

**Los Sueños de Quevedo (2017), (re)escritos por José Luis Collado:  
una escenificación neoBarroca.**

Emmanuel Marigno  
(Universidad de Saint-Étienne, Francia)

## 0. Introducción

Se presenta aquí una reflexión crítica sobre recepción del Siglo de Oro en la época contemporánea, a partir de una (re)escritura titulada *Los Sueños de Quevedo (2017)*, de José Luis Collado.

Este estudio arranca con una serie de datos contextuales, que permiten enmarcar en un segundo tiempo la recepción de la obra en la crítica teatral antes de adentrarse, por último, en los recursos de la escenificación y una posible hermenéutica.

Se analiza, más precisamente, el dialogo transgenérico y transecular que forma el armazón artístico de los *Sueños* de José Luis Collado y los de Francisco de Quevedo. La herramienta de dicho análisis se fundamenta en la crítica quevediana, en particular, en aquellos estudios acerca de la autocita, heterocita y circunstancialidad tan características de la obra filosófica y ficcional de Quevedo; refuerzan estas aproximaciones conceptos teatrales sobre la cuestión del dispositivo escenográfico, en torno al cual se enredan los procesos poéticos de la dramatización de los textos de Quevedo por Collado, junto con la actualización y modernización política que nos brinda el dramaturgo madrileño.

## 1. Datos contextuales

José Luis Collado (1973 – ...) es un periodista y escritor que se dio a conocer en el ámbito teatral con numerosas adaptaciones y traducciones, entre las más recientes, *El curioso incidente del perro a medianoche* (2019) –novela de 2004 del británico Mark Haddon–, *Macbeth* (2020) –tragedia de 1599–1606 de William Shakespeare–, *El idiota* (2021) –novela de 1868-1869 de Fiódor Dostoyevski– o *Para acabar con Eddy Bellegueule* (2024) –novela de 2014 del galó Édouard Louis.

El montaje de la reescritura teatral de los *Sueños* de Quevedo ha sido dirigido por Gerardo Vera y coproducido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, La Llave Maestra y Traspasos Kultur. Se trata de una reflexión sobre la sociedad, que se supone aquí corrupta, en tiempos de Quevedo, declarando el propio José Luis Collado que

[...] así vivió Quevedo, contemporáneo de Velázquez, pintor también de la liquidación española. Eso hemos intentado reflejar a partir de su obra más personal, sus *Sueños*, crónica dolorosa y lúcida de una España presa de la corrupción de las monarquías absolutas de Felipe III y Felipe IV, víctima del ocio y de la ignorancia, donde la filosofía era esclavizada por la teología. En un momento, también, donde todo olía a corrupción. (Collado 2017a, s.p.)

Para cumplir dicha meta, sin embargo, Collado había pensado anteriormente en otro texto de Quevedo, pues

La idea de partida de Vera era retratar la decadencia del imperio español. [...]. Empezaron a trabajar con *El Buscón* pero pronto se dieron cuenta de que este texto no les cuadraba: la juventud de Pablos, su pícaro intemporal, no se sincronizaba con la edad de Echanove. Así que Vera dobló la apuesta y apuntó a *Los sueños* [...]. (Ojeda, s.p.)

La obra se presenta como una lectura libre del palimpsesto quevediano, bajo la dirección de Gerardo Vera, también encargado de escenografía junto con Alejandro Andújar, siendo Juan Echanove quien incorpora al propio Quevedo. Interpretan Óscar de la Fuente al Cardenal y el Diablo, Markos Marín al Duque de Osuna y a Villena, Antonia Paso a La Portera y a La Envidia, Lucía Quintana a Aminta y a La Enfermera, Marta Ribera a Doña Fábula y a La Muerte, Chema Ruiz a Judas, al Hombre, al Esclavo negro, Ferran Vilajosana a La Carne y a El Doctor, Eugenio Villota a El Desengaño, a Montalbán y a El Mundo, interpretando Abel Vitón a El Dinero y a La Principessa. El vídeo venía a cargo de Álvaro Luna, la música de Luis Delgado, el vestuario de Alejandro Andújar y la iluminación de Juan Gómez Cornejo.

## 2. La recepción de la crítica teatral

Los críticos del ámbito cultural, hacen hincapié en la dimensión visual del texto de Quevedo, que relacionan con la pintura de su tiempo, pero incluso con periodos artísticos posteriores en los que, conforme precisan, pudo influir Quevedo:

Con verbo preciso, el poeta pinta un gran fresco humorístico de la España imperial, que solo tiene parangón en los *Caprichos* y las pinturas negras de Goya. (Vallejo, s.p.)

Sin embargo, echa de menos Vallejo (Vallejo, s.p.) que se halla apartado la dimensión visual del propio texto de Quevedo, que se hubiera podido valorar como tal, en vez de traducir visualmente y en claves contemporáneas el potencial estilístico de Quevedo: “¿No hubiera sido poner el acento en la palabra más eficaz que ilustrarla, recitar los textos mejor que representarlos, encarnar lo dicho más oportuno que encarnar a quien lo dijo?” También rehúsa Vallejo (Vallejo, s.p.) la referencia, no solo a los *Sueños*, sino también los parangones con otros textos como son la *Epístola satírica a don Gaspar de Guzmán*, *La hora de todos y la fortuna con seso*, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo*, junto con sonetos de la poesía amorosa, entre otros textos de don Francisco.

La perspectiva del crítico Álvarez Domínguez resulta igualmente perpleja y reservada, debido a la elaboración de un esmerado entramado:

[...] en la versión de José Luis [...] caben alegoría, poesía, crónica vital y crítica social en un mismo espectáculo [...]. Puede que el ritmo narrativo se torne en ocasiones confuso –tanto ir y venir de planos, realidades, referencias y fechas tal vez haga que el espectador no sepa de dónde viene y adónde va [...]; muchas veces con acciones paralelas en escenario y platea. (Álvarez Domínguez, s.p.)

Lo que encontrará el espectador que asista a ver estos *Sueños* es un espectáculo [...] en el que puede que no siempre sea fácil seguir el hilo argumental. Pese a todo, hay que aplaudir la valentía de haber convertido en un espectáculo de teatro de primera clase un texto que no ponía las cosas fáciles a primera vista: será críptico; pero está lleno del encanto de lo indescifrable. (Álvarez Domínguez, s.p.)

Por mi parte, no hablaré ni de “confusión”, ni tampoco de “dificultad para seguir el hilo”, sino, al contrario, de una reescritura que recrea fielmente lo barroco del hipotexto, a la vez que toda una serie de recursos escenográficos ayudan a que el espectador siga el propósito teatral al tiempo que se respeta y suscita su capacidad de imaginación.

