da criatura em um estado divino de glória, onde ela é levada ao ponto supremo da perfeição que um único Deus poderia lhe conferir gratuitamente”.

Após uma série de almas, representando personagens dos livros de cavalaria, refrães, além dos tipos folclóricos, o protagonista se depara com mais um personagem. Segundo o narrador, “*Yo temí que era loco y cerre con él; metiéronnos en paz. Decía el muerto: - ¡Déjeme a ese bellaco deshonrabuenos, voto al cielo de la cama que le he de hacer que se quede acá!*” Colérico, o narrador promete matá-lo outra vez, “*que no puedes ser hombre de bien! ¡Llega, cabrón!*”. Chegam outros mortos e o questionam: “- *¿Qué habéis hecho? ¿Sabéis con quién habláis? ¿A Diego Moreno llamáis cabrón? [...]*” (QUEVEDO, 2009, p. 257). O narrador mais irritado, aumenta a voz, dizendo:

- *¡Infame! ¿Pues tú hablas? ¿Tú dices a los otros deshonrabuenos? La muerte no tiene honra, pues consiente que éste ande aquí. ¿Qué le he hecho yo?*  
 - *Entremés – dijo tan presto Diego Moreno - ¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? [...] ¿Acabose en mí el cuerno? [...] Mi mujer era una picaronaza, y ella me disfamaba, porque dio en decir <<Dios me le guarde al mi Diego Moreno, que nunca me dijo malo ni bueno>> [...] - ¿Para qué son esas humildades – dije yo – [...] Al mundo voy sólo a escribir de día y de noche entremeses de tu vida.*  
 - *No irás esta vez. – dijo.* (QUEVEDO, 2009, pp. 257-259).

Entre as queixas de um e o desprezo do outro, “[...] *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).*” Assim, em seu aposento, o narrador percebe que está tão cansado e colérico, “*como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño*” (QUEVEDO, 2009, p. 259). Afinal, não lhe parece que deva desprezar totalmente aquela visão, porém dar-lhe algum crédito.

Aqui, como se vê, aos moldes do drama sacramental, os sonhos recuperam todo seu esplendor, em um espaço no qual se unem teatro e liturgia, constituindo um universo repleto de preceitos éticos, teológicos e políticos. É preciso lembrar que essas peças religiosas eram acompanhadas de encenações menores como os entremeses, as mogigangas e as loas, fazendo

---

<sup>215</sup> GILSON, Étienne. *La Theologie mystique de Saint Bernard*. 4ªed. Paris: Vrin, 1980.

com que as procissões de Corpus Christi se convertessem em grandes espetáculos por toda a Espanha dos séculos XVI e XVII (DIÉZ BORQUE, 1999, pp. 216-217).

Em conformidade com essas celebrações, o *Sueño de la Muerte* expõe formas que se assemelham aos autos sacramentais, as quais incorporam discursos aos moldes dos sermões. Considerando os momentos em que os tipos burlescos e as cenas jocosas são introduzidos por personagens folclóricos e refrães personificados, nota-se a presença de estruturas dramáticas, típicas dos entremeses, introduzidas por meio das descrições que povoam o universo narrativo. Como é de se esperar, essas pequenas encenações acabam, comumente, em brigas e em muita confusão, tal como ocorre neste sonho quevediano.

Vale acrescentar que tais efeitos cênicos, de acordo com as afirmações de Chacon Espindola (2018, p. 66), instigam os sentidos, convertendo os leitores em testemunhas de referências dramáticas que surgem com o intuito de propor similitudes entre a composição escrita e o teatral.

Finalmente, o narrador reconhece ao despertar que “[...] *los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada, más atiende a enseñar que a entretener*” (QUEVEDO, 2009, p. 259).

**PARTE III**

**AS FORMAS DRAMÁTICAS E O DISCURSO QUEVEDIANO**

## CAPÍTULO 5

### 5. O púlpito como espaço dramático

*“Y ten lástima de mí y sácame del cuerpo deste alguacil, que soy demonio de prendas y calidad, y perderé después mucho en el infierno por haber estado acá con malas compañías.”*

*El alguacil endemoniado*  
Francisco de Quevedo (2009, p. 108)

Há um aspecto do sermão sobre o qual se falou anteriormente neste trabalho, aquele que o reconhece como uma forma de instrução doutrinária, voltada à missão de oferecer ensinamentos éticos e dogmáticos aos fiéis, com o propósito de incitá-los moralmente. Além disso, poder-se-ia afirmar que tal discurso institui ora um louvor, ora uma censura, cujo substrato é extraído das *Sagradas Escrituras*, da hagiografia, com orientações que se dedicam a recuperar e a direcionar as condutas humanas.

No que se refere à composição e à exposição dessa forma discursiva, havia a exigência de que o pregador tivesse conhecimentos retóricos, dado que tal saber regulava as práticas de representações nos séculos XVI e XVII, presentes nas belas letras, nas artes plásticas, meios utilizados como representação do mundo (BAZZONI, 2008, p.17). Nesses termos, os sermões seguiam as cinco partes da retórica antiga, a saber: o ato da invenção ou escolha dos temas; a disposição ou organização da matéria tratada; a elocução ou a expressão adequada do assunto; a memória ou utilização de recursos mnemônicos para alcançar determinados conceitos; e a ação. Esta, pensando no próprio ato da pregação, consiste na modulação de voz, no comedimento de gestos que estarão em consonância tanto com a matéria tratada quanto com respeito à transmissão adequada da mensagem aos fiéis, cumprindo com as três funções retóricas de: *movere, docere, delectare*.

Novamente, cito o Capítulo IX de *Il Cannocchiale aristotelico*, de Emanuele Tesauro (1670), com relação ao conceito predicável e sua presença em temas sacros, o que demonstra a maneira segundo a qual esse conceito é tratado. Composto por metáforas que remetem a um sentido tropológico, alegórico e anagógico, o pregador se valia de tais recursos para dar a conhecer a palavra de Deus, com o propósito de ensinar e causar admiração na audiência,



fazendo uso de “bons exemplos” que retratam, principalmente, padrões teológicos e políticos (BAZZONI, 2008, p. 54).

Em se tratando do caráter alegórico dos sermões, geralmente, instituem uma retrospectiva sobre a missão salvífica de Cristo para depois, na sequência, empregar um discurso profético, na ordem do escatológico, pois ao pensar no final dos tempos, prognostica um futuro de penas e castigos para os pecadores e de glória e esplendor para os virtuosos.

Bem-aventuranças jamais alcançadas pelos tipos quevedianos, pois condenados ao inferno, na companhia dos danados, retratam o maior temor do homem: a morte e o destino de sua alma com o término da vida. O que não deixa de ser uma missão dos discursos religiosos, aquela que se volta ao apaziguamento dos ânimos, na busca pelo consolo que vem através do exemplo da Redenção (PÉCORA, 2016, p. 56).

Começo pelo prólogo da obra *El alguacil endemoniado*, que à imitação dos demais tratados, contém algumas considerações. Aqui, o autor menciona os seis gêneros de demônios que contam “*los supersticiosos y los hechiceros, (los cuales por esta orden divide Pselo en el capítulo once del libro de los demônios*<sup>216</sup>), *son los mismos que las órdenes en que se destrubuyen los alguaciles malos.*” (QUEVEDO, 2009, p. 103) O termo “órdenes”, no caso, se refere às categorias.

*Los ígneos son los criminales que a sangre y fuego persiguen los hombres; los aéreos son los soplonos que dan viento; ácueos son los porteros que prenden por si vació o no vació sin decir << ¡agua va!>>, fuera de tiempo, y son ácueos con ser casi todos borrachos y vinosos; terrenos son los civiles que a puras comisiones y ejecuciones destruyen la tierra; lucífugos los rondadores que huyen de la luz, debiendo la luz huir dellos; los subterráneos, que están debajo de tierra, son los escudriñadores de vidas y fiscales de honras, y levantadores de falsos testimonios, que de bajo de tierra sacan qué*

---

<sup>216</sup> “Whether he were really of this opinion or not, this is certain, he counted off six species of daemons, and first he mentioned the Leliurium, speaking in his barbarous vernacular tongue, a name which signifies Igneous. This order of daemons haunts the air above us, for the entire genus has been expelled from the regions adjacent to the moon, as a profane thing with us would be expelled from a temple, but the second occupies the air contiguous to us, and is called by the proper name Aërial; the third is the Earthly, the fourth the Aqueous and Marine, the fifth the Subterranean, and the last the Lucifugus, which can scarcely be considered sentient beings. All these species of daemons are haters of God, and enemies of man, [...]” (PSELLUS, 2010, pp. 65-66).

“Se ele foi realmente dessa opinião ou não, o certo é que ele contou seis espécies de demônios e o primeiro que mencionou, o Leliurium, falando em sua língua vernácula bárbara, um nome que significa Ígneo. Esta ordem de demônios assombra o ar acima de nós, pois todo o gênero foi expulso das regiões adjacentes à Lua, do mesmo modo que uma coisa profana para nós, seria expulsa de um templo; o segundo ocupa o ar contíguo a nós, e é chamado pelo nome próprio Aërial; o terceiro é o Terrestre, o quarto o Aquoso e Marinho, o quinto o Subterrâneo e o último o Lucífugo, que dificilmente podem ser considerados como seres conscientes. Todas essas espécies de demônios odeiam à Deus e são inimigos do homem, [...]” (tradução nossa).

*acusar, y andan siempre desenterrando los muertos y enterrando los vivos.*  
(QUEVEDO, 2009, p. 104)

O que se constata é que cada ordem demoníaca encontra sua correspondência em uma das atribuições *de los alguaciles*, o que demonstra um rebaixamento do ofício. Como lugar-comum nas representações sacras, as figuras demoníacas instituem um conhecimento da natureza humana depravada pelos pecados, que se funda na descrição pictórica do diabo, entendido teologicamente como personificação da ausência de bem<sup>217</sup>.

No entanto, se pensarmos na figura do anjo,<sup>218</sup> de acordo com João Adolfo Hansen (2019, p. 29), a mesma é empregada como lugar-comum teológico que concorria “nas práticas, nas preceptivas e em outros discursos do século XVII”. Percebido como um espírito puro, sem instrumento ou representação, o anjo fornece “a outros seres a imagem espiritual de seu pensamento”. A tópica vem a ser fundamental nas artes daquele período, uma vez que é por meio dela ou em contraposição a ela, no caso do demônio, que se constitui uma “teoria do conhecimento humano como conhecimento análogo ou indireto, mediado por imagens preferencialmente agudas”.

Nesse sentido, as figuras demoníacas estabelecem analogias com as práticas do personagem, pois não encenam tão somente a natureza nefasta do tipo, mas também o colocam em evidência para o destinatário. Embora Quevedo (2009, p. 105) realce as falhas do oficial, logo na sequência, pondera acerca da importância de se guardar o decoro “[...] *que se debe a muchos que hay loables por virtud y nobleza [...]*”. Uma ironia que se centra mais no destaque dos vícios e menos em promover uma justificativa com respeito às afirmações anteriores. O que reforça com a declaração que faz à continuação: “[...] *poniendo todo lo que en él hay debajo la corrección de la Iglesia Romana y ministros de buenas costumbres*”, mesmo porque reconhece que a autoridade eclesiástica deve estar em consonância com a autoridade civil.

Com o intuito de ponderar sobre essas declarações preliminares e sua repercussão nos escritos posteriores, dou início à análise do discurso de *El alguacil endemoniado*, cujos traços que o diferem dos textos anteriores se baseiam, sobretudo, naqueles aspectos que o tornam

---

<sup>217</sup> “[...] *la clase de los demonios no es mala en lo que es por naturaleza, sino en lo que les falta en ella. Tampoco han sido privados de todo el Bien que se les concedió, han sido ellos mismos quienes se han apartado del Bien completo que se les dio. [...] Se dice que son malos en la medida que carecen de los bienes que les son propios, bien por haberlos perdido, bien porque les han abandonado. Y también son malos en la medida que no son, y al desear el no-ser desean el mal*” (DIONÍSIO, 2007, pp. 52-53).

<sup>218</sup> Nas palavras de Dionísio (2015, p. 51), os anjos “são [...] os que primeiramente e de múltiplas formas participam do Divino, e os primeiros a transmitir de muitas maneiras os mistérios da Divindade. É por isso que merecem, por excelência, o nome de mensageiros, pois foram os primeiros a receber a iluminação de Deus”.

suscetível a ser interpretado como uma forma discursiva aos moldes dos sermões, acrescida de uma teatralidade que o singulariza. Considerando o momento em que o narrador entra na Igreja de São Pedro, com o propósito de encontrar o licenciado Calabrês, reconhecida autoridade em termos de exorcismos, tem-se a seguinte descrição:

[...] *clérigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemín, orillo por ceñidor y no muy apretado, [...], rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón y oreja sorda, habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al blanco, [...] los ojos bajos y muy clavados en el suelo, como el que cudicioso busca en él cuartos, y los pensamientos tiples, color a partes hendida y a partes quebrada, tardón en la mesa y abreviador en la misa, gran cazador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puros espíritus. [...]. Traía en la capa remiendos sobre sano, hacía del desaliño santidad, contaba revelaciones, y si se descuidaban a creerle, hacía milagros. ¿Qué me cansó? Éste, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro pudrición y gusanos, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia.* (QUEVEDO, 2009, pp. 105-107)

Sobre a Igreja de São Pedro, falarei mais à frente. No que se refere às características do cônego, pensando nas circunstâncias de pessoa, o narrador não o nomeia, mas o introduz pela nacionalidade, “*Calabrês*”, dada a má fama dos que eram nascidos na Calábria – tópica dos séculos XVI e XVII.

Seguindo com o discurso epidítico, a descrição do tipo propõe construções extremamente engenhosas, a começar pela agudeza conceitual que se verifica na expressão “*oreja sorda*”, uma metáfora que se refere à parte dianteira dos sapatos, aquela que cobre o pé, semelhante a uma orelha. Quando o sapato está muito gasto, essa parte acaba caindo e o calçado fica sem orelha, o que justifica a equiparação com a surdez<sup>219</sup>. Na sequência, a agudeza de ação se destaca através dos gestos engenhosos do personagem, especialmente, quando apresenta “*derribado el cuello al hombro [...] los ojos bajos y muy clavados en el suelo [...], y los pensamientos tiples*”<sup>220</sup>, os primeiros movimentos são introduzidos como símbolos de humildade, em contraste com os pensamentos elevados, uma antítese em que as ações revelam uma aparência duvidosa. Em outro momento, outra agudeza conceitual se destaca quando o

<sup>219</sup> Cf. nota de rodapé nº 20 de Quevedo (2009, p. 106)

<sup>220</sup> O termo “*tiple*”, no caso se volta à duas acepções: “*Guitarra pequeña de voces muy agudas*” e “*persona que tiene voz de tiple*”, de acordo com RAE.

narrador descreve a capa do religioso, cujos *“remiendos sobre sano, hacia del desaliño santidad”*.

O certo é que a composição do cônego vai gradativamente sendo proposta, no momento em que a descrição do personagem coloca à mostra os aspectos voltados à dignidade, aos hábitos e aos feitos. Quando é apresentada a preparação antecipada do traje, observa-se que todos os argumentos são aplicados no sentido de demonstrar que Calabrês se empenha em aparentar modéstia e submissão. Aproveito a oportunidade para escrever um pouco sobre a construção desses personagens-tipo que povoam o universo de *Los sueños*.

Dentre todos os discursos que integram a obra, escolhi para tanto *El alguacil endemoniado*, porque logo no início do relato o narrador institui a descrição de um dos interlocutores, o qual integra em sua composição boa parte dos argumentos extraídos das circunstâncias de pessoa, propostos pela retórica antiga. Argumentos que segundo Cícero<sup>221</sup> são onze: nome, natureza, criação, fortuna, hábito, condição, estudos, conselhos, feitos, casos e orações. Conforme Luisa López Grigera (1994, pp. 21-22), os três últimos são considerados em três tempos: “o que fez, o que lhe aconteceu e o que disse; o que faz agora, o que lhe acontece, o que diz, e o que lhe acontecerá ou com que estilo deve falar”.

Desse modo, os personagens são concebidos, seguindo circunstâncias de pessoa e se apresentam estática ou dinamicamente: *“en el segundo caso daban origen a la narración, pues lo que se desplegaba ante los ojos, o los oídos, del destinatario, constituía la vida y el carácter del personaje [...]”* (*Ibidem*, p. 22).

Com isso, os lugares-comuns de pessoa são empregados na composição dos personagens, pois, como se sabe, esses *topoi* pertencem a uma herança cultural que é partilhada entre o autor e o público, razão pela qual sejam reconhecidos pelos destinatários, no instante em que surgem ora em uma narrativa, ora em uma peça teatral, como disse anteriormente.

Assim, tal como os demais personagens ficcionais, os tipos são identificados seja pelo estado, seja pelo ofício, embora sempre se distingam por lugares-comuns éticos, patéticos, às vezes por ambos, até porque são compostos para representarem uma ideia moral específica, sendo esta, igualmente reconhecida pela audiência. Nas palavras de Parker (1968, pp. 94-95), os tipos são definidos

*[...] as creations from which every trait has been excluded that does not illustrate one particular moral idea. Such is the characterization of the autos.*

---

<sup>221</sup> CICERÓN, 1997. Já Quintiliano os estende a quinze (LÓPEZ-GRIGERA, 1994, p. 21).

*Tartuffe need scarcely be modified in any respect in order to be incorporated into an auto, only his name would be changed to Hipocresía.*<sup>222</sup>

Ainda sobre o Calabrês, além dos lugares já aplicados em sua composição, o narrador propõe outros com o intuito de censurar certos membros do clero como: “*habla entre penitente y disciplinante*”, “*tardon en la mesa y abreviador en la misa*”, “*sustentar el cuerpo a puros espíritus*” (QUEVEDO, 2009, p. 106), referindo-se às bebidas consumidas. Para finalizar o discurso, emprega um conceito predicável,<sup>223</sup> em vista do fato de que todos esses lugares se dedicam a converter o cônego em protótipo da hipocrisia<sup>224</sup>.

Tais características se acentuam em diversas passagens de *Los sueños*, o que demonstra que os tipos, semelhantes aos personagens do drama religioso, não são humanos ou inumanos, vivos ou particularizados, apenas retratam ideias morais. Como em um processo contínuo baseado nas ações que mantiveram durante a existência, os tipos quevedianos carregam qualquer conceito que tenha uma aplicação moral, podendo estabelecer correspondências com acontecimentos típicos da sociedade daqueles tempos. Segundo Parker (1968, p. 95), quando se refere aos autos sacramentais, esses personagens “[...] *have virtually the same degree of reality as characters that represent types: they stand for ideas that we recognize to be as real and as practical in their bearings as the idea of hypocrisy.*”<sup>225</sup>.

### 5.1. O discurso doutrinário do diabo – o retrato da perdição

Na sequência do texto, o narrador encontra o cônego na sacristia em companhia de um homem que “*atadas las manos en el cingulo y puesta la estola descompuestamente, daba voces con frenéticos movimientos*”. Diante de tal cena, indaga:

<sup>222</sup> “[...]como criações segundo as quais todas as características foram excluídas, aquelas que não ilustram uma ideia moral particular. Essa é a caracterização dos autos. Tartufo dificilmente precisa ser modificado em qualquer aspecto a fim de ser incorporado no auto, somente seu nome seria mudado para Hipocresia” (tradução nossa).

<sup>223</sup> “Sois semelhantes a sepulcros caiados, que por fora parecem belos, mas por dentro estão cheios de ossos de mortos e de toda podridão” (Mt 23: 27).

<sup>224</sup> Para Cesare Ripa (2016, p. 477) a imagem da hipocrisia se apresenta como “*Mujer delgada y pálida, vestida con un traje de lana entreverada que aparecerá desgarrado por diversos lugares. Llevará la cabeza inclinada y algo vuelta hacia el hombro izquierdo, tocándose con un velo que ha de cubrirle la frente casi por completo. Sostendrá un breviario y un rosario largo y grueso con la siniestra, mientras con la diestra y con el brazo descubierto entregará públicamente una moneda a un pobre mendigo, siendo por último semejantes a los de un lobo las piernas y los pies con que camina*”.

<sup>225</sup> “têm virtualmente o mesmo grau de realidade dos personagens que representam tipos: eles representam ideias que reconhecemos como tão reais e práticas em suas exposições, como a ideia da hipocrisia” (tradução nossa).

- *¿Qué es esto? -, le pregunté espantado.*

*Respondiome:*

- *Un hombre endemoniado -, y al punto, el espíritu que en él tiranizaba la posesión a Dios, respondió:*

- *No es hombre, sino alguacil. Mirad cómo habláis, que en la pregunta del uno y en la respuesta del otro se ve que sabéis poco. Y se ha de advertir que los diablos en los alguaciles estamos por fuerza y de mala gana; por lo cual, si queréis acertar, debéis llamarme a mí demonio enaguacilado, y no a este alguacil endemoniado.* (QUEVEDO, 2009, p. 107)

O diabo, para reforçar suas declarações, propõe uma comparação entre as atribuições dos oficiais de justiça e as dos demônios, destacando os contrastes existentes, a fim de enaltecer a natureza dos seres infernais em detrimento aos oficiais de justiça:

*[...] pues nosotros huimos de la cruz y ellos la toman por instrumento para hacer mal. ¿Quién podrá negar que demonios y alguaciles no tenemos un mismo oficio, pues bien mirado nosotros procuramos condenar y los alguaciles también; nosotros que haya vicios y pecados en el mundo, y los alguaciles lo desean y procuran con más ahínco, porque ellos lo han menester para su sustento y nosotros para nuestra compañía.* (QUEVEDO, 2009, p. 107)

As ponderações da entidade recuperam alguns hábitos do ofício, ao mesmo tempo em que demonstram que por pior que sejam os demônios, os oficiais de justiça os superam. Os lugares-comuns põem em destaque alguns traços morais determinantes, retomando algumas tópicas como o mau uso da justiça, o suborno e a corrupção, reconhecidas pelos destinatários. O que faz com que o oficial seja identificado pelo vício que remete à sátira, uma censura posta em cena com o objetivo de produzir determinados efeitos sobre a audiência.

Vale lembrar, que o diabo, no caso, funciona como emblema, cuja materialização se dá exclusivamente pela linguagem, reproduzida por intermédio da voz que emana do corpo do oficial. Se, por um lado, o discurso causa assombro, por outro, admira e persuade o interlocutor, em face das “*sutilezas del diablo*” (QUEVEDO, 2009, p. 108). O que demonstra que a sátira, ao propor uma descrição excessiva das falhas, coloca em destaque a censura, que aos moldes dos sermões, tem um alcance doutrinário. Como afirma Hansen (2004, p. 49): “a sátira age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência”

Ao que prossegue o diabo:

*Y es mucho más de culpar este oficio en los alguaciles que en nosotros, pues ellos hacen mal a hombres como ellos y a los de su género, y nosotros no, que*

*somos ángeles, aunque sin gracia. Fuera desto, los demonios lo fuimos por querer ser más que Dios y los alguaciles son alguaciles por querer ser menos que todos.* (QUEVEDO, 2009, p. 107)

As homologias no fragmento permitem recompor pressupostos doutrinários contidos na política católica ibérica, constantes nos textos sagrados, como a passagem em que descreve a queda de Lúcifer<sup>226</sup>, o anjo de luz. Razão pela qual a entidade reconhece o caráter angélico dos demônios, “*aunque sin gracia*”, o que significa dizer que se posicionam contrários à Providência.

Para adentrar um pouco mais na questão, de acordo com as representações dos séculos XVI, XVII até meados do XVIII, as potências da alma são iluminadas pela luz natural da Graça, que a torna predisposta ao Bem, ao contrário do diabo que convive com a privação deste Bem. Em se tratando da composição poética, é lícito pensar que Deus, como Causa Primária e Final “da natureza e da história” (HANSEN, 2001, p. 47), ilumine o juízo do autor no ato da invenção, além de orientar os efeitos como o didatismo eficaz e as agudezas, que sendo engenhosas, estabelecem um acordo entre o argumento e a imagem (*Ibidem*, p. 59). Assim, quando se analisa o referido fragmento, por meio da pregação, a entidade declara que a natureza humana sempre se sobressai à demoníaca, dado que esta incita o mal e aquela executa o mesmo mal. Ainda que o diabo se consolide por meio de uma presença fantástica, pelo fato de pertencer ao universo do não-ser, seu discurso está em conformidade com a matéria sacra, pois segundo Hansen (2011, p. 28),

[...] mesmo nos gêneros sacros – e não só nos sermões epidícticos, que pressupõem a ostentação verbal – as mesclas fantásticas continuaram a ser produzidas segundo o método escolástico de pregar e procedimentos técnicos de análise dialética e ornamentação das matérias da História Sagrada. No caso do sermão sacro, as agudezas tornaram-se agudezas teológicas.

Segundo o conceito aristotélico segundo o qual “todo discurso é por natureza metafórico” (HANSEN, 2011, p. 28), ainda que a afirmação do diabo se destaque por sua natureza cômica, prescreve conceitos teológicos, sobretudo por meio da alegoria que remete à batalha entre o bem e o mal, segundo a qual, no entendimento do diabo, a posição dos demônios

---

<sup>226</sup> “Como caíste do céu, / Ó estrela d’alva, filho da aurora! / Como foste atirado à terra, vencedor das nações! E, no entanto, dizias no teu coração: ‘Subirei até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia, nos confins do norte’ (Isaías, 14: 12-13). ‘Os Padres interpretaram a queda da estrela d’alva como a do príncipe dos demônios. (Vulg. Lúcifer)’ (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2016, p. 1276).

está acima da dos oficiais, pois estes procuram ser menos que todos, até quando comparados aos seres infernais.

Apesar da admiração do narrador com respeito às declarações agudas do diabo, o exorcista “*quísole enmudecer*”, e ao “*echarle agua bendita*” fez com que a entidade fugisse e gritasse, dizendo:

*-Clérigo, cata que no hace estos sentimientos el alguacil por la parte de bendita, sino por ser agua. No hay cosa que tanto aborrezcan, pues en su nombre (se llama alguacil) es encajada una l enmedio, y porque acabéis de conocer quién son y cuán poco tienen de cristianos, advertid que de pocos nombres que del tiempo de los moros quedaron en España, [...], le han dejado por llamarse alguaciles (que alguacil es palabra morisca), y hacen bien, que conviene el nombre con la vida y ella con sus hechos. (QUEVEDO, 2009, p. 108)*

No fragmento, a entidade aplica uma agudeza quando decompõe a expressão “*agua bendita*”. De um lado tem-se a parte sagrada, do outro, o vocábulo “*agua*” que vem a ser aplicado como símbolo de algo profano. Com isso, o diabo demonstra que “*el alguacil*” não é nem um pouco cristão, até porque o nome do ofício é “*palabra morisca*”, uma herança que se encontra em conformidade com a vida do tipo, e a mesma com seus feitos. Desse modo, a passagem propõe duas censuras, seja quando se volta ao legado mouro, o que retrata um preconceito de época, seja quando seus feitos põem à mostra a corrupção da justiça. Nesse sentido, fica claro que o tema se converte em lugar-comum nas composições dos séculos XVI e XVII, como se observa em outros textos de Quevedo, além dos “profundos ataques diretos ou irônicos” feitos por Mateo Alemán<sup>227</sup> e Miguel de Cervantes<sup>228</sup>, com relação ao sistema de venda de ofícios<sup>229</sup> relacionados à justiça (ARELLANO, 2003, p. 81).

Daí ser possível encontrar na poesia quevediana tanto censuras em tom moralizante quanto chistes e caricaturas voltadas aos tipos, cujas principais acusações, em linhas gerais,

<sup>227</sup> “Y dirán que son los aranceles del tiempo viejo, que los mantenimientos cada día valen más, que los pechos y derechos crecen, que no les dieron de balde los oficios, que de su dinero han de sacar la renta y pagarse de la ocupación de su persona. Y así debió de ser en todo tiempo, pues Aristóteles dice que el mayor daño que puede venir a la república es de la venta de los oficios” (MATEO ALEMÁN, 2006, p. 137).

<sup>228</sup> Sobre os escrivães, diz Cervantes: “Juran, de secreto, fidelidad, y que no harán escritura usuraria; que ni amistad ni enemistad, provecho o daño, les moverá a no hacer su oficio con buena y cristiana conciencia. Pues si este oficio tantas buenas partes requiere, ¿por qué se ha de pensar que de más de veinte mil escribanos que hay en España se lleve al diablo la cosecha, como si fuesen cepas de su majuelo?” (CERVANTES, 2005, pp. 379-380)

<sup>229</sup> “La raíz del estado caótico y arbitrario de los procesos de justicia parece ser el sistema de venta de oficios, que provoca frecuentes quejas de las cortes de Castilla. [...] El gran número de funcionarios los obligaba, por otra parte, a estos abusos para ganarse la vida”. (ARELLANO, 2003, pp. 80-81). Abusos feitos por juízes, oficiais de justiça e escrivães.



destacam “*la parcialidad con los poderosos y la venalidad*”. Afinal, somente o pobre está sujeito às leis, enquanto os poderosos desfrutam “*de la injusta impunidad*”, perversões expressas, por exemplo, neste soneto em que dom Francisco se utiliza da imagem de uma teia de aranha, conforme os seguintes versos: “*pues en tus telas urdes con destreza/ leyes al uso, donde queda atada/ culpa sin brazos, vuelo sin grandeza*” (QUEVEDO<sup>230</sup> apud ARELLANO, 2003, p. 81).

Isso significa dizer que “as teias das aranhas capturam animais fracos, como as leis, mas não os fortes”. Como diz Lope de Vega em *La Dorotea*, também citado por Arellano (2003, p. 498),

[...] *porque desde que las telas de las arañas cogen las moscas viles, dexándose romper de los animales mayores, algunos de los que digo, que no todos, ejercitan el imperio en miserables y se humillan y rinden a los poderosos; y assí, no huuo remedio de darles crédito porque no les dieron oro.* (LOPE DE VEGA, 1913, p. 268)

O discurso do diabo provoca em Calabrês o desejo de expulsá-lo a qualquer custo, pois “*corriose mi bueno de conjurador y determinose a enmudecerle. Yo, que había comenzado a gustar de las sutilezas del diablo, le pedí que, pues estábamos solos y él como mi confesor sabía mis cosas secretas y yo como amigo las suyas*”, que deixasse a entidade falar, na condição de que “*no maltratase el cuerpo del alguacil*” (QUEVEDO, 2009, p.109). O diabo recupera o discurso e censura alguns ofícios, como o de poeta, que compete em “*los votos y elecciones*” com os escrivães,

*Y no hay cosa tan graciosa como el primer año de noviciado de un poeta en penas, porque hay quien le lleva de acá cartas de favor para ministros, y créese que ha de topar con Radamanto y pregunta por el Cerbero y Aqueronte [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 109)

A menção das “*cartas de favor*”, provenientes daqueles que se encontram na vida terrena, demonstra a necessidade, por parte do condenado, em lograr por penas menores e lugares melhores no Inferno. Ao fazer uso desse possível privilégio, o condenado tenta persuadir os demônios ao não cumprimento da justiça, mesmo que seja contrária às Leis Divinas. Daí a menção de nomes como Radamanto, um dos juízes infernais da mitologia grega,

---

<sup>230</sup> QUEVEDO. *Soneto 571*, Reprehende en la araña a las doncellas, y en su tela la debilidad de las leyes, vv. 13-14. O soneto completo está em Arellano (2003, pp. 497-498).

Cérbero, o cão infernal de três cabeças, e Aqueronte<sup>231</sup>, aqui confundido de forma intencional, pois o poeta se refere à Caronte, o barqueiro. Por serem personagens mitológicos, não são encontrados pelo defunto “- y no puede creer sino que se los esconden” (QUEVEDO, 2009, p. 109). O que demonstra a falta de conhecimento e de erudição do envolvido.

Quando o narrador interroga o diabo sobre o gênero de penas infligidas aos poetas, observa-se uma série de lugares-comuns relacionados tanto ao ofício quanto aos elementos discursivos frequentes nas próprias composições, como se segue:

*Unos se atormentan oyendo las obras de otros, y a los más es la pena el limpiarlos. Hay poeta que tiene mil años de infierno y aún no acaba de leer unas endechillas a los celos. [...] Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias, por las muchas reinas que han hecho, las infantas de Bretaña que han deshonrado, los casamientos desiguales que han hecho en los fines de las comedias y los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses.* (QUEVEDO, 2009, p. 110).

Pelas afirmações da entidade, os poetas de comédias, ao contrário dos demais, por fazerem “*enredos y marañas*” foram colocados com os procuradores e solicitadores, afinal, no Inferno, segundo o diabo, todos estão nessa ordem: um artilheiro querendo que lhe pusessem “*entre la gente de guerra, como al preguntarle del oficio que había tenido dijese que hacer tiros en el mundo*” foi enviado ao quartel dos escrivães, “*pues son los que hacen tiros en el mundo*”; um alfaiate porque cortava vestidos foi acomodado com os maledicentes. “[...] *Los mercaderes, que se condenan por vender, están con Judas. [...]*”. “*Al fin todo el infierno está repartido en partes con esta cuenta y razón*” (QUEVEDO, 2009, pp. 110- 111).

Ainda que nos textos anteriores de *Los sueños* o autor tenha mencionado os mesmos tipos, a fim de censurar suas ações, em cada escrito os personagens estão agrupados de maneira distinta. Em *El sueño del Juicio Final*, no cortejo das almas, cada tipo é apresentado por meio do ofício que lhe corresponde; no *Sueño del Infierno*, cada ofício paga por seus pecados em um lugar específico das regiões infernais. No *Sueño de la Muerte* estão reunidos por exercerem práticas semelhantes, como é o caso dos médicos reunidos com boticários, barbeiros e, assim, sucessivamente.

Aqui, os tipos estão dispostos juntamente com aqueles que sustentam traços morais idênticos, o que amplia o significado do termo que os determina, propondo categorias em pares

---

<sup>231</sup> Aqueronte é o rio por onde as almas após a morte são guiadas, lugar onde os mortos deixam sonhos, deveres e desejos não realizados, sendo as almas conduzidas pela barca de Caronte.

que, a princípio, sugerem algo desproporcional, até mesmo disparatado, para logo na sequência se converterem em alegorias, como no exemplo do cego que foi colocado junto com os enamorados, “*por serlo todos*”. “*Otro que dijo: <<Yo enterraba difuntos>>, fue acomodado con los pasteleros. [...] locos ponemos con los astrólogos, y a los por mentecatos con los alquimistas*”. (QUEVEDO, 2009, p.110-111). Entretanto, o interesse do narrador se centra mais nos apaixonados. “*-Oíte decir antes de los enamorados, y por ser cosa que a mí me toca, gustaría saber si hay muchos*”

*Mancha es la de los enamorados - respondió – que lo toma todo, porque todos lo son de sí mismos; algunos de sus dineros; otros de sus palabras; otros de sus obras; y algunos de las mujeres, y destos postreros hay menos que todos en el infierno, porque las mujeres son tales que con ruindades, con malos tratos y peores correspondencias, les dan ocasiones de arrepentimiento cada día a los hombres. Como digo, hay pocos éstos, pero buenos y de entretenimiento, si allá cupiera.* (QUEVEDO, 2009, p. 111).

Aos moldes de uma pregação, o discurso se distingue por ser didático e apologético, tendo como ponto de partida o tema da concupiscência e da paixão desordenada do homem que se volta, especialmente, a si próprio<sup>232</sup>. A entidade inicia a pregação pelo gênero demonstrativo, a partir do retrato dos “*enamorados*”, vistos como uma “*mancha*” nas regiões de tormentos e martírios, o que vem a ser uma desqualificação total dos tipos, até mesmo considerando os padrões do inferno. Nesse sentido, a pregação é dramatizada por meio da linguagem dirigida ao narrador e aos leitores, fazendo uso de tópicos como a paixão pelo dinheiro, por suas palavras etc., ou na exaltação dos hábitos e ações dos personagens que, de certa forma, não deixam de revelar a desarmonia, a desordem que os afasta do bem comum.

Na análise e classificação dos *topoi*, o diabo põe em destaque a paixão pela mulher, baseando-se em outro tema recorrente em Quevedo, a maldade das mulheres para com os homens, concedendo aos pobres pecadores motivos para o arrependimento, o que os isenta de tão terrível castigo. Assim, quando o diabo reconhece que “*hay pocos éstos*” no inferno, introduz um discurso deliberativo, pois, implicitamente, aconselha que somente pelo arrependimento o homem encontra a redenção, ao mesmo tempo em que desaconselha a seguirem o caminho do vício.

---

<sup>232</sup> Segundo Santo Tomás de Aquino (Parte I-II a e - cuestión 77), “*todo acto pecaminoso proviene de algún apetito desordenado de algún bien temporal. Mas el que uno apetezca desordenadamente algún bien temporal proviene de que se ama desordenadamente a sí mismo; pues esto es amar a uno, querer el bien para él. Por lo tanto, es evidente que el amor desordenado de sí mismo es la causa de todo pecado.*”

A representação, no caso, é teológico-política; é teológica porque se baseia na autoridade da tradição e no que orienta as *Sagradas Escrituras* e é política porque unifica todas as vontades em torno de um rei/pessoa mística que governa orientado pela Providência. O que significa dizer que “[...] a pregação era ‘fundante’, como ocasião em que se reencenava publicamente a doutrina do poder político como integração de indivíduos e estamentos em um todo subordinado ao ‘bem comum’ do ‘corpo místico’.” (HANSEN, 2007, p.36).

Longe de ser um mero discurso, a exposição do diabo oferece, através de exemplos extraídos do cotidiano, ensinamentos teológicos, considerando que os eventos sozinhos não possuem nenhum valor doutrinário, cujo objetivo se pautou no enriquecimento da vida espiritual. Para que isso ocorra é necessária a aplicação de elementos que enfatizem os vícios, acrescidos de conceitos teológicos relacionados, fazendo com que os argumentos se voltem a acontecimentos típicos das experiências sociais comuns, o que torna a pregação mais acessível ao público. Daí o diabo ser percebido apenas como uma voz, como disse, que no momento da enunciação se converte em emblema ou figura alegórica ao sustentar a posição de pregador, o que não deixa de causar admiração em seu destinatário.

Uma posição bem incomum, que sugere um tema herético, ainda mais quando se considera que tal prerrogativa é dispensada a sacerdotes, que tinham a missão de doutrinar e orientar os fiéis no conhecimento das palavras Divinas e em outras tantas atribuições que assumem como membros do clero<sup>233</sup>. Além disso, quando se verifica que toda a ação ocorre no interior da Igreja de São Pedro, como é possível que o autor destine essa tarefa a um diabo, sem converter o texto em algo contrário aos princípios teológicos? Enfim, como se articulam essas ideias? Tentando avançar nessas questões, começo por Santo Tomás de Aquino.

De acordo com o Santo, da mesma forma que a Igreja é chamada de corpo místico, em analogia ao corpo natural do homem, propõe-se Cristo como a cabeça da Igreja, o que o torna símbolo da mesma. A cabeça concentra três coisas, a ordem, a perfeição e o poder, que competem em Cristo no campo espiritual, pois a primeira ocorre devido sua proximidade de Deus, a segunda porque tem a perfeição quanto à plenitude de todas as graças e a terceira porque tem o poder de fazer correr a graça a todos os membros da Igreja. Por essa razão, “Cristo vem a ser o princípio universal de toda Igreja” (AQUINO, 2012, Parte III a Cuestión 8).

---

<sup>233</sup> Para João A. Hansen (2007, p. 23), com respeito à formação sacerdotal, “Na XXIV sessão, em 1563, aprovou o Canon IV do *Decretum de reformatione*. [...] A formação que aí receberiam deveria relacionar-se com uma exigência vocacional orientada para a adoção de uma mentalidade profissional no cumprimento das tarefas pastorais. [...] O decreto demorou a ser aplicado, porém, e ainda em 1700 a maioria dos párocos não provinha de seminários”.

Percebida como “comunidade de fé, magistério e autoridade” (HANSEN, 2007, p. 20), a Igreja participa em Cristo, de onde se conclui, portanto, que a posição designada ao diabo não é por mero acaso ou até mesmo uma heresia. Ao contrário, essa atribuição ocorre devido ao fato de que toda a ação se desenrola em um lugar sagrado, havendo não somente o conhecimento, como também o consentimento Divino, o que valida a posição, bem como o discurso doutrinário da entidade, ao mesmo tempo em que a subordina ao Seu poder.

Vendo por um outro ângulo, o espaço em que se desenrola toda a representação integra um grupo de elementos não discursivos do código dramático, classificados por Paul Zumthor (1992) como “unidades discretas ou isoláveis”, pois dadas a possuir uma função mimética, suas características constitutivas imitam visualmente aquelas encontradas nos ambientes externos à encenação: roupas, ferramentas e construções. Essas unidades podem ser consideradas como “micro-alegorias” porque possuem uma posição emblemática. Assim, Deus pode ser representado por uma cadeira, uma tiara papal, uma coroa real ou até mesmo por uma igreja, cujo significado possui um “valor teológico-político, como unidade da Fé e Política” (HANSEN, 2016, p. 2). O que faz com que esse espaço religioso, inserido pelo narrador, signifique não somente a presença de Deus, mas agregue o modelo da monarquia absolutista racional sobre uma base mística (Ibidem, p. 2).

Retornando ao discurso após citar alguns personagens e as acomodações que lhes destinaram nas regiões infernais, como “*los adúlteros*” em uma masmorra, os cornudos juntamente com o lixo dos matadouros e “*los que se enamoran de viejas, con cadenas*”, (QUEVEDO, 2009, pp. 112-113) o diabo os deixa de lado, observando que os demônios estão “*muy sentidos de los potajes*” que os homens fazem de suas aparências, pois

[...] *pintándonos con garra sin ser aguiluchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: ‘Porque no había creído nunca que había demonios de veras’.* (QUEVEDO, 2009, p. 113)

À imitação das declarações da Morte no *Sueño de la muerte*, o diabo menciona a maneira como os seres infernais são descritos pelos homens, questionando a distinção existente entre a imagem icástica e a fantástica, esta considerada como deformação ou desproporção da primeira. Se nos basearmos nas técnicas aplicadas pelos artistas plásticos, por exemplo, as imagens são reproduzidas, fazendo uso de efeitos óticos, com o intuito de que o observador consiga admirar

um quadro, que, quando visto de um ponto de observação específico, represente estar em conformidade com a imagem que se tem da matéria retratada. No entanto, se a pintura for vista de uma posição aleatória, poderá apresentar uma imagem distorcida, disforme.

Seguindo essa mesma chave interpretativa, recorde que Emanuele Tesauro, em seu texto de 1625, *Il Giudicio*, narra que os atenienses encomendaram a cabeça de Palas Atena à Fídias e à Alcmene. A esculpida por Fídias causou riso por ser desproporcional, ao contrário da apresentada pelo outro escultor que, por ter proporções bem definidas, foi recebida com admiração. Entretanto, quando colocadas sobre uma coluna alta, à certa distância, a desproporção de Fídias se transforma em uma escultura bem definida, proporcionalmente falando, enquanto a de Alcmene se converte em algo grosseiro e disforme. O exemplo demonstra que o “fantástico se torna icástico e o afeto produzido pelo novo efeito é agora de maravilhamento com a boa forma e com a engenhosidade do artifício”. Percebido como “desproporção fantástica”, tal efeito propõe uma arte que apresenta “desproporções proporcionadas, a cenografia”. Atualizada no século XVII como agudeza, esse tipo de representação vem a ser interpretada como “inconveniência conveniente” ou “despropósito proposital”, de acordo com Tesauro. (HANSEN, 1997, pp. 182-183).

Dessa forma, mais que uma mera censura, as observações do diabo se centram na descrição inconveniente dos seres infernais, embora a mesma se converta em conveniência, quando institui uma analogia entre as metáforas que os identifica com determinadas características de certos tipos sociais, como é o caso dos cornudos, eremitas, corregedores etc. As queixas se estendem aos seres constantes na pintura de Bosch (1450-1516), o que resulta no esperado efeito de comicidade.

Vale lembrar que o diabo institui a representação do “não-ser”, em vista do fato de constituir uma ideia, que por meio da figuração feita no interior da narrativa se torna visível, ou se preferir, representável. Quer dizer, “por mais patética ou ‘sensível’ que seja a imagem exterior, é sempre regrada como proporção inteligível da ‘imagem interna’ que, nos discursos, figura o conceito através de particularidades dos conceitos da matéria tratada”. (HANSEN, 1997, p. 180).

Por outro lado, a imaginação popular costuma representar satanáas, tal como a descrição que se insere nas queixas dos demônios quevedianos, vestido de negro, com cornos, rabo e tridente. Contudo, de acordo com Fothergill-Payne, no teatro alegórico, o inimigo surge poucas vezes com essa forma tradicional, dado que a principal característica do Diabo “*es el ir de incógnito*”. Quer dizer, pode se revestir de duas formas: ou se faz representar pela Soberba ou

pelo Engano “y no sale hasta que sus aliados le hayan preparado el caminho”; pode vir disfarçado, por exemplo, de donzela sedutora, como um galã educado, um “viejo venerable o con capa del Bien” (FOTHERGILL-PAYNE, 1977, p. 118).

Nesse sentido, quando se considera a imagem que se tem do diabo, desde o século XV, de acordo com Zumthor (1992, p. 215), houve um crescimento instantâneo e uma projeção rápida de toda forma de representação dramática, que culmina com o surgimento de formas de artes plásticas e gráficas, especialmente das chamadas “diabruras” do drama religioso, com as características “grosseiramente exageradas dos demônios”, que até então eram ocultas nos “cantos escuros da crença popular cristã”, tomando forma nas pinturas do holandês Hieronymus Bosch.

Como exemplos, cito as pinturas, *O jardim das delícias terrenas* e o *Carro de Feno*<sup>234</sup>, por conterem uma série de cenas maravilhosas e fantásticas. Em ambas aparecem algumas criaturas que, mesmo sendo monstruosas, conseguem compor um todo harmonioso, conforme o conceito proposto por Tesouro (1625).

Ainda sobre as monstruosidades que se sublimam nos textos quevedianos, o narrador questiona o diabo sobre a existência de reis no Inferno.

*-Todo el infierno es figuras, y hay muchos, porque el poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegan los vicios a su extremo, y viéndose en la suma reverencia de sus vasallos y con la grandeza opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerlo; y tienen muchos caminos para condenarse y muchos que los ayudan, porque uno se condena por la crueldad, y matando y destruyendo es una grandeza coronada de vicios de sus vasallos y suyos y una peste real de sus reinos; otros se pierden por la codicia, haciendo amazonas sus villas y ciudades a fuerza de grandes pechos que en vez de criar desustancian; y otros se van al infierno por terceras personas, y se condenan por poderes, fiándose de infames ministros. (QUEVEDO, 2009, pp. 114-115)*

Com uma exposição aos moldes do gênero epidítico, o diabo descreve o inferno como o espaço dramático, no qual se encenam a ausência de virtude e a presença dos vícios. Ao narrar os feitos e defeitos dos monarcas, amplia a dimensão das falhas, como quando os condena pela crueldade, geradora de mortes e destruição. Tal crueldade também é compreendida pela metáfora, “grandeza coronada”, se bem que essa grandeza está coroada de vícios, o que reforça

---

<sup>234</sup> As pinturas comentadas se encontram nos Anexos – Cf. Figuras 5 e 6.

a afirmação anterior, “*vícios a su extremo*”<sup>235</sup>. Na sequência, define os pecados tanto dos vassallos quanto dos respectivos reis pela metáfora “*peste*”, o que significa dizer que corroem física e moralmente os territórios que governam. Quando converte em “*amazonas*”<sup>236</sup> suas vilas e cidades, refere-se às míticas guerreiras que queimavam o peito direito, a fim de usarem o arco sem qualquer estorvo. Aqui, a alegoria retoma a metáfora anterior (peste), ao mesmo tempo em que intensifica a alegação de que, ao contrário de criarem, esses reis dessubstanciam cidades e vilas. A passagem faz referência à tópica do abuso de poder, pois pecam contra a Lei da Graça, ao mesmo tempo em que se desviam das Leis Positivas, pela razão de se oporem aos interesses voltados ao bem comum.

Nas palavras de Francisco Suárez, os reis não eram isentos do poder coercitivo da Lei, pois

*Queda por probar la primera consecuencia, a saber, que si la Iglesia tiene ese poder sobre los otros fieles de grado inferior, también lo recibió, principalmente en la persona de Pedro y de sus sucesores, sobre los soberanos temporales.[...] que estos soberanos son ovejas de Pedro lo mismo que todos los demás, ni la dignidad o poderío temporal les hace inmunes o exentos de tal poder o castigo, ya que ni las palabras de Cristo ni de otro principio o razón alguna puede deducirse tal libertad o más bien libertinaje.* (SUÁREZ, 1970: L. III, Cap. XXIII, p.339)

Como é sabido, considerando a teologia-política que orienta o absolutismo católico, preceitos contidos nas *Sagradas Escrituras* se fundem às antigas doutrinas políticas<sup>237</sup>, propondo que “a natureza do poder temporal dos reis” siga o modelo espiritual do papa<sup>238</sup>, o que, evidentemente, não seria o caso dos reis descritos pelo diabo no parágrafo em questão.

<sup>235</sup> Com respeito à *Ética a Nicômaco*, “[...] ni toda acción ni toda pasión admite el término medio, pues hay algunas cuyo mero nombre implica la maldad, por ejemplo, la malignidad, la desvergüenza, la envidia; y entre las acciones el adulterio, el robo y el homicidio. Todas estas cosas y las semejantes a ellas se llaman así por ser malas en sí mismas, no sus excesos ni sus defectos. Por tanto, no es posible nunca acertar con ellas sino que siempre se yerra” (ARISTÓTELES, 1970, 1107a, p. 26).

<sup>236</sup> De acordo com Covarrubias Orozco (1674, f. 44r): “*Amazonas, fueron unas mujeres varoniles y belicosas en diversos lugares y tiempos. [...] sin teta, porque se quemaban y consumían las tetas del lado derecho, porque no les fuesen estorbo para tirar los arcos [...] con la otra criaban sus hijas, los varones, o los mataban o los estropeaban de manera que no fuesen para tomar armas, sino para servirse de ellos en las cosas domésticas [...]*”

<sup>237</sup> Platão (*República*), Aristóteles (*Política*), Santo Agostinho (*Cidade de Deus*), John de Salisbury (*Policraticus*), Tomás de Aquino (*Escritos Políticos*). Cf. Hansen, 2007, p. 39.

<sup>238</sup> Segundo Hansen (2007, p. 24), “[...] desde que Jesus nomeou Simão Pedro seu primeiro vice Cristo, a transmissão do vicariato é hereditária, fazendo com que o papa atual tenha duas pessoas, a pessoa humana, pecadora e falível, e a pessoa *ficta* ou *mystica*, absoluta, infalível, como pessoa do vigário de Cristo[...]”.



Uma vez que o reino era entendido como um “corpo místico” composto por ordens e estamentos, cujo poder, recebido da Providência, é transferido à pessoa mística do rei por subordinação, provavelmente, as declarações da entidade fazem referência aos monarcas reformados que seguem a afirmação de que o poder real vem diretamente de Deus, e estes o recebem para “impor a ordem à anarquia dos homens”, corrompidos após o Pecado Original – princípios constantes nas obras de Lutero e Maquiavel, considerados “autores diabólicos”. (HANSEN, 2007, pp. 24-25).

Se houvesse qualquer dúvida com respeito às alegações do diabo quanto aos reis que habitam o inferno, a mesma desaparece na sequência, quando a entidade institui a seguinte exaltação:

*Dichosos vosotros, españoles, que sin merecerlo sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo (y esto si hacéis buenas obras, y no entendáis por ellas palacios sumptuosos<sup>239</sup>, que éstos a Dios son enfadosos<sup>240</sup>, pues vemos nació en Betlén en un portal destruido), no cual otros malos reyes que se van al infierno por el camino real, y los mercaderes por el de la plata. (QUEVEDO, 2009, p. 115).*

A passagem considera o rei como “pessoa mística”, pois sendo sagrado representa a soberania político-teológica, tendo em vista as bases segundo as quais funda seu reinado. Como modelo de imitação, o rei institui uma imagem de aparência e posição, pensando na representação que faz de si, porque considera o conceito que lhe é atribuído pelos destinatários ou membros dessa sociedade corporativa, o que leva a identificar que o cerimonial e a etiqueta se tornam imprescindíveis na compreensão da estrutura de funcionamento da sociedade de corte, uma vez que direcionam a representação que cada indivíduo faz de si.

Observando o lugar de importância que ocupam tais práticas, torna-se compreensível que a figuração feita por cada membro do corpo místico considere a figura real como modelo de imitação. Para Maria Augusta Vieira (2012, p. 234), baseando-se nos estudos de Norbert Elias, essas práticas evidenciam “[...] importantes instrumentos de dominação e de distribuição do poder, que regulavam a vida em suas diferentes instâncias.”

---

<sup>239</sup> “Israel esqueceu aquele que o fez e construiu palácios. / Judá multiplicou as cidades fortificadas. / Mas eu mandarei fogo sobre suas cidades, / o qual consumirá as suas cidadelas.” “Não te alegres, Israel: / não exultes como os povos! / Porque tu te prostituíste longe de teu Deus., [...]” (Os 8:14; 9:1).

<sup>240</sup> “Así, pues, o hemos de creer que Dios está falta de bienes, o la prueba de que tales cosas no son bienes está en el hecho mismo de que faltan en Dios” (SÉNECA, 1986, Libro VIII, Epístola 74, p. 432).

Pensando nas formas dramáticas que são incorporadas nesse discurso doutrinário, verifica-se que elas se constituem não somente por técnicas retóricas que buscam ensinar, deleitar e persuadir, mas também pela apropriação de preceitos extraídos de uma variedade de temas e motivos, colocados em cena nas circunstâncias da pregação.

Com o desejo de ensinar através do *exemplum*, é fornecido um plano privilegiado a esse modelo de sermão representado, pois sua diegese se identifica com fragmentos dos textos bíblicos, temas éticos e políticos, além de cenas do cotidiano. Essa dramatização se converte em projeção e objetivação de uma alegoria, gerada por todos os meios disponíveis à persuasão. Quer dizer, todo o sermão teatralizado se apresenta como metáfora. No plano do discurso essa tendência faz com que o diálogo se transforme em debate e o monólogo em defesa; a ação é “quebrada” enquanto a existência de um significado alternativo está sendo provada (ZUMTHOR, 1992, p. 365).

Esses recursos se confirmam no momento em que o narrador contesta a entidade: “- *¿También querras decir que no hay justicia en la tierra, rebelde a Dios, y sujeta a sus ministros?*”.

- *¿Y cómo que no hay justicia! ¿Pues no has sabido lo de Astrea, que es la justicia, cuando huyendo de la tierra se subió al cielo? Pues por si no lo sabes te lo quiero contar. Vinieron la Verdad y la Justicia a la tierra; la una no halló comodidad por desnuda, ni la otra por rigurosa. Anduvieron mucho tiempo así, hasta que la Verdad, de puro necesitada, asentó con un mudo. La Justicia, desacomodada, anduvo por la tierra rogando a todos, y viendo que no hacían caso della y que le usurpaban su nombre para honrar tiranías, determinó volverse huyendo al cielo.* (QUEVEDO, 2009, pp. 116-117)

Nesse instante, a alegoria proposta no fragmento retoma o mito da deusa Astréia<sup>241</sup>, o qual faz com que a história do diabo revele o desprezo humano pela entidade aqui dramatizada, pois se por um lado reproduz a aplicação das leis humanas em conformidade com as virtudes morais, por outro, tem-se a visão de uma Justiça descaracterizada e desacreditada, convertendo-se em tópica recorrente em certas composições dos séculos XVI e XVII<sup>242</sup>. Quando contradiz os interesses da maioria, a Justiça privilegia alguns em detrimento de muitos, aqui, submetidos

---

<sup>241</sup> Astréia, “prende-se etimologicamente (*astér*), astro, estrela. Astréia é o nome dado à Virgem (a constelação) que viveu no mundo à época da Idade de Ouro, difundindo entre os homens os sentimentos de paz, justiça e bondade. Mas, tendo os mortais se degenerado, Astréia deixou a Terra e subiu ao Céu, onde foi transformada em Constelação da Virgem” (SOUZA BRANDÃO, 1997, Vol. I, p. 202).

<sup>242</sup> “*La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen*” (CERVANTES, 2004, Parte I, Cap. XI, p.98).

à “autoridade” de seus representantes: juízes, oficiais de justiça, escrivães, etc., desconsiderados em *Los sueños* de Quevedo.

O certo é que a Justiça, nessa passagem, transita entre dois registros: o próprio significado e o conceito que o diabo lhe confere, pensando no assunto, nos argumentos, bem como no propósito do discurso. Considerando o modelo do *fabliau*<sup>243</sup>, a passagem sustenta características típicas desses pequenos contos satíricos, embora difere dessas antigas formas medievais quando incorpora elementos sobrenaturais e entidades abstratas que, colocadas em cena, se convertem em personagens dramatizados.

Daí as entidades, quando personificadas, perderem sua invisibilidade, impotência vocal e inconsistência, embora operem por intermédio de seus agentes. Um exemplo disso ocorre quando Deus é colocado no palco que, à imitação dos autos sacramentais, é representado por Anjos, pela Virgem e por Cristo. O que significa dizer, que por terem sido humanos são naturalmente concebidos como personagens e ocupam o mesmo plano, em comparação com os demais. Aqui, pensando em pelo menos um aspecto de suas atividades (ZUMTHOR, 1992, p.366).

Em igual medida, nos discursos quevedianos, as entidades são reconhecidas pelo termo que as categoriza, Hipocrisia, Justiça, Desengano etc., ou por frases em sentido alegórico como: “*Dios estaba vestido de sí mismo, hermoso para los santos y enojado para los perdidos*”; o diabo como “*demonio enaguacilado*”, “*padre de la mentira*”; ou pela aparência, como em “*un oficial algo moreno*”<sup>244</sup>. Isso é o que de fato ocorre nos autos sacramentais, quando dramatizam instruções éticas e dogmáticas, o que se compreende encenarem “*cuestiones de la Sacra Teologia*”, como diria Calderón de la Barca. No entanto, não podem ser reconhecidos como típicos sermões, mesmo porque não são simplesmente pregados, mas teatralizados, pois colocam em cena ideias (PARKER, 1968, p. 65).

Ainda que no teatro religioso os dogmas sejam postos em cena, não podem ser transmitidos como uma ação dramática representante de uma possível experiência humana, segundo a qual os membros da audiência possam se associar. Mesmo que haja a crença de que eles orientem os homens, como dogmas, se posicionam em limites externos à experiência, pelo

---

<sup>243</sup> *Fabliau* é um “Poema narrativo, geralmente composto em dísticos octassilábicos, cultivados na França entre os séculos XII e XIII. [...] Caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, [...] eram seus temas diletos o adúltero, a lascívia do clero, o rebaixamento social da mulher, a cupidez dos comerciantes, a sujeira e a bisonhice do plebeu.” (MOISÉS, 2004 [1974], p. 183).

<sup>244</sup> As citações referem-se, respectivamente, a: *Sueño del Juicio Final* (QUEVEDO, 2009, p. 90); *El Alguacil* (ibidem, p. 107) e *Juicio Final* (ibidem, p. 92).

fato de existirem apenas como conceitos (PARKER, 1968, p.65). Por isso, no discurso quevediano, à imitação dos autos, se representam também ideias e não somente ações humanas.

Responsável pela subida da Justiça aos céus, deixando “*acá pisadas*”, agora o diabo faz referência à cobiça dos homens, advertindo que a mesma

[...] *ha hecho instrumento para hurtar todas sus partes, sentidos y potencias que Dios les dio las unas para vivir y las otras para vivir bien. ¿No hurta la honra de la doncella, con la voluntad, el enamorado? ¿No hurta con el entendimiento el letrado que le da malo y torcido a la ley? ¿No hurta con la memoria el representante que nos lleva el tiempo? ¿No hurta el amor con los ojos, el discreto con la boca, el poderoso con los brazos (pues no medra quien no tiene los suyos), el valiente con las manos, el músico con los dedos, el gitano y cicatero con las uñas, el médico con la muerte, el boticario con la salud, el astrólogo con el cielo? Y al fin, cada uno hurta con una parte o con otra. Sólo el alguacil hurta con todo el cuerpo, [...]* (QUEVEDO, 2009, p. 117).

É importante observar que a expressão “*no hurta*” é empregada como recurso anafórico, tendo como propósito enfatizar o significado e realçar a ação, enquanto o advérbio de negação vem a ser utilizado como afirmação, até porque avaliza a declaração final do diabo: “*cada uno hurta con una parte o con otra*”. Ademais, as sentenças se constituem tanto por sinédoques, devido a relação ser do tipo a parte pelo todo, quanto por metonímias, uma vez que a extensão do significado simboliza o próprio vício.

Paralelamente, em função de conter os três gêneros da oratória, a pregação do diabo se centra no gênero demonstrativo, pois narra e reprova as práticas dos personagens, ainda que use o judiciário quando expõe as ações passadas dos defuntos. Daí a se concluir que não eram, nem de longe, inocentes, o que valida a sentença que os condena às regiões infernais. Por fim, implicitamente inserido, tem-se o gênero deliberativo, dado que o discurso aconselha ao destinatário a reconsiderar as ações futuras, no caso de seguirem pelos mesmos caminhos dos tipos retratados.

Caminhos que conduzem o narrador a indagar sobre a existência de pobres no inferno. A princípio, o diabo não compreende o significado da palavra, mas quando o narrador explica tratar-se do homem, o diabo responde:

- *Si lo que condena a los hombres es lo que tienen del mundo, y éstos no tienen nada, ¿cómo se condenan? Por acá los libros nos tienen en blanco. Y no os espantéis, porque aun diablos les faltan a los pobres; y a veces más diablos sois unos para otros que nosotros mismos. ¿Hay diablo como un adulator,*

*como un envidioso, como un amigo falso y como una mala compañía? Pues todos estos le faltan al pobre, que no le adulan, ni le envidian, ni tiene amigo malo ni bueno, ni le acompaña nadie. Éstos son los que verdaderamente viven bien y mueren mejor. ¿Cuál de vosotros sabe estimar el tiempo y poner precio al día, sabiendo que todo lo que pasó lo tiene la muerte en su poder, y gobierna lo presente y aguarda todo lo porvenir, como todos ellos?* (QUEVEDO, 2009, p. 119).

Mais uma vez, é recuperada a tópica que se refere à finitude do tempo, sem mencionar o apego humano aos bens terrenos, embora, como vimos no *Sueño de la muerte*, no final, se convertem em “*los trastos de todos*”, isto é, a entidade aplica o motivo *vanitas* voltado à perspectiva da Morte. Por fim, cabe destacar as semelhanças existentes entre o questionamento do diabo quevediano, “*¿Cuál de vosotros sabe estimar el tiempo y poner precio al día?*”, com aquele proposto por Sêneca à Lucílio: “*¿A quié me nombrarás que conceda algun valor al tiempo, que ponga precio al día, que comprenda que va muriendo cada momento?*” (SÊNECA, 1986, Tomo I, libro 1, p. 96).

## 5.2. Enfim, a pregação silenciosa

Na busca por desacreditar os comentários do diabo o cônego o indaga: “*¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira [...], dices cosas que bastan a convertir una piedra?*”. A entidade retorna com o discurso e acrescenta:

*- ¿Cómo? – respondió -; por haceros mal y que no podáis decir que faltó quien os lo dijese. Y adviértase que en vuestros ojos veo muchas lágrimas de tristeza y pocas de arrepentimiento, y de las más se deben las gracias al pecado que os harta o cansa, y no a la voluntad que por malo le aborresca.* (QUEVEDO, 2009, p. 119)

Na afirmação de que existem muitos santos e santas hoje em dia, *Calabrés* refuta a exposição do diabo, e assim, usando “[...] *de sus exorcismos y, sin poder yo con él, le apremió a que callase*” (QUEVEDO, 2009, p. 120). Vale recordar que essa não foi a primeira vez em que o exorcista tenta emudecer a entidade, ainda que a princípio tenha cedido aos pedidos do narrador, admirado diante das agudezas do espírito.

Para entrar um pouco mais nas circunstâncias da contenda entre o cônego e o diabo, seria preciso lembrar que, no início do discurso, o narrador descreve o exorcista como a personificação da hipocrisia, seja pela representação que faz de si, seja pelos traços morais que

o degeneram. No entanto, não há como esquecer de que se trata de um membro do clero, que apesar de ser descrito como “[...] *embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz*” (QUEVEDO, 2009, p. 107), ainda assim representa a igreja.

Nesse sentido, considerando os pecados cometidos pelos religiosos, segundo Santo Tomás de Aquino (Parte II-II a e, Cuestión 186, artículo 10), os mesmos podem ser mais graves do que aqueles cometidos por leigos, em primeiro lugar, porque contrariam os votos religiosos como o roubo e a fornicção, dado que um peca contra a pobreza, o outro contra a castidade; em segundo lugar, porque falham por desprezo ou pelo fato de serem mais ingratos para com os favores divinos, que o elevam ao estado de perfeição e, finalmente, em terceiro lugar, porque o pecado dos religiosos pode ser mais grave pelo escândalo, pensando no fato de ser objeto do olhar de muitos.

Entretanto, se o religioso errar por debilidade ou ignorância, se cometer um pecado que não vai contra os votos de seu ofício, sem escândalo, de um modo oculto, falhará menos que o leigo, quando este cometer o mesmo pecado, pois sendo mais leve, será absolvido pelas boas obras que realizou. No caso de cair em um pecado mortal, se levanta facilmente, porque sua vontade está dirigida à Deus – mesmo que se desvie por um momento do bom caminho, consegue voltar prontamente ao estado anterior (AQUINO, Parte II-II a e, Cuestión 186, artículo 10).

Por isso, no comentário de Orígenes sobre o salmo 36:24<sup>245</sup>, o teólogo afirma que “*Cuando el pecador vuelve a pecar no se arrepiente ni sabe enmendar su pecado, pero el justo sabe enmendarse y corregirse,*” (ORÍGENES apud AQUINO, Parte II-II a e, cuestión 186, artículo 10). Quer dizer, é justificada a ação do cônego no sentido de calar o diabo, pois se pelo consentimento da Providência a entidade teve o direito de discursar como um pregador, igualmente será silenciada quando a ocasião assim o requer. Vale destacar que, como na maioria dos autos, o diabo participa intensamente da ação dramática, ao mesmo tempo em que se converte na voz que apresenta os argumentos e direciona de que maneira o tema será tratado.

Se conclui, portanto, que entre os erros de muitos e a falta de moral de todos, o diabo encerra sua censura, revelando os motivos pelos quais essas almas foram destinadas ao inferno, lugar onde as penas são eternas. Nesses termos, finalizo também este discurso, apropriando-me da declaração do narrador: “*Y si un diablo por sí es malo, mudo es peor que diablo*” (QUEVEDO, 2009, p. 120).

---

<sup>245</sup> “[...] quando tropeça não chega a cair, pois *Iahweh* o sustenta pela mão” (Sl 36:24).

## CAPÍTULO 6

### 6. “Suspeita-se que nada se sabe”

*“Parece que se han concertado los hombres y por consolarse de esta ignorancia se creen unos a otros, lo que dicen que saben; y dexando esto al voto de cada uno, si quieres averiguar por su boca de todos, y por la tuya, que nadie sabe nada, cree a esos mismos Sabios lo que dexeren, y verás cómo nadie sabe nada”*

*La cuna y la sepultura*  
Francisco de Quevedo (1969, p. 81)

Repetindo os procedimentos adotados nos demais escritos, Quevedo inicia este tratado com uma dedicatória dirigida ao conde de Osuna<sup>246</sup> e, na sequência, expõe um prólogo ao leitor, aqui identificado, como “*cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna*<sup>247</sup>”. O texto começa com a seguinte declaração: “*que no se sabe nada*”. Partindo das afirmações de Metrodoro Chío (século IV a.C.), o filósofo sustenta a declaração de “*que no se sabe nada, y que todos son ignorantes, y aun esto no se sabe de cierto, que a saberse ya se supiera algo; sospéchase*” (QUEVEDO, 2009, pp. 177-178). O mesmo declarou Francisco Sánchez (1550-1623), médico e filósofo, em cujo livro *Quod Nihil Scitur* (1984, p. 65), admite “*que no se sabe nada*”. Como diria Empédocles (494-430 a.C.) em seu tempo, “a capacidade dos sentidos é insuficiente para julgar as coisas que são de seu domínio” (EMPÉDOCLES apud CICERÓN, 1990, p. LXV).

Não pretendo dar muita ênfase ao assunto, até porque admito que uma análise mais acurada da questão, evidentemente, me conduziria a outra tese, o que me afastaria dos objetivos

<sup>246</sup> “*Pedro Téllez Girón (1579-1624), tercer duque de Osuna, virrey de Sicilia de 1610 a 1616 y de Nápoles de 1616 a 1620. Quevedo fue su confidente y ministro*” (Informação aparece em nota de rodapé de Quevedo, 2009, p.177).

<sup>247</sup> Sarna. “*Por translación significa también el deseo de conseguir alguna cosa, que dá complacencia, ò deléite. Tomado por alusión al que siente, al rascarse, el que tiene sarna. Lat. Pruritus. GUEV. Avis. de Priv. cap. 14. Es tan incurable la sarna de la avaricia, que el que está contagioso de esta enfermedad, ni sana con la pobreza, ni se cura con la riqueza*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

“*Finalmente, yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena, porque si la sarna y el hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de más gusto y pasatiempo, porque corren parejas en ella la virtud y el gusto, y se pasa la mocedad aprendiendo y holgándose*” (CERVANTES, 2005, p. 673).

deste trabalho. Em todo o caso, verifico a necessidade de me ater um pouco mais ao texto, uma vez que dom Francisco inicia esse pequeno prólogo com a afirmação de “*que no se sabe nada*”, motivo suficiente para que, na sequência, institua quatro categorias de homens. Começo pela primeira: “*En el mundo hay algunos que no saben nada y estudian para saber, y éstos tienen buenos deseos y vano ejercicio, porque al cabo sólo les sirve el estudio de conocer cómo toda la verdad la quedan ignorando*” (QUEVEDO, 2009, p. 178).

Por mais que Francisco Sánchez (1984 p. 81) acreditasse que “*no se sabe nada*”, sempre se preocupou em encontrar alguém que pudesse dizer, com verdade, que sabia perfeitamente algo. Entretanto, continua o filósofo, “nunca o encontrei, a não ser Sócrates, que era um homem sábio e íntegro e que somente sabia isto: ‘*que no sabia nada*’”

*Solamente por este dicho lo considero yo doctísimo, aunque todavía no haya satisfecho del todo a mi mente, puesto que él ignoraba también eso, igual que las otras cosas. Pero sucede que, para aseverar más firmemente que no sabía nada, dijo que sabía sólo aquello. Por eso, como nada sabía, nada quiso escribir para nosotros.* (SÁNCHEZ, 1984, p. 81)

Seguindo para a segunda categoria, o autor afirma que há outros “*que no saben nada y no estudian porque piensan que lo saben todo; son éstos muchos irremediables; a éstos se les ha de envidiar el ocio y la satisfacción y llorarles el seso*” (QUEVEDO, 2009, p. 178), o que para Sánchez (1984, p.81) resulta o contrário, pois enquanto proclamam coisas ridículas e falsas com o propósito de demonstrarem que sabem muito, ignoram que não sabem nada, o que os converte em enganadores ao manifestarem uma pretensa sabedoria, tal como os dialéticos que inventam tantas coisas sobre as palavras, com o propósito de parecerem doutos.