También el crítico Marco Ordoñez saluda favorablemente una creación transmedial a la vez que transhistórica, o sea, “[...] una suerte de retrato expresionista, con tonos cambiantes y continuos saltos temporales. Tiene la función una ambiciosa voluntad de espectáculo total,

músicas espléndidamente seleccionadas [...]” (Ordóñez, s.p.). Sobre propósito temporal, coincide, o confirma, el propio dramaturgo que

Ahora, en este momento de indignidad moral, estos grandes maestros son los que tienen que alumbrarnos el camino. Está todo tan removido como en la decadencia del siglo XVII, [...] sus textos tienen algo de viaje al futuro donde todavía se reconoce el momento barroco. (Collado 2017b)

Por cierto, el contenido político y social de los *Sueños* de Quevedo no da lugar a duda y, debido a los referentes clásicos y filosóficos en los que se arraiga, consigue una forma de atemporalidad. Se conocen las relaciones entre Quevedo y el Cardenal-Duque de Lerma (1553-1625) gracias a distintos textos y, quizá sea el más conocido de ellos el encomiástico “Elogio al duque de Lerma”, una “Canción pindárica” según, precisa el texto, de “Cuando vivía Valido feliz del Señor Rey Don Felipe III”. Mucho menos benevolentes, sin embargo, fueron los versos del Conde de Villamediana, en que se denuncia las actuaciones delincuentes de Lerma y, por ende, los intentos que manifestó el Duque de Uceda, quien pretendía suceder a su padre Cardenal-Duque. Con estos versos celebra Villamediana el momento “Cuando el Rey desterró al Duque de Lerma Cardenal”:

Dio bramido de león  
disimulado cordero,  
y al son del bramido fiero  
se asustó todo ladrón.  
El primero es Calderón,  
que dicen que ha de volar  
con Josafá de Tovar,  
rabí, por las uñas Caco,  
y otro no menor bellaco,  
compañero en el hurtar.  
También Perico de Tapia,  
que de miedo huele mal,  
y el señor doctor Bonal  
con su mujer Doña Rapia.  
Toda garruña prosapia  
teme calabozo y grillos;  
de medrosos, amarillos  
andan ladrones a pares:  
que de tan nuevos solares  
se menean los ladrillos. (Villamediana, 979-981)

Por motivos análogos, le dirigió Quevedo a aquellos que formaban parte del círculo del Cardenal-Duque propósitos políticos que conllevan una tonalidad igualmente crítica y negativa. Rebotando en el citado “Perico de Tapia” a quien denuncia Villamediana en su poema, condena Quevedo en los *Anales de quince días* “la opulencia de sus casas”, refiriéndose al mismo “Perico de Tapia” de Villamediana, al que añade Quevedo Jorge de Tovar.

Quizá tenemos que darle a la primeriza canción que le dedica el joven Quevedo, al que era solo Duque por aquel entonces, la importancia que tiene la propia forma genérica, es decir, poca. Puede que fuera, por aquellos albores de los primeros versos quevedianos, solo una forma de competir con su rival de aquel entonces, Luis de Góngora y Argote. Al

propósito, subraya Mercedes Blanco que “La tentative du jeune Quevedo pour donner une forme grandiose à l'éloge du favori est de dimensions plus modestes; un Elogio del duque de Lerma de don Francisco en forme de chanson pindarique” (Blanco, s.p.).

Como se ve, en particular con el texto de los *Anales de quince días*, Quevedo mantiene una relación ambigua con el poder en general y con determinados políticos en particular. La desconfianza de Quevedo para con el mundo político, rebasa el mero contexto circunstancial (Ettinghausen, 225-259), pues, en el *Discurso de todos los diablos o infierno amendado*, condena el autor al infierno a todos los validos de la Antigüedad:

[...]. Llegó a él Lucifer y, dando un trueno que hizo temblar todo el infierno, le dijo:  
 —¿Quién eres, alma, aún aquí presumida?  
 —Yo soy —le respondió— el gran Julio César; y después que se desbarató y mezcló tu reino, di con Bruto y Casio, los que me mataron a puñaladas con pretexto de la libertad, siendo persuasión de la envidia y codicia propia. Estos perros, el uno hijo y el otro confidente. No aborrecieron estos infames el imperio, sino el emperador; matáronme porque fundé la monarquía; no la derribaron, antes apresuradamente ellos instituyeron la sucesión de ella. Mayor delito fue quitarme a mí la vida que quitar yo el dominio a tos letrados, pues yo quedé emperador y ellos traidores; yo fui adorado del pueblo en muriendo, y ellos fueron justiciados en matándome. —Perros —decía la grande alma de Julio César—, ¿estaba mejor el gobierno en muchos senadores que lo supieron perder, que en un capitán que lo mereció ganar? ¿Es más digno de corona quien preside en la calumnia y es docto en la acusación, que el soldado gloria de su patria y miedo de los enemigos? ¿Es más digno de imperio el que sabe leyes, que el que las defiende? Éste merece hacerlas, y los otros estudiarlas. ¿Libertad es obedecer la discordia de muchos, y servidumbre atender el dominio de uno? ¿A muchas codicias y ambiciones juntas llamáis padres, y al valor de uno tiranía? ¡Cuánta más gloria será al pueblo romano haber tenido un hijo que la hizo señora del mundo, que unos padres que la hicieron con guerras civiles madrastra de sus hijos! Malditos, mirad cuál era el gobierno de los senadores que, habiendo gustado el pueblo de la invención de la monarquía, quisieron antes Nerones, Tiberios, Calígulas y Heliogábalos que leyes y senadores. (Quevedo 2012, 144-145)

La ideología política de Quevedo y, en particular, su visión de lo que debe ser el Valido, se expresa muy nítidamente en, por lo menos, dos obras teóricas que son *Política de Dios y Gobierno de Cristo* (Quevedo [1616-1626] 1977) por una parte y el *Discurso de las privanzas* (Quevedo [1606] 2009) por otra. En ambas obras, por la circunstancialidad de la publicación<sup>1</sup>, se halla respectivamente aludidos el Cardenal-Duque de Lerma y el Conde-Duque de Olivares, del que nos vamos aproximando.

En lo que a Lerma, y sobre todo a sus malas actuaciones, se refiere, recuerda Antonio Ferros que

Estas palabras, escritas por uno de los autores españoles del siglo XVII más distinguidos e influyentes, Francisco de Quevedo, quizá representan la visión más crítica y popular de todas las expresadas en contra de Felipe III (1598-1621). La crítica de Quevedo se extendía también al privado del rey, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, más conocido como duque de Lerma, y a sus aliados y clientes, a todos los

<sup>1</sup> En lo que a Lerma se refiere, tengamos en cuenta que la *Política* se publica, por cierto, en 1626, pero escribía Quevedo la primera parte en 1616, con lo cual, se deduce bastante fácilmente quienes iban concretamente aludidos.

cuales Quevedo vio como políticos corruptos e ineptos. Pero, más que estar expresando críticas personales, las palabras de Quevedo deben entenderse desde una perspectiva más global y por ello más trascendente; en su tiempo, la importancia de un periodo, un reinado o una monarquía se establecía valorando el carácter y las acciones de los individuos que estaban a cargo de la gobernación de la comunidad. Teniendo en cuenta este criterio, la valoración que Quevedo hacía de Felipe III, Lerma y sus aliados era realmente devastadora. Su denuncia de un rey que nunca llegó a reinar y de sus más cercanos colaboradores hacía que el reinado de Felipe III pasase a ocupar un lugar marginal sin ningún tipo de significación histórica, ciertamente sin posibilidad de compararse al «extraordinario» reinado de su padre Felipe II. (Feros, 17)

Por lo visto, Quevedo desconfía de política y de políticos, por lo menos, en el caso de Lerma. Veamos ahora en qué medida mantuvo Quevedo una relación igualmente compleja con otro Valido, el Conde-Duque de Olivares. Las relaciones entre Quevedo y el Conde-Duque, Valido del Rey Felipe IV, son difíciles de calificar. Por cierto, el “Rey Planeta” debió de apreciar de algún modo a don Francisco, quien ejerció el cargo de Secretario del Rey. Correspondiéndole al monarca, escribió Quevedo una serie de textos que alaban tanto al Rey como a su Valido: *El chitón de las tarabillas* (Quevedo 1998) y *Cómo ha de ser el privado* (Quevedo 2011, 125-242), principalmente.