Por outro lado, Francisco Cascalles (1564-1642) em suas *Cartas filológicas* (1779, p. 158), afirma que aquele que pensa saber tudo, tem o pensamento “*tan desvanecido, que llega a ser delirio, porque el que más sabe, ignora infinitas veces más, que sabe. Y como la ciencia es de condición esférica, aunque más bueltas le dé el deseoso de saber, no le puede hallar fin*” (CASCALLES, 1779, Epístola V, p. 158).

A terceira ordem se dirige àqueles “*que no saben nada y dicen que no saben nada porque piensan que saben algo de verdad, pues lo es que no saben nada, y a éstos se les había de castigar la hipocresía con creerles la confesión*” (QUEVEDO, 2009, p.178). Definidos como hipócritas, enganam os que creem naquilo que professam.



Santo Tomás de Aquino, em seu tempo, define a hipocrisia a partir do modelo proposto por Santo Isidoro que entende o termo a começar por sua etimologia, pois no grego “*hipócrita*” se traduz para o latim como “*simulator*”, que vem a ser aquele que, sendo mau por natureza, se faz passar por bom. Assim, “*hypo*” significa falso e “*crisis*”, “*juicio*”. Seguindo no mesmo caminho, Santo Tomás afirma que o vocábulo “*hipócrita*” se baseia nos atores de teatro, que se apresentam com o rosto coberto, usam maquiagens de várias cores, visto que representam quer um, quer outro personagem. Ademais, citando Santo Agostinho, observa que da mesma forma que os comediantes ou hipócritas, em seus diferentes papéis, se passam por aquilo que não são<sup>248</sup>, a hipocrisia pode ser entendida como um tipo de simulação, “*en que una persona finge ser distinta de lo que es, como es el caso del pecador que quiere pasar por justo*”. (AQUINO, 2012, Parte II-IIae, Cuestión, 111, art. 2). Por último,

*Otros hay, y en éstos, que son los peores, entro yo, que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que se sepa nada y dicen de todos que no saben nada y todos dicen dellos lo mismo y nadie miente. Y como gente que en cosas de letras y ciencias no tienen que perder tampoco, se atreven a imprimir y sacar a luz todo cuanto sueñan.* (QUEVEDO, 2009, p. 178)

Aqui, como se vê, é instituída uma analogia entre as belas letras e os sonhos, o que induz a uma leitura retrospectiva da obra, pois nos preliminares de *El sueño del Juicio Final*, o autor propõe uma doutrina acerca do onírico, extraída de *auctoritates* antigas. Dessa maneira, acompanhando a sequência de alguns dos textos, a começar por Homero, têm-se que os sonhos são enviados pelos deuses e estes os enviam a reis e a grandes senhores, do mesmo modo que os discursos são enviados por Deus aos compositores, cujas mentes são aconselhadas por Sua imensa luz, no ato da invenção. Motivo suficiente para que os autores imprimam tudo quanto sonham e, assim, “[...] *dan qué hacer a las emprentas, sustentan a los libreros, gastan a los curiosos, y al cabo sirven a las especierías*” (QUEVEDO, 2009, p. 178). Quer dizer, no final, os escritos acabam se convertendo em papel de embrulho nas lojas de especiarias.

---

<sup>248</sup> “*Así también en la iglesia y en la vida humana quien quiere aparentar lo que no es, es un hipócrita: porque finge ser justo, aunque no lo es*” (AQUINO, Parte II-IIae, Cuestión, 111, art. 2).

“*Hipocrite (hypocrita) [...] The sense of this theatrical hypocritical appearance has been transferred to those who proceed with a false face and pretend to be what they are not. They cannot be called hypocrites from the moment they reveal themselves outwardly*” (SEVILLA, 2006, p. 220). “Hipócrita”. O sentido desta aparência teatral hipócrita foi transferido para aqueles que com uma cara falsa fingem ser o que não são. Eles não podem ser chamados de hipócritas no momento em que se revelam externamente (tradução nossa).

O certo é que não é rara a incidência desse tema em algumas produções dos séculos XVI e XVII, como se verifica em determinados discursos do próprio Quevedo<sup>249</sup> ou em autores como Saavedra Fajardo<sup>250</sup>, Francisco López de Úbeda<sup>251</sup>, entre outros. Assim, por meio da desqualificação das produções escritas, os autores empregam a conhecida *captatio benevolentia*, que consiste em captar a boa vontade dos destinatários por meio da humildade. A declaração não deixa de salientar o ímpeto e a vaidade com que os compositores buscam apresentar ao público “*todo cuanto sueñan*”, embora não seja possível saber se algum texto daqueles tempos tenha acabado em uma loja de especiarias, mesmo porque “*no se sabe nada*”.

### 6.1. A farsa encoberta pelo véu das aparências

*Miras este Gigante corpulento  
que con soberbia y gravedad camina?  
Pues por de dentro es trapos y fajina,  
Y un ganapán le sirve de cimienta.*

*Con su alma vive y tiene movimiento,  
Y donde quiere, su grandeza inclina;  
Mas quien su aspecto rígido examina,  
Desprecia su figura y ornamento.*

*Poesía Varía*<sup>252</sup>

Francisco de Quevedo (1993, p.176)

Após os escritos preliminares, dou início a análise de *El mundo por de dentro*, o último tratado a ser estudado nesta tese. Como mencionado anteriormente, esta pesquisa não segue a

<sup>249</sup> “[...] adviendiendo la innumerable multitud de sonetos, letrillas [...] que han manchado el papel, mandamos que los que por sus deméritos escaparen de las especerías vayan a las necesarias sin apelación” (QUEVEDO, 2017, p. 272).

<sup>250</sup> “Otro Cenior recibía los libros de poefía, en que avia gran numero de poemas, comedias, tragedias, pastorales, piscatorias, églogas, y otras obras Satíricas, y con mucha rifa aplicava los libros de materias amorofas, para hazer cartones á las Damas, y capillos á las ruelas, devanadores, papelones de gragea, y anís, y también para embolver las cirvelas de Genoua: los libros fatiricos entregava para papeles de agujas, y alfileres, para embolver la pimienta, dar humo á narizes, y hazer libramientos; deftas obras muy pocas vi, que libres del examen mereciessen el comercio, y trato”. (SAAVEDRA FAJARDO, 1700, p. 17) (Citado também por Ignacio Arellano na obra *Los sueños* (QUEVEDO, 2017).

<sup>251</sup> “[...] lo que afirma el autor en el número 3 de la Introducción general, al decir que la obra estaba compuesta mucho antes de que la diese a la imprenta: «Mil años há que hice esta obrecilla. Para aquel tiempo, sobraua, y si no fueran mocitos que de lastima no me han dexado vaziar esta conserua, ya huuiera este librito y dose por su pie a la especería.»” (LÓPEZ DE ÚBEDA, 1912, p. 6).

<sup>252</sup> *Desengaño de la exterior apariencia, con el examen interior y verdadero.*

ordem dos escritos proposta pelo autor em *Los sueños*, uma vez que a investigação privilegia primeiramente os três sonhos, para depois serem examinados os dois discursos.

Começo pelo título da obra, pois percebo tratar-se de um exórdio, visto que diz muito a respeito do tema de que se ocupam esses escritos. Nesse sentido, nota-se que o mundo se apresenta como metáfora da humanidade, uma posição que propõe duas interpretações: a primeira que identifica o homem pelo seu exterior, a segunda que se destaca quando é revelado seu interior. Seria a parte, homens, que se equipara ao todo, mundo, cuja porção externa se constitui pela aparência que cobre toda a essência. Uma essência que se traduz por meio de uma série de práticas relacionadas a cada ser, em que traços ridículos e viciosos se acentuam à medida que são expostos perante todos, como uma representação dirigida à representação.

Mais uma vez, surge a figura do narrador que se torna não somente responsável pelo desenrolar da narrativa, mas que também atua como testemunha, a qual assiste aos desdobramentos dos acontecimentos. De acordo com sua fala inicial, pode-se verificar que o mesmo se coloca na posição de alguém conduzido pelos apetites mundanos:

*Es nuestro deseo siempre peregrino en las cosas desta vida, y así, con vana solicitud anda de unas en otras sin saber hallar patria ni descanso; aliméntase de la variedad y diviértese con ella; tiene por ejercicio el apetito, y éste nace de la ignorancia de las cosas, pues si las conociera cuando cudicioso y desalentado las busca, así las aborreciera como cuando arrepentido las desprecia.* (QUEVEDO, 2009, p. 179)

Vê-se que por meio de um discurso epidítico, o narrador se mostra com características típicas de um jovem, cujo estado de ânimo é guiado por um desejo passageiro que se encontra em constante movimento. Um tema recorrente em *Los sueños*, dado que nos preliminares do *Sueño del Infierno*, quando se descobre em um lugar “favorecido de naturaleza”, o narrador admite: “*Ved cuál es de peregrino nuestro deseo, que no halló paz en nada desto*” (QUEVEDO, 2009, p. 123). No caso de *El mundo*, aliciado pelos prazeres mundanos que o alimentam, esse jovem é conduzido mais pelos afetos e menos pela razão.

Isso tudo corrobora com a alegação de que “*el apetito, [...] nace de la ignorância de las cosas*”, porque

*si las conociera cuando cudicioso y desalentado las busca, así las aborreciera como cuando arrepentido las desprecia. Y es de considerar la fuerza grande que tiene, pues promete y persuade tanta hermosura en los deleites y gustos, lo cual dura sólo en la pretensión de ellos, porque en llegando cualquiera a ser poseedor es juntamente descontento.*” (QUEVEDO, 2009, p. 179).

Desse modo, ao ressaltar a insignificância e a transitoriedade de todas as coisas, o narrador se constitui por meio de lugares éticos, o que nos leva a crer que se trata de um jovem bom, digno e honesto<sup>253</sup>, embora também se apresente através de lugares patéticos, ao demonstrar ser impetuoso e crédulo, pois confia em tudo e em todos, não foi enganado muitas vezes, por isso ainda tem esperança (ARISTÓTELES, 2007).

Como a esperança se relaciona com o futuro, que para ele é longo, se destaca pela inconstância, pois, sendo jovem, do mesmo modo que deseja algo de forma veemente, quando o obtém, logo se aborrece e com descaso o abandona, voltando-se a novos desejos. Por tudo isso, o personagem demonstra que seus impulsos são agudos, mas não intensos. O que torna evidente a retomada do modelo aristotélico constante na *Retórica*, aquele que se refere ao modo de ser com relação aos afetos, estados, idades e condições de fortuna, bem como à nobreza de sangue, riqueza, à boa e à má sorte. (ARISTÓTELES, 2007, Libro II 1389 a, pp. 180-181).

Além do mais, quando descreve o mundo, o narrador reconhece “*que a nuestro deseo sabe la condición, para lisonjearla, pónese delante mudable y vario, porque la novedad y diferencia es el afeite con que más nos atrae. Con esto acaricia nuestros deseos, llévalos tras sí, y ellos a nosotros*” (QUEVEDO, 2009, p. 179). Nesse sentido, quando o mundo é descrito pelos adjetivos “*mudable y vario*”, seria entendê-lo pela inconstância e pelo seu caráter mudável, pois de acordo com as circunstâncias, se mostra com outra vestimenta, por assim dizer, ainda que sua essência permaneça. Reconhecendo a alegoria do *theatrum mundi*, expressa nesse discurso quevediano, proponho algumas considerações.

Interessa-me pensar que o tema surge na tradição antiga e se destaca na obra *Filebo* de Platão, quando Sócrates declara: “*El razonamiento nos indica, pues, que en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro sino también en toda la tragedia y comedia de la vida, los dolores están mezclados con los placeres, y también en otras muchísimas ocasiones*” (PLATÓN, 1992, 50b, p. 93).

Como demonstra Ernst Robert Curtius (2012, Tomo I, p. 204), a ideia do *theatrum mundi* apresenta variações desde o momento em que surge nos escritos do filósofo grego, como uma espécie de embrião. A partir das diatribes dos filósofos cínicos, a equiparação do homem como um ator se converte em lugar-comum. De Horácio à Sêneca, o conceito de entender o ser

---

<sup>253</sup> “*No tiene mal natural, sino bueno, porque aún no han conocido muchas perversidades. Son confiados porque aún no les han engañado muchas veces, y esperanzados, porque tienen un calor natural, semejante al que sienten los borrachos, además de porque aún no han fracasado muchas veces.*” (ARISTÓTELES, 2007, Libro II, 1389a, p. 180).

humano como um títere se torna proverbial, inclusive nos primeiros tempos do cristianismo, como se verifica nas Epístolas de São Paulo, no instante em que o Santo se dirige aos apóstolos com a afirmação de que “Deus os destinou à morte como espetáculo para o mundo, para os anjos e para os homens”<sup>254</sup>, apesar de que não se refere ao mundo como um teatro, mas como “um circo romano”<sup>255</sup>.

Algo similar ocorre nos textos dos Pais da Igreja, como em São Clemente de Alexandria (150-215 d.C.), o qual concebe o cosmos como cenário<sup>256</sup>, bem como Santo Agostinho, conforme seus *Comentarios a los salmos*: “*Al nacer los hijos, parece que dicen a sus padres: ¡Ea! ‘Pensad en marchar de aquí, representemos también nosotros la farsa’. Toda la vida de tentación del género humano es una farsa, porque se dijo: Universal vanidad es todo hombre viviente*” (ALEXANDRIA, 1715<sup>257</sup> apud SAN AGUSTÍN, CXXVII, 15)<sup>258</sup>.

Dessa forma, a metáfora do “mundo como um teatro” chega à Idade Média e no século XII propõe outra variação graças à John de Salisbury (1120-1180) e sua obra principal *Policraticus*, no trecho em que o autor cita os seguintes versos de Petronio (1978, cap. LXXX, p. 117): “*La compañía representa su comedia en el escenario; uno hace el papel de padre, otro el de hijo, un tercero el de rico. Luego, cuando se cierra el libro que contiene los papeles artísticos, reaparecen las verdaderas caras, se desvanecen las ficticias*”. Com isso, o texto propõe a seguinte moral: “*Aprende del actor que el brillo externo no es sino vana apariencia, y que al terminar la comedia los personajes tornan a su verdadera naturaleza*” (SALISBURY, 1984<sup>259</sup> apud CURTIUS, 2012, p. 205). Nesses termos, a antiga metáfora assume novo contorno pelas mãos de Salisbury, o que faz com que os escritos contidos em *Policraticus* cheguem ao século XVI e se tornem modelo para alguns autores do período, como é o caso de Miguel de

<sup>254</sup> “Julgo que Deus nos expôs, a nós, apóstolos, em último lugar, como condenados à morte: fomos dados em espetáculo ao mundo, aos anjos e aos homens” (I Co 4: 9).

<sup>255</sup> O termo “espetáculo” no caso faz referência aos condenados à morte que eram entregues às feras no circo romano perante toda a multidão (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2016, p. 1997).

<sup>256</sup> “*Porque de Sión saldrá la ley y la palabra del Señor de Jerusalén: sí, la palabra divina, coronada en el teatro del mundo universo por la victoria obtenida en legítimo combate*”. (ALEXANDRIA apud CURTIUS, 2012, p. 204). A obra de São Clemente de Alexandria é: *Cohortatio ad gentes*, I, 1,3.

<sup>257</sup> ALEXANDRIA, Clemente de. *Patrologiae graecae*. Tomus 8. Typographi Belpols Editores Pontificii, Bergium, 1715.

<sup>258</sup> *Comentário a los salmos*, 127, 15. *San Agustín, Augustinus Hipponensis*.

<sup>259</sup> SALISBURY, Juan de. *Policraticus*. Edición preparada por Miguel Angel Ladero, Madrid: Editora Nacional, 1984.

Cervantes em *Don Quijote de La Mancha* (II, XII), na passagem em que o cavaleiro andante explica a seu fiel escudeiro Sancho “a semelhança entre teatro e vida humana”<sup>260</sup>.

Como diria nos tempos atuais Alexander Parker (1968, pp. 113-114), ao falar sobre *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, o estudioso observa que “a vida como um teatro não é um tema, mas uma alegoria”. Uma vez que o mundo é um palco, certas conclusões importantes devem ser destacadas, não aquelas que afirmam que “*lo que importa es ser bueno*”, pois já se sabe disso, sem necessariamente fazer uso de qualquer alegoria. Faz-se necessário, assim, compreender que essa bondade consiste em certa atitude para com a vida e em certo tipo de conduta que não são evidentes, mas a alegoria torna mais fácil explicá-las.

É justamente o que ocorre quando se trata de *El mundo por de dentro*, pois o narrador repete a alegoria do *theatrum mundi*, cuja aplicação se consolida no momento em que cada tipo não apresenta a si próprio, mas a outro, como se verá, visto que todas essas ações serão conduzidas visando conveniências e interesses.

Nesse sentido, como um adulator, o mundo “*acaricia nuestros deseos, llévalos tras sí*” e eles a nós.

*Sea por todas las experiencias mi sucesso, pues cuando más apurado me había de tener el conocimiento destas cosas, me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad de tal manera que en la gran población del mundo, perdido ya, corría donde tras la hermosura me llevaban los ojos y adonde tras la conversación los amigos, de una calle en otra, hecho fábula de todos;* (QUEVEDO, 2009, p. 179)

Começo pela afirmação: “*cuando más apurado me había de tener el conocimiento destas cosas, me halle todo en poder de la confusión,*”. Observa-se que pela conjunção temporal “*cuando*” e pela expressão “*más apurado*”, o sentido da frase é definido, dado que por estar desatento naquele instante, o personagem se viu “*en poder de la confusión*”, o que faz com que descreva dois estados de ânimo, em que o primeiro se coloca como motivo do segundo. Com isso, compõe-se um cenário em que o engano se acentua à medida que o narrador adentra nos

---

<sup>260</sup> [...] *porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso adelante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes;* [...]” (CERVANTES, 2004, p. 631).

eventos cotidianos, pois perdido, “*en la gran población del mundo*”, corria para onde a beleza aliciava os olhos e os amigos, ou falsos amigos, o conduziam “*tras la conversación*”<sup>261</sup>.

No que se refere ao termo “*conversación*”, quando se considera as declarações anteriores do personagem, se conclui que os significados propostos pelo vocábulo se assentam mais no entretenimento luxurioso, o qual se volta à perdição, e menos no que diz respeito ao trato social e amistoso, que procede da prática e do discurso familiar. Como resultado, o narrador se converte em “*fábula*<sup>262</sup> *de todos*”, pois se torna o assunto e até mesmo motivo de murmuração. Em lugar de “*desear salida al labirinto, procuraba que se me alargase el engaño*.” Finalmente, de uma rua a outra, (*siendo infinitas*) o personagem andava confuso, de tal maneira

*que la admiración aun no dejaba sentido para el cansancio, cuando, llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del manteo, volví la cabeza. Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto.*  
- *¿Quién eres – dije –, que así te confiesas envidioso de mis gustos? Déjame, que siempre los ancianos aborrecéis en los mozos los placeres y deleites, no que dejáis de vuestra voluntad, sino que por fuerza os quita el tiempo. Tú vas, yo vengo: déjame gozar y ver el mundo.* (QUEVEDO, 2009, pp. 179-180)

Pelo fato de que o jovem é “*tirado porfiadamente del manteo*”, verifico tratar-se de uma ação alegórica, cujo momento da retirada da capa simboliza o início de um processo que visa à revelação das verdades encobertas pelo véu do engano. Se a capa não fosse retirada seria um instrumento a serviço da simulação<sup>263</sup>. Conforme Torquato Accetto (2001, pp. 17-21), a fraude é própria do homem que se aproveita do bem da razão, uma vez que é impossível que haja uma arte que “a reduza a ponto de poder merecer louvor”. Às vezes se faz necessário “mudar de manto para vestir-se conforme a estação da fortuna”, não para causar algum dano, mas para

<sup>261</sup>“*Conversación. Se toma tambien por trato y comunicación ilícita, o amancebamiento. [...] Tomó tres mugeres, una con quien él tenía conversación, y la truxo consigo, otra del rio de Almanzora, y otra de Tabernas. CERV. Nov. 3. pl. 106. [...] Casa de conversación. Se llama aquella donde se juntan varias personas a divertirse, passando el tiempo en conversar, o en jugar: la qual no suele estar abierta para todos, como lo están las casas de juego. [...]10. Entra en la casa de conversación, y halla unos hombres que solo madrugan a hablar: a decir lo que han soñado madrugan, no como sueño, sino como nueva*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1729).

<sup>262</sup> “*Fábula. s. f. El rumor y hablilla del Pueblo, y lo que comunmente se dice y habla de algún particular. [...]Latín. Fabula*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

<sup>263</sup> Na *Iconologia* de Cesare Ripa (2016, pp. 69-70), a mentira se apresenta como “*Mujer envuelta casi totalmente entre los pliegues de una capa. Su vestido há de ser blanco por una parte e por la otra negro, teniendo en la cabeza una Urraca y sujetando con las manos unos de aquellos peces a los que llaman Sepias. [...] Así hace el mentiroso, que se oculta a sí mismo con sus ficciones y mentiras, a causa de lo cual nunca logra alcanzar, aunque lo intente, el brillo y esplendor que una buena fama proporciona*”.

evitá-lo, o que caracteriza o uso da dissimulação. A fraude, contudo, converte os homens em falaciosos, sempre na busca de maus propósitos, pois não tem por objetivo o bem.

Nessa perspectiva, cito como exemplo uma passagem extraída da novela exemplar *El casamiento engañoso* de Miguel de Cervantes (2005, p. 631), quando o protagonista Campuzano narra o momento em que conhece Estefanía:

[...] *entraron dos mujeres de gentil parecer con dos criadas. La una se puso a hablar con el capitán en pie, [...] la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto.*

A mulher usa um manto fino que cobre todo o rosto, não somente como acessório a serviço da sedução, mas, sobretudo, como instrumento que serve para acobertar a farsa, que será descoberta no desenrolar da narrativa. Ao contrário da personagem cervantina, cuja encenação objetiva conseguir um casamento que lhe traga vantagens e ganhos, o narrador quevediano se apresenta como alguém perdido em meio à confusão que, após tantas variedades que o mundo lhe oferece, continua cada vez mais confuso, propenso ao erro. Assim, a chegada do velho andrajoso faz com que o personagem retire a capa que simboliza os enganos, apesar de que ainda insista em segui-los, ao menos por enquanto, como se verá.

Daí ser possível observar, como disse, a incidência da ideia que se volta a compreender o mundo pela metáfora de um grande teatro ou, como diria João A. Hansen (2019, p. 34), “uma espécie de cena, visão ou teoria fictícia dessa iluminação generalizada do pensamento pela Luz, como uma alegoria ou diagrama do pensamento da ficção”. A afirmação faz referência aos grandes tópicos seiscentistas como, o “sonho da vida” e o “teatro do mundo”, presentes ao largo de *Los sueños*.

Com respeito à descrição do ancião, nota-se o emprego de alguns lugares-comuns de pessoa, como “*venerable en sus canas*”, severo, digno de respeito, embora o narrador o identifique como alguém que inveja o seu modo de ser, pois como a maioria dos jovens, o narrador possui a impetuosidade que o afasta da razão, sendo este um traço de caráter reprovável pelos mais velhos. Ao contrário da credulidade do narrador, o velho, por ter vivido muitos anos e por ter sido enganado, não confia em nada, “*y todo es menos excesivo de lo que debe*” (ARISTÓTELES, 2007, 1389b, p. 183), uma posição contrária a dos jovens que são facilmente enganados, “*pues se esperan con facilidad*” (Ibidem, 1389 a, p.181).



Por outro lado, a aparição do ancião em *El mundo*, se assemelha ao momento em que Gerondio, personagem da obra *Tabla de Cebes*,<sup>264</sup> se aproxima de Cebes, que na companhia de outros passeava pelo Templo de Saturno. Igualmente, ambos estabelecem um diálogo filosófico-moral, cujo tema faz referência à escolha entre a virtude e o vício, de acordo com o relato deste curioso visitante:

*Andavamos à cafo paffeando en el Templo de Saturno, y entre otras muchas Pinturas que alli vimos, estava tambien una Tabla donde avia una Pintura eftraña, que cõtenia muy nuevas y nunca vistas ficiones, las quales no podiamos imaginar que fueffen, ni de que figlo fueffen.[...] Eftando affi mirando aquella Pintura, y dudando muy gran rato entre nofotros, que pódia fer la fignificacion della; llegõfe à nofotros un hombre ya viejo que nos dixo: No os maravilleys Señores de no atinar que es efa Pintura, fiendo eftrangeros, porque muchos hallareys de los naturales, que no entiendan lo que reprenta, porque no la offreciò aqui ningun natural defta tierra fino un hombre eftrangero, que muchos años há vino à efa ciudad, eftremadamente docto y muy prudente, el qual fegun fus obras y fus palabras, moftlava imitar à Pithagoras y à Parmenides en la manera de vivir.[...] Entonces yo le pregunté à aquel Viejo, que fegun defpues entendì se llamava Gerondio. Conofciftes vos de vista efte hombre fabio que dezis? (VAN VEEN, 2018, p. 3)*

Cabe destacar que a estrutura do discurso vem a ser uma *ekphrasis* ou descrição de caráter alegórico, a qual permite colocar diante dos olhos dos leitores, com *evidentia* e *enargeia* as “coisas ausentes que brilham significando outras” (HANSEN, 2019, p. 268), como mencionado anteriormente. Nas palavras de Hermógenes (1991, pp. 195-196), em sua definição do termo, “[...] *es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe*”. Tudo isso possibilitou para alguns artistas, comporem ilustrações dessas imagens alegóricas do diálogo, apresentando-as em cada edição da obra, através de técnicas distintas<sup>265</sup>.

<sup>264</sup> Na época dessa edição da *Tábua de Cebes*, acreditava-se que a obra havia sido composta por Cebes, filósofo tebano do século V a.C., também discípulo de Sócrates. No entanto, seu autor Cebes viveu no século I d.C (LÓPEZ POZA, 1994, p. 86).

<sup>265</sup> “*La primera representación grabada [...] de la Tabla es una xilografía que se usó como portada de libro en la edición de la traducción latina de Aesticampianus, publicada en 1507. [...] La misma xilografía fue impresa en otra edición de 1512. Otra ilustración que sirvió de portada de libro con el tema de la Tabla de Cebes [...] fue realizada por Holbein. En 1542 Gilles Corrozet realizó una versión francesa de la Tabla de Cebes e añade doce ilustraciones. [...] Un grabado calcográfico de Schoen, de 1531, que acompañó a la edición de la Tabla en alemán, de Hans Sach, en Nuremberg, 1551. Otro grabado calcográfico, incluido en la edición latina de Hieronymus Wolf, de Basilea, 1561 (junto con el Enchiridion de Epicteto)*” (LÓPEZ POZA, 1994, pp. 87-88). Entre outras. Cf. Figura 7 dos Anexos.

Nessa perspectiva, a função alegórica do diálogo da *Tabla* se assemelha àquela contida no diálogo entre o narrador e o ancião quevedianos, pois sua missão se centra em ensinar o jovem sobre o mundo que o cerca e em mostrar de que maneira o mesmo deve ser interpretado. Nas palavras de Sagrario López Poza (1994, p. 94), o velho venerável de Quevedo, “*no es otro que el Genio o Daimon que advierte en la Tabla a los hombres, cuando van a entrar en el mundo, sobre cómo han de actuar*”.

Diante das afirmações do narrador, o velho sorri, “*desmintiendo sus sentimientos*”, dando início ao diálogo que se segue:

- *Ni te estorbo ni te invidio lo que deseo, antes te tengo lástima. ¿Tú por ventura sabes lo que vale un día? ¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto es que no, pues así, alegre, le dejas pasar hurtado de la hora que fugitiva y secreta te lleva preciosísimo robo. ¿Quién te ha dicho que lo que ya fue volverá cuando lo hayas menester si le llamas? Dime ¿has visto algunas pisadas de los días? No por cierto, que ellos sólo vuelven la cabeza a reírse y burlarse de los que así los dejaron pasar. Sábetе que la muerte y ellos están eslabonados y en una cadena, y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y según vives, antes será pasada que creída.* (QUEVEDO, 2009, p. 180)

Como o fragmento apresenta algumas questões que devem ser especialmente analisadas, começo pelo fato de que o velho sorri “*desmintiendo sus sentimientos*”, dado que esse riso retrata a compaixão que sente pelo jovem, ao inteirar-se de que possui uma existência repleta de enganos. Segue assim, outra passagem que se destina às principais tópicos utilizadas nos sermões do século XVII, como a do *tempus fugit e da vanitas*, frequentes nesta obra quevediana. De fato, os temas são retomados pelo velho como provas da tolice humana, descritas nas ações do tolo que vive temendo a morte, bem como nas ações daquele que é mau, pois vive “*tan sin miedo della como si no la hubiese, que éste lo viene a temer cuando lo padece, y embarazado con el temor, ni halla remedio a la vida ni consuelo a su fin*” (QUEVEDO, 2009, p. 180).

A julgar pelos conceitos incertos na passagem, mais uma vez, a presença do modelo de Sêneca (004 a.C. – 065 d.C.) se destaca, quando se reconhecem determinadas semelhanças entre as declarações do velho com as contidas nos escritos *Sobre a brevidade da vida*, do filósofo estoico. Nessa obra, o escritor aconselha que se receba, generosamente, uma vida longa o bastante para executar ações boas e proveitosas, como “o amor e a prática das virtudes, o esquecimento dos desejos, o saber viver e morrer, um estado de profunda paz”. (SÊNECA,

2017, p. 34)<sup>266</sup>. No entanto, não basta ao homem cultivar boas ações, mas, sobretudo, preparar-se para a vida eterna, pois o arrependimento e, especialmente, o livre-arbítrio serão responsáveis, como disse, pela definição do destino de sua alma, que pode ser o da salvação ou da perdição.

Por fim, o ancião declara: “*Cuerdo es sólo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir*”. (QUEVEDO, 2009, p. 180). O velho retoma a passagem contida em uma das *Odes* de Horácio<sup>267</sup> (065 a.C.-008 a.C.), aquela que destaca a frase *carpe diem*, a qual pode ser traduzida como: aproveite o dia, desfrute o presente etc., até porque o futuro é incerto. Isso diz o poeta em um contexto de declínio do Império Romano. O que não deixa de ter o mesmo sentido, se comparada com a declaração proposta pelo ancião quevediano, no momento em que reconhece que o destino da alma humana é duvidoso, considerando o modo de ser dos homens, suas ações e escolhas.

Diante das eficazes palavras, o narrador o indaga: “*¿Quién eres, de dónde, y qué haces por aquí?*”

*-Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño. [...] Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor, que es a donde salen todas las figuras, y allí verás juntos los que por aquí van divididos sin cansarte; yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece.* (QUEVEDO, 2009, pp. 180-181)

O certo é que o ancião não deixa dúvidas quanto ao seu modo de ser, até pelo fato de o personagem não sustentar uma aparência enganosa, ao contrário, se apresenta como um mendigo, com humildade, sem nenhuma ostentação. Com isso, Desengano<sup>268</sup> se coloca na posição de mestre e interlocutor, cuja missão se centra em conduzir o narrador pelo caminho da verdade, sempre revelando a falsa aparência dos tipos que desfilam ao largo de “*la calle mayor*”.

<sup>266</sup> Segundo Sêneca (2017, p. 16), “É preciso durante toda a vida aprender a viver e, o que talvez cause maior admiração, é preciso durante toda a vida aprender a morrer”

<sup>267</sup> “*Tú no escudriñes, vedado es saberlo, qué fin me hayan dado los Dioses á mí, y cual á tí, Leucónoe; y no consultes las suertes Babilonias. ¡Cuánto más vale sufrir lo que será! Sea que Júpiter concede otros inviernos, ó este último, el que ahora desquebraja el mar Tirreno entre opuestas breñas, ten cordura, filtra tus vinos, y limita en breve espacio la larga esperanza. Mientras hablamos, habrá huido el tiempo envidioso. Aprovecha el día, confiando en el siguiente lo menos posible*” (HORACIO, 1860, p. 32).

<sup>268</sup> “*Desengaño. s. m. Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño. Latín. Erroris cognitio, notio. Documentum. SOLIS, Hist. de Nuev. Esp. lib. 4. cap. 7. Los Soldados ... empezaron a desanimarse con este desengaño de sus esperanzas. CORN. Chron. tom. 4. lib. 1. cap. 2. Viendo en edad tan tierna tan inocentes desengaños, hallaba en su trato incentivos para las Divinas alabanzas*” (DICCIONÁRIO DE AUTORIDADES, 1732).

Ademais, o personagem possui traços alegóricos que o identificam como testemunha e, ao mesmo tempo, como juiz dos enganos do mundo, aqui denunciados e expostos perante o olhar ingênuo desse jovem narrador.

O que faz com que a enunciação retrate um espaço dramático, o qual se constitui quando a narrativa descreve cenas com características teatrais. Com isso, “*la calle mayor*” se revela como metáfora do mundo, que por sua vez vem a ser metáfora da humanidade, como disse. Já o tempo, se constrói por meio das reminiscências do narrador, relatadas em um instante presente, cuja tarefa consiste em definir/redefinir o futuro dos destinatários, quando se reconhece o caráter doutrinal do discurso.

O velho convida o jovem para ver o mundo, “*todas las figuras*”, em que o termo “figura”, nesse contexto, se centra no reconhecimento dos tipos humanos, aqui entendidos como modelos de vícios, antecipando, assim, os exemplos que serão relatados. Tais exemplos serão encontrados no cotidiano social, quando os tipos “atuam”, por assim dizer, em uma rua de nome “*Hipocresía, calle que empieza con el mundo y se acabará con él; y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella.*” (QUEVEDO, 2009, p. 181).

A partir daí, surge um desfile de personagens-tipo, gente que “*desfigura*” a própria condição e aparência, convertendo-se em paradigmas das próprias falhas. Representantes de uma condição que não possuem, afinal, têm-se os hipócritas, “*y todos cuantos ves por ahí lo son*”. Na sequência, aparece um alfaiate vestido de fidalgo, “*con el raso y el terciopelo y el cintillo y la cadena de oro, se desfigura de suerte que no le conocerán las tijeras y agujas y jabón,*” (QUEVEDO, 2009, p. 181).

Como disse anteriormente, o vestuário se converte em lugar-comum no que diz respeito à aparência de um tipo específico, como é o caso desse pseudofidalgo, fazendo com que a passagem proponha o encontro da farsa com a verdade, que se manifesta por meio do discurso de Desengano. Como em “uma procissão de deformidades sociais, de extravagâncias morais ou intelectuais”, conforme as palavras de Eugenio Asensio (1971, pp. 80-81), desfilam entre movimentos e gestos tipos que desaparecem para, logo, em seguida, surgirem outras figuras na composição de novo momento satírico. Realmente, parece tão pouco com um alfaiate, “*que aun parece que dice verdad. ¿Ves aquel hidalgo con aquel que es como caballero?,*”

*Pues debiendo medirse con su hacienda ir solo, por ser hipócrita y parecer lo que no es, se va metiendo a caballero, y por sustentar un lacayo, ni sustenta lo que dice ni lo que hace, pues ni lo cumple ni lo paga, y la hidalguía y la ejecutoria le sirve sólo de pontífice en dispensarle los casamientos que hace*

*con sus deudas, que está más casado con ellas que con su mujer.* (QUEVEDO, 2009, pp. 181-182)

Reconhecidos como alvos de grandes ataques em *Los sueños*, os pequenos fidalgos são igualmente citados no *Sueño del Infierno* como representantes da miséria e da pobreza, ambas ocultadas sob a máscara da falsa nobreza que procuram sustentar. Assim, nesse parágrafo, Desengano introduz um discurso engenhoso, quando propõe uma homologia entre três termos: “*hidalguía, ejecutoria y pontífice*”. Uma vez que a *hidalguía* foi adquirida por meio de *carta de ejecutoria*, o discurso institui a analogia de ambas com o termo pontífice. Definido como autoridade suprema da Igreja, o Papa/Pontífice tem o poder de conceder, dentre outras coisas, licença para certo tipo de casamento<sup>269</sup>, o que faz com que esse poder, no caso, se equipare com aquele conferido pela carta de *ejecutoria*, quando permite ao fidalgo se casar, de certo modo, com suas dívidas, uma união indissolúvel, pelo fato de nunca serem pagas.

Com respeito ao cavaleiro, “*por ser señoría*<sup>270</sup> *no hay diligencia que no haga, [...] caza de halcones, que lo primero que matan es a su amo de hambre con la costa, y luego el rocín en que los llevan, y después, cuando mucho, una graja o un milano. Y ninguno es lo que parece*”, de acordo com Desengano (QUEVEDO, 2009, p. 182). Tal como na *Danza de la muerte y la Nave de los necios*<sup>271</sup>, tornaram-se populares, desde o final da Idade Média, os desfiles de tipos satíricos de diversos estamentos sociais, que nas palavras de Asensio (1971, p. 81), “*pasaban ante el látigo del moralista para recibir su disciplina*”. Como “*disfraces del sermón*”, esses discursos se aproximavam do teatro, como foi o caso de Gil Vicente<sup>272</sup>, que com maior dramaticidade conseguiu fazer com que o sermão se unisse ao drama, fazendo com que a alegoria dos pregadores fosse revigorada com uma “*muchedumbre de personajes actuales*”.

<sup>269</sup> “Cânones sobre o sacramento do Matrimônio: Se alguém disser que só aqueles graus de consanguinidade e de afinidade que se declaram no Levítico (Lv 18, 6 ss) podem impedir de contrair matrimônio e dirimi-lo depois de contraído; ou que a Igreja não pode dispensar de alguns desses impedimentos ou estabelecer outros [graus] que impeçam e dirimam — seja excomungado”. (Concílio De Trento, 973. Cân. 3. Sessão XXIV (11-11-1563) – CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO (1545-1563)).

<sup>270</sup> No caso dos cavaleiros, o tratamento que lhes correspondia era o de *Vuestra Merced*. *Señoría* era um tratamento dispensado para os altos títulos de nobreza. Cf. nota de rodapé, (QUEVEDO, 2009, p. 182).

<sup>271</sup> “*De igual modo, en nuestros tiempos ha surgido más de un necio que antes era burgués y comerciante, y ahora quiere ser noble y de la misma alcurnia que el caballero. El noble anhela ser barón, el conde devenir príncipe, el príncipe la corona de rey ansía; muchos llegan a caballeros, sin haber blandido una espada en pro de la justicia;*” [...]” (BRANT, 1998, p. 151). A gravura da obra encontra-se nos Anexos.

<sup>272</sup> “Diabo – Embarca, pobre de ti, / que há já muito que te espero! / Sapateiro – Pois digo-te que não quero! / Diabo – Que te pese, hás de ir, si, si! / Sapateiro – Quantas missas eu ouvi, / não me hão elas de prestar? / Diabo – Ouvir missa, então roubar – é o caminho para aqui.” (GILVICENTE, 1996, p. 70).

De fato, esse estreito contato com estruturas pertencentes ao teatro profano faz com que esse desfile de tipos, que começa a despontar em *El mundo por de dentro*, proponha uma exposição que privilegie não somente os elementos discursivos, mas também os visuais aqui descritos, o que permite comparar o discurso a um sermão.

Além disso, a partir da determinação dos tipos são introduzidos desdobramentos, sejam relacionados aos ofícios, sejam aos estados, como no momento em que as censuras se voltam a um membro da justiça, por exemplo, um juiz, porém se estende aos oficiais de justiça, escrivães, beleguins etc.; ou quando a reprovação se dirige aos astrólogos, sem deixar de lado os alquimistas, astrólogos, supersticiosos, quiromântico e geomântico, conforme se viu no *Sueño del Infierno* (QUEVEDO, 2009, pp. 164-165).

Nesse sentido, o Desengano continua a destacar os tipos que transitam:

*¿Pues qué diré de los discretos? ¿Ves aquel aciago de cara? Pues siendo un mentecato, por parecer discreto y ser tenido por tal, se alaba de que tiene poca memoria, quéjase de melancolías, vive descontento y préciase de mal regido, y es hipócrita, que parece entendido y es mentecato.* (QUEVEDO, 2009, p. 182).

Uma questão deve ser observada com relação a esses personagens-tipo, aquela que se centra na maneira segundo a qual se preocupam com a aparência que expõem ao olhar alheio. No caso do mentecapto, o tipo mimetiza os *topoi* da discrição e os corrompe por meio da farsa. Forma-se, assim, uma imagem que se origina na virtude e se acaba no vício. Investido de torpezas ao executar a figuração, o tipo se escusa e lança a responsabilidade ora na falta de memória, ora porque “*quéjase de melancolías*”, com o propósito de aparentar um entendimento, que não possui.

É o que ocorre com “*los viejos hipócritas de barbas, con las canas envainadas en tinta*”, querendo a todo o custo se passarem por jovens, ou quando os jovens se orgulham de “*dar consejos y presumir de cuerdos [...]*”, afinal, “*todo es hipocresía*”. (QUEVEDO, 2009, pp. 182-183). Nesses termos, o destinatário consegue discernir entre a imagem deformada e a imagem virtuosa ausente, pois ainda que a primeira seja falsa, não deixa de ser verossímil, o que faz com que esse destinatário adepto à enunciação assuma, nas palavras de João A. Hansen (2004, p. 213), “a ponderação como critério avaliativo e corretivo do mal”.

O vício é investido nas imagens torpes, como metaforização disfórica da ponderação da voz que dramatiza a virtude. Com isto se repete que é a virtude

que gera os vícios, não o oposto: a sátira constrói uma imagem amplificada da corrupção de um tipo decaído porque, simultaneamente, alega a ordem, paralela à mesma corrupção. (HANSEN, 2004, p. 213)

Com isso, as imagens dos tipos quevedianos se constroem a partir de uma lente que distorce a verdade e os converte em caricaturas sociais. Ao usarem a máscara que encobre o assombro e manipula a ingenuidade, tal artefato se coloca a serviço da hipocrisia, que busca dificultar o reconhecimento do personagem, visto que disfarça sua verdadeira condição, de tal maneira, que alcança uma aparente verdade.

No entanto, a presença salvadora de Desengano, cujo olhar onisciente não se orienta por credulidades vãs, consegue captar a fealdade por trás do adorno, destrói o embuste e salva a verdade. Em outros termos, o discurso propõe dois momentos, o primeiro, quando descreve a imitação da virtude, reconhecida pelos lugares-comuns relacionados e, o segundo, quando introduz a voz que avalia a representação do tipo e a traduz, segundo a moral, como vício. É o que ocorre quando a hipocrisia se constrói através de “*los nombre de las cosas*”:

*El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado; el botero, sastre de vino, que le hace de vestir; el mozo de mulas, gentilhombre de camino; el bodegón, estado, el bodegonero, contador; el verdugo se llama miembro de la justicia y el corchete criado; el fullero, diestro; el ventero, güésped; la taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados. (QUEVEDO, 2009, p. 183)*

Nessa configuração, a maneira com que se nomeiam as coisas sofre algumas mudanças, especialmente quando reconhece que o significado de certos ofícios se ajusta à conveniência do discurso ou à ocasião, um tema recorrente em algumas obras dos séculos XVI e XVII. Tomo como por exemplo, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*<sup>273</sup> de Antonio de Guevara (1915) e *El Crotalón*<sup>274</sup> de Cristóbal de Villalón (1871), sem mencionar o próprio Quevedo em *Premática del tiempo*,

<sup>273</sup> “*Quédate, adiós, mundo, pues en tu palacio á nadie llaman por su nombre propio: porque al temerario llaman esforzado; al cobarde, recogido; al importuno, diligente; al descuydado, pacífico; al pródigo, magnánimo; al escaso, modesto; al hablador, eloqüente; al nescio, callado; al dissoluto, enamorado; al honesto, frío; al entremetido, cortesano; al vindicativo, honroso; al apocado, sufrido; y al malicioso, simple y al simple, nescio; por manera que nos vendes, o mundo, el envés por revés y el revés por envés*” (GUEVARA, 1915, pp. 248-249).

<sup>274</sup> “[...] *Antes aquello se debe de ter por muy bueno lo que el vulgo condena por malo y, por el contrario: ¿quereislo ver?: a la malicia llaman industria, a la avaricia y ambición grandeza de ánimo; y al maldiciente hombre de buena conversación; al engañador, ingenioso; al disimulador y mentiroso y trafagador llaman gentil cortesano; al buen trampista llaman curial; y, por el contrario, al bueno y verdadero llaman simple; y al que con humildad cristiana menosprecia esta vanidad del mundo y quiere seguir a Jesucristo dicen que se torna loco; [...]*” (VILLALÓN, 1871, p. 51-52).

*Y por cuanto nos há sido fecha relación que se há perdido el nombre de los cuatro oficios más honrados de la república, [...] porque los hidalgos se llaman caballeros, los estudiantes licenciados, los arcabuces mosquetes, y los escribanos ó escribas ó secretarios; mandamos, que pena de nuestra desgracia, cada uno tenga su título propio.”* (QUEVEDO, 1852, p. 441)<sup>275</sup>

Detendo-me um pouco nesse tema, verifico que a produção cristã desde a Idade Média, tendeu a centrar sua visão do homem na consideração de vícios e virtudes. Foi através do poeta romano cristão Prudêncio (348-413 d.C.) e sua obra *Psychomachia*, que foi proposta a luta pela alma humana, um tema presente tanto na poesia quanto na homilética medievais, particularmente nas peças de moralidades. No entanto, os Padres da Igreja, segundo Eugenio Asensio (1971, p. 180), destacam a dificuldade de se estabelecer uma distinção entre vício e virtude, ainda mais quando existe a intervenção da hipocrisia, responsável por fazer com que os vícios se disfarcem de virtudes. Esse disfarce fará com que a hipocrisia assumam a própria figuração, se estenda a todos os estados e ofícios, cujos desdobramentos propõem outros tipos, como disse, ainda que a farsa também se revele em cada personagem que virá.

Ademais, Quevedo introduz um quadro de costumes, no qual um dos seus modelos vem a ser os *Caracteres* de Teofrasto (371-287 d.C.), especialmente nas cenas cômicas e na maneira como o autor grego expressa determinadas práticas. Adequadas ao tempo do compositor madrileno, esses costumes instituem emulações, fornecendo à composição de certos tipos “*aquellas siluetas de la mala vida*”, como diria Asensio (1971, p. 184). Essas “*figuras de corte*” se destacam, sobretudo, na obra juvenil do autor, *Capitulaciones de la vida de la corte* (1852)<sup>276</sup>, texto que introduz figuras e dez das “*flores*” ou artimanhas do mal viver, uma obra composta, possivelmente, entre os anos de 1603-1604, de acordo com Mérimée, aqui citado pelo pesquisador.

Partindo desses escritos, Quevedo introduz as primeiras “amostras” dos tipos que povoam *Los sueños*, em que os vocábulos, figuras e vícios se fundem, seguindo o conceito aristotélico, aquele que determina que nem toda a ação ou paixão admite um meio termo porque há algumas que são conduzidas pelo mal ou, se preferir, pela privação de bem. No caso de *El mundo*, há seres que são orientados pela malignidade, outros pela inveja e todos pela falta de

<sup>275</sup> Esses escritos foram igualmente citados por Inacio Arellano em *Los sueños* (QUEVEDO, 2017, pp. 279-280).

<sup>276</sup> “*Tengo por cierto que pocos se reservan de figuras, unos por naturaleza, y otros por arte. Los naturales son enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos, y otros que tienen defectos corporales [...] exceptuando a los que de sus defectos hacen oficio, como en la corte se usa; [...] Hay figuras artificiales que usan bálsamo y olor para los bigotes, jaboncillo para las manos, y pastilla de cera de oídos.*” (QUEVEDO, 1852, p. 460).



vergonha, que os conduz ao adultério, ao roubo e ao engano. Assim, à medida que os personagens se apresentam, os erros se acentuam, fazendo com que Desengano introduza mais ensinamentos ao jovem narrador:

*De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examinéis, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias. ¿Ves los pecados? Pues todos son hipocresía, y en ella empiezan y acaban, y della nacen y se alimentan la Ira, la Gula, la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Pereza, el Homicidio y otros mil.* (QUEVEDO, 2009, pp. 183-184)

Mais uma passagem em que os pecados são personificados, à imitação de um auto sacramental, pois compreendem várias ideias, as quais, por meio da alegoria, são expostas ao destinatário. Ademais, o velho reconhece que de tais erros originam “*otros mil*”, não somente pelos desdobramentos que produzem, mas também pelo fato de que cada falha humana, de uma maneira ou outra, tem algo em comum com a hipocrisia, o que faz com que o ancião declare que “*todos son hipocresía*”. Nesses termos, o discurso do personagem é oferecido tanto ao narrador quanto aos leitores, apresentando instruções doutrinárias com características dramáticas, uma vez que Desengano mostra, como diria Parker (1968) sobre os autos de Calderón, uma relação perfeitamente clara entre arte e religião, porque tal como o dramaturgo, Quevedo,

*[...]did not set out to create a self-sufficient art form and then superimpose upon it a religious meaning which could be ignored without detracting from the purpose and quality of the art. He worked downwards from the ‘concepto imaginado’ to the ‘practico concepto’ of his art, and the reader, in order to appreciate the art, must work backwards from its form to its meaning.*<sup>277</sup> (PARKER, 1968, p. 67)

Claro que em *El mundo por de dentro*, como nos demais tratados de *Los sueños*, se analisa um discurso narrativo e não um texto encenado, como disse. A razão pela qual me dirijo à narrativa como detentora de traços dramáticos, reside no fato de que seus personagens apresentam ações que carregam certo dinamismo, responsável por introduzi-los como se fossem atores dentro de um espaço cênico. Ainda que seja um texto narrado, o mesmo descreve espaços

---

<sup>277</sup> “[...]não se propôs a criar uma forma de arte autossuficiente e então sobrepor a ela um significado religioso que pudesse ser ignorado sem prejudicar o propósito e a qualidade da arte. Ele trabalhou desde o ‘*concepto imaginado*’ até o ‘*practico concepto*’ de sua arte, e o leitor, a fim de apreciá-la, deve trabalhar de trás para frente, de sua forma para seu significado (tradução nossa).”

acrescidos de outros elementos tais como, adereços e vestuários convertidos, no caso, em pequenas alegorias<sup>278</sup>, visto que possuem posições emblemáticas que se colocam a serviço da representação de valores teológico-políticos.

O que faz com que nesse cenário desfilem, aos moldes das procissões de Corpus, tipos, onde cada um representa a parte que lhe cabe nesse grande espetáculo, perante o olhar inocente do narrador e descrente do velho Desengano.

A incredulidade do jovem o instiga a confrontar o ancião: “- *¿Cómo me puedes tú decir, ni probarlo, si vemos que son diferentes y distintos?*” (QUEVEDO, 2009, p. 184). Sem se espantar com a falta de discernimento de seu acompanhante, Desengano declara:

*[...] todos los pecados son malos, eso bien lo confiesas, y también confiesas con los filósofos y teólogos que la voluntad apetece lo malo debajo de razón de bien, y que para pecar no basta la representación de la ira ni el conocimiento de la lujuria, sin el consentimiento de la voluntad, y que eso para que sea pecado no aguarda la ejecución, que sólo le agrava más, aunque en esto hay muchas diferencias. Esto así visto y entendido, claro está que cada vez que un pecado éstos se hace, que la voluntad lo consiente y le quiere; y según su natural no pudo apetecele sino debajo de razón de algún bien. ¿Pues hay más clara y más confirmada hipocresía, que vestirse del bien en lo aparente para matar con el engaño?* (QUEVEDO, 2009, p. 184)

Reconhecendo que as declarações contidas no fragmento se colocam muito além do entendimento usual, começo por destacar que o discurso pode ser definido como uma instrução doutrinária, cujo objetivo se centra na persuasão, tanto desse jovem narrador quanto dos destinatários. Como substrato comum das pregações, a exposição começa por se valer da afirmação de que “*todos los pecados son malos*”. A frase se baseia na *Ética a Nicômaco* (1970) no momento em que o Estagirita afirma que o pecado, por menor que seja, sempre será considerado um erro. A partir daí, com um discurso epidítico, o personagem exalta o valor dessa máxima, admitida não somente pelo narrador como também pelos filósofos e teólogos, o que por si só não dá lugar à refutação. Quando acrescenta que “*la voluntad apetece lo malo debajo de razón de bien*”, o ancião admite que para pecar não basta a representação da ira, nem o conhecimento da luxúria, “*sin el consentimiento de la voluntad*”. Uma vontade que se refere ao livre-arbítrio, pois sendo “vontade” se centra no simples desejo de algo, razão pela qual se diz que ela tem por objetivo um fim, satisfazer um desejo em si mesma.

---

<sup>278</sup> Cf. Paul Zumthor (1992, p. 363).

Por sua vez, o livre-arbítrio vem a ser definido como meio que se aplica na seleção de uma coisa entre duas ou mais opções, por isso “*su objeto propio son los medios que llevan al fin*”, de acordo com Santo Tomás de Aquino. (AQUINO, Parte Ia, Cuestión 83). Do mesmo modo que o entendimento se relaciona com a razão, a vontade se relaciona com a faculdade eletiva ou livre-arbítrio, demonstrando que entender e raciocinar são atos de uma mesma potência, como são a escolha e o querer, pois a vontade e o livre-arbítrio não são duas potências, apenas uma (AQUINO, Parte Ia, Cuestión 83). Nesse sentido, quando se peca sob razão de bem, para Desengano, não há mais clara nem mais confirmada hipocrisia, pelo fato de que o pecador elege se vestir de bem, para matar com o engano.

Quando indaga: << *¿Qué esperanza es la del hipócrita?*>>, o ancião se vale de um conceito predicável, se apropria do questionamento de Jó<sup>279</sup>, para introduzir a seguinte declaração: “*Ninguna, pues ni la tiene por lo que es, pues es malo, ni por lo que parece, pues lo parece y no lo es*” (QUEVEDO, 2009, p. 184). Reconhecendo que o fingimento é próprio da hipocrisia, daqui em diante a pregação se dirige aos demais pecadores, propondo uma comparação entre estes e o hipócrita, dado que este é mais atrevido do que aqueles,

*pues ellos pecan contra Dios, pero no con Dios ni en Dios, mas el hipócrita peca contra Dios y con Dios, pues le toma por instrumento para pecar; y por eso, como quien sabía lo que era, y lo aborrecía tanto sobre todas las cosas, Cristo, habiendo dado muchos preceptos afirmativos a sus discípulos, sólo uno les dio negativo, diciendo: << No queráis ser como los hipócritas tristes>>. (QUEVEDO, 2009, p. 184)*

Com respeito aos pecadores, quando introduz uma distinção entre estes e o hipócrita, Desengano emprega as preposições “*con*” e “*en*”, definindo o propósito da enunciação. Desse modo, ainda que todos os pecadores se oponham aos desígnios da Providência, não pecam “*con Dios*”, pois o pecado os afasta da Providência, e não pecam “*en Dios*”<sup>280</sup>, porque quando se valem de Seu nome, somente serão feitas e ditas coisas verdadeiras, sem enganos, voltadas ao bem.

<sup>279</sup> “Que proveito pode esperar o ímpio quando Deus lhe retira a vida?” (Jó, 27: 8).

<sup>280</sup> “*En Diós y en conciencia, o En Diós y en mi alma. Phrases con que se explica que se dicen o aseguran las cosas como ellas son en la realidad, sin ficción, y segun la verdad y como se sienten. Latín. Sine ulla simulatione, vel tergiversatione. CERV. Quix. tom. 2. cap. 32. Valame Diós, si será tambien usanza desta tierra lavar las barbas a los Escuderos como a los Caballeros, porque en Diós y en mi ánima que lo hé bien menester. Y cap. 34. Porque a no serlo no jurara en Diós y en mi conciencia.*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

No caso dos hipócritas, além de pecarem contra Deus se servem desse Bem para praticarem o mal. Razão pela qual o ancião retoma o preceito negativo que Cristo deu aos seus discípulos<sup>281</sup> e acrescenta:

*de manera que, con muchos preceptos y comparaciones, les enseñó cómo habían de ser, ya como luz, ya como sal, ya como el convidado, ya como el de los talentos, y lo que no habían de ser, todo lo cerró en decir solamente <<No queráis ser como los hipócritas tristes>>, advirtiendo que en no ser hipócritas está el no ser en ninguna manera malos, [...] (QUEVEDO, 2009, pp. 184-185)*

Aqui, como se vê, são introduzidas algumas passagens do Evangelho de São Mateus<sup>282</sup>, a fim de demonstrar os exemplos que Cristo se serviu para convencer seus discípulos a não serem como o hipócrita que “*es malo de todas maneras*”. Com isso, à imitação de um sermão, Desengano institui um discurso epidítico e, logo após, com uma exposição deliberativa, os incita, narrador e leitores, a escolherem o caminho do bem e se afastarem do percurso assumido por aqueles que sustentam a hipocrisia. Na tarefa de introduzir valores católicos aos destinatários, o ancião se baseia em um vício como exemplo, incorpora passagens bíblicas, com o propósito de persuadir com argumentos sagrados.

Claro que essa agudeza engenhosa ou argumento engenhosamente comprovável, como diz Tesouro, é aplicado em muitos momentos de *Los sueños*, sobretudo, naqueles que se efetua um diálogo entre a parenética e a representação de caráter profano. O uso do *sermo humilis* será responsável por apresentar aos “homens comuns”, as verdades contidas nas *Sagradas Escrituras*, identificando o contraste existente entre cada vício humano com “o drama universal da Redenção em que ele se inclui”, pois segundo João A. Hansen (2016, pp. 3-4), “o jogo textual implica uma interpretação figural ou tipológica da História”.

Detendo-me um pouco no assunto, pode-se dizer que a cultura cristã da Idade Média, quando se dedicou à exegese bíblica, determinou que os acontecimentos e os homens, reais, concretos e históricos, contidos no *Antigo Testamento*, prefiguraram outros eventos e homens,

---

<sup>281</sup> “Quando jejuardes, não tomeis um ar sombrio como fazem os hipócritas, pois eles desfiguram seu rosto para que seu jejum seja percebido pelos homens. Em verdade vos digo: já receberam sua recompensa” (Mt. 6: 16).

<sup>282</sup> “Vós sois o sal da terra. Ora, se o sal se tornar insosso, com que o salgaremos? Para nada mais serve, senão para ser lançado fora e pisado pelos homens. Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre um monte. Nem se acende uma lâmpada e se coloca debaixo do alqueire, mas na luminária, e assim ela brilha para todos os que estão na casa. Brilhe do mesmo modo a vossa luz diante dos homens, para que, vendo as vossas boas obras, eles glorifiquem vosso Pai que está nos céus” (Mt. 5: 13-16). O fragmento faz referência, também, à Parábola do banquete nupcial (Mt. 22: 1-14) e à Parábola dos talentos (Mt. 25: 14-30).

também reais, concretos e históricos, que se cumpriram no *Novo Testamento*. Isso faz com que se proponha uma conexão entre dois eventos ou duas pessoas, dado que o primeiro significa a si mesmo e ao segundo, ao passo que o segundo “preenche o primeiro”. Com isso, o primeiro vem a ser a figura e o segundo a consumação, pois de acordo com Erich Auerbach (1997, p. 46), “os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica”. Nesse sentido, somente a compreensão “das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual”, sabendo que esse ato trabalha com eventos concretos, sejam do passado, do presente ou do futuro, “e não com conceitos ou abstrações”.

As abstrações, por sua vez, têm um papel secundário, pois a promessa e o cumprimento são acontecimentos históricos reais que ocorreram ou na “encarnação do Verbo, ou ocorrerão na segunda vinda”. Para o estudioso, fica claro que “os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que ‘meu reino não é deste mundo’; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas a *figura*, não a *natura* deste mundo, passará e a carne ressuscitará” (AUERBACH, 1997, p. 46).

Dessa forma, utilizada nas missões do século IV e nas posteriores, a interpretação figural foi empregada constantemente nos sermões e instruções religiosas, pois se mistura com “interpretações puramente éticas e alegóricas” (AUERBACH, 1997, p. 38). Assim, as falas do ancião quevediano demonstram que as escolhas prefiguram o destino do homem, uma vez que a vida terrena não é senão uma figura<sup>283</sup> que necessita de consumação. E só será na eternidade que as almas alcançarão sua “plenitude”, sua consumação, na qual encontrarão o castigo, a penitência ou a glória.

## 6.2. A figuração dos tipos em *El mundo por de dentro*

Como se sabe, os personagens que povoam os escritos de *Los sueños* foram compostos à imitação de tipos extraídos do cotidiano, cujas ações desviantes orientam a própria representação, seja voltada aos ofícios que praticam, seja quando descrevem um estado definido como modo de ser ou condição própria de cada um dentro da sociedade em que se insere.

---

<sup>283</sup> Nas palavras de Auerbach (1987, p. 170), “O além é [...] o ato consumado do plano divino; em relação a ele, os fenômenos terrenos são, em tudo, figurais, potenciais e carentes de consumação; isto vale, também, para cada uma das almas dos mortos; só aqui, no além, elas ganham a plenitude, a verdadeira realidade da sua forma;”.

Com relação ao *El Mundo por de dentro*, um catálogo de tipos começa a despontar pela rua *Hipocrisia*, espaço onde cada um irá figurar a parte a ele designada. Desde já, o narrador e Desengano assumem a posição de espectadores, o que faz com que tomem um local conveniente “*para registrar lo que pasaba*”. Era um enterro e se constituía da seguinte maneira:

[...] venían envainados en unos sayos grandes de diferentes colores unos pícaros, haciendo una taracea de mullidores; pasó esta recua incensando con las campanillas; seguían los muchachos de la doctrina, meninos de la muerte y lacayuelos del ataúd gritando su letanía, [...]. (QUEVEDO, 2009, p. 185)

O cortejo inicia com a presença dos pícaros à frente da procissão, cujos vestidos de diferentes cores descreviam “*una taracea de mullidores*”. O termo “*taracea*”, empregado como metáfora, se volta ao colorido das vestimentas que se assemelha às peças marchetadas, o que aponta para o momento da chegada dos criados de confrarias. Quando os identifica pela expressão “*esta recua*”, o vocábulo assume uma conotação depreciativa, sobretudo, porque os pícaros eram tidos como gente de baixa condição, ou melhor, “*gente de baja estofa*”<sup>284</sup>. Associá-los à delinquência, ou mesmo à gente “*de la hampa*”, se converte em lugar-comum nas composições, especialmente, em obras pertencentes à picaresca, a exemplo de *Gusmán de Alfarache* (2006) de Mateo Alemán ou *El Buscón* (2008) do próprio Quevedo, sem mencionar a presença desses personagens em textos satírico-burlescos, como é o caso da novela exemplar *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes (2005).

Seguiam na comitiva, “*incensando con las campanillas*”, em que o uso do verbo “*incensar*”<sup>285</sup>, também em sentido metafórico, faz alusão ao movimento do incensário que se equipara à ação de fazer soar esses pequenos sinos. Na sequência, vinham “*los meninos de la muerte y lacayuelos del ataúd*” gritando sua ladainha. Aqui, as locuções adjetivas se convertem em metáforas a serviço de uma identificação pejorativa dos personagens, mesmo porque eram

<sup>284</sup> Estofa. “*Metaphoricamente se toma por calidad, condición, fama o nombre. [...] 4. Desta estofa trahen otros cien lugares, que estando en diversos libros escritos, están diferentes en nombres. PIC. JUST. f. 109. El mayor presente que por entonces pensaba yo que se podía hacer a una muger de mi estofa, era una sortija de latón.*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

<sup>285</sup> “*Incensar. Analogica y metaphoricamente vale andar de aquí para allí, o de una parte a otra, haciendo o diciendo alguna cosa, tomada la semejanza del modo de incensar. [...]*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1734).

órfãos, filhos da morte ou deixados pelos pais<sup>286</sup>, crianças acolhidas pela caridade que tinham como hábito acompanhar os enterros.

Após os lacaios, surgem as ordens religiosas seguidas pelos membros do clero que “galopeando los responsos, cantaban de portante abreviando porque no se derritiesen las velas y tener tiempo para sumir otro” (QUEVEDO, 2009, p. 185). O verbo “galoppear” e a locução adverbial “de portante” representam a rapidez com que apresentavam os responsos, a fim de que houvesse tempo para enterrar outro defunto, afinal, as velas eram reutilizadas. Como lugares-comuns atribuídos aos membros do clero, a devassidão, a glotonaria e a avidez por dinheiro os definem, embora sejam traços contraditórios, considerando o que se esperava daqueles homens no cumprimento das práticas sacerdotais. Recordem que não é a primeira vez que esse tema é apontado em *Los sueños*. No parágrafo inicial de *El alguacil endemoniado*, quando o narrador descreve *el clérigo Calabrés*, suas declarações assim o definem: “tardón en la mesa y abreviador en la misa, gran cazador de diablos” (QUEVEDO, 2009, p. 106). A julgar pelas condutas que lhes são atribuídas, os lugares-comuns-éticos se aplicam na composição do tipo (glutão, enganador, etc.), ainda mais quando se reconhece que a hipocrisia vem a ser o denominador comum entre todos.

O cortejo continua, trazendo agora “doce galloferos hipócritas de la pobreza, con doce hachas, acompañando el cuerpo y abrigando a los de la capacha, que hombreando testificaban el peso de la difunta.” (QUEVEDO, 2009, pp. 185-186). Como tipos ociosos, “los galloferos”, eram aqueles que faziam da mentira ofício, pediam esmolas porque viviam a perambular pelas ruas, sem se dedicarem a qualquer ocupação. Reconhecidos pela preguiça, têm por costume acompanhar os funerais, até porque eram pagos.

Além de seguirem o corpo da defunta, os tipos protegiam “los de la capacha”, como o povo os intitulava. Composta por membros da ordem de *San Juan de Dios*, *La Hermandad de la Capacha* era formada por padres que pediam donativos para os pobres, esmolas que eram levadas “en cestillas de palmas llamadas capachas” (CERVANTES, 2005, p. 643). Pode-se encontrar a referência a esses religiosos nas novelas exemplares, *El casamiento engañoso* e *El*

---

<sup>286</sup> “Exposito, TA. adj. En lo literal significa echado y puesto al público; pero comunmente se toma esta palabra por el niño o niña que han sido echados de sus padres, o por otra persona a las puertas de las Iglesias, de las casas y otros parages públicos, o por no tener con que criarlos, o porque no se sepa cuyos hijos son. En diferentes Ciudades hai Casas y Hospitales públicos, erigidos para recoger y criar estos niños, los cuales se llaman de los Expósitos. En Toledo le intitulan de la Piedra, por la que está destinada en un nicho para que allí los pongan, y en Madrid se llama la Inclusa. Latín. Expositus, de [iii.691] donde viene. MARQ. Govern. lib. 1. cap. 11. De que se siguen los infanticídios y las crueldades con los expósitos. LOP. Dorot. f. 177. Si hallares nuevas de aquella prenda tuya, expósito del furor de mis Padres, me dés aviso y licencia para cobrarle.” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1732).

*coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes, pois “*los de la capacha*” se ocuparam por muito tempo do *Hospital de la Resurrección de Valladolid* e do *Hospital Antón Martín en Madrid*, onde cuidavam daqueles que sofriam do mal da sífilis (QUEVEDO, 2009, p. 186).

O enterro continua em sua marcha, seguido por uma grande procissão de amigos que acompanhavam o viúvo na tristeza e no luto. Finalmente, o cerne deste cômico desfile: o viúvo. Assim é introduzida a enlutada figura:

*anegado en capuz de bayeta y devanado en una chía, perdido el rostro en la falda de un sombrero de suerte que no se le podían hallar los ojos, corvos e impedidos los pasos con el peso de diez arrobas de cola que arrastraba, iba tardo y perezoso.* (QUEVEDO, 2009, p. 186)

Verifica-se que o personagem sustenta o traje próprio de um viúvo, a começar pela capa longa, solta e negra, feita de lã fina. Estava envolto por um manto curto mantido sobre o capuz, o que justifica a descrição hiperbólica do caminhar do tipo, porque no lugar de andar, o personagem se arrastava por causa do peso da vestimenta. Razão pela qual, todo o traje se converte em lugar-comum aplicado na composição do personagem que, pelo fato de estar totalmente coberto, “*no se le podían hallar los ojos*”. Como traço distintivo da aparência enganosa, a capa/manto, como metáfora, consegue maior efeito poético que uma simples comparação, “*porque es símil abreviado, forma concisa y equivalencia parcial. La metáfora así se basa en una absoluta ecuación de elementos*” (FOTHERGILL-PAYNE, 1977, p. 22). Pelos estudos de Dámaso Alonso, aqui citado pela pesquisadora,

*Se trata, por tanto, de imágenes en que un complejo de plano real (a, b, c, ...) se compara con un complejo de plano imaginario (a', b', c'...) mediante la igualdad, término a término, de los elementos respectivos (a=a', b=b', c=c'...). Es el procedimiento que, prolongado a lo largo de un poema (y con omisión de los términos de la realidad, que quedan tácitos), llega a ser lo que la poesía occidental conoce con el nombre de alegoría.* (ALONSO<sup>287</sup>, apud FOTHERGILL-PAYNE, 1977, p. 22)

Tem-se o emprego de uma série de metáforas que, sendo contínuas, definem uma alegoria a qual não se aplica apenas à descrição de um enterro, mas em reconhecer que tudo que o integra, os tipos, suas respectivas ações, as vestimentas e os adereços têm um propósito

---

<sup>287</sup> ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960.



que vai sendo desvendado ao largo do relato. Afinal, “*una buena alegoria*”, de acordo com Fothergill-Payne (1977, p. 29), não deve indicar nem revelar diretamente os elementos conclusivos, mas introduzir abstrações veladas, a fim de deixar o destinatário interpretar o outro sentido ou conceito ali encerrado.

Nessa configuração, a descrição do viúvo alcança seu apogeu quando o narrador insere a seguinte conclusão: “*Lastimado deste espetáculo*”, um lugar-comum patético que se aplica ao tipo, o que chega a comover o narrador, ainda mais quando o considera feliz por ter amigos que não somente o acompanham em seu pesar, “*pero que parece que le vencen en él. ¿No ves qué tristes van y suspensos?*” (QUEVEDO, 2009, p. 186). O ancião balança a cabeça e sorrindo diz:

- *¿Desventurado! Eso todo es por fuera, y parece así, pero ahora lo verás por de dentro y verás con cuánta verdad el ser desmiente a las apariencias. ¿Ves aquellas luces, campanillas y mullidores, y todo este acompañamiento? ¿Quién no juzgará que los unos alumbran algo y que los otros no es algo lo que acompañan, y que sirve de algo tanto acompañamiento y pompa? Pues sabe que lo que allí va no es nada, porque aun en vida lo era y en muerte dejó ya de ser, y que no le sirve de nada todo; [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 186)

Paulatinamente vão sendo reveladas as condições dos participantes do cortejo, visto que, até o momento, o narrador acredita em toda aquela representação. Ao mesmo tempo, os leitores acompanham todas as ações descritas pela narrativa, embora haja sinais de que o “desfecho” se aproxima. Começo pelas falas do velho Desengano, que por meio de um discurso demonstrativo exalta as ações dos personagens secundários, apesar de que a defunta não mereça tanto louvor. Quer dizer, quando os tipos, criados, ordens e clero expõem sinos, velas e acompanham o funeral, tudo isso confirma a insignificância da falecida, alguém que não foi nada em vida e, com a morte, deixou de ser o que era.

Ainda que para a defunta fosse inútil todo aquele acompanhamento e pompa, o ancião reconhece “*que también los muertos tienen su vanidad y los difuntos y difunctas su soberbia.*”. Repete-se o motivo que alude à efemeridade de todas as coisas, ao orgulho sem fundamento diante do poder da morte. A desqualificação da finada se conclui quando o velho a define como terra pouco fértil, “*y más espantosa de la que pisas, por sí no merecedora de alguna honra, ni aun de ser cultivada con arado ni azadón*” (QUEVEDO, 2009, p. 186).