Por cierto, desde una perspectiva totalmente opuesta, tenemos que citar el ataque feroz de Quevedo en contra del mismo Olivares, al que satiriza con una violencia contundente en *La hora de todos y la fortuna con seso* (Quevedo 2012, 187-288 ). En efecto, dirige los marranos de la Isla de los Monopantos un tal “Pragas Chincollos”, también llamado Gaspar Conchillos en una versión anterior, Conde-Duque en lo que a estatuto social se refiere. El caso es que el paso de Conchillos –en la versión manuscrita– a Chincollos –en el texto impreso– no consiguió ocultar totalmente, ... y así lo quería Quevedo, el guiño por cierto antijudío a los orígenes de Olivares. En su nota 43, pormenoriza el retruécano James Iffland, recordando que

Los editores explican que el abuelo del Conde-Duque «don Pedro, primer conde de Olivares, se había casado con doña Francisca de Ribera Niño: ésta disimulaba, bajo el prestigioso patrónimo materno, el origen plebeyo de su padre, don Lope Conchillos, eminente jurista promovido por sus méritos a secretario de Carlos VI. [...] Además, los Conchillos eran famosos por su ascendencia conversa. (Iffland, 181, nota 43)

La explicación histórica de Iffland cobra, en la ficción textual, un relieve satírico de los más atroces, pintándonos el narrador –y, por ende, Quevedo– a un pueblo judío como chusma “disimulada”, llena de “malicia” e “hipócrita”, según reza el texto:

En Salónique, ciudad de Levante, que, escondida en el último seno del golfo a que da nombre, yace en el dominio del emperador de Constantinopla, hoy llamada Estambul, convocados en aquella sinagoga los judíos de toda Europa por Rabbi Saadías, y Rabbi Isaac Abarbaniel, y Rabbi Salomón, y Rabbi Nissin, se juntaron: por la sinagoga de Venecia, Rabbi Samuel y Rabbi Maimón; por la de Raguza, Rabbi Aben Ezra; por la de Constantinopla, Rabbi Jacob; por la de Roma, Rabbi Chamaniel; por la de Ligorna, Rabbi Gersomi; por la de Ruán, Rabbi Gabirol, por la de Orán, Rabbi Asepha; por la de Praga, Rabbi Mosche; por la de Viena; Rabbi Berchai; por la de Amsterdán, Rabbi Meir Armahah; por los hebreos disimulados, y que negocian de rebozo con traje y lengua de cristianos, Rabbi David Bar Nachman, y, con ellos, los Monopantos, gente en república, habitadora de unas islas que entre el mar Negro y la Moscovia, confines de la Tartaria, se defienden sagaces de tan feroces vecindades, más con el ingenio que

con las armas y fortificaciones. Son hombres de cuadruplicada malicia, de perfecta hipocresía, de extremada disimulación, de tan equívoca apariencia, que todas las leyes y naciones los tienen por suyos. La negociación les multiplica caras y los manda los semblantes, y el interés los remuda las almas. Gobiérnalos un príncipe a quien llaman Pragas Chincollos. (Quevedo 2012, 261)

De hecho, ambiguos fueron los tratos de Quevedo con el poder político que, más precisamente, se pueden dividir en dos temporadas que son, primero, la década 1621-1632 y, luego, el giro de los años 1633 (*Execración contra los Judíos*, Quevedo 1996) y 1635 (redacción de *La hora de todos y la fortuna con seso*). En efecto, en palabras de Antonio Carreira,

Hay un periodo de compadreo que va desde 1621 hasta 1632, fecha en que Quevedo acepta el cargo honorífico de secretario del rey. En él se inscriben, por su parte, la defensa de la política financiera del valido, con *El chitón de las tarabillas* (1630), la rastrera comedia *Cómo ha de ser el privado* (1629?) y el romance *Fiesta de toros literal y alegórica* (ed. Blecua, núm. 752), que ponen por las nubes a Olivares. [...]. Luego viene el viraje, con *La isla de los Monopantos*, integrada en *La hora de todos*, y compuesta hacia 1635, según sus editores. A ella se debe añadir la *Execración contra los judíos*, fechada en 1633, muestra de una oposición más ideológica que política, pues su pretexto fueron los pasquines aparecidos el mismo año en Madrid contra la ley de Cristo y a favor de la de Moisés. (Carreira, 432)

La manera como Collado, por su parte, se inspira para su sátira posmoderna del texto de Quevedo, merece especial atención, en particular, en la relación que se establece entre lo Barroco y lo *posBarroco* o, dicho de otra forma, en la manera de considerar la Modernidad de Quevedo como una especie de guía de comprensión de nuestra *posModernidad*<sup>2</sup>. Paul Ricoeur analiza justamente dicha relación entre *Temps et récit*. Más precisamente, en lo que atañe al vínculo entre *L'intrigue et le récit historique*, el filósofo galo hace hincapié en la dimensión histórica<sup>2</sup> que, por la fuerza, forma parte consustancial del relato (Ricoeur 1983). El tiempo “real” –o *mimèsis* I– viene como insertado en el relato, materializado bajo la forma de acontecimientos, fechas, lugares, personajes, *etc.* De cierto modo, todos estos elementos procedentes de la *mimèsis* I anclan el relato en la realidad, o, más precisamente, introducen en la ficción un grado de historiografía. Este dato resulta fundamental, pues determina un eje paradigmático en el relato, lo cual impregna la narración de una lógica cronológica:

En tant que relevant de l'ordre paradigmatique, tous les termes relatifs à l'action sont synchroniques, en ce sens que les relations d'intersignification qui existent entre fin, moyens, gents, circonstances et le reste, sont parfaitement réversibles. En revanche, l'ordre syntagmatique du discours implique le caractère irréductiblement diachronique de toute histoire racontée. Même si cette diachronie n'empêche pas la lecture à rebours du récit caractéristique comme nous le verrons de l'acte de re-raconter, cette lecture remontant de la fin vers le commencement de l'histoire n'abolit pas la diachronie fondamentale du récit. Nous en tirerons plus tard les conséquences quand nous discuterons les tentatives structuralistes de dériver la logique du récit de modèles foncièrement achronique. Bornons-nous pour l'instant à dire que, comprendre ce qu'est un récit, c'est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique. En conséquence, l'intelligence narrative ne se borne pas à présupposer une familiarité

<sup>2</sup> Acerca de los conceptos de *posBarroco* y *posModernidad*, ver Marigno 2022.

avec le réseau conceptuel constitutif de la sémantique de l'action. Elle requiert en outre une familiarité avec les règles de composition qui gouvernent l'ordre diachronique de l'histoire. L'intrigue, entendue au sens large qui a été le nôtre dans le chapitre précédent, à savoir l'agencement des faits (et donc l'enchaînement des phrases d'action) dans l'action totale constitutive de l'histoire racontée, est l'équivalent littéraire de l'ordre syntagmatique que le récit introduit dans le champ pratique. (Ricoeur 1983, 111-12)

Esta lógica diacrónica estriba en un sistema de símbolos culturales, que remiten al contexto histórico y que ciñen, de hecho, el relato en un marco paradigmático específico en cuanto a escala de valores socioculturales y, por consiguiente, exégesis hermenéutica:

On passe ainsi sans difficulté, sous le titre commun de médiation symbolique, de l'idée de signification immanente à celle de règle, prise au sens de règle de description, puis à celle de norme, qui équivaut à l'idée de règle prise au sens prescriptif du terme.

En fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées, c'est-à-dire jugées selon une échelle de préférence orale. Elles reçoivent ainsi une valeur relative, qui fait dire que telle action vaut mieux que telle autre. Ces degrés de valeur, attribués d'abord aux actions, peuvent être étendus aux gens eux-mêmes, qui sont tenus pour bons, mauvais, meilleurs ou pires.

Nous rejoignons ainsi, par le biais de l'anthropologie culturelle, quelques-unes des présuppositions "éthiques" de la Poétique d'Aristote, que je puis ainsi rattacher au niveau de *mimèsis* I. La Poétique ne suppose pas seulement des "agissants", mais des caractères dotés de qualités éthiques qui les font nobles ou vils. Si la tragédie peut les représenter "meilleurs" et la comédie "pires" que les hommes actuels, c'est que la compréhension pratique que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal. Il n'est pas d'action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d'une hiérarchie de valeurs [...]. (Ricoeur 1983, 116)

Ahora bien, *La configuration dans le récit de fiction* demuestra que dicha materia histórica, no impone –exclusivamente– una lógica diacrónica y paradigmática, pues, tal y como lo demuestra el filósofo galo, el relato se caracteriza por su función estructuradora, es decir, si bien absorbe elementos reales dentro de la ficción, los reorganiza según una lógica propia. El relato, pues, deconstruye la cronología de la *mimèsis* I para reorganizarla luego en la *mimèsis* II dejando de ser el texto, de hecho, una lógica –solo– diacrónica para volverse –también– una construcción acrónica y sintagmática:

Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à..., se dirige vers..., bref, est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une transcendance immanente au texte.

[...].

Pour illustrer mon propos, j'ai choisi trois œuvres : Mrs. Dalloway de Virginia Wolff, Der Zauberberg de Thomas Mann, À la recherche du temps perdu de Marcel Proust.

[...].

[...], ces trois œuvres ont en commun d’explorer, aux confins de l’expérience fondamentale de concordance discordante, la relation du temps à l’éternité, qui, déjà, chez Augustin, offrit une grande variété d’aspects. A littérature, ici encore, procède par variations imaginatives. Chacune des trois œuvres considérées, s’affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l’expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus ou moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la recollection, de l’éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouterai-je, du rapport secret de celle-ci avec la mort. (Ricoeur 1984, 191-192)

Estas problemáticas sobre temporalidad nos conducen, por cierto, hacia consideraciones temporales internas a la ficción. Sin embargo, la lectura temporal externa viene también planteada a partir de cuestiones de recepción, es decir, las que implican la función del lector o, para las demás obras de arte, del espectador. Desde esta perspectiva, *Le temps raconté* induce toda una perspectiva filosófica a partir de problemáticas fenomenológicas (Ricoeur 1985) o, de manera más amplia, filosóficas.

Ricoeur enfoca, al fin y al cabo, las cuestiones de temporalidad desde una problemática trascendental, considerando que, por esencia, la función del relato induce en cualquier forma de obra una dimensión atemporal –*mimèsis* III– la cual supera la vertiente histórica –*mimèsis* I. El filósofo francés recuerda el matiz que había hecho ya Aristóteles entre movimiento y tiempo. El movimiento –o sea el cambio– implica la temporalidad, pero no lo contrario:

Que le temps pourtant ne soit pas le mouvement, Aristote l’a dit avant Augustin: le changement (le mouvement) est chaque fois dans la chose changeante (mue), alors que le temps est partout et en tous également; le changement peut être lent ou rapide, alors que le temps ne peut comporter la vitesse sous peine de devoir être défini par lui-même, la vitesse impliquant le temps. (Ricoeur 1985, 26)

De hecho, partiendo de la recepción, y apartando la cuestión del movimiento y cambio que puede inducir, nos adentramos en toda una dimensión aiónica que plasma la relación ya no entre tiempo y relato, sino entre receptor y relato, un enfoque antropológico y filosófico que abre una forma de *continuum*, superándose de hecho cambios históricos y demás mutaciones, para acceder al contenido trascendental de las obras, es decir, la citada “*transcendence immanente au texte*” de Ricoeur.

La tesis del filósofo francés mucho le debe a Martin Heidegger (Heidegger [1927] 2002) y, más precisamente, al ensayo titulado *El ser y el tiempo*, en que el teórico germánico hace uso del concepto de *Innerzeitigkeit*, lo cual traduce Ricoeur por *intraemportidad* o *ser-“dentro”-del-tiempo*. Dicha intratemporalidad permite distinguir, por una parte, una lectura diacrónica y, por otra, una representación abstracta, pues, en palabras de Ricoeur, “*Le bénéfice de l’analyse de l’intra-temporalité est ailleurs: il réside dans la rupture que cette analyse opère avec la représentation linéaire du temps, entendu comme simple succession de maintènements*” (Ricoeur 1983, 124).

La vinculación de la temporalidad con su recepción antropológica traslada la diacronía existencial y paradigmática, hacia un territorio esencialista y filosófico. Por consiguiente, “*Dans cette dialectique, le temps est entièrement désubstantialisé. Les mots futur, passé, présent disparaissent, et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles*” (Ricoeur 1983, 120).

Por consiguiente, las dos lecturas racionales de Ricoeur, confirman la afirmación emocional de Collado, es decir que, por cierto, Quevedo “nos alumbra el camino” y, “sus textos tienen algo de viaje al futuro”.



Por su parte, Ordoñez incluso señala el liderazgo escenográfico que desempeña el simbolismo de los juegos de iluminaciones, que pasan de lo blanco en las secuencias amenas hasta la oscuridad de las secuencias satíricas que prefiguran y el último suspiro de Quevedo a la vez que le acompañan: “Tras la omnipresencia del blanco llega la oscuridad para tinter indumentaria y lecho del poeta, que muere quijotesca en brazos de Aminta [...]” (Ordoñez, s.p.). Precisemos que Aminta, de origen napolitano, también recuerda la estancia italiana de Quevedo, junto a su amigo y mecenas el Duque de Osuna, a la vez que sugiere en la obra teatral toda la vertiente de la poesía amorosa de don Francisco.



Fig. 0 y 1: José Luis Collado, *Los Sueños de Quevedo*, 2017.