Quando se dirige àqueles velhos que carregam os machados, demonstra que os instrumentos são usados para produzirem fagulhas, responsáveis pelo derretimento das velas, uma cera que será vendida. Estes são “*los que a la sepultura hacen la salva en el difunto y*

*difunta, pues antes que ella lo coma ni lo pruebe, cada uno le ha dado un bocado, arrancándole un real o dos*” (QUEVEDO, 2009, p. 187). A frase é empregada em sentido metafórico, pois a ação imita os que provam a comida e a bebida de um rei, a fim de evitar possíveis envenenamentos. Aqui, os defuntos se equiparam aos alimentos servidos à sepultura, e esta, se apresenta personificada ou em prosopopeia. Com isso, a alegoria se torna manifesta porque antes que o sepulcro se alimente de seus corpos, cada um abocanha o seu quinhão.

Semelhanças se destacam entre o tema contido nessa passagem de *El mundo* com aquela que integra o sermão de *Santo Antonio dos Peixes* do Padre Antonio Vieira (1954), seja com relação à construção alegórica, seja quando ambos os escritos instituem a mesma chave exegetica:

Cuidais que só os Tapuias se comem uns aos outros? Muito maior açougue é o de cá, muito mais se comem os Brancos. [...] Morreu algum deles, vereis logo tantos sobre o miserável a despedaça-lo e comê-lo. Comem-no os herdeiros, comem-no os testamenteiros, comem-no os legatários, comem-no os acredores; comem-no os oficiais dos órfãos e os dos defuntos e ausentes; come-o o médico, que o curou ou ajudou a morrer; come-o o sangrador que lhe tirou o sangue; come-o a mesma mulher, que de má vontade lhe dá para a mortalha o lençol mais velho da casa; come-o o que lhe abre a cova, o que lhe tange os sinos, e os que, cantando, o levam a enterrar; enfim, ainda o pobre defunto o não comeu a terra, e já o tem comido toda a terra. (VIEIRA, 1954, pp. 178-179)

Com um discurso próprio do gênero epidítico, o padre toma como exemplo os índios Tapuias e propõe uma comparação entre estes e os colonos que sustentam as mesmas práticas, metaforicamente falando, pelo fato de comerem uns aos outros em “muito maior açougue”. A metáfora “açougue”, no caso, significa lugar de abate, ao mesmo tempo em que o verbo “comer”, outra metáfora, se centra na ação de consumir, destruir, corroer, ambas responsáveis por instituírem a alegoria da cobiça. Com isso, se o defunto indígena é digerido por costume e por tradição, o branco é digerido por aqueles que o rodeiam, uma ação que se assemelha àquela dos abutres quando devoram um animal morto. A imagem de um corpo despedaçado propõe uma sinédoque em que as partes constituem o todo, pois cada tipo come, dos herdeiros ao coveiro, deixando quase nada para a terra, até porque “já o tem comido toda a terra”. O vocábulo “terra” se converte em metáfora da humanidade.

Observa-se assim, que tanto o sermão vieirense quanto a narrativa quevediana se valem de formas alegóricas para representarem as ideias contidas no tema, que põem em destaque a ganância dos homens. Como os escritos instituem discursos próprios do gênero epidítico, a

descrição de certas práticas tem como objetivo aplicar uma censura, que busca amplificar os erros humanos. O tom doutrinal permeia as duas composições, o que faz com que a alegoria da cobiça seja o denominador comum em ambas, possibilitando colocar à mostra as ações desviantes dos pecadores no momento da pregação, seja de Desengano, seja do padre. Em outras palavras, as imagens são expostas aos leitores no ato da enunciação, do mesmo modo em que são apresentadas aos fiéis no ato do sermão, pois à medida que os pecados se acentuam as imagens se tornam mais distorcidas, o que permite pregações mais contundentes.

Afinal, todos enganam, seja quando simulam práticas típicas de um funeral, seja quando usurpam os bens de um defunto, pois como diria Santo Agostinho<sup>288</sup> (apud VIEIRA, 1951, p. 178), “Os homens com suas más e perversas cobiças, vêm a ser como os peixes, que se comem uns aos outros”

Quando se volta aos amigos do viúvo Desengano destaca a falsa tristeza de todos, pois “*van dados al diablo con los que los convidaron, que quisieran más pasearse o asistir a sus negocios*” porque o enterro “*sólo es convite para la tierra, pues a ella solamente llevan que coma.*” (QUEVEDO, 2009, p. 187). Dessa forma, é desvendada a mentira e os tipos são despojados da condição enganosa, pois nada é o que aparenta ser.

Com respeito ao viúvo, “*no va triste del caso y viudez, sino de ver que pudiendo él haber enterrado a su mujer a un muladar y sin coste y fiesta ninguna, le hayan metido en semejante barahúnda y gasto de confadrías y cera*” (QUEVEDO, 2009, p. 187). Justifica-se, assim, toda a vestimenta que encobre a deformação moral do tipo, o que propõe uma inter-relação do mesmo com os personagens secundários, porque existe “um parentesco” entre os conceitos dramatizados, que nas palavras de Fothergill-Payne (1977, p. 33) ajudam a explicar “*la multiplicidad escondida en una abstracción determinada*”. Isso sugere a causa e o efeito de “*varios estados de ánimo*”, pois juntos trabalham para constituir um todo, no caso, o viúvo, uma vez que todos os personagens representam a alegoria do *theatrum mundi*.

Assim, a descrição desse cortejo traz como tema satírico uma censura dirigida à sumptuosidade dos funerais daquele tempo, pois quando se considera todo esse aparato, bem como os túmulos erguidos como verdadeiros monumentos, se conclui que apenas servem para homenagear a putrefação do defunto. Dessa maneira, toda a cena relata a superficialidade vã, a

---

<sup>288</sup> SANT’AGOSTINO. *Salmo 64*, Comentario, *Sermón al pueblo*. Sant’Agostino, Augustinus Hipponensis: 2019.

ostentação vaidosa perante a morte, o que me faz recordar as declarações *del Gallo à Micilo* no Canto XI de *El cróton*<sup>289</sup>,

*Que si vos sois mas rico que otro; y teniades mejor casa, bien consiento que tengais mejor sepultura. Pero que gasteis en vuestra muerte grandes aparatos y hagais rica sepultura diciendo que es obra muy santa y muy cristiana desengañaos, que mentis. Que antes es cosa de gentilidad; que con sus estatuas querian dexar memoria eterna.* (VILLALÓN, 1871, p. 213)

Como tónica recorrente, inclusive em Quevedo<sup>290</sup>, a censura aos enterros se converte em motivo de comicidade que se estende por todo o fragmento, reconhecendo o caráter ridículo da ocasião, responsável por induzir os homens às falsas aparências, as quais permeiam todo esse espetáculo.

Ademais, quando se considera o viúvo, o tipo representa e contém todos os conceitos inseridos nos demais personagens, conceitos que vão sendo revelados à medida que os acontecimentos são expostos e desvendados pelas declarações de Desengano. Em outros termos, à medida que o ancião vai desconstruindo as ações dos personagens secundários, gradativamente, se consolida o modo de ser do viúvo, um hipócrita por excelência.

Por fim, o velho acrescenta que o viúvo havia enterrado duas mulheres, considerando esta, “*y es tanto el gusto que recibe de enviudar, que va ya trazando el casamiento con una amiga que ha tenido, y fiado con su mala condición y endemoniada vida, piensa doblar el capuz por poco tiempo*” (QUEVEDO, 2009, p. 187). O que se pode falar a respeito desse afeto que o viúvo demonstra pelo ato de enviuar é que o tema remonta, pelo menos, à segunda metade do século XVI, conforme descreve James Crosby (QUEVEDO, 1993, p. 1340).

Desse modo, ao verificar os fragmentos de algumas obras, começo pela *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz (1505-1585): “*Decía uno, que una de las buenas cosas que*

<sup>289</sup> “*Pero al tiempo de la muerte, la rica sepultura y la pompa funeral. Tanto luto, tanta cera, tanto clérigo, tanta cruz, tanto tañer de campanas con tanta solemnidad. Tanto acompañamiento de tanto noble guardado el tiempo y lugar que cada qual ha de llevar; con aquella pausa, orden, paso y grauedad como si os lleuase a bodas. Pues todo esto que es sino memoria y honrra mundana?*” (VILLALÓN, 1871, p. 212) A obra foi também citada por Ignacio Arellano em *Los sueños* (QUEVEDO, 2017).

<sup>290</sup> “*Buscar buen entierro y mala muerte, muchos lo hacen y todos lo yerran; morir santamente importa, estar magníficamente enterrado no. Solicitar la comodidad aliñada de sus gusanos y hospedaje opulento para su corrupción ó cenizas, locura prolija es, que pasa de la muerte; cuidar que el túmulo llegue al cielo y no la alma, más es descuido que cuidado. Cualquiera tierra, o Lucilio, es nuestra madre: ¿cuál regazo nos liará más cariñosa acogida? Ella nos cobra, pues nos debemos á ella. No defraudémosla agricultura de la muerte: semilla es nuestro cuerpo para la cosecha del postrero día; mejor cuenta da de la siembra la tierra que las piedras; mas descubren nuestra vanidad las columnas y pirámides que cubren nuestros güesos; acábase con la vida la locura, que aun fuera bien no hubiera empezado en ella.*” (QUEVEDO, *Epístolas à imitación de Séneca, Epístola XXXIX* (a), 1859, p. 392).

*tienen los casados, era el deseo de enviudar*” (SANTA CRUZ, 1790, p. 235); Luis de Góngora, em 1593, expressa o desejo de enviar “*a un viudo un parabién*” (QUEVEDO, 1993, p. 1340). Além dessa referida passagem de *El mundo por de dentro*, Quevedo apresenta o tema em sua obra poética, quando afirma que a morte da esposa vem a ser a recompensa do marido: “*Orfeo por su Mujer, / Cuentan que bajó al Infierno;/ Y por su Mujer no pudo/ Bajar a otra parte Orfeo. / Dicen que bajó cantando, / Y por sin duda lo tengo, / Pues en tanto que iba viudo, / Cantaría de contento*” (QUEVEDO, 1992, p. 468).

Diante de toda aquela farsa o jovem narrador admite espantado: “- *¡Qué diferentes son las cosas del mundo de como las vemos! Desde hoy perderá conmigo todo el crédito mis ojos y nada creeré menos de lo que viere*” (QUEVEDO, 2009, p. 187). Com isso, o narrador atribui sua inocência ao engano dos olhos, que consequentemente o direcionou a um julgamento equivocado, motivo que encerra um ensinamento moral à imitação de um sermão. O que faz com que o narrador acredite ter alcançado a condição de ver o mundo “*por de dentro*”, de poder avaliar os eventos que lhe são expostos, apesar de que certas ações são tão persuasivas a ponto de a mentira ainda impor sua presença.

Algo os afasta de toda aquela consideração. Era um ruído que “*andaba en una casa a nuestras espaldas*”. Entraram para ver o que ocorria, “*y al tiempo que sintieron gente, comenzó un plañido a seis voces de mujeres que acompañaban una viuda*” (QUEVEDO, 2009, p. 188). Com um discurso epidítico, o narrador introduz uma descrição que se forma a partir da junção de duas ordens sensoriais distintas, a auditiva e a visual. A primeira é responsável por atrair os personagens para dentro daquela casa e, assim, ambas se dedicam a expor os acontecimentos que se seguem.

Começo pelas mulheres, que com um “*plañido a seis voces*”, acompanhavam a viúva, pois como personagens secundárias “atuavam”, por assim dizer, de acordo com a condição da protagonista, bem como as circunstâncias de lugar, mesmo porque ali acontecia um velório.

*Era el llanto muy autorizado pero poco provechoso al difunto; sonaban palmadas de rato en rato, que parecía palmeado de disciplinantes. Oíanse unos sollozos estirados, embutidos de suspiros, pujados por falta de gana. La casa estaba despojada, las paredes desnudas; la cuitada estaba en un aposento oscuro, sin luz ninguna, lleno de bayetas, donde lloraban a tienta.*  
(QUEVEDO, 2009, p. 188)

Identificar o choro como “*muy autorizado*”, significa dizer que era feito por pessoas de valor, de seriedade e crédito, uma forma irônica de apresentá-las aos leitores e de prepará-los

para os eventos que virão. Soavam palmadas “*de rato en rato*”, semelhantes às aquelas que os penitentes autoinfligem em suas costas como forma de punição físico-moral. A ação alude também às bofetadas que as pessoas dão em sinal de duelo, sem mencionar outras ações auto aplicadas: “*arrancarse cabellos, darse cabezadas contra la pared, gritar, arañarse*”<sup>291</sup> (QUEVEDO, 2009, p.188) etc., um indicativo de que a farsa começa a ser representada.

No interior do aposento, os soluços eram estirados, “*pujados por falta de gana*”, em que o verbo “*pujar*” descreve uma ação em que se empreende determinada força, como por exemplo, o ato de defecar (QUEVEDO, 2009, p. 188), uma hipérbole aplicada, a fim de enfatizar a simulação das personagens. Assim, todas “*lloraban a tiento*”, uma frase adverbial em que a segunda de suas acepções<sup>292</sup> designa incerteza, dúvida, o que demonstra que o estado de ânimo das mulheres era proporcional ao choro falso que apresentavam.

Paralelamente, ao analisar o mesmo fragmento de *El mundo*, pautado em outro significado da frase adverbial citada, aquele que se refere “*al tato*”, para Lía Schwartz (1986)<sup>293</sup>, com base nos estudos de Emilio Alarcos García (1955, s/p.), Quevedo compara “*el llorar en un cuarto oscuro*” com o andar às cegas, “*y el parangón le ha llevado a contrahacer en un llorar a tiento la expresión usual andar a tiento, o a tientas, es decir, andar tanteando o reconociendo el camino con el tiento o bastón, como los ciegos*”.

No que diz respeito ao espaço, a casa estava destituída de qualquer adorno, com “*las paredes desnudas*”, pois era costume, em sinal de luto, retirarem os ornamentos, especialmente os espelhos, ou serem cobertos com um tecido de lã escura, o que ajudava, ainda mais, a obscurecer o aposento em que se encontrava a viúva.

Nessa configuração, o espaço se converte em lugar-comum aplicado na composição das imagens típicas de um velório, o que serve tanto para identificar as mulheres que se apresentam quanto as circunstâncias que as envolvem. O que demonstra que há uma correspondência dessas “*plañideras*”<sup>294</sup> com os atores de comédias, pois todos estabelecem uma interdependência com

<sup>291</sup> “*El teniente, enfadado de su mucho hablar y presumir de ejecutoria, le dijo: [...] <<Lo que yo os digo, hermana, es que os cubráis, que habéis de venir a la cárcel.>> La cual nueva dio con ella en el suelo; arañose el rostro, alzó el grito, pero, con todo eso, el teniente, demasiadamente severo, los llevó a todos a la cárcel, [...]*” (CERVANTES, 2005, pp. 687-688).

<sup>292</sup> “*a tiento*” o “*a tientas*”, “*1. Loc. Adv. Valiéndose del tato para reconocer las cosas en la oscuridad, o por falta de vista. 2. Loc. Adv. Con incertidumbre, dudosamente, sin tino, andar a tientas*” (RAE).

<sup>293</sup> “*Alarcos García analiza este contexto como ejemplo de parodia de frases [...] sobre la frase ‘a tiento’, Quevedo crea hablar a tiento y también un llorar a tiento: [...]*” (ALARCOS GARCÍA, 1955 apud SCHWARTZ, 1986, p. 163).

<sup>294</sup> “*Plañidera. s. f. La muger, llamada y pagada para ir acompañando y llorando en los entierros. La.t Praefica, ae. VALVERD. Vid. de Christ. lib. 2. cap. 26. Habían conducido plañideras, y artífices, que con instrumentos*

os demais personagens, bem como com os elementos não discursivos que participam da representação, como adereços, vestimentas etc. Observem, por exemplo, o traje da viúva e suas variadas funções, pois define seu estado, sua condição social, a situa em um tempo, no século XVII, além de inseri-la em um aposento no interior de uma casa situada na rua *Hipocrisia*. Com isso, a função da vestimenta se equipara com as funções de um vestuário teatral, pois além da caracterização da personagem, do traço espetacular e do valor simbólico, de acordo com José María Díez Borque (1988, pp. 31-32):

*es posible sumar otras que con mayor amplitud, puede desarrollar el decorado: indicar el lugar de la acción, crear tensión [...] por el juego de colores, visualizar la atmósfera de la obra, etc. Es, pues, un elemento escénico de enormes posibilidades significativas, y del que no podemos tener una concepción simplista. En sí mismo tiene el valor de instituir el espectáculo, [...] crear personajes fabulosos, hacer visibles sueños y fantasmas de la imaginación, personalizar seres sobrenaturales, revivir la historia [...].*

Contudo, volto a afirmar que estamos diante de uma narrativa e não de um texto teatral, em que as personagens em ação são “determinadas visivelmente pelo espaço e pelo tempo da encenação”<sup>295</sup>. No entanto, o que ocorre no texto de *El mundo*, como em outros momentos que integram a obra *Los sueños*, é o fato de a narrativa descrever as ações dos personagens semelhantes àquelas dos atores que compõem o universo dramático, embora os tipos quevedianos não necessitem incorporar um personagem, aos moldes de um ator quando encena uma peça, simplesmente figuram o próprio estado e condição, como é o caso da viúva e das *plañideras*.

De volta ao aposento, algumas mulheres diziam à viúva:

*<<Amiga, nada se remedia con llorar>>; otras: <<Sin duda goza de Dios>>; Cuál la animaba a que se conformase con la voluntad del Señor. Y ella luego comenzaba a soltar el trapo, y llorando a cántaros decía: \_ ¿Para qué quiero yo vivir sin fulano? (QUEVEDO, 2009, p. 188)*

As frases de consolo, típicas para a ocasião, carregam a crença de uma vida após a morte, em que a alma se destina ao Paraíso, considerando ter levado uma vida virtuosa voltada às boas ações. Ainda que isso sirva de consolo, o que é pouco provável no caso, a quantidade de

---

*músicos excitassen a llorar. JACINT. POL. pl. 16. Si se usaran ahora plañideras en los entierros, como en otros tiempos, lo pudieran llevar a que cantasse.” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1737).*

<sup>295</sup> Conforme nos diz João A. Hansen (2016, p. 1), em suas notas de aula.

lágrimas da viúva se volta mais ao fato de estar sozinha e desamparada e menos por sentir a ausência do falecido. Mesmo assim, as queixas continuam: “*¡Desdichada nací, pues no me queda a quien volver los ojos! ¿Quién ha de amparar a una pobre mujer sola?*” Aqui todas lamentavam “*con ella, y andaba una sonadera de narices que se hundía la cuadra.*” O ruído do assoar dos narizes era tão intenso, que o som penetrava nos lugares mais recônditos daquela sala. Diante disso, o narrador declara: “*Y entonces advertí que las mujeres se purgan en un pésame destes, pues por los ojos y las narices echan cuanto mal tienen.*” (QUEVEDO, 2009, pp. 188-189).

Evidencia-se uma sátira voltada à maldade das mulheres, um tema recorrente em Quevedo, tal como ocorre na passagem de *El alguacil endemoniado*, no momento em que o diabo comenta sobre “*los enamorados*”, que por terem sofrido com a perversidade dessas damas, há poucos no inferno<sup>296</sup>. O certo é que o fragmento propõe tanto uma censura socio-moral quanto um discurso burlesco, fazendo com que ambos coexistam sem se excluírem, pois são dois extremos da graduação que transitam dos poemas satírico-morais até os puramente burlescos, “*de que no se saca moralidad*”, porque são feitos para divertir engenhosamente, segundo Pedro de Aldrete (1670)<sup>297</sup>, aqui citado por Ignacio Arellano (2003, p.113). A proximidade existente entre os dois torna-se evidente “*en los que atacan a diversos vicios desde perspectivas abstratas*”, ou ponderam sobre preocupações típicas da época.

No caso da viúva, no instante em que o narrador comenta sobre a maldade das mulheres, na sequência, o jovem sai em defesa da personagem, identificada nas *Sagradas Escrituras* como “*mudas sin lengua*”:

*que eso significa la voz que dice viuda en hebreo, pues ni tiene quien hable por ella ni atrevimiento, y como se ve sola para hablar, y aunque hable, como no la oyen, lo mesmo es que ser mudas, y peor. Mucho cuidado tuvo Dios dellas en el Testamento Viejo, y en el Nuevo las encomendó mucho por san Pablo: <<Cómo el Señor cuida de los solos y mira lo humilde de lo alto>>, << No quiero vuestros sábados y festividades – dijo por Isaías -, y el rostro aparte de vuestros inciensos; cansado me tienen vuestros holocaustos, aborresco vuestras calendas y solemnidades; [...] Dejad de hacer mal, aprended a hacer bien, buscad la justicia, socorred al oprimido, juzgad en su inocencia al huérfano, defended a la viuda>>. (QUEVEDO, 2009, p. 189)*

<sup>296</sup> Quando o diabo comenta sobre os apaixonados pelas mulheres: “[...] y destes postreros hay menos que todos en el infierno, porque las mujeres son tales que con ruindades, con malos tratos y peores correspondencias, les dan ocasiones de arrepentimiento cada día a los hombres.” (QUEVEDO, 2009, p. 111).

<sup>297</sup> ALDRETE, Pedro. *Las Tres Musas Ultimas Castellanas*. Segunda cumbre del Parnaso Español, de Don Francisco de Quevedo y Villegas, sacadas de la librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas. Madrid: Imprenta Real, 1670.



Tanto no *Antigo* quanto no *Novo Testamentos*, há uma série de passagens nas quais se recomenda a proteção às viúvas, especialmente, na *Epístola de São Paulo à Timóteo*<sup>298</sup>. Desse modo, o jovem faz uso de um discurso deliberativo, com o propósito de incutir no ânimo dos leitores e do velho Desengano a necessidade de proteger as viúvas, visto que são indefesas, motivo suficiente para que recorra a uma série de referências bíblicas, como as constantes no livro de Jó, Provérbios, Isaías, São Paulo, entre outras. Responsáveis por fornecerem maior eloquência ao discurso, “*Fue creciendo la oración de una obra buena en otra buena más acepta, y por suma caridad puso el defender la viuda*” (QUEVEDO, 2009, p. 189).

Após retomar alguns fragmentos bíblicos, que orientam todos a “*socorrieren al oprimido y miraren por el huérfano y defendieren la viuda*”, sem mencionar o retorno ao livro de Jó, o narrador acrescenta:

*El rigor de la letra hebrea dice: ¿O consumí los ojos de la viuda?, que eso hace el que no se duele de la que lo mira para que le socorra porque no tiene voz para pedirle. Dejadme – dije al viejo – llorar semejante desventura y juntar mis lágrimas a las destas mujeres.* (QUEVEDO, 2009, p. 190)

O velho, “*algo enojado, dijo*”:

*- ¿Agora lloras, después de haber hecho ostentación vana de tus estudios y mostrádote docto y teólogo, cuando era menester mostrarte prudente? ¿No aguardaras a que yo te hubiera declarado estas cosas para ver cómo merecían que se hablase dellas? ¿Mas quién habrá que detenga la sentencia ya imaginada en la boca? No es mucho, que no sabes otra cosa, y que a no ofrecerse la viuda te quedabas con toda tu ciencia en el estómago. No es filósofo el que sabe dónde está el tesoro, sino el que trabaja y le saca. Ni aun ése lo es del todo, sino el que después de poseído usa bien dél. ¿Qué importa que sepas dos chistes y dos lugares si no tienes prudencia para acomodarlos? Oye; verás esta viuda, que por defuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los pensamientos verdes.* (QUEVEDO, 2009, p. 190)

A censura a um tipo totalmente satírico, como é o caso de “*la viuda verde*”, abre um espaço para que sejam apresentados certos costumes que transitam das ações aos trajes, da descrição do lugar às falas das personagens, cujo fingimento vem a ser empregado em um

---

<sup>298</sup> “Honra as viúvas, aquelas que são verdadeiramente viúvas. Se, porém, alguma viúva tiver filhos ou netos, estes aprendam primeiramente a exercer a piedade para com a própria família e a recompensar os seus progenitores; pois isto é agradável diante de Deus.” (1Tm.5: 3-5).

sentido triplo, porque se baseia em motivos sociais, morais e doutrinários. Cada fragmento bíblico é agudamente aplicado, a fim de destacar a aparência enganosa do tipo, apesar de que Desengano sempre denuncie sua verdadeira condição.

Claro que os destinatários têm o conhecimento prévio dos temas, bem como dos personagens envolvidos, dado que todos pertencem a uma herança cultural partilhada entre autor e público e, portanto, são considerados como sendo “uma comunidade”, aos moldes do drama sacramental, como disse anteriormente.

Ademais, em *El mundo por de dentro*, todos os tipos se convertem em paradigmas dos vícios, reconhecidos pelos destinatários como é o caso da viúva, das mulheres que acompanham o funeral, sem mencionar os demais personagens que compõem o tratado, pois todos estão a serviço de uma alegoria que, como se sabe, é a única conexão existente entre o processo imaginado, no ato da invenção, e sua exposição ao destinatário.

Nesse sentido, quando o narrador introduz uma série de fragmentos bíblicos, fazendo alusão às viúvas, propõe um traço divino à personagem, pois segundo a Epístola de São Paulo a Timóteo, “aquela que é verdadeiramente viúva” apresenta uma vida solitária, voltada inteiramente à Deus, em que as súplicas e as orações permeiam seus dias. Esposa de um só marido, busca efetuar boas obras, criar seus filhos, socorrer atribulados (1Tm 5: 5-10).

No entanto, a viúva quevediana contradiz todas as condutas, todos os traços de caráter descritos nas *Escrituras*, mesmo porque na narrativa de *El mundo* se lida com a alegoria de um determinado vício, a hipocrisia, que se confirma à medida que Desengano o expõe em seu discurso:

*¿Ves la escuridad del aposento y el estar cubiertos los rostros con el manto? Pues es porque así, como no las pueden ver, con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca. ¿Quiéreslas consolar? Pues déjalas solas y bailarán en no habiendo con quien cumplir. Y luego las amigas harán su oficio: <<Quedáis moza y es mal lograros, hombres habrá que os estimen, ya sabéis quién es fulano, que cuando no supla la falta del que está en la gloria>>, etc. Otra: <<Mucho debéis a don Pedro, que acudió en este trabajo, no sé qué me sospeche, y en verdad que si hubiera de ser algo, que por quedar tan niña os será forzoso...>>. (QUEVEDO, 2009, pp. 190-191)*

Com um relato epidíptico, o ancião aponta para uma espécie de cenário lúgubre, no qual as personagens apresentam vestimentas escuras e ações duvidosas, uma vez que tudo se destina à simulação, que geralmente se manifesta em determinadas ocasiões sociais, como é o caso

desse funeral. De fato, até as falas das personagens sofrem alterações, acrescidas de soluços e choros tão falsos, “*teniendo los ojos hechos una yesca*”. Quanto aos conselhos que as amigas dão à viúva, todos têm o mesmo propósito, ou seja, fazer com que a jovem arranje outro marido. Assim, por meio de frases entrecortadas e ações pouco confiáveis, se consolidam as personagens, assumindo o comando de toda a representação.

Diante de tais conselhos, a viúva admite que: “*No es agora tiempo deso; a cargo de Dios está,*”, o que reforça a crença de que o destino do homem se encontra em poder de Deus, cuja consumação se dará na eternidade, embora, no caso da personagem, essa consumação está relativamente próxima, porque “*Él lo hará si viere que conviene*” (QUEVEDO, 2009, p. 191). Apesar das declarações apresentarem um traço doutrinário, a personagem figura um pecado, que transita da aparente consternação à mais expressa luxúria.

Entre bebidas e comidas que lhe eram servidas, e “*advertid que el día de la viudez es el día que más comen estas viudas,*” a jovem comia dizendo:

*<<Todo se vuelve ponzoña>>, y medio mascándolo, dice: << ¿Qué provecho puede hacer esto a la amarga viuda, que estaba hecha a comer a medias todas las cosas, y con compañía, y agora se las habrá de comer todas enteras, sin dar parte a nadie, de puro desdichada?>>. (QUEVEDO, 2009, p. 191)*

Ainda que todos os alimentos se convertessem em veneno, a jovem viúva não parava de comer. A frase “*Todo se vuelve ponzoña*” procede dos refrões espanhóis “*Todo se me hace ponzoña. Todo se me hace hiel y vinagre*” (CORREAS, 1906, p. 610). Do mesmo modo, Melchor de Santa Cruz, em sua *Floresta Española* faz algumas burlas que se voltam às viúvas, identificadas como “*gordas, comedoras y andadoras*”<sup>299</sup>. Por fim, o fragmento termina com o lamento da viúva, um misto de queixa e indagação, indicando que não intenciona permanecer sozinha. Com isso, o que aparentemente não era nem sequer cogitado, “*por de dentro*” era um fato consumado.

Nessa perspectiva, a personagem incorpora todos os elementos necessários para a construção alegórica de um pecado, a luxúria, seguindo o modelo das formas que integram um auto sacramental, pois “*para la alegorización todo sirve, desde unas Bodas Reales hasta una*

---

<sup>299</sup> “*Un señor pidió a un Corredor le hiciese haber una buena mula. El Corredor preguntó: ¿De qué condición la quiere V.? Respondió: Hacedme haber una mula viuda. Maravillóse el Corredor de tal necedad. Replicó el Caballero, diciendo: Hermano, si la mula es viuda, tendrá tres condiciones muy buenas, que las viudas tienen, gordas, comedoras y andadoras*” (SANTA CRUZ, 1790, p. 410). Também citado por James O. Crosby em *Los sueños*. (QUEVEDO, 1993, p. 1349).

*tradición popular, una comedia profana, una celebración religiosa o un suceso cortesano, con tal que se lo pueda transformar lógicamente a otro plano*” (FOTHERGILL-PAYNE, 1977, p. 24).

Diante de toda essa figuração, o Desengano se volta ao narrador e finaliza o discurso com a seguinte frase: “*Mira, pues, siendo esto así, qué a propósito vienen tus exclamaciones*” (QUEVEDO, 2009, p. 191).

Apenas havia dito isso, quando “*arrebatados de unos gritos ahogados en vino, de gran ruido de gente, salimos a ver qué fuese*” era um oficial de justiça,

*el cual con sólo un pedazo de vara en la mano y las narices ajadas, deshecho el cuello, sin sombrero y en cuerpo, iba pidiendo << ¡Favor al rey! ¡Favor a la justicia!>> tras un ladrón que en seguimiento de una iglesia, y no de puro buen cristiano, [...] (QUEVEDO, 2009, pp. 191-192).*

Alguns detalhes devem ser observados na descrição, a começar pelos gritos do oficial, “*ahogados en vino*”, uma metáfora que identifica, logo de início, os oficiais como bêbados, bebedores de vinho, uma tópica recorrente em outras obras dos séculos XVI e XVII<sup>300</sup>. A vara, reconhecida como insígnia do ofício, aparece desconsiderada, reduzida a “*un pedazo de vara*”, sem mencionar que o oficial surge todo em desalinho, sem colarinho, sem chapéu ou manto, pedindo ajuda a todos por causa de um delinquente.

O delinquente, por sua vez, buscava refúgio em uma igreja, razão pela qual o narrador acrescenta que tal ação não era por ser um bom cristão, mas porque “*iba tan ligero como pedía la necesidad y le mandaba el miedo*” (QUEVEDO, 2009, p.192). De fato, havia o direito de asilo aos delinquentes nas Igrejas<sup>301</sup> ou àqueles em que a delinquência era forjada, como se verá, motivo suficiente para que Quevedo faça algumas burlas sobre o tema, como ocorre, por exemplo, em *El Buscón*: “*Y, al fin, nos acogimos a la Iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia, y dormimos lo necesario para espumar el vino que hervía en los cascós*” (QUEVEDO, 2008, p. 306).

---

<sup>300</sup> “*Topó en una noche un Alguacil à uno que venía muy embarazado. Preguntóle: ¿Qué armas llevais? Respondió: Señor, un puñal. Descubijándolo halló que era un jarro de vino: bebióselo todo, y dióle el jarro vacío, diciendo: Tomad, que yo os hago gracia de la bayna*” (SANTA CRUZ, 1790, p. 153).

<sup>301</sup> Américo Castro explica que “*andaba por las iglesias, porque éstas ofrecían asilo a los delincuentes; la justicia no tenía acceso a los criminales cuando éstos se llamaban al sagrado de una iglesia, y de aquí se originó la frase “llamarse o hacerse andana o altana, nombre dado a los templos en la lengua rufianesca o de germanía”*. Citação presente em nota de rodapé na obra *El Buscón* de Quevedo (2008, p. 102) feita por Domingo Ynduráin a partir de Américo Castro.

Detendo-me um pouco nesse assunto, o direito de asilo nas Igrejas teve início na Idade Média<sup>302</sup> e se constituiu em uma prerrogativa da Igreja, em um direito respeitado durante três séculos, que enfrentou, inclusive, as maiores autoridades civis. Segundo R. Olaechea (1966)<sup>303</sup>, aqui citado por Daniel Sánchez Aguirreolea (2003, p. 573), o termo “asilo” é compreendido a partir de uma acepção jurídico-canônica como “*un lugar privilegiado en el que se encontraban defendidas o a cubierto ciertas categorías de personas susceptibles de ser perseguidas*”, “*siendo derecho de asilo el privilegio o costumbre en virtud de la cual esos lugares se convertían en un refugio reconocido*”.

Dessa forma, ninguém que se refugiasse em uma igreja poderia ser retirado à força, pois devido ao caráter sagrado do lugar, não eram admitidas lutas sangrentas, rapinagem ou qualquer cena violenta em seus recintos, mesmo porque havia uma jurisdição eclesiástica de todos os territórios sagrados e, portanto, todo o réu refugiado se encontrava automaticamente dentro do poder eclesiástico.

Quando o acusado era retirado à força, o defensor exigia sua devolução à Igreja. “*Frente a estas presiones, la justicia seglar cuestionaba que el reo hubiera sido apresado en lugar sagrado y trataba de incluir su delito entre los delitos exceptuados, es decir, aquellos que impedían el gozar de inmunidad*”. Na maioria dos casos, a sentença era favorável ao réu (SÁNCHEZ AGUIRREOLEA, 2003, p. 582). A luta por esse controle continuou entre a Igreja e o Estado, com episódios graves “*en la que se impuso el cada vez más poderoso Estado centralista, [...] hasta finales del XVIII, la Iglesia fue capaz de defender esta jurisdicción propia, creando una realidad cotidiana, el asilo a sagrado, [...]*” (Ibidem, p. 598).

Razão pela qual o narrador introduz outra censura, aquela que aponta para o abuso de poder das autoridades civis, de acordo com o que expõe à continuação:

*Atrás, cercado de gente, quedaba el escribano, lleno de lodo, con las cajas en el brazo izquierdo, escribiendo sobre la rodilla. Y noté que no hay cosa que crezca tanto en tan poco tiempo como culpa en poder de escribano, pues en un instante tenía una resma al cabo.* (QUEVEDO, 2009, p. 192)

<sup>302</sup> “*El derecho de asilo, tal y como lo conocemos en la Edad Moderna, fue producto de una larga evolución en la que convergieron diferentes tradiciones jurídicas y religiosas, a veces contradictorias. Existía un sustrato greco-romano [...] la tradición germánica [...]. La última tradición fue la comenzada por los Padres de la Iglesia, que impulsó la función de intercesión por parte de los clérigos y se cimentó en el arrepentimiento religioso, en la enmienda y en la mitigación de la pena civil. A partir de la Edad Media, toda legislación contó con dos componentes principales, deudores de estas tres tradiciones. En algunos aspectos, como la defensa del débil frente a la venganza privada, prevaleció el principio de lugar sagrado e inviolable*” (SÁNCHEZ AGUIRREOLEA, 2003, p. 574).

<sup>303</sup> OLAECHEA, R. Anotaciones sobre la inmunidad local em el XVIII español. In: *Miscelánea Comillas*, 46, 1966.

Não é a primeira vez que membros da justiça são satirizados em *Los sueños*, aos moldes de diversas obras satírico-burlescas dos séculos XVI e XVII, como é o caso dos oficiais de justiça e escrivães, mencionados anteriormente neste trabalho. No entanto, à imitação de dom Francisco, nunca é demais falar dessa boa gente, quando se reconhece que graças a esses tipos, se destacam temas e figuras que surgem em seus escritos, cuja abordagem transita desde as questões ético-morais até os mais severos ataques à corrupção da justiça.

Para Ignacio Arellano, (2003, pp. 42-43) são muito heterogêneos os motivos e as figuras que aparecem nos poemas satírico-burlescos de Quevedo, os quais contemplam desde membros da justiça até “*pelucas y calvas*,” sarna, animais fabulosos, como fênix e basilisco. Além do mais, têm-se os temas heroicos e mitológicos, maridos sofridos, escrivães ladrões, viúvas luxuriosas, uma série de personagens e tópicos, cujos traços satíricos “*en un juego de palabras*” compõem até mesmo as invectivas antisemitas.

Nesses termos, vem a ser usual a parceria entre *alguaciles y escribanos*, pelo fato de que, geralmente, aparecem juntos nos textos, pois como tipos que figuram vícios, apresentam posições bem definidas: o primeiro acusa e prende, o segundo registra o delito, o que justifica a declaração do narrador de que um crime, quando está em poder de um escrivão, em um instante ocupa uma resma de papel, visto que se desconhece o limite entre a verdade e a mentira.

Diante da cena, o narrador questiona o motivo de tanto alvoroço, disseram que aquele fugitivo era amigo do oficial de justiça,

*y que le fió no sé qué secreto tocante en delicto, y por no dejarlo a otro que lo hiciese, quiso él asirle. Huyósele después de haberle dado muchas puñadas, y viendo que venía gente encomendóse a sus pies y fuese a dar cuenta de sus negocios a un retablo. (QUEVEDO, 2009, p. 192)*

Dentre as questões inseridas nesse parágrafo, começo pelo relato dos acontecimentos, observando a imprecisão com que são descritos os eventos que antecederam ao crime, uma vez que diz respeito a um segredo “*tocante en delicto*”, confiado ao oficial de justiça pelo suposto delinquente.

Claro que *el alguacil* não deixaria a prisão ao encargo de outro, até porque, como disse, aos oficiais cabia o recebimento de “*la décima*”, quando retinham um prisioneiro por mais de vinte e quatro horas. Isso define o modo de ser do tipo e o motivo pelo qual o fugitivo “*fuese a dar cuenta de sus negocios a un retablo*”. O termo “*retablo*” vem a ser metáfora de igreja, uma referência ao direito de asilo.

Nessa configuração, é descrito um acontecimento do cotidiano em que cada personagem representa o próprio ofício, suas práticas, sem mencionar “*los corchetes (que son podencos del verdugo que siguen ladrando)*” (QUEVEDO, 2009, p. 192), metaforicamente equiparados aos cães de caça. Embora fossem muito úteis em qualquer perseguição, aqui o tropo desqualifica totalmente os personagens por meio da degradação animalística, como diria Celina Sabor de Cortázar (2010, p.25).

Com isso, todos aqueles membros da justiça seguiam o suposto criminoso. “*Y debía de ser el ladrón muy ligero, pues no le podían alcanzar soplones, que por fuerza corrían como el viento.*” (QUEVEDO, 2009, p.192). O adjetivo “*soplones*” se relaciona ao “*viento*”, introduzindo uma alegoria que se constitui por meio da semelhança entre o soprar do vento com “*el soplar*”<sup>304</sup> dos delatores, pois a delação é tão veloz quanto o vento. Diante dos fatos, o narrador declara:

– *¿Con qué podrá premiar una república el celo deste alguacil, pues porque yo y el otro tengamos nuestras vidas, honras y haciendas, ha aventurado su persona? Éste merece mucho con Dios y con el mundo. Mírate cuál va roto y herido, llena de la sangre la cara, por alcanzar aquel delincuente y quitar un entropézón a la paz del pueblo.*

– *¡Basta! -dijo el viejo – que si no te van a la mano dirás un día entero. Sábetete que ese alguacil no sigue a este ladrón, ni procura alcanzalle por el particular y universal provecho de nadie, sino que como ve que aquí le mira todo el mundo, córrese de que haya quien en materia de hurtar le eche el pie delante, y por eso aguija por alcanzalle.* (QUEVEDO, 2009, p. 192-193)

Contrariando os elogios do narrador, Desengano retira a máscara da hipocrisia e expõe a verdadeira essência do tipo, pois a mentira faz parte da condição humana, até pelo fato de existirem muitos crédulos. Nesse sentido, não se trata de identificar o estado “de ser” como natureza, mas de compreender que o homem, apesar de ter sido criado à semelhança de Deus, vem a ser corrompido pelo pecado, que age durante sua existência. Afinal, apenas uma das faces do homem é má, aquela que atua na vida terrena, de acordo com Luisa López Grigera, citando Pedro Laín Entralgo (1956<sup>305</sup> apud QUEVEDO, 1975, p. 19).

Segundo López Grigera, para Quevedo, a chave de “*el mundo al revés*”, como se observa em *El mundo por de dentro*, está na existência que “*quiebra el equilibrio de la*

<sup>304</sup> “*Soplar. Significa tambien acusar, ò delatar à alguno. Lat. Deferre crimina. CERV. Nov. Dial. pl. 376. Debia de ser mas valiente que ellos, y de embidia le soplaron*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

<sup>305</sup> LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La vida del hombre en la poesía de Quevedo en La Aventura de Leer*. Madrid: Austral, 1956.

*condición humana*”, pois o homem tem uma natureza dirigida ao bem, ainda que faça maldades na maior parte das vezes. Por ser conduzido pelas paixões, o homem sempre ambiciona coisas que não possui por direito e, assim, para consegui-las, se serve da mentira, da hipocrisia, das falsas aparências. “*Esa es la entraña del ‘mundo al revés’*” que ataca Quevedo ao longo de toda sua obra. “*Ese es el ‘mundo al revés’ de que se han quejado los justos y los justicieros, de todos los tiempos*”, conforme a pesquisadora (QUEVEDO, 1975, pp. 19-20).

Nesses termos, pelas declarações do Desengano, mais uma vez, se reconhece os abusos da justiça por intermédio das práticas de seus integrantes, visto que esses tipos não defendem e nem protegem ninguém, ao contrário, abusam do poder que detêm, pois corrompem e aliciam todos ao seu redor. O que define o caráter injusto da justiça, algo que se consolida na parcialidade dos juízes, como se verifica em *Sueño del Infierno*, ou na permissividade de seus membros, todos subornáveis, convertidos em alvos de inúmeras censuras ao longo de *Los sueños*.

Tudo isso se confirma, quando o jovem narrador confronta o velho Desengano: “- *Ya que en eso pongas también dolo, ¿cómo lo podrás poner en el escribano, que le hace la causa calificada con testigos?*

- *Ríete deso – dijo - ¿Has visto tú alguacil sin escribano algún día? No por cierto, que como ellos salen a buscar de comer, porque, aunque topen un inocente, no vaya a la cárcel sin causa, llevan escribano que se la haga, y así, aunque ellos no den causa para que les prendan, hácesela el escribano.* (QUEVEDO, 2009, p. 193)

O certo é que o sustento desses oficiais depende das prisões que executam, seja o acusado inocente ou não. Se a acusação procede, o delinquente é levado à prisão, mas se for inocente fica a encargo do escrivão<sup>306</sup> a tarefa de lhe conceder/criar um motivo, razão pela qual “*están presos con causa*” (QUEVEDO, 2009, p. 193). O que faz com que o abuso de poder e a desonestidade desses homens se convertam em lugares aplicáveis quando seu uso não vem a ser uma mera repetição, mas “uma variação elocutiva do lugar que compete com os usos anteriores e contemporâneos dele”, segundo João A Hansen (2019, p. 74). Quer dizer, quando se toma como exemplo a novela *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, os tipos, *alguacil y escribano* ali representados, se valem dos mesmos lugares-comuns, ainda que se

---

<sup>306</sup> “*Un Escribano hizo testamento abierto de un Mercader, en el qual mandaba, que se cobrase mucha cantidad de maravedis, que le debian muchas personas. Preguntando al Escribano un pariente del enfermo, si dexaba muchas mandas respondió: No, sino de mandas*” (SANTA CRUZ, 1790, p. 150).



encontrem em outras circunstâncias, em outro tempo, sem mencionar que poderiam, inclusive, pertencer a gêneros distintos.

Continua Desengano com suas observações:

*Y en los testigos no repares, que para cualquier cosa tendrán tantos como tuviere gotas de tinta el tintero, que los más, en los malos oficiales, los presenta la pluma y los examina la cudicia, y si dicen algunos lo que es verdad, escriben lo que han de menester y repiten lo que dijeron. Y para andar como había de andar el mundo, mejor fuera y más importara que el juramento que ellos toman al testigo, que jure a Dios y a la cruz decir verdad en lo que les fuere preguntado, que el testigo se lo tomara a ellos de que la escribirán como ellos la dijeren.* (QUEVEDO, 2009, pp. 193-194)

O discurso aponta para o problema de haver muitas testemunhas, “*como tuviere gotas de tinta el tintero*”, uma intensidade semântica que se reconhece na frase, uma vez que o uso da hipérbole amplifica qualquer coisa com que estiver relacionada. Quando se refere à “*los malos oficiales*”, a ironia se destaca, seguida pelas expressões “*los presenta la pluma*”, “*los examina la cudicia*”, prosopopeias aplicadas no sentido de salientar tanto o poder quanto a ganância dos tipos, aqui representados por meio dos processos que redigem, afinal, como diria Quevedo, “*Culpas le dan de comer*”<sup>307</sup>.

Mesmo que algumas testemunhas digam a verdade, escrevem o que convém e “*repiten lo que dijeron*”. Para o ancião, se o mundo fosse como deveria e os juramentos à Deus e à cruz fossem respeitados, todas as coisas seriam fidedignas, o que reforça o tema de “*el mundo al revés*”, visto que as ações e os eventos se apresentam contrários ao que deveriam ser.

Para se adentrar um pouco mais no tema de “*el mundo al revés*”, parece que o mesmo surgiu pela primeira vez em Arquíloco (680-645 a.C.), por ocasião de um eclipse que lhe fez pensar que nada no futuro seria impossível, “*puesto que Zeus há oscurecido el sol*”. Na Idade Média têm-se os *adynata* virgilianos. Ao lado de Virgílio se coloca, no século XII, Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.) e os satíricos romanos. Para Robert Curtius (2012, Tomo I, pp. 144-145), o rico desenvolvimento cultural desse século cria nos homens um novo conhecimento de si mesmos. Surge uma nova e vigorosa censura do tempo presente, “*que la emprende contra la decadencia de la Iglesia, [...] del monacato[...], y zahiere también a los campesinos. El marco del antiguo adynaton sirve entonces para censurar y lamentar las costumbres de la época*”. Da

---

<sup>307</sup>. “*Invisible viene a ser/ Por su pluma y por su mano/ Cualquier maldito escribano, / Pues nadie los puede ver. /Culpas le dan de comer:/ Al diablo sucede así, / Mas no ha de salir de aquí*” (QUEVEDO, 1992, p. 280).

enumeração das impossibilidades surge o tópico do “mundo às avessas”, que participa tanto dos escritos de Aristófanes (447a.C.-386 a.C.) quanto dos de Luciano (Menipo/2008a), servindo mais tarde de modelo para Rabelais (1494-1553) em *Pantagruel*<sup>308</sup>.

Assim, quando se observa essa passagem de *El mundo por de dentro*, embora seja descrita uma justiça contrária a sua verdadeira missão, aquela que, *grosso modo*, se centra em defender os justos e punir os injustos, Desengano reconhece que “*Muchos hay buenos escribanos y alguaciles muchos, pero de sí el oficio es con los buenos como la mar con los muertos, que no los consiente y dentro de tres días los echa a la orilla*” (QUEVEDO, 2009, p. 194). Com o emprego de um recurso alegórico, o ancião equipara os bons oficiais aos mortos no mar, dado que dentro de três dias o mar os retira de suas águas e os lança na praia, do mesmo modo esses oficiais seriam retirados do ofício.

Nesse sentido, a ironia permeia todo o fragmento, especialmente quando o velho admite existirem bons escrivães e oficiais de justiça, tal como afirma o cão Cipión, protagonista e interlocutor da novela *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes (2005, p. 688): “*Cipión. Sí, que decir mal de uno no es decirlo de todos, sí, que muchos y muy muchos escribanos hay buenos, fieles y legales, y amigos de hacer placer sin daño de tercero; [...]*”<sup>309</sup>.

Semelhanças e proximidades se destacam nas afirmações dos dois autores, confirmando que, em ambas as obras, o elemento central da sátira vem a ser a censura socio-moral, diante do comportamento desviante daqueles que executam determinados ofícios, como se constata em toda a narrativa de *Los Sueños*. É bem verdade que a sátira incorpora, também, a censura corrosiva, virulenta, sobre eventos e ações, a invectiva que vai do desprezo que fere à fala mordaz.

Retomando a questão, apesar das declarações irônicas de Desengano, sua intenção está em colocar em destaque os erros e abusos dessa gente da justiça, contrariando a exposição enganosa dos tipos, o que auxilia a orientação que oferece ao jovem narrador, uma vez que seu discurso transita entre os estilos satírico e didático. Nesses termos, a descrição de situações, no

<sup>308</sup> “- Não as tratam tão mal como pensais (disse Epistémão), embora o seu estado se altere de uma forma estranha. Sim, porque eu vi Alexandre o Grande remendar calças velhas para ganhar a sua pobre vida, Xerxes apregoar mostarda; Rómulo era vendedor de sal, Numa fazia pregos, Tarquínio era agiota, Pisão camponês, [...]” (RABELAIS, 1997, Cap. XXX, p. 179).

<sup>309</sup> “*Berganza. [...] me pesa de decir mal de alguaciles y de escribanos. Cipión. [...] sí, que no todos entretienen los pleitos, ni avisan a las partes, ni todos llevan más de sus derechos, ni todos van buscando e inquiriendo las vidas ajenas para ponerlas en tela de juicio, ni todos se aúnan con el juez para ‘háceme la barba y hacerte he el copete’, ni todos los alguaciles se conciertan con los vagamundos y fulleros, ni tienen todos las amigas de tu amo para sus embustes. [...] Sí, que no todos como prenden sueltan, y son jueces y abogados cuando quieren.*” (CERVANTES, 2005, p. 688).

mínimo inusitadas, participam do desenvolvimento do tema das falsas aparências, cuja figuração de cada tipo expõe o próprio vício.

É o que ocorre, quando surge de maneira grandiosa um cortejo, cuja figura central era um rico em uma carroça, “*tan hinchado que parecía porfiaba a sacarla de husillo, pretendiendo parecer tan grave, que a las cuatro bestias aun se lo parecía, según el espacio con que andaban*” (QUEVEDO, 2009, p. 194).

As imagens vão delineando a natureza do tipo,<sup>310</sup> em que o emprego das metáforas propõe uma alegoria que se aplica a expor a opulência desmedida. As hipérbolos relacionadas à presunção e à arrogância se sobressaem, seja pelo quase rompimento dos encaixes da carroça, seja pelo andar lento dos quatro animais de carga.

*Iba muy derecho, preciándose de espetado, escaso de ojos y avariento de miraduras, ahorrando cortesías con todos, sumida la cara en un cuello abierto hacia arriba que parecía vela en papel, y tan olvidado de sus conjunturas que no sabía por dónde volverse a hacer una cortesía ni levantar el brazo a quitarse el sombrero, el cual parecía miembro según estaba fijo y firme.* (QUEVEDO, 2009, p. 194)

O que a princípio chama a atenção é a postura ereta e orgulhosa com que se apresenta o personagem, contrastando com a avareza do olhar e a escassez das cortesias dispensadas, sem mencionar que mantinha “*sumida la cara en un cuello*”, à semelhança de uma vela em papel. A metáfora aponta para a maneira com que o rosto do tipo se oculta na gola da vestimenta, o que demonstra um sinal distintivo da simulação. Ao mesmo tempo, esquecido da própria situação, o homem não sabia para quem deveria prestar reverência, tirar o chapéu, que mais parecia um membro<sup>311</sup> de tão “*fijo y firme*”.

Toda a enunciação incorpora elementos que auxiliam na constituição de um tipo, um rico, cujas ações, bem como os aparatos que o compõem, introduzem uma censura voltada ao vestuário exagerado de cavalheiros e pessoas de prestígio, tal como se verifica na seguinte passagem de *El Juicio Final*,

---

<sup>310</sup> “¿Quién aguantará hasta tal punto una ciudad incia? ¿Quién será tan de hierro que lo tolere cuando va a cruzarse con la flamante litera del picapleitos Matón, que la llena toda, seguido por uno que delató a un amigo muy bien situado y que pronto arramblará con todo que quede de la nobleza raída, soplón temido por Masa [...]?” (JUVENAL; PÉRSIO, 2008, p. 82).

<sup>311</sup> “[...] parece parte del cuerpo, de fijo que lo lleva siempre (nunca lo quita por cortesía)” (QUEVEDO, 2009, p. 194).

*Vino un caballero tan derecho que, al parecer, quería competir con la misma justicia que le aguardaba. Hizo muchas reverencias a todos y con la mano una ceremonia usada de los que beben en charco. Traía un cuello tan grande que no se le echaba de ver si tenía cabeza. (QUEVEDO, 2009, p.99)*

Segundo afirma James Crosby, quando se refere às outras figuras quevedianas, como as descritas em *Capitulaciones de la vida de la corte* (1867), a reverencia exagerada, “aquela que toca com a mão no chão”, era uma “*ceremonia usada de los que beben en charco*”, sendo entendida como parodia, não somente dos trejeitos gentis da nobreza, mas também da postura “*derecha, que la rigidez del cuello imponía al cuerpo, como dijo Quevedo al Conde-duque después de la prohibición de los cuellos escarolados a favor de la valona llana: ‘Vos distes libertad con las valonas, /para que sean corteses las cabezas’*”. (QUEVEDO, 1993, Tomo II, p. 1012).

O certo é que todos esses adornos, introduzidos como símbolos da vaidade, se centram, sobretudo, na aprovação social, em um tempo em que honra, nobreza e valentia, como tantos outros atributos, não eram inerentes ao homem, mas lhe eram conferidos pela opinião alheia, a qual nem sempre possuía as qualidades que dispensava, como disse. Empenhado em conseguir ou manter a posição, o tipo busca a aprovação e o reconhecimento social, o que para tanto necessita reunir todas as partes (carroça, animais, vestimentas) para compor o todo da própria representação que tende à deformidade, pois se refere ao pecado capital da soberba.

No entanto, faltava uma parte, aquela que correspondia à comitiva que o acompanhava, que assim estava composta:

*Cercaban el coche cantidad de criados traídos con artificio, entretenidos con promesas y sustentados con esperanzas. Otra parte iba de acompañamiento de acreedores, cuyo crédito sustentaba toda aquella máquina. Iba un bufón en el coche entreteniéndole. (QUEVEDO, 2009, pp. 194-195)*

À medida que o cortejo segue, mais tipos são identificados, como é o caso dos criados que ali estavam à custa de falsas promessas e esperanças vãs, do que se conclui que o rico estava arruinado, considerando o acompanhamento de credores que mantinham toda aquela máquina, toda aquela suntuosidade. Não poderia faltar a figura do bufão que o entretinha.

Nesse sentido, as imagens se amplificam, o que torna mais visível a farsa, afinal, nada faltava àquele espetáculo, salvo as ponderações do jovem narrador: “- *Para ti se hizo el mundo – dije yo luego que le vi – que tan descuidado vives y con tanto descaso y grandeza. ¡Qué bien*

*empleada hacienda, qué lucida! ¡Y cómo representa bien quién es este caballero! O que provoca objeções no velho Desengano: “-Todo cuanto piensas – dijo el viejo – es disparate y mentira cuanto dices; y sólo aciertas en decir que el mundo sólo se hizo para éste, y es verdad, porque el mundo es sólo trabajo y vanidad y éste es todo vanidad y locura” (QUEVEDO, 2009, p. 195).*

Como se vê, novamente o ancião discorda do jovem, apesar de admitir que o mundo “*sólo se hizo para éste*”, para o rico. Ainda que a análise da frase aponte para essa consideração, acredito que tal declaração carregue um significado maior, no momento em que se observa que o pronome demonstrativo “*éste*” se encontra em posição metonímica, pois representa a parte que simboliza o todo, ou seja, o rico no lugar de humanidade. Dessa forma, o discurso se equipara a um sermão, cuja base vem a ser o rico, pois será a partir dele e por intermédio dele que se chega à Providência ou à presença em ausência de Deus, que como um artífice criou o mundo para os homens.

No entanto, devido ao pecado original, o homem foi condenado a trabalhar para seu sustento e o mundo se converteu em trabalho e vaidade<sup>312</sup>. Esta última, metaforicamente interpretada como símbolo da insignificância de todas as coisas, mesmo porque tudo perece, tudo acaba. Entretanto, o rico se constitui também pela loucura, aqui compreendida como excesso que se volta ao desatino. Observa-se um tipo completamente arruinado, envolto em dívidas, apesar de manter uma posição enganosa. Buscar o próprio sustento, aquele adquirido pelo uso “*de su industria y manos*”, ou submeter-se aos outros como criado, por exemplo, era algo inadmissível para esses tipos, afinal “*sus padres fueron algo*” (CORREAS, 1906, p. 21), o que indica tratar-se de um fidalgo à beira da ruína<sup>313</sup>.

Desengano segue com o seu discurso: “*¿Ves los caballos? Pues comiendo se van, a vueltas de la cebada y paja, al que la fía a éste, y por cortesía de las ejecuciones trae ropilla*”. O velho destaca de que maneira os cavalos eram mantidos, com alimentos conseguidos por intermédio dos fiadores, o que se pode concluir que os animais comiam, metaforicamente falando, os bens desses homens, sem mencionar que o rico mantinha suas roupas por cortesia dos embargos, do contrário, até as vestes já teriam sido levadas. Com isso, mais trabalho “*le*

---

<sup>312</sup> “*Vanidad. Metaphoricamente se toma por insubsistencia, poca duracion, ò inutilidad de las cosas. [...]. Por todos estos caminos andan los amadores de esta vanidad, por alcanzar lo que apassionadamente desean. [...]*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

<sup>313</sup> “*A mi padre llamaron hogaza y yo muérome de hambre; ó, a mi padre llaman trigo. Contra los que, padeciendo necesidades, tienen vanidad de no buscar la vida con su industria y manos, ni someterse á otros, porque sus padres fueron algo*” (CORREAS, 1906, p. 21).

*cuesta la fábrica de sus embustes para comer que si lo ganara cavando*” (QUEVEDO, 2009, p. 195).

Por essa razão, era imprescindível manter a posição e o poder perante a opinião alheia, como disse, mantidos a “todo custo como moral da aparência e aparência da moral”. Quer dizer, conservar certas distinções implicava não ter a reputação abalada e, conseqüentemente, não perder a autoridade, a obediência. Como nos fala João A. Hansen (2004, pp. 136-137),

[...] tem honra quem pode tirá-la de outro e assim, paradoxalmente, os grandes se mantêm em evidência e recebem a fama e a glória devidas à sua posição por parte daqueles que institucionalmente não a têm, o vulgo, mas que pode tirá-la pela murmuração.

Não deixa de ser inusitada a participação do bufão nesse majestoso cenário, que além de entreter o rico, assumia outras atribuições:

*¿Ves aquel bufón? Pues has de advertir que tiene por su bufón al que le sustenta y le da lo que tiene. ¿Qué más miseria quieres destes ricos, que todo el año andan comprando mentiras y adulaciones y gastan sus haciendas en falsos testimonios? Va aquel tan contento porque el truhán le ha dicho que no hay tal príncipe como él y que todos los demás son unos escuderos, como si ello fuera así, y diferencian muy poco, porque el uno es jugar del otro: [...].* (QUEVEDO, 2009, p. 195)

O fragmento remete à uma passagem anteriormente citada da obra *Lazarillo de Tormes* (2002), quando o mendigo se coloca a serviço de um escudeiro, embora o mantinha com as esmolas que recebia. Desse modo, a manutenção da falsa posição, por parte dos fidalgos arruinados, se converte em tópica, seja voltada ao riso, seja quando institui uma censura dirigida àqueles que compram bajulação, até porque gastam o que não têm na manutenção da farsa. Daí ser difícil distinguir a verdadeira condição de ambos, bufão e rico, pelo fato de que um engana pelo ofício, o outro engana pelo vício. Diante de tudo isso Desengano acrescenta: “*desta suerte el rico se ríe con el bufón y el bufón se ríe del rico porque hace caso de lo que lisonjea*” (QUEVEDO, 2009, p. 195).

Nesse instante, vinha chegando uma mulher belíssima, “*trayéndose de paso los ojos que la miraban*”, deixando os corações cheios de desejos. “*Iba ella con artificioso descuido*

*escondiendo el rostro a los que ya le habían visto y descubriéndole a los que estaban divertidos. Tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo*<sup>314</sup>;" (QUEVEDO, 2009, pp. 195-196).

Vê-se que a sedução assume o comando de toda a figuração da personagem, a qual com artificioso descuido maneja habilmente o véu. Para aqueles que a conheciam escondia o rosto, que era novamente descoberto no instante em que seu olhar ardiloso se deparava com algum homem distraído. Seja pelo véu, seja pela posição do manto, “*ya daba un relámpago de cara*” (QUEVEDO, 2009, p. 196) O termo relâmpago, como metáfora, propõe a semelhança entre a rápida aparição do rosto da mulher com a luz intensa e fugaz de um raio, efeito produzido pelo movimento ondulante do manto.

Assim, a dama, “*ya se hacía brújula mostrando un ojo sólo, ya tapada de medio lado descubriría un tarazón de mejilla*” (QUEVEDO, 2009, p. 196). A frase destaca uma ação típica das mulheres daqueles tempos porque, cobertas totalmente pelo manto, deixavam à mostra apenas um olho, às vezes descobriam a parte saliente da cara, um recurso válido na arte da sedução. De acordo com Ignacio Arellano e Carmen Pinillos (QUEVEDO, 2009, p. 196) essa técnica de coqueteria pode ser chamada, metaforicamente, de “*brujulear*”, mesmo porque o verbo também faz referência ao jogo de naipes, no momento em que os jogadores mostram pouco a pouco as cartas. Pode-se considerar, também a expressão “*ver por brújula*”, pois consiste em “*mirar desde un lugar por donde se descubre poco*” (RAE).

Nesses termos, a personagem vai sendo construída, a princípio, por meio de argumentos referentes às próprias ações que relatadas no gênero epidítico, celebram os feitos presentes, embora, como se sabe, os eventos sejam narrados em um tempo pretérito. Além disso, tal como os tipos anteriores, a mulher figura um vício que integra a hipocrisia, a qual em *El mundo* é proposta em categorias – a vaidade a converte em sua principal representante. O narrador continua o relato e acrescenta outras características à personagem,

*Los cabellos, martirizados, hacían sortijas a las sienes. El rostro era nieve y grana y rosas que se conservaban en amistad esparcidas por labios, cuello y mejillas; los dientes transparentes; y las manos, que de rato en rato nevaban el manto, abrasaban los corazones.* (QUEVEDO, 2009, p. 196).

---

<sup>314</sup> “*Por ‘Tejadillo’ Llamam también la postura del manto de las mujeres encima de la frente, dexandola descubierta. Díxose por semejanza al que defiende la pared. Lat. Pallij muliebris supra frontem camera. QUEV. Mund. Tal vez se mostraba por velo: tal vez por tejadillo*”. Como outra acepção do termo “*tejadillo*”, tem-se: “*Llamam los fulleros una colocación, y postura de los naipes, que encubriendo una parte de la baraja con la otra, y teniéndola con la mitad de la mano, sacan los naipes, que necesitan para la trampa, sin que lo vea nadie. [...]*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

O que chama a atenção no fragmento são os elementos aplicados na composição física da mulher, cuja descrição se caracteriza pelo emprego de uma série de ornatos que a convertem em imagem pictórica, em figura, em representação. Essa técnica conhecida como *ekphrasis*, para Aelius Teón (I a II d. C) é uma descrição, em que a composição “[...] *expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado*” (TEÓN, 1991, p. 136). Com isso, as virtudes da descrição se baseiam, sobretudo, na clareza e na evidência, para quase ver o que está sendo exposto. Para o retor, a exposição não deve se estender em características desnecessárias, porém adaptar-se totalmente ao tema, “*de manera que, si el asunto presentado es florido, la expresión sea también florida y, si es árido, espantoso o como sea, que tampoco su elocución desentone del carácter propio de estos temas*” (*Ibidem*, p. 138).

Começo pela expressão “*cabellos martirizados*”, pelo fato de instituir uma figura de linguagem, a prosopopeia, por meio do adjetivo “*martirizado*”, pois enfatiza o sofrimento pelo qual passam os cabelos, a fim de adquirirem a forma de anéis e se fixarem nas têmporas da personagem.

As cores “*nieve y grana y rosas*”, aplicadas ao rosto da mulher, se mantêm em “*amistad esparcidas*” por “*lábios, cuello y mejillas*”, em que o substantivo “*amistad*” introduz nova personificação, responsável por destacar ainda mais a beleza da personagem, além de mencionar a transparência dos dentes. Todo esse processo descritivo faz com que as cores se estendam às demais partes do corpo, como é o caso da neve que começa pelo pescoço e se estende às mãos, que de tempos em tempos “*nevaban el manto*”. O verbo “*nevar*”, em posição metafórica, faz alusão ao movimento das mãos brancas no manto, semelhante ao cair da neve, e assim “*abrasaban los corazones*”.

Nesse sentido, as mãos brancas da personagem, juntamente com outros atributos propostos pelo narrador, retomam um ideal de beleza feminina que chegou à Espanha através do Humanismo italiano. Esse ideal foi recuperado dos antigos gregos, pois os mesmos se apoiavam no modelo de beleza de Helena de Troia, que segundo a mitologia era considerada a mulher mais bela do mundo. De acordo com Llosa Sanz (1999, p. 26), não há dúvidas de que outras tradições tenham incluído elementos a essa descrição básica, ainda que sempre se voltem ao padrão de beleza que enaltece a pele branca e os cabelos loiros, à imitação de Helena. Na Itália, *il dolce stil novo* concebe a mulher como símbolo da amada perfeita e ideal, divinizada, “*por cuyo amor imposible sufre el poeta*”, um tema acolhido pelo Humanismo por meio da voz poética de Petrarca, que estabelece definitivamente o cânone que se converte na principal corrente amorosa das produções escritas dos séculos XVI e XVII.



Dessa maneira, o jovem narrador introduz a dama a partir da antiga tradição retórica<sup>315</sup>, em que a descrição começa pela cabeça e se estende até os pés, considerando cada parte do corpo, como ocorre nesse fragmento, cabelos, rosto, lábios, pescoço etc., uma técnica que se repete em outras composições de Quevedo<sup>316</sup>.

Por fim, “*El talle y paso ocasionando pensamientos lascivos; tan rica y galana como cargada de joyas recibidas y no compradas*” (QUEVEDO, 2009, p. 196). Do mesmo modo que a beleza da mulher desperta pensamentos luxuriosos, também se destaca a partir de uma perspectiva moral, quando se considera a afirmação de que estava “*cargada de joyas recibidas y no compradas*”, pois identifica a mulher com um modo de ser duvidoso, voltado à venalidade. De acordo com Ignacio Arellano (2003, p. 48), é precisamente por uma série de traços morais que se constituem as acusações mais genéricas de Quevedo às mulheres, “*eternas enemigas del hombre, cuyo oficio es uno con el de los verdugos*”.

O narrador segue com o relato: “*Vila y arrebatado de la naturaleza quise seguirla entre los demás, y a no tropezar en las canas del viejo lo hiciera*” (QUEVEDO, 2009, p. 196). É evidente a preocupação do jovem em não desacatar Desengano, pois quando considera suas ações anteriores, percebe que sempre foram conduzidas pela paixão e pela impetuosidade. Agora, a presença do ancião, de certa forma, o coíbe, chegando a transparecer um pequeno comedimento, apesar de estar inteiramente seduzido pela beleza ali representada.

*¿Qué sentido no descansa en la belleza de una mujer que nació para amada del hombre? De todas las cosas del mundo aparta y olvida su amor, correspondiendo, teniéndole todo en poco y tratándole con desprecio. ¡Qué ojos tan hermosos honestamente! ¡Qué mirar tan cauteloso y prevenido en los descuidos de una alma libre! ¡Qué cejas tan negras, esforzando recíprocamente la blancura de la frente! ¡Qué mejillas, donde la sangre mezclada con la leche engendra lo rosado que admira! ¡Qué labios encarnados, guardando perlas que la risa muestra con recato! ¡Qué cuello! ¡Qué manos! ¡Qué talle! Todos son causa de perdición y juntamente disculpa del que se pierde por ella. (QUEVEDO, 2009, p. 196)*

<sup>315</sup> Quanto à descrição, segundo Aftonio (1991, p. 214), “*Elaboración: si se trata de personas, se hará desde la cabeza hasta los pies; si de acciones, a partir de las circunstancias anteriores, simultáneas y posteriores; y si se trata de épocas y lugares, a partir de los elementos que los rodean y que se dan en ellos*”.

<sup>316</sup> “*Por ti Richi há podido, / docto quanto ingenioso, / en el rostro de Lísida hermoso, / con un naipe nacido, / criar con sus cabellos/ oro, y estrellas en sus ojos bellos; / en sus mejillas flores, / primavera y jardín de los amores; / en su boca las perlas, / riendo de quien piensa merecerlas*” (QUEVEDO, 1992, p. 529).

Fazendo uso do gênero demonstrativo, o narrador introduz frases que iniciam com o pronome exclamativo “*Qué*”, cujo emprego em anáfora se dedica a realçar a beleza da dama, ao mesmo tempo em que propõe um discurso judiciário, pois ao recuperar os elogios anteriores, demonstra que todos os atributos da mulher são responsáveis pela perdição dos homens. Uma vez comprovada a causa, tanto a dama quanto aqueles que se perdem por ela ficam isentos de toda e qualquer responsabilidade, afinal, “*una mujer hermosa*” nasceu para ser amada pelo homem.

- *¿Qué más le queda a la edad que decir y al apetito que desear? – dijo el viejo-. Trabajo tienes si con cada cosa que ves haces esto. Triste fue tu vida. No naciste sino para admirado. Hasta agora te juzgaba por ciego y agora veo que también eres loco. Y echo de ver que hasta agora no sabes para lo que Dios te dio los ojos ni cuál es su oficio.* (QUEVEDO, 2009, p. 197)

Com o propósito de refutar as declarações do narrador, Desengano se vale de uma exposição judicial, pois retoma o modo de ser deste jovem, cujo julgamento é conduzido ora pelo apetite, ora pelo arrebatamento. Quando admite que o personagem não nasceu “*sino para admirado*”, o ancião faz referência à ignorância do jovem<sup>317</sup> porque, se até o momento era identificada como cegueira, agora se converte em loucura, pois carece de razão, de juízo.

Quando se volta aos motivos pelos quais Deus lhe ofertou “*los ojos*”, o velho aplica na frase uma sinédoque, dado que a parte se constitui pelo todo, ou seja, a visão. Assim, diante do entendimento equivocado que o narrador possui perante a aparência daquela mulher, o ancião verifica que o jovem desconhece os motivos divinos pelos quais lhe foi concedida a visão, nem ao menos sabe o propósito dessa dádiva, que consiste na busca pelo entendimento, pela verdade, que conduz ao Bem. Nessa configuração, os olhos

*han de ver y la razón ha de juzgar y elegir; al revés lo haces, o nada haces, que es peor. Si te andas a creerlos padecerás mil confusiones: tendrás las sierras por azules y lo grande por pequeño, que la longitud y la proximidad engañan la vista. ¡Qué río caudaloso no se burla della, pues para saber hacia dónde corre es menester una paja o ramo que se lo muestre!* (QUEVEDO, 2009, p. 197)

---

<sup>317</sup> De acordo com “*el refranero clásico*”: “*La ignorancia, madre de la admiración*” (VALLÉS, 1549, pliego e, hoja 3v apud QUEVEDO, 1993, p. 1361) e *La admiración es hija de la ignorancia*” y “*La admiración, de la ignorancia nació,*” (CORREAS, 1906, p. 166).