Por mi parte, me parece también muy acertado este intento de trasponer en el escenario lo que, al fin y al cabo, era la propia técnica de escritura de Quevedo, es decir, las autocitas intra y extra textuales, junto con un *descriptio* que crea una forma de visualidad textual, que apunta a una hermenéutica bien amorosa, bien didáctica moral, bien filosófica, política o satírica burlesca. Sobre este rasgo del estilo quevediano, conviene recordar los conceptos de autocita y heterocita que impulsó en su momento Santiago Fernández Mosquera. Por cierto, el estudioso español demostró que los textos de Quevedo funcionan según una lógica, extremadamente rigurosa, de autocitas y de heterocitas. Esta lógica en reescrituras y en auto reescrituras, que se aplica en los textos de Quevedo, debe considerarse una verdadera clave de lectura. Por lo tanto, parece esencial, en el momento de establecer la hermenéutica de los sueños de Quevedo, tener una lectura contrastada con el conjunto de sus textos satíricos, y más allá. La sátira, como palimpsesto por naturaleza, implica todo un *corpus* de subtítulos. Sobre este punto, Roig Miranda evoca por su parte a un “*Quevedo source de lui-même*” (Roig Miranda), apunte confirmado por Santiago Fernández Mosquera quien habla de “La hora de la reescritura en Quevedo” (Fernández Mosquera).

Se justifica, de hecho, que el propio dramaturgo Collado presente su proyecto como una verdadera síntesis de cuanto ha escrito Quevedo, y no solo en los *Sueños*, sino también en muchas más obras. Desde esta perspectiva, da muestra Collado de una perfecta intuición y buen conocimiento del estilo y hermenéutica de los textos de Quevedo, a base de autocitas:

Está todo Quevedo, su reflexión sobre los pobres, sobre los reyes que en vez de mandar duermen, o esos validos que son las polillas de España [...] Quevedo es un monumento filosófico y moral. (Collado 2017b, s.p.)

Por otra parte, también comparten los actores la idea de un Quevedo polifacético en sus textos, en los que dominan la consideración didáctica moral y filosófica, a imagen de Lucía Quintana, la Aminta que enamora a Quevedo en la obra, y retoma la idea de *Cuna y sepultura* en que “nacer es empezar a morir” en palabras del propio Quevedo.

Los estudiosos les dan la razón a los señalados artistas y dramaturgos en su comprensión del modo de leer a Quevedo en general, y los *Sueños* en particular. En efecto, Quevedo es autor de una amplia producción literaria a la vez que teórica. En el ámbito

literario, conviene tener en mente no solo obras de la narrativa, como son en *Buscón* o *La hora de todos y la fortuna con seso*, por ejemplo, sino también creaciones teatrales a imagen de *Cómo ha de ser el privado*, junto con textos poéticos como «Sabed, vecinas» (Quevedo 1981, 687), sátira contra las mujeres que volvemos a encontrar todo a lo largo de *Sueños y Discursos*, “Este que veis hinchado como cueros” (Quevedo 1981, 648-649), sátira contra taberneros que salpica la obra, “Este mundo es juego de bazas» (Quevedo 1981, 693-695), sátira contra “alguaciles” (v. 27), “caballeros” (v. 24), “escribanos” (v. 13), “jueces” (v. 33) y demás “tiranos” que igualmente ocupan las ricas páginas de los *Sueños y Discursos*. El interés de semejante acotación estriba en la propia técnica narrativa de Quevedo, que funciona por autocitas. Concretamente, el propósito de *Sueños y Discursos* implica toda una red de referencias hipotextuales que, muchas veces, son tan importantes como el propio texto. Lo mismo ocurre con la vertiente teórica. En efecto, cuando escribe Quevedo una burla o una sátira sobre abogados, jueces, reyes o demás Validos en los *Sueños*, no puede dejar de tener en memoria el autor lo dicho en la *Política de Dios y Gobierno de Cristo* o en el *Discurso de las Privanzas*, por ejemplo.

Además de esta red de autocitas ficcionales y teóricas, resulta congruente tener en cuenta que don Francisco no solo era hombre de letras y filósofo, sino también político. Por cierto, Quevedo tuvo buena presencia en el ajedrez político, pues, aunque que fuese honorífico, le atribuyó Felipe IV el papel de Secretario real, indicio de que pesaba de modo apreciable el pensamiento de Quevedo y su sabiduría en el ámbito político.

En resumidas cuentas, estudiar o reescribir los *Sueños y Discursos* presupone, de hecho, una lectura que tome en cuenta este sistema de escritura autorreferencial, todo ello, a la luz del contexto político en el que se enmarca, pautas que a todas luces siguió José Luis Collado en su creación teatral.

### 3. El caso y su escenificación

En el escenario, un Quevedo cansado, mayor y moribundo se halla en un lugar indefinible, que cada espectador podrá imaginar según su parecer. Dicho Quevedo, a la vez clásico y contemporáneo, viene interpretado por Juan Echanove, con vestuario sobrio, una “especie de chilaba harapienta, y sus inconfundibles anteojos” en palabras de Liz Perales (Perales, s.p.). El actor ya encarnó al genio del Barroco en varias creaciones como son por ejemplo el teatral *Inmortal Quevedo* o su fílmico papel en la película *Alatriste* (Romero). Lo que la presencia de una enfermera y un médico autorizan a interpretar como siendo un sanatorio, son el contexto y motivo de una forma de delirio mental, sin duda motivado por la muerte venidera de Quevedo. Dichos delirios revelan ante el público sus “sueños” o, mejor dicho, “visiones” mientras cruza don Francisco la laguna Estigia.

Por cierto, conviene tener en cuenta que el “sueño” no es la “visión”. En efecto, Macrobio precisa que si la “visión” es clara e inmediata, el “sueño”, en cambio, resulta confuso y presupone una interpretación. Una de las principales matrices genéricas de la “visión” reside, por supuesto, en la *Divina Comedia* (1303-1321) de Dante, que alimenta en particular las visiones que percibe el lector en el quevedesco “Sueño del juicio final” así como en el “Sueño del Infierno”.

La tradición de los “Infiernos”, eminentemente presente tanto en Quevedo como en la (re)escritura de Collado, también debe relacionarse con la citada *Divina Comedia* de Dante y, antes aún, con *La Eneida* (19 a. C.) de Virgilio. Cabe subrayar, en ambos casos, el recorrido a través del Inframundo junto con el diálogo entre/con diversos personajes, dentro de la que Collado presintió naturalmente la forma dramática, hallazgo totalmente oportuno debido a la presencia de la forma genérica del “diálogo” en los *Sueños* de Quevedo.

Heredado de la Antigüedad griega y, más precisamente, de los *Diálogos de los muertos* (166-167) de Luciano de Samosata, el género del “diálogo” pervive con los

*Coloquios* (1498/1533) de Erasmo. Así, Luciano de Samosata pone en escena diversos personajes –alegóricos, ficticios, históricos o mitológicos– que fueron castigados a los Infiernos, bajo la forma de una serie de treinta diálogos cuya didáctica se basa en las vanidades de este mundo. Inspirándose en esta tradición, Quevedo incluye el género del “diálogo” dentro del de los “sueños”, hallazgo hipotextual que pasa Collado al escenario. Así, “Juicio Final” (redactado en 1605), le ofrece al lector una verdadera comedia humana teatral, que tiene lugar en un valle –especie de escena– donde se suceden varios representantes de diferentes actividades profesionales, todos llenos de vicios, a imagen de Judas, Mahoma y Lutero; el narrador, como un espectador, los observa y comenta sus destinos desde una especie de promontorio. El narrador, en “Alguacil endemoniado” (redactado en 1607), dialoga esta vez con el diablo que se ha apoderado del alguacil, mientras que en “Infierno” (redactado en 1608), Quevedo pone en escena al diablo junto con emperadores o reyes que, de ahora en adelante, llevan todos trato en los Infiernos, por ser iguales. En “El mundo por de dentro” (escrito en 1612) el narrador dialoga con una alegoría, el Desengaño. Como último recurso, el “Sueño de la Muerte” (redactado en 1621) pone en escena al narrador que, guiado por la Muerte, pasa revista a toda una serie de personajes históricos. Como se puede ver, el componente teatral, arraigado en el género del Diálogo y del Coloquio, constituye una clave de lectura fundamental para los satíricos *Sueños* de Quevedo, donde la Muerte y los Infiernos desempeñan un papel esencial.