Para destacar o conhecimento equivocado do jovem, Desengano faz uso de termos em antítese, a fim de salientar sua pouca razão responsável pela falta de julgamento e eleição que o definem, visto que são traços indicativos de alguém que faz tudo ao contrário, ou nada faz, o que é pior. Prevendo os padecimentos futuros do jovem, o velho introduz a alegoria do rio que se diverte diante da falta de discernimento do olhar, pois não sabe para que lado correm suas águas, necessitando para tanto de uma palha ou ramo “*que se lo muestre*”. Do mesmo modo que a vista carece de orientação, o narrador necessita dos direcionamentos deste guia, para que lhe seja revelada a verdade que o conduzirá ao entendimento. É o que faz o ancião quando declara:

*¿Viste esa visión que acostándose fea se hizo esta mañana hermosa ella misma y haces extremos grandes? Pues sábeta que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural.* (QUEVEDO, 2009, p. 197)

O termo “*visión*”<sup>318</sup>, aqui, pode ser interpretado em dois sentidos, o primeiro quando se volta à presença fantástica ou imaginativa da dama, representada pelos traços que a convertem em ideal de beleza, o segundo quando o termo se aplica ao ridículo, uma caricatura passível de burla, de riso. Na descrição dos hábitos da personagem, o ancião inicia pelo verbo “*vestir*”, que em posição metafórica significa, “ *mascarar-se ou fantasiar-se*”. A partir daí, Desengano recupera os elementos anteriormente enaltecidos pelo jovem, “*cara, garganta y manos*” e acrescenta à continuação, “*y luego las sayas*”. Tal procedimento permite que a peça seja incorporada às partes do corpo da dama, a fim de que todas se convertam em artefatos empregados na composição do tipo, o que avaliza a declaração final de que “*Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural*”.

Dessa forma, de acordo com James Crosby (QUEVEDO, 1993, p. 1362), o uso do vocábulo “*visión*” vem a ser engenhoso, pois apresenta a mulher como ideal de beleza, ao mesmo tempo em que dá a conhecer sua verdadeira condição, aquela que começa a ser proposta pelo velho Desengano. Mais uma vez, a sátira se volta contra as mulheres feias, contra as

---

<sup>318</sup> “*Visión. Significa assimismo la especie de la phantasia, à imaginación, que no tiene realidad, y se aprehende como cierta. Lat. Species. Phantasma. QUEV. Mus. 7. pl. 55. Y como aquel, que espira / vecina la mortaja, y sepultura, / Tristes visiones mira. Ver visiones. Phrase, con que se nota al que se dexa llevar mucho de su imaginación, creyendo lo que no hai. En estilo festivo se usa para apodar de fea à alguna persona. Lat. Spectra videre, vel phantasmata. [...] Visión. Llamam por apodo festivo à la persona fea, y ridícula. Lat. Spectrum. QUEV. Mus. 6. Rom. 72. Visión cecial detestable, / rellena de crocodilos, / aspaviento yá carroño, / mandrágula con zollipo*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

artimanhas que fazem quando recorrem ao excesso de maquiagem, um tema que se repete em Quevedo, como é o caso desse fragmento do *Discurso de todos los diablos*: “*Yo tengo infinitas caras, y muchos me acusan que debajo deste manto tienen la suya. Mi delicto es mi manto*” (QUEVEDO, 2005, p. 208), afinal, tudo nelas é artificial. Esse tema já foi mencionado em *Sueño del Infierno*:

*Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja con el cohol, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas.* (QUEVEDO, 2009, p. 149)

É interessante notar as correspondências existentes entre os dois textos de *Los sueños*, inclusive os lugares-comuns dedicados à composição da mulher artificial, tão satirizada por dom Francisco. Para Ignacio Arellano, (2003, p. 49) “uma dimensão essencial da hipocrisia se manifesta” rumo à aparência simuladora, que abusa dos adornos e dos enfeites postiços, um assunto tratado amplamente nos epigramas de Marcial<sup>319</sup> (38-104 d.C.). No caso de *Los sueños*, o uso exagerado de cosméticos, bem como de artigos de luxo se destaca nas damas do século XVII.

*¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hacen cejas se hicieran las narices, no las tuvieran. Los dientes que ves, y la boca, era de puro negra un tintero y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos, pues? Lo que parece blanco es untado.* (QUEVEDO, 2009, pp. 197-198)

A imagem da mulher, anteriormente convertida em paradigma de beleza, agora, vai sendo gradativamente reproposta pelo Desengano. A começar pelo cabelo, que ao invés de “*criado*” era comprado e as sobrancelhas eram “*más de ahumadas que de negras*”. Considerando que muitos produtos destinados à maquiagem eram compostos por fuligem, o velho introduz uma analogia, reconhecendo que se o mesmo processo fosse aplicado ao nariz, a mulher não o teria, o que não deixa de ser uma imagem engenhosa, porque se o nariz fosse refeito com esse tipo de maquiagem, tal como os supercílios, no processo de respiração acabaria

---

<sup>319</sup> “Compra dentes e cabelos (nem fica vermelha). / Mas como fica seu olho, Lélia? Não tem pra comprar” (MARCIAL, 2017, Livro XII, Epigrama XXIII).

desfeito. Ao observar os dentes e a boca, outra agudeza conceitual se destaca, dado que “*era de puro negra un tinteiro y a puros polvos se ha hecho salvadera*”<sup>320</sup>. Assim, do mesmo modo que o pó de “*la salvadera*” cobre os escritos para absorver a tinta, “*los polvos de tocador*”<sup>321</sup> cobrem as imperfeições da dama, responsáveis por torná-la bela.

Quando se volta aos lábios da mulher, compara-os a “*una candelilla*”, porque as velas são feitas de cera, tal como os lábios são feitos, por assim dizer, com a “*cera de los oídos*”. Quanto às mãos brancas, “*parece blanco untado*”, isto é, são semelhantes a uma superfície coberta com gordura.

Diante de tal descrição, tornam-se eficientes as palavras do Desengano, no sentido de desmascarar as artimanhas da dama, no instante em que os lugares são aplicados para introduzirem os artifícios de que se valem as mulheres. Como tema central da censura contra as mulheres, os adornos femininos são por vezes retomados pela tradição satírica, aqui propostos pelo ancião quevediano, cujas expressões figuradas exploram diversos tipos de relações, de acordo com Lía Schwartz (1986, p. 65).

*¡Qué cosa es ver una mujer que ha de salir otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas cofines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo*<sup>322</sup> *como quieren! ¡Qué es ver una fea o una vieja querer, como el otro tan celebrado nigromántico, salir de nuevo de una redoma!* (QUEVEDO, 2009, pp. 197-198)

Quer dizer, durante o dia a mulher constrói uma aparência que se volta à exposição pública, seja no sentido de manter o reconhecimento social, seja quando procura conquistar aqueles que não a conhecem, ações empregadas em um processo permanente de reconstrução da própria forma exterior. Nesse sentido, tudo é válido, tanto para manter o que se tem quanto para buscar aquilo que não se tem, mas pode ser alcançado pelo engano, pela farsa. Razão pela qual, Desengano a equipara ao “*celebrado nigromántico*”, uma alusão à Enrique Villena, personagem do *Sueño de la muerte*. Vale recordar, que o homem se converteu em guisado, viveu em uma redoma, a fim de alcançar a imortalidade. Após inteirar-se de como andavam as

---

<sup>320</sup> “*Salvadera. s. f. Vaso cerrado, que se hace de diversas hechuras, y materias, con unos pequeños agujeros por la parte de arriba, en que se tienen los polvos para echar sobre lo que se escribe, à fin de que se seque, y no se borre lo escrito. Lat. Theca pulviscularia. QUEV. Tac. cap. 3. Assi tenia una caja de hierro toda agujereada como salvadera. FEIJ. Theatr. tom. 3. Disc. 8. §. 7. num. 36. Preguntóle, si tenia tales polvos, respondió que sí, y le vendió alguna cantidad en tan baxo precio, como si fuessen de salvadera*” (DICCIONARIO DE AUTORIDADES, 1739).

<sup>321</sup> Como “*polvos de tocador 1. m. pl. polvos usados como cosmético*” (RAE).

<sup>322</sup> “*Como de lo vivo á lo pintado. (Cuando hay gran diferencia en algo)*” (CORREAS, 1906, p. 361).

coisas no mundo e, particularmente, na Espanha, o personagem recupera a forma humana e sai da redoma. O ato de “*salir de una redoma*” é alegórico, e pode se associar à maquiagem das mulheres, porque para as velhas a redoma é o recipiente que carrega seus enfeites, aqueles com que se constroem “*y nacen de nuevo, como Villena según la leyenda, vuelve a salir de su redoma*” (QUEVEDO, 2017, p. 304).

Desengano segue revelando os artifícios da mulher, todos empregados com o intuito de convencer os homens de uma aparência que não possui,

*¿Estaslas mirando? Pues no es cosa suya. Si se lavasen las caras no las conocerías. Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y secan y derriten más jalbegues que sus faldas. Desconfiadas de sus personas, cuando quieren halagar algunas narices, luego se encomiendan a la pastilla y al sahumero o aguas de olor, y a veces los pies disimulan el sudor con las zapatillas de ámbar.* (QUEVEDO, 2009, p. 198)

Os recursos que a mulher empreende na própria transformação comandam todas as práticas aqui elencadas. Começo pelo trato que dispensa à pele, na qual são aplicados mais branqueadores do que os utilizados em suas saias, uma hipérbole que se centra em descrever os excessos cometidos pelas damas no trato da aparência, visto que a pele branca era considerada um ideal de beleza naqueles tempos, como disse.

A partir daí, são atribuídas algumas características humanas às partes do corpo, pois reconhecidas por suas prosopopeias, fazem com que as mulheres se apresentem “*desconfiadas de sus personas*”. Para tanto são elencadas as partes, juntamente com as ações a elas aplicadas, como quando querem “*halagar algunas narices*”, em que o verbo “*halagar*”, a serviço da personificação, confere características humanas a algo inanimado.

Seguindo com as personificações têm-se que “*luego se encomiendan*” à pastilha, ao incenso ou à água de cheiro, em que o verbo “*encomendar*” significa, em uma das acepções, “*encargar a alguien que haga algo o que cuide de algo o de alguien*”, segundo *Diccionario de la lengua española*, (RAE) Além disso, às vezes, os pés “*disimulan el sudor*”, em que novamente o verbo confere ao agente da ação, um traço genuinamente humano. O uso da prosopopeia oferece maior alcance semântico ao termo à que ela se aplica, dado que o sentido de todos os termos adjacentes se volta ao termo principal (FIORIN, 2014, p. 51), como bajar se volta ao nariz e dissimular aos pés.

Diante de toda exposição, Desengano adverte o narrador sobre as consequências, caso se aproxime daquela dama:

*Dígote que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahítos de lo que le parece. Si la besas te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines;* (QUEVEDO, 2009, p. 198)

Salta aos olhos a engenhosidade do velho, visto que esse discurso vem a ser um de seus melhores exemplos. Destaco a antítese existente entre os termos, “*ayunas*” e “*ahító*”, pois ambos destacam que os sentidos do jovem estão em jejum, com relação à essência da dama, e saciados com respeito ao que aparenta ser. Afinal, tudo que se refere à personagem deve ser entendido “*al revés*”, mesmo porque “*si la pretendes te cansas; si la alcanzas te embarazas; si la sustentas te empobreces; si la dejas te persigue; si la quieres te deja.*” (QUEVEDO, 2009, p. 198). Para que não haja qualquer dúvida, Desengano acrescenta:

*Dame a entender de qué modo es buena, y considera agora este animal soberbio con nuestra flaqueza, a quien hacen poderoso nuestras necesidades, más provechosas sufridas o castigadas que satisfechas, y verás tus disparates claros.* (QUEVEDO, 2009, p. 198)

A eficácia das declarações do ancião se centra em provar de que modo os homens sucumbem à arrogância das mulheres porque, se por um lado aceitam sofrimentos e castigos, por outro recebem pouca satisfação. A partir daí, o velho inicia sua deliberação, a fim de persuadir, definitivamente, este ingênuo narrador. Para tanto introduz um último argumento contra a mulher, pois se não o dissuade por sua aparência mentirosa, o dissuade por sua natureza asquerosa<sup>323</sup>,

*Considérala padeciendo los meses y te dará asco; y cuando está sin ellos acuérdate que los ha tenido y que los ha de padecer, y te dará horror lo que te enamora. Y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier*

---

<sup>323</sup> A repugnância de Quevedo à menstruação da mulher, é um tema recorrente em seus escritos, de acordo com James Crosby. “*Fuiste engendrado del deleite del sueño y del sudor espumoso de la substancia humana en el vientre de tu madre, y amasado con el humor superfluo, veneno vestido de sangre que, médicos y auxiliares, derraman los meses por la conservación de la salud del cuerpo de la mujer*” (QUEVEDO, 2015, p. 118); “*He de ir a ser vecino de la necesaria; nueve meses he de alimentarme del asco de los meses y la regla, que es la fregona de las mujeres, que vacía sus inmundicias, será mi dispensera[...]*” (QUEVEDO, 2005, pp. 183-184). (Também citado por Crosby na obra de Quevedo, 1993, p. 1363).

*estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento.* (QUEVEDO, 2009, pp. 198-199)

Como se vê, a narração termina abruptamente com a passagem em que faz referência à mulher artificial, embora Quevedo tenha dado continuidade aos escritos de *El mundo por de dentro* na edição de 1631 de Madrid (QUEVEDO, 2017, p. 483). Como dito anteriormente, o título do tratado permaneceu o mesmo, embora o da obra tenha mudado para: *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*.

FIN DEL MUNDO POR DE DENTRO.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de um longo percurso interpretativo, acredito ter alcançado o objetivo da tese, aquele destinado a pontuar em *Los sueños* as formas que se assemelham com as dos autos sacramentais, cujos discursos incorporam elementos típicos dos sermões.

Mesmo sabendo que se trata de uma narrativa, o que por si só a difere de um texto encenado, busquei revelar, no decorrer das análises, a presença de estruturas dramáticas reconhecidas nos tipos e entidades quando se encontram em ação, sem mencionar a presença dos elementos não discursivos como os espaços, vestuários e adereços, todos partícipes de um cenário descrito pela narrativa. Com isso, explicitiei que os lugares-comuns se fundam, ora por meio da atuação dos tipos, ora pelos espaços correspondentes, até porque todos esses elementos se unem na composição de alegorias, as quais se colocam a serviço de uma escrita doutrinária.

Nesse sentido, como o título da obra destaca, separei os sonhos dos discursos porque era imprescindível revelar a presença dos caracteres típicos de um relato onírico que, por meio de recursos compositivos voltados à construção de uma escrita engenhosa, propiciam o desenvolvimento de um relato com certa carga de imprecisão. Ademais, quando se incluem personagens e cenas fantásticas, a representação se consolida e vem a ser exposta aos destinatários, algo que não somente ocorre nos sonhos, mas se estende aos demais tratados que integram a composição.

Ainda que os discursos de *El alguacil endemoniado* e de *El mundo por de dentro* apresentem circunstâncias diversas, visto que o primeiro se centra na pregação de um diabo, ao passo que o segundo se dedica a observar as práticas simuladas em um mundo de aparências, todos os textos lidam com temas que se assentam nos fins últimos da alma humana, na finitude do tempo, no motivo *vanitas*. Contudo, é para o livre-arbítrio que todos os temas convergem, uma vez que as escolhas terrenas definem o destino de todas as almas na eternidade.

No que se refere à construção discursiva, a mesma se apresenta de diversos modos: há passagens que se formam a partir da aplicação dos três grandes gêneros da oratória antiga, o deliberativo, o judiciário e o demonstrativo, principalmente, aquelas em que a prédica se torna manifesta. Há outros momentos em que o discurso satírico se destaca, promovendo diálogos que transitam da censura à pregação, acompanhados de referências bíblicas, de *auctoritates* antigas, bem como dos escritos pertencentes aos Pais da Igreja.

Quanto às agudezas, marcas distintivas dos escritos de Quevedo, são frequentes em todos os tratados, o que possibilita identificar as “três espécies de agudezas artificiosas”: a

agudeza de conceito, quando o autor se vale das correspondências inesperadas, especialmente quando as aplica na composição dos tipos; as agudezas verbais, que são inseridas no interior do texto, quando a descrição dos espaços e dos personagens se constrói por meio de “representações gráficas, sonoras e conceituais”; e, por fim, a agudeza de ação, em que os sentidos são instigados pelos “gestos engenhosos”, suficientes na maioria dos casos para se desvendar a verdadeira natureza dos tipos (HANSEN, 2019, p. 155). Razão pela qual a descrição das cenas e dos personagens se apresenta com tanta clareza e vivacidade, como se estivessem diante dos nossos olhos, o que dá maior intensidade à exposição.

Com relação à fantasia, vale afirmar que a mesma possui um lugar de destaque no desenvolvimento dos temas em *Los sueños*, seja nas passagens em que os escritos se assemelham aos autos sacramentais, seja quando se voltam à parenética seiscentista, o que permite que as imagens fantásticas sejam empregadas nas representações de lugares teológicos, especialmente aqueles que se aplicam aos pecados e aos pecadores.

No entanto, há questões que devem ser observadas quanto à utilização da fantasia, uma vez que existem preceitos que devem ser considerados, ainda mais quando as artes, de um modo geral, se ocupam da matéria sagrada. Explico. Sabe-se que os autores dos séculos XVI, XVII até meados do XVIII, seguiam prescrições retórico-poéticas que os direcionava no sentido de aplicarem em seus escritos técnicas compositivas, considerando os critérios de imitação, verossimilhança e decoro, distintivos da racionalidade de corte. Contudo, no instante em que os poetas se ocupavam de temas sagrados, ao fazerem uso da fantasia, a mesma deveria ser aplicada com o devido comedimento, sem qualquer tipo de discrepância, seguindo os critérios de decoro, um decoro que, no caso, era definido teologicamente. Tais direcionamentos são detectados, no momento em que os discursos se valem de conceitos predicáveis, o que permite estabelecer homologias entre a matéria sacra e o assunto que está sendo tratado.

Outro dado, não menos importante, diz respeito ao narrador, uma presença que surge imediatamente após ao prólogo de cada tratado. Assim, se no *Juicio Final* o personagem se limita a relatar os eventos que assiste como um mero espectador, nos demais escritos se converte em um personagem que atua, comenta e interage com os pecadores e seres infernais, os quais, induzidos pelos questionamentos desse protagonista, lhe dedicam conceitos ético-morais que, por sua vez, se convertem em preceitos teológico-políticos.

Tais preceitos se fundam em estruturas dialogais que, mesmo sendo exemplares, se centram nos pecadores, pois se por um lado são responsáveis pela figuração dos vícios, por outro a narrativa demonstra ser possível alcançar a pureza dos ofícios. Afinal, como disse dom

Francisco no final do prólogo do *Sueño del Infierno*, “*guardo el decoro a las personas y sólo repreendo los vicios; murmuro los descuidos y demasías de algunos oficiales [...]*” (QUEVEDO, 2009, p. 122), o que de fato faz ao largo de toda a obra.

Desse modo, o uso do discurso satírico se justifica pelos estreitos laços que mantém com o sermão, como disse, visto que ambos censuram oficiais corruptos, ofícios corrompidos, enfim, uma sociedade que engana e é enganada.

Finalmente, não há como esquecer que todos os acontecimentos são narrados em um tempo pretérito, que no caso dos sonhos é responsável por introduzir a visão de coisas futuras. O que capacita o narrador e os leitores a terem uma imagem prévia dos eventos que ocorrem após a morte, como os descritos nos sonhos *del Juicio Final, del Infierno y de la Muerte*, pois cada um representa uma jornada que teve início na vida terrena, cujo cumprimento que se dará na eternidade.

Isso possibilita interpretar a narrativa de *Los sueños* por meio de dois sentidos, o figural e o alegórico, dado que o primeiro, *grosso modo*, é composto por personagens históricos, reais e concretos, ao passo que o segundo introduz entidades abstratas que personificam ideias e afetos, embora seja difícil, em alguns momentos, serem estabelecidos limites precisos entre ambos. Em todo caso, é importante que se saiba que os dois permitem a manifestação de uma “realidade histórica” e de um significado que vai muito além de qualquer representação, pois todo o processo humano participa da analogia de Deus, cujo destino final nada mais é, como nos diz Auerbach, (1987, p. 170) “o ato consumado do plano divino”.

## ANEXOS

**Figura 1:** *Finis Gloriar Mundi* – Juan de Valdés Leal

**Fonte:** Hospital de la Caridad – Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Disponível em: <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/#valdes>. Acesso em: 27 abril 2020.

Este quadro se encontra no interior da capela “es de Juan de Valdés Leal y tiene como tema la muerte. El título, en latín, es “Finis Gloriar Mundi” el cuadro nos muestra el interior de una cripta: la iglesia está representada por la imagen del cadáver de un obispo, el pueblo por una calavera y la nobleza por los restos mortales de un Caballero de la Orden de Calatrava. En la parte superior del cuadro, la mano de Jesucristo sostiene una balanza con dos platos en los que están representadas las siete obras de caridad y los siete pecados capitales. La imagen se completa con las inscripciones. Durante nuestra vida, según las obras que cumplamos, la balanza se inclinará hacia un lado o hacia el otro. Arriba a la izquierda vemos una lechuza: es la que guía el alma, con su canto, hacia la vida eterna, según la tradición mitológica griega”.<sup>324</sup>

<sup>324</sup> Agradeço gentilmente ao Prof. João Adolfo Hansen a menção, por ocasião do Exame de Qualificação, das obras do Hospital de la Caridad que constam nesta tese (Fig. 1 e Fig. 4). Ambas pertencem ao acervo da Hermandad de la Santa Caridad de la ciudad de Sevilla.

**Figura 2:** "Tudo é vaidade"



**Fonte:** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Morte#/media/Ficheiro:Allisvanity.jpg>, Acesso em: 28 abril 2020.

Uma ilusão de óptica criada por Charles Allan Gilbert, (1873-1929), ilustrador americano, censurando o apego material à vida mundana.

**Figura 3:** “A Dança da Morte” (gravura de Hans Holbein)



**Fonte:** Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a\\_macabra#/media/Ficheiro%3ADanse\\_macabre\\_by\\_Michael\\_Wolgemut.png](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_macabra#/media/Ficheiro%3ADanse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png). Acesso em: 28 abril 2020.



**Figura 4:** *In Ictu Oculi* – Juan de Valdés Leal



**Fonte:** Hospital de la Caridad – Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Disponível em: <https://www.santa-caridad.es/es/capilla>. Acesso em 27 abril 2020.

*“Este cuadro muestra un esqueleto, que representa la muerte. Dicho esqueleto, con una mano, apaga la llama de la vida. A sus pies están representados los símbolos del poder, de la gloria y de la riqueza del Siglo XVII. A los pies del esqueleto están tirados con desprecio estos objetos, como para significar que la muerte desprecia los bienes terrenales y que una vez pasados de este mundo al más allá estaremos sin nada en el juicio final. Además, seremos juzgados solo en base a nuestros pecados capitales y por las obras de caridad llevadas a cabo durante nuestra vida terrenal. Para reforzar aún más el mensaje del cuadro, el esqueleto pisa un mapamundi, como símbolo del poder de la muerte sobre todas las cosas”.*

**Figura 5:** *Jardim das Delícias Terrenas* de Hieronymus Bosch (1450-1516) Museu do Prado



**Fonte:**

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Jardim\\_das\\_Del%C3%ADcias\\_Terrenas#/media/Ficheiro:The Garden of Earthly Delights by Bosch High Resolution.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas#/media/Ficheiro:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg). Acesso em: 28 abril 2020.

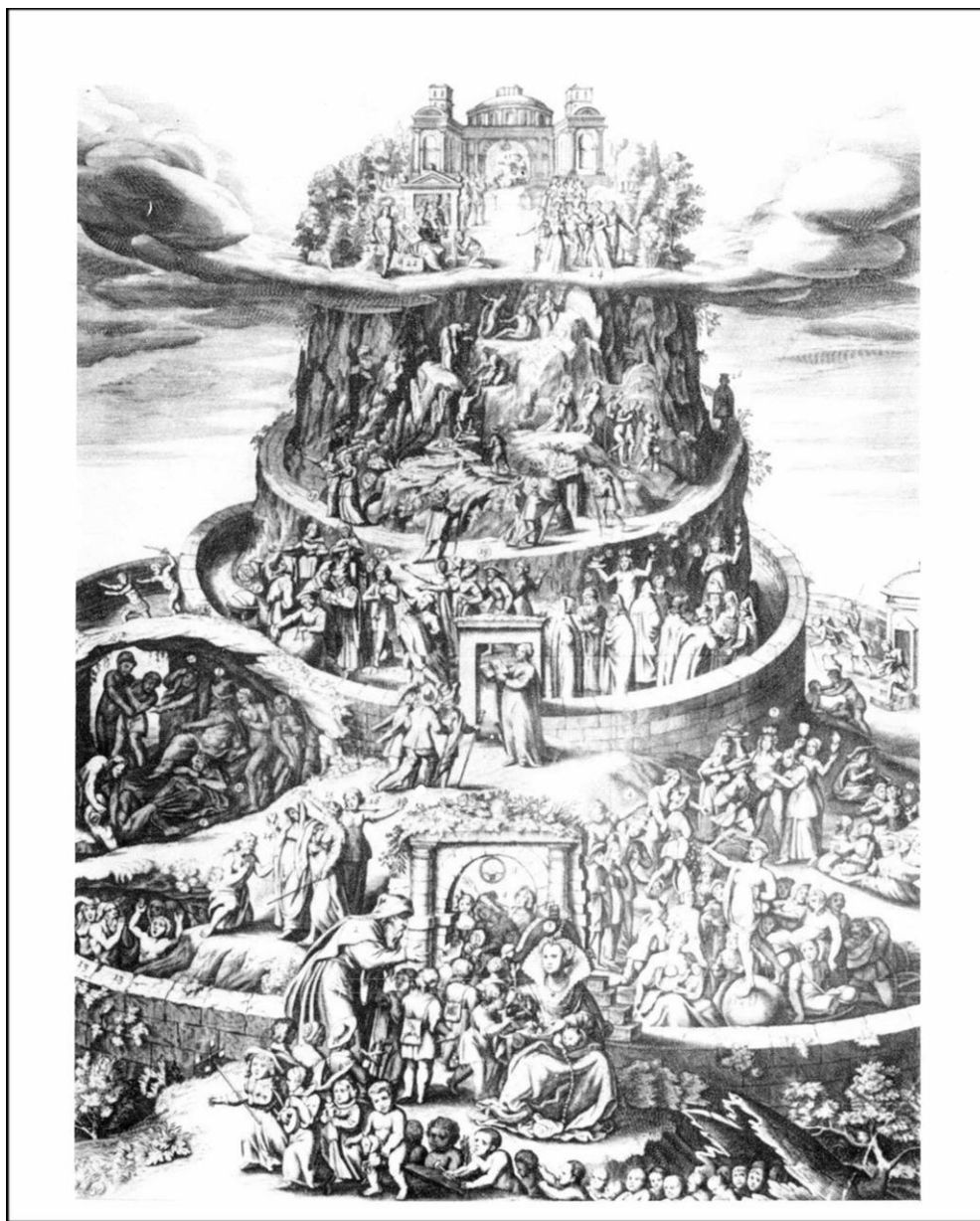
**Figura 6:** *O carro de Feno*, Hieronymus Bosch



**Fonte:** [bosch-carro-feno-unico-d.jpg](https://santhatela.com.br/bosch-carro-feno-unico-d.jpg) (1371×950) (santhatela.com.br). Acesso em 28 abril 2020.



**Figura 7:** *La tabla de Cebes*



**Fonte:** Sagrario López Poza, 1994, p. 101

*“Grabado de Mathäus Merian que acompaña desde 1672 a la edición incluida en el Theatro moral de la Vida Humana (lámina que se grabó en Francfort del Mein en 1638)”.*



## BIBLIOGRAFIA

### Do autor

QUEVEDO, Francisco de. **Política de Dios, Gobierno de Christo, Tirania de Satanás.** Madrid, por Alonso Perez Mercader de Libros, 1626. Disponível em: <https://archive.org/details/A072028/page/n93/mode/2up>. Acesso em: 10 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Las tres últimas musas castellanas.** Madrid: Don Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M, 1772. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ClvqZfA5dugC&pg=PP5&dq=Las+tres+%C3%BAltimas+musas+castellanas&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjf1J3liNHuAhVS1lkKHcLTAGYQ6AEwAHoECAAAQAg#v=onepage&q=condenadas&f=false>. Acesso em 10 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Premática del Tiempo. *In: Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas.* Colección Completa, Tomo I. Corrigida, ordenada e Ilustrada por Don Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe. Madrid; Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=NQwfh4C7yRgC&pg=PR104&dq=Obras+de+Don+Francisco+de+Quevedo+Villegas,+Colecci%C3%B3n+Completa,+Tomo+I,&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiwjIbvYtAhWkD7kGHbi9Al0Q6AEwAnoECAMQAg#v=onepage&q=prem%C3%A1tica&f=false>. Acesso em: 15 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Virtud Militante contra las cuatro pestes y las cuatro fantasmas. *In: Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas.* Tomo Segundo. Colección Completa, corregida, ordenada e Ilustrada por Don Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe. Madrid: M. Rivadeneyra, Impresor y Editor, 1859. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Obras+de+Don+Francisco+de+Quevedo+Villeg/L5RTAAAcAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=obras+de+Francisco+de+Quevedo+Villegas+1859&printsec=frontcover>. Acesso em: 15 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Capitulaciones de la Vida de la corte y oficios entretenidos en ella. *In: Obras en Prosa Festivas y Satíricas.* Barcelona: Sociedad Editorial La Maravilla, 1867. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=atRHAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Obras+em+prosa+festivas+y+sat%C3%ADricas+Quevedo&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjThJaOu4TsAhXhJbkGHZ5sCQcQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=Obras%20em%20prosa%20festivas%20y%20sat%C3%ADricas%20Quevedo&f=false>. Acesso em: 10 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas de Don Francisco de Quevedo Villegas.** Tomo II. Edición crítica, ordenada e ilustrada D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Notas y adiciones D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/obrascompletasd19pelagoog/page/n10/mode/2up?q=blanca>. Acesso em: 14 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **La cuna y la sepultura.** Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas. Edición crítica, prólogo y notas de Luisa López Grigera. Madrid: Imprenta Aguirre, 1969. Disponible em: <https://archive.org/details/lacunaylasepultu0000quev/page/110/mode/2up?q=fiscal>. Acesso em: 08 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. **La hora de todos y la fortuna con seso.** Edición de Luisa López-Grigera. Madrid: Castalia, 1975.

\_\_\_\_\_. **Poesía Varia.** Edición de James O. Crosby. Madrid: Catedra, 1992.

\_\_\_\_\_. **Los sueños y discursos.** Tomo I e II. Edición de James O. Crosby, Madrid: Editorial Castalia, 1993.

\_\_\_\_\_. **El discurso de todos los diablos.** In: RIPOLL, Miguel Marañón. **El discurso de todos los diablos:** estudios y edición. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

\_\_\_\_\_. **El Buscón.** Edición de Domingo Ynduraín. Madrid: Catedra, 2008.

\_\_\_\_\_. **Los sueños.** Introducción de Ignacio Arellano y M.<sup>a</sup> Carmen Pinillos. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2009.

\_\_\_\_\_. Providencia de Dios. Edición crítica y estudios de Sagrario López Poza. In: **Janus Estudios sobre el siglo de Oro**, Anexo 4, 2015. Disponible em: [descargar.htm \(janusdigital.es\)](#). Acesso em: 21 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **Los sueños.** Edición de Ignacio Arellano. Madrid: Catedra, 2017.

### Textos críticos e estudos

ALARCOS GARCÍA, E. Quevedo y la paródia idiomática. In: **Revista de la Facultad de Filología**, 1955. Disponible em: [https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/satiras/alarcos.htm#np2n](https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/alarcos.htm#np2n). Acesso em: 19 nov. 2020.

ARELLANO, Ignacio. **Poesía Satírico-Burlesca de Quevedo**, Estudio y anotación filológica de los sonetos. Edición de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Iberoamericana, 2003.

\_\_\_\_\_. La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas. In: **Revista Perinola** – Revista de Investigación Quevediana. Navarra, n.VIII, 2004, Disponible em: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5601/1/02\\_Arellano\\_perinola08.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5601/1/02_Arellano_perinola08.pdf). Acesso em: 6 nov. 2018.

ASENSIO, Eugenio. **Itinerario del Entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente.** Madrid: Editorial Gredos S.A., 1971.

\_\_\_\_\_. Un Quevedo incógnito. Las <<Silvas>>. *In: Edad de Oro*, II. Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 13-48.

AZAUSTRE GALIANA, Antonio. Algunas influencias de la oratoria sagrada en la prosa de Quevedo. *In: La oratoria sagrada en el siglo de Oro*, Criticón, 86-85, 2002, pp. 189-216. Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/084-85/084-085\\_191.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/084-85/084-085_191.pdf). Acesso em: 08 fev. 2018.

CHEVALIER, Maxime. **Quevedo y su tiempo la agudeza verbal**. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. Quevedo y la sátira de errores comunes. *In: Edad de Oro*, II, Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 67-82.

JAURALDE POU, Pablo. Circunstancias literarias de los <<Sueños>> de Quevedo. *In: Edad de Oro*, II, Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 119-126.

\_\_\_\_\_. La prosa de Quevedo: <<El Chitón de las Tarabillas>>. *In: Edad de Oro*, III. Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 97-122.

LÓPEZ-GRIGERA, Luisa. **Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles**. Tradução do latim Paulo Vasconcellos, tradução do espanhol Cássio Borges. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

LÓPEZ POZA, Sagrario. La Tabla de Cebes y Los sueños de Quevedo. *In: Edad de Oro*, XIII, 1994, pp. 85-101. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tabla-de-cebes-y-los-suenos-de-quevedo/>. Acesso em: 10 set. 2020.

NIDER, Valentina. Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo. *In: Los puentes de la invención en Quevedo*. Homenaje a don José Manuel Blecua (Santiago Fernández Mosquera, coord.). Vol. 3, 1999. Disponível em: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/la-perinola/issue/view/936>. Acesso em: 13 ago. 2019.

NOLTING-HAUFF, Ilse. **Visión, sátira y agudeza en los sueños de Quevedo**. Madrid: Ed. Gredos, 1974.

SABOR DE CORTÁZAR, Celina, **El infierno en la obra de Quevedo**. Biblioteca Virtual Universal, 2010. Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/154194.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2020.

SCHWARTZ LERNER, Lía. **Metáfora y sátira en la obra de Quevedo**. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ACEBRÓN RUIZ, J. **Sueños y Ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI**. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.

AGOSTINHO, Santo. **Obras Completas**. Padre Herminio Rodríguez (trad.). Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis. Disponível em: <http://www.augustinus.it/spagnolo/index2.htm>. Acesso em: 30 abril 2018.

AGOSTINHO, Santo. La fé en lo que no se ve. In: **Obras Completas**. Trad. Padre Herminio Rodríguez. Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis. Disponível em: [http://www.augustinus.it/spagnolo/fede\\_nelle\\_cose/index2.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/fede_nelle_cose/index2.htm) >. Acesso em: 20 abril 2018.

\_\_\_\_\_. **Confissões**. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

\_\_\_\_\_. **La Ciudad de Dios**, Libros I-VII. Introducción, traducción y notas de Rosa M.<sup>a</sup> Marina Sáez. Madrid: Biblioteca clásica Gredos, 2007

\_\_\_\_\_. **La Ciudad de Dios**, Libros VIII-XV. Introducción, traducción y notas de Rosa M.<sup>a</sup> Marina Sáez. Madrid: Biblioteca clásica Gredos/Edición digital: epublibre (EPL), 2018. Disponível em: [library.lol/main/380074BCDDFA7C69980B50C89953C23D](http://library.lol/main/380074BCDDFA7C69980B50C89953C23D). Acesso em: 21 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. Las Herejías, dedicado a Quodvultdeo. In: **Obras Polémicas**. Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis. Disponível em: <http://www.augustinus.it/spagnolo/eresie/index2.htm>. Acesso em: 6 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **En el natalicio de los santos mártires**. Sermão 335b. Traductor: Pío de Luis Vizcaíno, Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis. Disponível em: [http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/discorso\\_477\\_testo.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/discorso_477_testo.htm). Acesso em: 17 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Soliloquios del alma a Dios**. Traductor: P. Teodoro Calvo Madrid. Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis. Disponível em: [http://www.augustinus.it/spagnolo/attribuiti\\_04/soliloquios\\_del\\_alma\\_a\\_dios\\_libro.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/attribuiti_04/soliloquios_del_alma_a_dios_libro.htm). Acesso em: 04 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Comentario a los Salmos**, Salmo 127, Felicidad del justo. Traductor: Balbino Martín Pérez. Sant'Agostino, Augustinus Hipponensis, Sermón 15. Disponível em: [http://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni\\_salmi/index2.htm](http://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/index2.htm). Acesso em: 15 out. 2020.

ALEXANDRIA, Filón de. **Obras completas de Filón de Alejandría**, en 5 volúmenes traducidos del griego al español, con introducción y notas por José María Triviño. Buenos Aires: Acervo Cultural Editores, 1975-76. Disponível em: [https://archive.org/stream/FilnDeAlejandraObrasCompletas/Introducción%20a%20las%20Obras%20Completas%20de%20Filón%20de%20Alejandría\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/FilnDeAlejandraObrasCompletas/Introducción%20a%20las%20Obras%20Completas%20de%20Filón%20de%20Alejandría_djvu.txt). Acesso em: 20 jun. 2018.

ALFONSO X. **Siete Partidas**. Madrid: Imprenta de La Publicidad, 1807. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=gxBfAAAACAAJ&pg=PR7&dq=Siete+partidas+Tom+o+I&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwj1kdn63OTbAhUCGZAKHX6KCc4Q6AEINjAC#v=onepage&q=Siete%20partidas%20Tomo%20I&f=false>. Acesso em: 28 maio 2018

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Vol. I e II. Tradução, anotação e comentários de Cristiano Martins. 2ª Ed. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Itatiaia Limitada, 1979.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Maria. Edad Media 1. Teatro Religioso. *In*: AMORÓS, Andrés & DÍEZ BORQUE, José Maria (Coord.). **Historia de los espectáculos en España**. Madrid: Ed. Castalia, 1999.

AQUINO, Santo Tomás de. **Suma Teológica**. Hernán, J. González (coord.). 2012, Disponível em: <http://hig.com.ar/sumat/d/c73.html>. Acesso em: 22 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **As paixões da alma**. Tradução, edição e notas Paulo Faitanin e Bernardo Veiga. São Paulo: Edipro, 2015.

ARELLANO, I. & DUARTE, E. **El auto sacramental**. Madrid: Arcadia de las Letras, 2003.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Introduccion y notas de Julian Marias, traducción de Maria Araujo y Julian Marias. Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1970.

\_\_\_\_\_. **Parva Naturalia**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2006.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Introducción, traducción y notas Alberto Barnabé. Madrid: Alianza, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Introducción, traducción y notas Aicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2009.

\_\_\_\_\_. **De anima**. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Ética**. Tradução e notas de Cássio M. Fonseca. São Paulo: Edipro, 2017.

AUERBACH, Erich. Typological Symbolism in Medieval Literature Source. *In*: **Yale French Studies**, New Haven, n. 9. Yale University Press, 1952, pp. 3-10. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2929051>. Acesso em 05 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Mimesis**, Representação da realidade a literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Figura**. Tradução Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de Literatura Ocidental**. Organização Davi Arrigucci Jr. & Samuel Titan Jr. Tradução Samuel Titan Jr. & José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.

**Auto de los reyes magos**. Publisher Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-los-reyes-magos--0/html/fe96226-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-los-reyes-magos--0/html/fe96226-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0). Acesso em: 03 out. 2019.

BAZZONI, Claudio. **A teatralização retórica dos autos sacramentais de Calderón de la Barca** El divino Orfeo, Andrómeda y Perseo. São Paulo: Serviço de Comunicação Social, FFLCH/USP, 2008. Disponível em: [http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DLM\\_CLAUDIO.PDF](http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DLM_CLAUDIO.PDF). Acesso em 12 fev. 2017.

**Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

BIEDMA, Villen de. **Obras Poéticas de Horacio**. Granada: a costa de Juan Diez mercader de libros, 1599.

BOCCACCIO, G. **El Decamerón**. Traducción y notas de Esther Benítez. Madrid: Alianza Editorial, 2010, 2v.

BOÉCIO. **La consolación de la filosofía**. Edición de Leonor Pérez Gómez. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

BOEHNER, Philotheus & GILSON, Etienne. **História da Filosofia Cristã**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

BRANT, Sebastián, **La nave de los necios**. Edición de Antonio Regales Serna. Madrid: Ediciones Akal, S. A, 1998.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. **La Compañía de Jesús y la defensa de la monarquía hispánica**. Teófanos Egido (coord.), Javier Burrieza Sanchez, Manuel Revuelta González. Madrid: Malcial Pons Ediciones de Historia, S/A, 2004.

\_\_\_\_\_. La Compañía de Jesús y la defensa de la monarquía hispánica *In: Hispania Sacra*, LX 121, enero-junio 2008, 181-229, ISSN: 0018-215-X Disponível em: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/15836/3/54.pdf> Acesso em: 22/07/2020.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Sueños hay que verdad son. *In: Autos Sacramentales completos de Calderón*. nº 15. Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997. Disponível em: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/18062>. Acesso em: 09 out. 2018.

\_\_\_\_\_. *El valle de la Zarzuela*. *In: Serie de Autos sacramentales completos de Calderón*, nº 84, ed. Ignacio Arellano, Pamplona– Kassel, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2013. Disponível em: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37447/1/84\\_valle\\_zarzuela.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37447/1/84_valle_zarzuela.pdf), acesso em 09/10/2018.

CARBALLO, Luis Alfonso de. **Cisne de Apolo**. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo. Ediciones Críticas, Kassel Edition Reichenberger, 1997.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de Agudeza em Portugal**. São Paulo: Edusp e Humanitas Editorial, 2007.

CASCALES, Francisco. **Tablas Poéticas**. Murcia: por Luis Beros, 1617.

\_\_\_\_\_. **Cartas Philologicas**. Madrid: licencia por Don Antonio de Sancha, 1779. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/Cartas\\_Philologicas.html?id=kLtCAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Cartas_Philologicas.html?id=kLtCAAAAcAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 02 out. 2020.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición y notas de Francisco Rico. São Paulo: RAE, 2004.

\_\_\_\_\_. **Novelas Ejemplares**. Edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2005.

\_\_\_\_\_. **Poesías Completas I**, Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso. Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Editorial Castalia, 1973. Disponível em: <https://archive.org/details/poesiascompletas0001cerv/page/n5/mode/2up/search/Sc%C3%A9vola?q=Caio+Mucio+Sc%C3%A9vola>. Acesso em: 15 maio 2020.

CHACON ESPINDOLA, Vania Pilar. **A novela exemplar El coloquio de los perros e os preceitos do gênero cômico**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde29062015-144640/pt-br.php>. Acesso em: 12 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. El coloquio de los perros - Berganza y el alguacil: un posible entremés. *In: Hipogrifo Revista de Literatura y cultura del Siglo de Oro*. Vol.6, n.1, 2018. Disponível em: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/298>. Acesso em: 21 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Algunas prácticas discursivas en *El coloquio de los perros*: el espacio fronterizo entre el sermón y la murmuración. *In: Janus Estudios sobre el siglo de Oro*. n. 7, 2018a. Disponível em: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=103>. Acesso em: 17 out. 2018.

CICERÓN. Diálogos del Orador. *In: Obras Escogidas*. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1951.

\_\_\_\_\_. **Cuestiones Académicas Cicerón**. Introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Alvarez. México: Universidad Autónoma del México, 1990. Disponível em: <https://grandeseducadores.files.wordpress.com/2015/11/cicerc3b3n-cuestiones-acadc3a9micas.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **La invención retórica**. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997. Disponível em: <https://ia802907.us.archive.org/2/items/boecivs-sobre-el-fundamento-de-la-musica/MARCVS%20TVLLIVS%20CICERO%20-%20La%20Invencio%CC%81n%20Reto%CC%81rica.pdf>. Acesso em: 21 maio 2019.

\_\_\_\_\_. **Sobre la adivinación**. Introducciones, traducción y notas de Ángel Escobar. Madrid: Gredos, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sobre los deberes**. Introducción y notas de José Guillén Cabañero, Madrid: Alianza Editorial S.A., 2008.

CLAUDIANO. **Poemas**. Madrid: Ed. Gredos, 1993.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. Monfort Associação Cultural, 2016. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/bra/home/busca/?q=Concilio+de+Trento>. Acesso em: 17 set. 2010.

CORREAS, Gonzalo. **Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia**. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906. Disponível em: <http://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 29 jan. 2019.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la lengua castellana o española**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1674. Disponível em [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_264.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_264.html). Acesso em: 25 jun. 2018.

CRAWFORD, J. P. Wiclensham. **The Spanish Pastoral Drama**. Philadelphia: University of Pennsylvania Department of Romanic Languages and literatures, 1915.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europea y Edad Media Latina**, I y II. Traducción de Margit F. Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES. **Nuevo Diccionario Histórico del Español**. Real Academia Española. (Edición digitada de la edición de 1726-1739). Disponível em: <http://web.frl.es/DA.html>. Acesso em: 15 fev. 2018.

DIÉZ BORQUE, J.M. De los Siglos de Oro al Siglo de las luces. In: AMORÓS, Andrés; DIÉZ BORQUE, José Maria (Coord.). **Historia de los espectáculos en España**. Madrid: Ed. Castalia, 1999.

\_\_\_\_\_. **Historia del Teatro en España**. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Madrid: Ed. Taurus, 1988. Disponível em: <https://archive.org/details/historiadelteatr0000unse/page/n9/mode/2up?q=Historia+del+Teatro+en+Espa%C3%B1a+D%C3%A9z+Borque>. Acesso em: 03 nov. 2020.

DIONÍSIO, Pseudo-Areopagita. **A hierarquia Celeste**. Tradução, comentários e notas de Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

\_\_\_\_\_. **La Jerarquía Celeste**. Editado por Teodoro H. Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

ÉFESO, Artemidoro. **La interpretación de los sueños**. Madrid: Gredos, 2008.

ELIAS, Norbert. **La sociedad cortesana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. **Viaje a Itália 8º**. Génova, Turín, Milán, Mantua, Florencia, Roma. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em:



[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-a-italia--0/html/ff208f36-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_14.html#I\\_13](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-a-italia--0/html/ff208f36-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_13). Acesso em: 09 mar. 2020.

FILASTRIO DI BRESCIA. **Delle Varie Eresie**: Diversarum Hereseon Liber. Versione in lingua italiana corrente a cura di Claudia Foletti. Amburgo: Centro Culturale, 1721.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise. **La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón**. London: Tamesis Books Limited, 1977.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1992.

GILIO, G. A. **Dialogue on the errors and abuses of painters**. Edited by Michael Bury, Lucinda Byatt and Carol M. Richardson, translated by Michael Bury, Lucinda Byatt. California: Getty Research Institute, 2018.

GODOY ALCÁNTARA, Don José. **Ensayo Histórico**, Etmológico, Filológico sobre los Apellidos Castellanos. Madrid, Cárlos Bailly-Baillieri, 1871. Disponível em: <https://ia800502.us.archive.org/3/items/ensayohistorico00godo/ensayohistorico00godo.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2020.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. **Diccionario Akal del Teatro**. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y Arte de Ingenio**. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castália, 1987, 2t.

GRANADA, Luis de. **Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica, o de la manera de predicar**. Madrid: por Don Plácido Barco Lopez, 1793.

GRANT, Edward. **History of Natural Philosophy From the Ancient World to the Nineteenth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/search?utf8=%E2%9C%93&q=History+of+Natural+Philosophy+From+the+Ancient+World+to+the+Nineteenth%2C+Edward+GRANT%2C>. Acesso em: 20 maio 2018.

GUEVARA, Antonio de. **Menosprecio de corte y alabanza de aldea**. Edición y Notas de Matías Martínez de Burgos. Madrid: Ediciones de “La Letura”, 1915. Disponível em: <https://archive.org/details/menospreciodecor00guev/page/248/mode/2up>. Acesso em: 28 st. 2020.

HANSEN, João A. *Ut Pictura Poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. In: **Revista de Crítica Literária Latino-americana**, Ano XXIII, n. 45, Lima-Berkeley, 1997, pp. 177-191.

\_\_\_\_\_. Retórica da Agudeza. In: **Letras Clássicas**. n. 4. São Paulo: FFLCH/Universidade de São Paulo, 2000, pp. 317-342. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73792/77458>. Acesso em: 2 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *In: Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, n. 2, São Paulo: FFLCH/Universidade de São Paulo 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 8 abril 2020.

\_\_\_\_\_. **A sátira e o engenho**. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_. Juízo e Engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. *In: NASCIMENTO, E. & OLIVEIRA, M. C. C. (orgs.) Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Alegoria construção e interpretação da metáfora**. São Paulo/Campinas: Hedra/Ed. Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. A civilização pela palavra. *In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (Orgs.), 500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. Vieira e os estilos cultos: ‘ut theologia rhetorica. *In: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, v.21, n.43, jul./dez. 2011, pp. 25-62. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/6902/4177>. Acesso em: 04 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. **Práticas de Representação Luso-Brasileiras dos Séculos XVI, XVII e XVIII**. Notas autorais da disciplina. São Paulo: FFLCH/Universidade de São Paulo, 2º semestre de 2016, pp. 2-6 (Cópia cedida pelo autor).

\_\_\_\_\_. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Cilaine A. Cunha; Mayra Laudana (orgs). São Paulo: Edusp, 2019.

HERRÁN ALONSO, Emma. De héroes y encrucijadas: el bivium, motivo ideológico y estructurador de las narraciones espirituales del Siglo de Oro. *In: Historias Finjidas. n. 1*, 2013, pp. 36-60. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1145044>. Acesso em: 04 mar. 2020.

HERRERO, Miguel **Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega**. Madrid: Editorial Castalia, 1977.

HESÍODO. **Obras y Fragmentos**. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 1978. Disponível em: <http://library.lol/main/D4030D79FBEA7271572FC2686FF15B5F>. Acesso em: 02 jun. 2020.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: O mundo como labirinto**. Ed. Perspectiva, São Paulo 1986.

HOMERO. **La Odisea**. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

HORACIO FLACO, Quinto. **Odas de Q. Horacio Flaco**. Libro primero. Traducido por Juan Mariano Larsen. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1860. Disponível em: <https://archive.org/details/odasdeqhoraciof100hora>. Acesso em: 29 jun. 2018.

HOROZCO Y COVARRUBIAS. Juan de. **Tratado de la verdadera y falsa profecía**. Segovia: impreso por Juan de la Cuesta, 1588.

JUVENAL & PÉRSIO. **Sátiras**. Madrid: Gredos, 2008.

KAGAN, Richard. **Lucrecia's dreams politics and prophecy in sixteenth century Spain**. Berkely: University of California Press, 1990.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LAZARILLO DE TORMES. Edición Francisco Rico. Madrid: Catedra, 2002.

LAZARILLO DE TORMES. **Segunda Parte del Lazarillo**. Edición de Pedro M. Piñero. Madrid: Cátedra, 1999.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LINS BRANDÃO, Jacynto. O narrador no romance grego. *In: Ágora: Estudos Clássicos em debate I*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1999, pp. 31-56. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/narrador.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. **A poética do Hipocentauro**, Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

LIMA, Luís Felipe S. **O império dos Sonhos**. São Paulo: Alameda, 2010.

\_\_\_\_\_. **Padre Vieira**: Sonhos proféticos, profecias oníricas. O tempo do Quinto Império nos sermões de Xavier Dormindo. Humanitas, São Paulo, 2004.

LLOSA SANZ, Álvaro. El canon de belleza femenina en tiempos de La Celestina a través de textos de la época. *In: Acta Hispanica-Acta Universitatis Szegediensis IV*. Szeged: Hungaria, 1999, pp. 23-37. Disponível em: [https://www.academia.edu/9190126/El\\_canon\\_de\\_belleza\\_femenina\\_en\\_tiempos\\_de\\_La\\_Celestina\\_a\\_trav%C3%A9s\\_de\\_textos\\_de\\_la\\_%C3%A9poca](https://www.academia.edu/9190126/El_canon_de_belleza_femenina_en_tiempos_de_La_Celestina_a_trav%C3%A9s_de_textos_de_la_%C3%A9poca). Acesso em: 01 dez. 2020.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophía antigua poética**. Madrid: Biblioteca Castro, 1973. Obras Completas I.

LÓPEZ-GRIGERA, Luisa. **La retórica en la España del siglo de oro**. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1994.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco. **La Pícaro Justina**. Tomo I. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/lapcarajustina01lpez/page/n9/mode/2up>. Acesso em: 09 mar. 2010.

LÓPEZ DE YANGUAS, Fernán. **Farsa sacramental**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farsa-sacramental--0/html/ff8f5a60-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farsa-sacramental--0/html/ff8f5a60-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0). Acesso em: 19 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Obras dramáticas**. Madrid: Espasa Calpe, 1967.

LUCANO, Marco Anneo. **Farsalia**. Introducción, traducción y notas de Antonio Holgado Redondo. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

LUCIANO DE SAMÓSATAS. **Obras I**. Introducción general José Alsina Clota, Traducción y notas de Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

\_\_\_\_\_. **Obras II**. Traducción y notas de José Luis Navarro González. Madrid: Editorial Gredos, 2008a.

LUCRECIO. **La naturaleza**. Introducción, traducción y notas de Francisco Socas. Madrid: Editorial Gredos, 2003.

MACROBIUS, A. T. **Commentary on the dream of Scipio**. New York: Columbia University Press, 1990.

MAGNO, Gregorio. **Libros Morales 1**. Introducción, traducción y notas de José Rico Pavés. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1998.

MARCIAL, Marco Valério. **Epigramas**. Tradução, notas e postácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MATA INDURAIN, Carlos. Las cortes de la muerte. Auto sacramental atribuido a Lope de Vega y el episodio cervantino de la carreta de la Muerte (Quijote, II, 11). *In: Alpha. Estudios Cervantinos*. n. 43. Diciembre/2016. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5832237.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MATEO ALEMÁN. **Guzmán de Alfarache I**. Edición de José María Micó. Madrid: Cátedra, 2006.

MEJÍA, Pero, **Diálogos**. 8ª Edición. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier Garcia, 1767. Disponible em: [https://books.google.com.br/books?id=-DEe1xsHrrkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=Medicos&f=false](https://books.google.com.br/books?id=-DEe1xsHrrkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Medicos&f=false). Acesso em: 22 jan. 2019.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004 [1974].

MOLL, Jaime. El libro en el Siglo de Oro. *In: Edad de Oro I*. Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 43-54.

\_\_\_\_\_. Transmisión y público de la obra poética. *In: Edad de Oro, IV*. Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, pp. 71-85.

MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis. **Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de Ambas Castillas**. Tomo I, II y III. Sevilla: Librería de San José, 1911-1912. Disponible em: <https://ia600303.us.archive.org/29/items/personajesperson01montuoft/personajesperson01mo>

[ntuoft.pdf](#);

<https://archive.org/details/personajesp02montuoft?q=Personajes%2C+personas+y+personillas+que++corren+por+las+tierras+de+ambas+Castillas>;

<https://archive.org/details/personajesp03montuoft/page/8/mode/2up?q=Personajes%2C+personas+y+personillas+que++corren+por+las+tierras+de+ambas+Castillas>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MONZÓN, Francisco. **Avisos Spirituales**. Lisboa: por Ioannes Blauio de Colonia, 1563.

MUHANA, Adma. **A epopéia em prosa seiscentista**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.

ORÍGENES. **Tratado sobre os Princípios**. São Paulo: Paulus, 2017.

OVÍDIO. **Metamorfosis**. Volumen I. Texto revisado e traduzido por Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

\_\_\_\_\_. **Metamorfosis**. Volumen II Texto revisado e traduzido por Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

\_\_\_\_\_. **Metamorfosis**. Volumen III Texto traduzido por Antonio Ruiz de Elvira, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994a.

PARKER, A. A. Notes on the Religious Drama in Mediæval Spain and the Origins of the 'Auto Sacramental'. In: **The Modern Language Review**, Vol. 30, nº. 2. Modern Humanities Research Association, Apr. 1935, pp. 170-182. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3716095>. Acesso em: 20 fev. 2018.

\_\_\_\_\_. **The allegorical drama of Calderón**. London/Oxford: Dolphin Book Co., 1968.

PÉCORRA, A. **Teatro do Sacramento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org). **Sermões de quarta-feira de cinza**. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

\_\_\_\_\_. **Máquina de gêneros**. São Paulo/Campinas: Edusp/Unicamp, 2018.

PETRONIO. **El satiricón**. Madrid: Gredos, 1978.

PHILLIPS, Richard Percival. **Modern Thomistic Philosophy**. Vol. I. Westminster: The Newman Bookshop, 1934. Disponível em: <https://archive.org/details/modernthomisticp01phil>. Acesso em: 28 out. 2018.

PLATÓN. **Diálogos VI Filebo**, Timeo, Critias. Traducciones, introducciones y notas por M<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid: Editorial Gredos, 1992. Disponível em: <https://archive.org/details/dialogos-vi-filebo-timeo-critias/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 07 out. 2010.

PLUTARCO. **Las vidas paralelas**. Tomo I. Traducidas del griego al castellano por D. Antonio Ranz Romanillos. Madrid: Imprenta Central à cargo de Vitor Saiz, Colegiata, núm. 6, 1879.

Disponível em:  
<https://ia802701.us.archive.org/33/items/lasvidasparalel03plutgoog/lasvidasparalel03plutgoog.pdf>. Acesso em: 15 maio 2020.

\_\_\_\_\_. **Obras Morais**. Tradução, introdução e notas de Paula Barata Dias. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2010.

PROPERCIO. **Elegías**. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid: Gredos, 1989.

\_\_\_\_\_. **Elegías de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PRUDENCIO, Aurelio Clemente. **The Psychomachia of Prudentius**. text, commentary and glossary Aaron Peltari. University Oklahoma Press: Norman, 2019. Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/The\\_Psychomachia\\_of\\_Prudentius/k36mDwAAQB-AJ?hl=pt-BR&gbpv=0](https://www.google.com.br/books/edition/The_Psychomachia_of_Prudentius/k36mDwAAQB-AJ?hl=pt-BR&gbpv=0). Acesso em: 04 set. 2020.

PSELLUS, Michael. **Dialogue on the operation of Daemons**. Translated from the original Greek by Marcus Collisson, Edited by Stephen Skinner. Singapore: Golden Hoard Press, 2010.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. **Instituição Oratória**. Tomo I, II. Tradução, apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

\_\_\_\_\_. **Instituição Oratória**. Tomo III e IV. Tradução, apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RABELAIS, François. **Pantagruel, rei dos Dípsodos**. Tradução, apresentação e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Editora Frenesi, 1997. Disponível em: <http://libgen.rs/book/index.php?md5=74D7D991FED4DD41A975E3E42250B457>. Acesso em: 05 nov. 2020.

(RAE) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. Madrid: RAE. Disponível em: <https://www.rae.es/>. Acesso em: 9 jan. 2019.

RAILLO-GRUSS, Assunción. Lucianismo y Sátira menipea. In: VAÍLLO, Carlos. & VALDÉS, Ramón (Eds). **Estudio sobre la sátira española en el Siglo de Oro**. Madrid: Ed. Castalia, 2006.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Tomo I y II. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2016.

ROUANET, Léo. **Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI**. Tomo II. Barcelona/Madrid: Bibliotheca Hispánica, 1901. Disponível em: <https://archive.org/details/coleccindeauto02rouauoft>. Acesso em: 10 jan. 2018.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego. **La república literaria**. Palermo: En la emprenta de Joseph Gramiñani, 1700. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XpQo6OEHYMIC&printsec=frontcover&dq=Rep%C3%BAblica+Literaria,+Saavedra+Fajardo+1700&hl=pt->

[BR&sa=X&ved=2ahUKEwjOnMKy4vHuAhVMFLkGHdtiAyQQ6AEwAHoECAQQA#v=onepage&q=Rep%C3%BAblica%20Literaria%2C%20Saavedra%20Fajardo%201700&f=false](#). Acesso em: 01 set. 2020.

SÁNCHEZ AGUIRREOLEA, Daniel. El derecho de asilo en España durante la Edad Moderna. *In: Mundo moderno, Hispania Sacra*. 55. Universidad de Navarra, 2003, pp. 571-598. Disponível em: <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/158/156>. Acesso em: 8 out. 2020.

SÁNCHEZ, Francisco. **Quod Nihil Scitur**. Edición y traducción S Rabade, J.M. Artola y M. F. Perez. Madrid: Instituto de Filosofía “Luis Vives”, 1984. Disponível em: [http://www.larramendi.es/es/consulta/resultados\\_ocr.do?id=489&forma=ficha&tipoResultado=s=BIB&posicion=8](http://www.larramendi.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=489&forma=ficha&tipoResultado=s=BIB&posicion=8). Acesso em: 27 jul. 2020.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carlos. “*Fortuna velut luna*”: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento. *In: eHumanista*, v.17, Journal of Iberian Studies, Department of Spanish and Portuguese University of California Santa Barbara, 2011, pp. 230-253. Disponível em: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/9%20ehumanista17.c.sanchez.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/9%20ehumanista17.c.sanchez.pdf). Acesso em: 02 fev. 2017.

SANTA CRUZ, Melchor. **Floresta Española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles**. Primera Parte. Toledo: A costa de la Real Compañía de Impresores y libreros del Reyno, 1790. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Sjt5gdm6YF0C&pg=PP16&dq=Floresta+Espa%C3%B1ola+Melchor+de+Santa+Cruz+Primera+Parte+1790&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiKkcGKy4DtAhWTH7kGHYZ8CHEQ6AEwCXoECAIQAg#v=onepage&q=Floresta%20Espa%C3%B1ola%20Melchor%20de%20Santa%20Cruz%20Primera%20Parte%201790&f=false>. Acesso em: 13 nov. 2020.

SÃO VITOR, Hugo de. **Didascalión da arte de ler**. São Paulo: EDUSP, 2007.

SCHOLBERG, Kenneth R. **Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI**. Suíça: Peter Lang, 1979.

SÉNECA. **Epístolas Morales a Lucilio**. Vol. I. Traducción y Notas de Ismael Roca Meliá, Madrid: Editorial Gredos, 1986. Disponível em: <https://archive.org/details/EpistolasMoralesALucilioTomo1/Ep%C3%ADstolas%20morales%20a%20Lucilio%20Tomo%201/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 02 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Epístolas Morales a Lucilio**. Vol. II. Traducción y Notas de Ismael Roca Meliá, Madrid: Editorial Gredos, 1989. Disponível em: <https://archive.org/details/EpistolasMoralesALucilioTomo1/Ep%C3%ADstolas%20morales%20a%20Lucilio%20Tomo%202>. Acesso em: 02 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Sobre la brevedad de la vida**. Traducción, notas y posfacio de Francisco S. Gavilán, Andalucía: Biblioteca Virtual de Andalucía, 2010. Disponível em:

[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/flashbooks/lecturas\\_pendientes/sobre\\_la\\_brevedad\\_de\\_la\\_vida/files/seneca.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/flashbooks/lecturas_pendientes/sobre_la_brevedad_de_la_vida/files/seneca.pdf). Acesso em: 15 jun. 2020.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. Tradução e notas de José Eduardo S Lohner. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

SEVILLA, Isidoro de. **The Etymology of Isidore of Seville**. Translated, with introduction and notes by Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach and Oliver Berghof. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SOARES, Cipriano. **Arte de Retórica**. Tradução Silvério Augusto Benedito. Parte integrante da dissertação (Mestrado) – Literatura Clássica, Área de Literatura Latina, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, Lisboa, 1995.

SOUZA BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1997.

SUÁREZ, Francisco. **Defensa de la fe católica y apostólica contra los errores del anglicanismo**. Vol. II, Libro III. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970.

TEOFRASTO. **Caracteres**. São Paulo: Annablume, 2014.

TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO. **Ejercicios de Retórica**. Introducción, traducción y notas de M<sup>a</sup> Dolores Reche Martinez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

TERTULIANO. **El Alma**. Introducción, texto crítico, traducción y notas Salvador Vicastillo. Madrid: Ciudad Nueva, 2016.

TESAURO, Emanuele. **Il Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione**: che serue à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbólica. Torino: por Bartolomeo Zauatta, 1670. Disponível em <https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa/page/500/mode/2up>. Acesso em: 1 abril 2020.

\_\_\_\_\_. **Il Cannocchiale aristotelico**: esto es, anteojo de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locución, que sirve a toda arte oratoria, lapidaria, y symbolica, examinada con los principios del Divino Aristoteles. Tomo II. Madrid: 1741. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ybZLEU7iEo8C&pg=PA314&dq=Il+cannocchiale+aristot%C3%A9lico,+esto+es+anteojo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiAkty0ptzoAhWuHLkGHArzA7sQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Il%20cannocchiale%20aristot%C3%A9lico%2C%20esto%20es%20anteojo&f=false>. Acesso em: 09 abril 2020.

TORQUEMADA, Antonio de. **Obras Completas**, I, Manual de escribientes, Colloquios satíricos, Jardín de flores Curiosas. Madrid: Turner Libros, 1994.

URBANO IV. **Bula transiturus de hoc mundo con la que se instituye la fiesta del Corpus Christi**. Orvieto: Libreria Editrice Vaticana, 1264. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/urbanus-iv/es/documents/bulla-transiturus-de-mundo-11-aug-1264.html>. Acesso em: 05 fev. 2018.



VALADÉS, Fray Diego. **Retórica Cristiana**. Introducción de Esteban J Palomera, advertencia de Alfonso Castro Pallares, traducción de Tarsicio Herrera Zapién, et alí. México: Fondo de cultura económica, 2003.

VALDÉS, Alfonso de. **Diálogo de Mercurio y Carón**. Edición de Rosa Navarro. Madrid: Catedra, 1999.

VAN VEEN, Otto. **Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas**: con el Enchiridion de Epicteto y La tabla de Cebes, filosofo platonico. Por Henrico y Cornelio Verdussen [1701]. Londres: Forgotten Books. 2018.

VEGA, Lope de. **Decimaseptima Parte de las Comédias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Miguel de Siles mercader de libros, 1622. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=d6ldAAAACAAJ&newbks=0&printsec=frontcover&q=Lope+de+Vega+el+hidalgo+bencerraje&hl=pt-BR&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Lope%20de%20Vega%20el%20hidalgo%20bencerraje&f=false](https://books.google.com.br/books?id=d6ldAAAACAAJ&newbks=0&printsec=frontcover&q=Lope+de+Vega+el+hidalgo+bencerraje&hl=pt-BR&redir_esc=y#v=onepage&q=Lope%20de%20Vega%20el%20hidalgo%20bencerraje&f=false) Acesso em: 23 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Autos y Coloquios**. Tomo II. Madrid: RAE, 1892. Disponível em: <https://archive.org/details/obraspublicadas02vegauoft/page/n5?q=La+siega+Lope+de+Vega>, Acesso em: 24 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **La Dorotea**. Edición Américo Castro. Madrid: Biblioteca Renacimiento Obras Maestras de la Literatura Universal, 1913. Disponível em: <https://archive.org/details/ladoroteaacctione00vega/page/268/mode/2up>. Acesso em: 24 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Las cortes de la muerte**. Tomo II. Madrid, Atlas, 1963. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cortes-de-la-muerte--0/html/fee84108-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cortes-de-la-muerte--0/html/fee84108-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html). Acesso em: 08 jun. 2019.

VICENTE, Gil. **O velho da Horta, Auto da Barca do Inferno, A farsa de Inês Pereira**. Introdução e estabelecimento do texto Segismundo Spina. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. Auto de San Martinho. In: **Obras de Gil Vicente**, Vol. 1, Compilação de 1562, Direção científica de José Camões, Centro de Estudos de teatro imprensa nacional. Lisboa: Casa da Moeda, 2002.

VIEIRA, Antonio. Sermão de Santo António. In: **Obras Escolhidas**. Prefácio e notas de António Sergio e Hernâni Cidade. Vol. XI, Sermões II. Lisboa: Livraria Editora Sá da Costa, 1951. Disponível em: <https://archive.org/details/obrascolhidas11viei/page/224/mode/2up?q=Obras+escolhidas+P+dre+Antonio+Vieira> , Acesso em: 18 fev. 2010.

VIEIRA, Maria Augusta da C. **O dito pelo não-dito**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. La discreción como práctica de representación en ‘El curioso impertinente’. In: **Peregrinamente Peregrinos**. Atas del V Congreso Internacional de la *Asociación de Cervantistas*. Lisboa: 2004.

\_\_\_\_\_. **Dom Quixote: A letra e os caminhos.** São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes.** São Paulo: Edusp, 2012.

VILAR, Mario Prades. La teoría de la simulación de Pedro de Ribadeneira y el “maquiavelismo de los antimaquiavélicos”. *In: INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno.* n°5, enero-junio, 2011, 133-16. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4587961.pdf> . Acesso em: 06 mar. 2020.

VILLALÓN, Cristóbal de. **El Crotalón.** Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1871. Disponível em: [https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QaclNnYF2dC365ZXsHuZRqjBI-9dQxIZ8sE7C9lxRhEtXnkPfn5BGI-x2PP7qEzstonTYXdBcuaksLBgTz8LC5kZYXVgutDj3SHyrQAYD78JWbd99OsmzfzICTInXoV6DoLz84pSF\\_8X7yYPm2oAlnXoy-xspn2bHUdyNz4Q5GT5\\_AKLhFqWmXQf6qjCEdiaF2Tuo1uBWHRfPnrYOcB3gRAX0Wk odQ2C9AsIsMnywKegJwcmlekzA2uvfZroei4H57mnSatboMWh6R9nafcshBmi\\_lhR5fd\\_4devNwEKqfvhbysqqyc](https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QaclNnYF2dC365ZXsHuZRqjBI-9dQxIZ8sE7C9lxRhEtXnkPfn5BGI-x2PP7qEzstonTYXdBcuaksLBgTz8LC5kZYXVgutDj3SHyrQAYD78JWbd99OsmzfzICTInXoV6DoLz84pSF_8X7yYPm2oAlnXoy-xspn2bHUdyNz4Q5GT5_AKLhFqWmXQf6qjCEdiaF2Tuo1uBWHRfPnrYOcB3gRAX0Wk odQ2C9AsIsMnywKegJwcmlekzA2uvfZroei4H57mnSatboMWh6R9nafcshBmi_lhR5fd_4devNwEKqfvhbysqqyc). Acesso em: 09 set. 2020.

VIRGÍLIO. **Geórgicas.** Salamanca: Por Juan de Guzman, en casa de Juan Fernandez, 1586. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=u252L18i0ukC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=u252L18i0ukC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 02 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Eneida.** Madrid: Gredos, 1992.

\_\_\_\_\_. **Bucólicas.** Tradução e Notas Odorico Mendes, Edição Anotada e Comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

WARDROPPER, Bruce W. **Introducción al teatro religioso del siglo de oro.** Madrid: Anaya, 1967.

\_\_\_\_\_. La poesía religiosa del Siglo de Oro. *In: Edad de Oro. IV.* Madrid: Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1988, pp. 195-210.

YOUNG, Karl. **Ordo prophetarum.** Wisconsin: Wisconsin Academy of Sciences, arts and letters, 1922. Disponível em: <https://archive.org/stream/ordoprophetarum00youn#page/30/mode/2up>. Acesso em: 10 maio 2018.

ZUMTHOR, Paul. Dialogue and Theater. *In: Toward a medieval poetics.* Translated by Philip Bennet. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1992.