No será de extrañar, en consecuencia, que el género de las “Danzas de la Muerte” pudiera alimentar de manera considerable los *Sueños* de Quevedo, igualmente presente en la obra teatral de Collado. Además de su potencial teatral, donde desfilan ante el receptor toda una serie de tipos humanos, las “Danzas de la Muerte” le ofrecen al narrador de los sueños la posibilidad de subrayar –a destinación del lector, y del espectador en el caso de Collado– la verdadera esencia de estos condenados al Inframundo: los juegos de apariencias e ilusiones del gran teatro del mundo, ya no tienen el menor sentido en el gran teatro de la Muerte.

Vemos que Collado percibió todo el potencial teatral de dichos géneros de la Antigüedad y del Medievo –danzas, diálogo, infierno, sueño y visión– constitutivos de los hipotextuales *Sueños* de Quevedo y aquí escenificados. En Collado, Quevedo le da a ver al espectador toda una serie de imágenes en que se mezclan, de manera irracional: su biografía, la Historia de la España bajo Felipe III y Felipe IV, y unos discursos satíricos contra la sociedad.



Fig. 2 y 3: José Luis Collado, *Los Sueños de Quevedo*, 2017.

La escenografía toma la forma de un espacio en blanco, lo mismo que el vestuario y la iluminación llevan la misma diafanidad, como una pantalla virgen en que se proyectan las visiones de Quevedo, unas danzas de la muerte o demás descenso a los infiernos. Quevedo, conforme su poesía amatoria, cruza la laguna Estigia negándose a olvidar los recuerdos del ser

amado, a la vez que se encuentra con personalidades condenadas al Infierno, motivo de una crítica feroz tal y como sucede en el texto de los *Sueños y discursos* (Álvarez Domínguez).

Se puede apreciar aquí la manera cómo el escenógrafo relaciona, igual que lo hizo Quevedo con el señalado estilo autorreferencial, los poemas amorosos junto con la narrativa más burlesca y, sobre todo, satírica. Los amores de la teatral Aminta con el moribundo, y con todo, siempre enamorado Quevedo suenan con los conocidos sonetos de la Cuarta Musa, en que la voz poética urde imágenes en torno a “A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle se mordió los labios” (Arellano 2021, 298), “A una fénix de diamantes que Aminta traía el cuello” (Arellano 2021, 300), “A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano” (Arellano 2021, 301), “Encareciendo las adversidades de los troyanos exagera más la hermosura de Aminta” (Arellano 2021, 307) y “A Aminta, que para enseñar el color de su cabello llevo una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello” (Arellano 2021, 308). Sin la menor duda, la diafanidad escenográfica de Collado, toma su fuente en el poético retrato de Aminta y, más detalladamente, en “las blancas perlas” (Arellano 2021, 298, v. 6), en “la blancura de las manos” (Arellano 2021, 300, vv. 10-11), en “las llamas que su blancura mueve” (Arellano 2021, 301, v. 4) o en “el cuello por el que paso la llama sin temer helarse” (Arellano 2021, 308, vv. 7-8).



Fig. 4: José Luis Collado, *Los Sueños de Quevedo*, 2017.

Ahora bien, el vestuario toma en cuenta las sutiles pinceladas cromáticas de la *descriptio* quevediana, las de la poesía amatoria que encarna Aminta –rojo– igual que las de su obra satírico burlesca encarnada, entre otros, por la Envidia –amarillo. Por cierto, en la paleta cromática quevediana, los colores no están totalmente ausentes de los retratos físicos y morales que nos brinda don Francisco, aunque el autor hace uso de los colores en muy contadas ocasiones, y con una función simbólica específica y limitada:

Pero es de observar, como rasgo distintivo de estas visiones pictóricas, el hecho de que todo ese mundo de apariencias, tan vivo y contrastado no le atrae a Quevedo animarlo con las notas de color. Lo que hay de coloración en esas escenas y figuras es sólo lo que, necesariamente, se desprende de las realidades descritas. Si alguna vez ya una mención de color se debe a una intención expresiva que le hace subrayar algo precisamente caracterizador de un rasgo de lo humano y psicológico o de valor simbólico. (Orozco Díaz, 441)

En general, Quevedo sustituye la expresión de colores por la de valores, en particular, en la gama de negros. En la poesía amorosa, por otro lado, el uso del color ilumina la *descriptio*, pero la paleta sigue siendo modesta y su función es diferente de la de los textos satíricos.

La gama de colores en Quevedo se limita al amarillo, verde y rojo. El lenguaje cromático que se puede encontrar en la pintura será, por lo tanto, tímido en la metáfora quevediana. El amarillo y el verde rara vez se usan, sin embargo, el rango de rojo es disminuido por Quevedo en todas sus posibilidades, incluso si las ocurrencias siguen siendo

modestas: rojo rubí, lápiz labial, rojo sangre, rojo clavel. Esta gama de rojos, limitada a los anteriormente citados poemas neopetrarquistas, en que enaltece la belleza de la mujer amada. Sin embargo, cuando el rojo aparece en obras satírico burlescas como son el *Buscón* o los *Sueños*, por ejemplo, cobra una función satírica y moralizante. El lector se percata así de que el alma del licenciado Cabra está carcomida por gusanos debido a un cabello pintado de rojo por el narrador, igual que la barba de Judas en el “Sueño del infierno”. El recurso al color rojo tiene que ser considerado como una excepción en el caso de la metáfora satírica, y su propósito es exclusivamente moralizante y no descriptivo:

Pero esa visión hiperbólica colorista, la ofrece precisamente con intención irónico–burlesca, para seguidamente, destruirla con contrapuesta descripción descendente haciendo ver la falsedad de la apariencia. [...]. El color, pues, ha aparecido en el arte descriptivo del Quevedo prosista –y manejado, como hemos visto, con sentido pictórico del contraste y la mezcla–; pero, precisamente, para negarlo, como gran mentira y falsa apariencia, y reducirlo con violenta parodia degradante a oscuridad y negrura. (Orozco Díaz, 441)

Sobre el tema *del Sueño del infierno*, Beatrice Garzelli se une a esta idea del valor simbólico del color en la vertiente satírica de Quevedo. Aquí, el rojo asociado con Judas no tiene valor descriptivo sino metafórico, no cobra una función visual sino intelectual, es decir, el rojo significa un mal presagio:

En el *Sueño del infierno* el fuerte cromatismo culmina en el color rojo, que indica malos presagios, partiendo de algunos hipócritas, sastres en vida, hasta llegar a la figura de Judas, cuyo retrato está seccionado en micropartes a lo largo de todo el *Sueño*. (Garzelli, 139)

Por lo que se refiere a la retahíla de condenados, Collado traslada fielmente al escenario el hipotexto quevediano. En efecto, el dramaturgo percibió el manantial dramático del sistema formal, o narrativo, de los *Sueños*. El primer sueño, “Juicio Final”, aparece bajo la forma de un amplio y divertido cuadro en que se le presentan al lector la resurrección de distintas categorías sociales junto con tipos humanos que, luego, van a ser juzgados. Ambos aspectos dan lugar a una apetecible tonalidad burlesca que, en determinados casos, alcanzan la crítica satírica. Quevedo emplea el recurso del relato retrospectivo –en pretérito e imperfecto principalmente–, puesto que el narrador se ha sumido en un hondo sueño («habiendo cerrado los ojos», Arellano [1991] 2022, 91) suscitado por la lectura del *Beato Hipólito*:

Dígolo a propósito que tengo por caído del cielo uno que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del Beato Hipólito de la fin del mundo y segunda venida de Cristo, lo cual fue causa de soñar que veía el Juicio Final (Arellano [1991] 2022, 91)

Por su parte, “Alguacil endemoniado” viene a enriquecer la estrategia narrativa, pasando de la citada técnica del “cerrar de ojos”, o sea, el sueño, a la estructura del diálogo. En efecto, habla el narrador con un diablo que ha decidido alojarse dentro de un alguacil, aconteciendo dicho diálogo con motivo de una escena de exorcismo, que está llevando a cabo el pintoresco “licenciado calabrés”. Dicho cambio de forma narrativa tiene una consecuencia, o sea, la hermenéutica de los *Sueños* se traslada de una tonalidad esencialmente burlesca en el anterior «Juicio Final» a un discurso didáctico moral, o sea, fundamentalmente satírico, en “Alguacil”:

Fue el caso que entré en San Pedro a buscar al licenciado Calabrés, clérigo [...]. Entendíasele de ensalmar, haciendo al bendecir unas cruces mayores que las de los malcasados [...]. Halléle en la sacristía solo con un hombre que atadas las manos en el cingulo y puesta la estola descompuestamente, daba voces con frenéticos movimientos.

–¿Qué es esto?, le pregunté espantado.

Respondióme:

–Un hombre endemoniado [...] (Arellano [1991] 2022, 139-143).

La tercera técnica narrativa viene a ser la empleada por Quevedo en el “Sueño del Infierno”, en que no se puede dejar de reconocer el hipotexto dantesco, pues, en efecto, el narrador evoca su descenso al Infierno junto con un guía. Esta tercera estrategia narrativa es importante, porque le permite al narrador cumplir una función distinta de las dos anteriores, es decir, en “Infierno”, el narrador es mero testigo: “[...] vi, guiado del ángel de mi guarda, lo que se sigue [...]” (Arellano [1991] 2022, 172).

Como se puede ver, Quevedo emplea en la forma del sueño, un amplio abanico de recursos narrativos, complementarios todos, y que le brindan al lector tres modalidades de recepción distintas: soñar, dialogar, observar, es decir, tres recursos teatrales que retoma eficazmente Collado.

En cuanto a contenido, Collado sume su (*re*)*escritura* teatral en las figuras infernales de Quevedo. Por cierto, el tono burlesco y satírico de Collado va hollado de la tonalidad y contenido ideológico de determinados sueños. Por ejemplo, “El alguacil endemoniado” contiene secuencias textuales lo suficientemente ambiguas como para que se sintiesen aludidos determinados reyes, privados y demás Validos. En efecto, si contiene el infierno a penas media docena de reyes condenados tal y como precisa “Juicio Final” –además de pertenecer aquellos a la Antigüedad–, se añade sin embargo en “El alguacil endemoniado” que “hay muchos” (Arellano [1991] 2022, 157), aumentando de hecho la cantidad de reyes malos que acaban llegando al infierno. Los motivos de dichas condenas se justifican, además, por pecados graves, como son “los vicios a su extremo” (Arellano [1991] 2022, 158), “la crueldad”, las “matanzas” (Arellano [1991] 2022, 158) o la “cudicia” (Arellano [1991] 2022, 158).

Recordemos que ya en otro texto de teoría política como es el *Discurso de las Privanzas* (Quevedo [1606] 2009), condena Quevedo la estrategia maquiavélica del “terror” (Maquiavelo), prefiriendo poner don Francisco de realce los valores defendidos por Castiglione en *El cortesano* (Castiglione). Ahora bien, no condena *stricto sensu* Quevedo a dichos reyes, sino que los disculpa, de cierto modo, echándole la culpa a privados y Validos incompetentes:

[...] y otros se van al infierno por terceras personas, y se condenan por poderes, fiándose de infames ministros. [...] Solo tienen bueno los reyes que, como es gente honrada, nunca vienen solos, sino con pinta de dos o tres privados, y a veces va el encaje y se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos (Arellano [1991] 2022, 159).

La oposición entre los sintagmas «es gente honrada» por una parte, y “con pinta de dos o tres privados” por otra parte, equivale a una sátira política dirigida en dirección de los malos consejeros que, en tiempos de Quevedo, era principalmente dos: el Cardenal-Duque de Lerma y el Conde-Duque de Olivares.

Reafirma Quevedo, o lo precisa en todo caso, quienes son los aludidos “reyes honrados”, mediante el sintagma “[...] sin merecerlo sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico” (Arellano [1991] 2022, 159), que de manera muy clara se refiere a Felipe III, quien tenía por cierto fama de ser sumamente religioso. Lógicamente, a Felipe III, le opone Quevedo su “codicioso” Valido, es decir el Cardenal-Duque de Lerma, evocando los “palacios suntuosos” (Arellano [1991] 2022, 160), o sea, que se refiere Quevedo a la estafa de Lerma, quien mudó a toda la Corte rumbo a Valladolid, mientras él adquiriría suntuosas residencias en la capital, para luego venderlas como edificios regios. Prueba de ellos que, con el fin de no ser degollado como algún antecesor llamado Álvaro de Luna, Valido del Rey Juan II, lo hizo todo Lerma para ser nombrado Cardenal, no pudiendo degollarse a tan prestigioso representante de Dios.

Para Quevedo, la honradez es condición *sine qua non* para ejercer como Valido, pues dicho ministro es quien recibe la confianza del Rey, representante de Dios sobre la tierra. Entendemos, por consiguiente, que el valimiento equivale a una especie de sacerdocio político, pues, en palabras de Quevedo en el *Discurso de las Privanzas*, el rey “no podrá sustentar el peso de la república si no le partiese con otro, no como en señor ni compañero, sino como ministro [...]” (Quevedo [1606] 2009, 203). Retoma Quevedo dichos principios de rectitud, que se esperan en la persona del Valido, en textos menos teóricos y más literarios, como es la comedia de privanza –muy de modo por los años 1604-1635– *Cómo ha de ser el privado*. En dicho texto, Quevedo pone en boca del propio personaje del Marqués:

#### MARQUÉS

Virtudes son el cuidado  
y la verdad del prudente;  
pero yo fuera aminente  
en ser desinteresado.

[...].

Y quien del propio interés  
se desnuda, a nada atiende  
de gusto: solo pretende

a la virtud por quien es. (Quevedo 2011, Acto Primero, vv. 148-165)

Las consideraciones religiosas forman, obviamente, parte de la hermenéutica de los *Sueños* y *Discursos*. Ahora bien, conviene ahondar en dicha problemática, evitando reducir lo religioso al catolicismo. En efecto, Quevedo le dedica una crítica muy dura a todas aquellas creencias que no fueran el catolicismo. Empezando por prácticas que considera don Francisco como allegadas a la superstición y casi a la herejía, figura el astrólogo, al que le reserva el autor secuencias textuales todo a lo largo de los *Sueños*. Además de los pasajes de “Juicio Final”, que se han estudiado anteriormente, tenemos que añadir los del “Sueño del Infierno”, en que el narrador nos brinda unas descripciones asombrosas, pues “Eran astrólogos [...]; estos andaban llenos de hornos y crisoles, de lodos, de minerales, de escorias, de cuernos, de estiércol, de sangre humana, de polvo y alambiques” (Arellano [1991] 2022, 237-238). Dicho de otra forma, nos pinta Quevedo, en tono grotesco, a una especie de brujo enloquecido, que atormenta más de lo que pretende apaciguar, o revelar. Esta sátira contra disparates y prácticas ocultas las condena Quevedo como una forma de embrujo o mentira, una creencia que aleja a las almas del verdadero camino hacia Dios. Ubica el autor a los astrólogos –adivinación por los astros– en la misma categoría que los demás “supersticiosos” (Arellano [1991] 2022, 242; 245; *etc.*), como son los «quirománticos» –adivinación por las manos– (Arellano [1991] 2022, 243), los “geománticos” –adivinación por la tierra– (Arellano [1991]

2022, 245), *etc.*, o sea, todos aquellos que pretenden, por vanidad, alcanzar la voluntad de Dios.

En el mismo “Sueño del Infierno”, condena Quevedo a los Infiernos a todo un séquito de herejes, que define como “ [...] la gran suma de herejes antes de nacer Cristo” (Arellano [1991] 2022, 252). Aparece entre “tantos malos el peor” (Arellano [1991] 2022, 260), o sea, “Mahoma”, al que cita Quevedo repetidas veces en repetidos sueños, siendo “Sueño del Infierno” el que alberga la sátira más feroz contra determinadas prácticas musulmanas y, en particular, el no beber vino –que se considera ser simbólicamente en el catolicismo la sangre de Cristo–:

–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 (Arellano [1991] 2022, 261).

Entre tantos herejes, acuden luego las figuras del protestantismo, a quienes dedica Quevedo una sátira cruel, empezando por Calvino (Arellano [1991] 2022, 262), siendo sin embargo Lutero quien sufre los mayores rayos de la burla quevediana, pues además de ir “[...] Lutero con su capilla y sus mujeres, hinchado como un sapo y blasfemando [...]” (Arellano [1991] 2022, 263), le acusan los diablos de “herejías” (Arellano [1991] 2022, 263). Por cierto, cuando se observa el celibato en el catolicismo, desobedecen al Papa los protestantes admitiendo el matrimonio, incluso declaró el propio Lutero: “Debo confesar que no me atrevo a prohibir que se tengan varias mujeres, porque a eso no se opone ni la Sagrada escritura” (Arellano [1991] 2022, 263, nota 443). También se burla Quevedo de distintos fundamentos del protestantismo, en relación con la “adoración de las imágenes”, con el hecho de que Cristo “murió para darnos libertad de pecar”, o con el que “no tenemos que trabajar nosotros” (Arellano [1991] 2022, 264).

Evidentemente, que le dedicase Quevedo a herejes, musulmanes, protestantes y supersticiosos una nutrida sátira, difícilmente podía desencadenar la ira de la Inquisición. Si enfado pudo haber por parte de los censores, se supone que se trata de determinados pasajes relacionados con el catolicismo. Por cierto, algunas construcciones bimembres pudieron chocar, como son, en “Alguacil endemoniado”, la analogía entre los demonios y ciertas órdenes católicas, pues, le dice el demonio al clérigo calabrés que “[...] el alguacil y nosotros todos somos de una orden, sino que los alguaciles son diablos calzados y nosotros diablos recoletos, que hacemos áspera vida en el infierno» (Arellano [1991] 2022, 144-145). El campo léxico del catolicismo, como son las “órdenes” de los “calzados” –que llevaban zapatos, a diferencia de los «descalzados» que iban con sandalias–, y de los “recoletos” –que observaban reglas mucho más severas que las demás órdenes–, sin olvidar la alusión a los ermitaños –“áspera vida”. Recordemos el pasaje sobre “pío, pío”, repetidas veces en texto y paratexto, además de remitir en forma de autocita a obras como el *Buscón*, también condenadas por secuencias de este tipo. Se podrían sumar de la misma forma toda una antología de citas análogas, llegando a la misma conclusión de que los *Sueños y Discursos* conllevan una serie de chistes burlescos que, por supuesto, sin llegar a meterse con la Iglesia como Institución religiosa, hacían reír a costa de figuras o prácticas que remiten al catolicismo. Con todo, conviene reafirmar que es Quevedo un católico convencido, y que sabe perfectamente medir cuanto dista entre la burla literaria a figuras literarias dentro de un contexto de burla tradicional con sus propios códigos y, por otra parte, un ataque feroz contra la propia Institución católica de la que, reitero, participaba de alguna forma el propio autor, como caballero de la Orden de Santiago. En todo caso, así concluye Quevedo “El sueño del



Infierno”: “Certificando al lector que no pretendo en ello ningún escándalo ni reprehensión” (Arellano [1991] 2022, 269).

En la trasposición teatral de Collado, un acertado y complejo dispositivo escenográfico se enmarca en un espacio abierto, amplio y vacío, como sugiriendo la desaparición de lo inmanente, el desvanecerse de la vida. La sobriedad de dicho espacio despojado viene reforzada con un ambiente traslúcido, conseguido gracias a una luz diáfana, tan depurada como el propio espacio. Distintas temporalidades, que cruzan desde lo Barroco hasta lo *PosBarroco*, forman un trenzado cronológico imperceptible, que solo sugieren unos paneles y pantallas que apenas se perciben en el escenario. En las pantallas laterales fijas se proyectan imágenes, mientras que el panel central, móvil, baja y sube como para señalar los momentos en que nos situamos en la mente de Quevedo y aquellos que se refieren al contexto histórico. Dichas imágenes sugieren los óleos de El Bosco y de Velázquez, cuyos estilos, el del primero en particular, tanto inspiraron la prosa de los *Sueños*. En dichas representaciones, se entrecruzan la visión pesimista de Quevedo en forma de pesadilla onírica con pinceladas de estilo realista.



Fig. 5: José Luis Collado, *Los Sueños de Quevedo*, 2017.

Estas Danzas de la Muerte van ritmadas incluso por notas de Bach, Béla Bartók, Jed Kurzel, Monteverdi –que acompaña la salida al escenario de Quevedo–, Mozart, junto con cantos árabes, que añaden el sentido del oído a los anteriores efectos visuales, una sensación de igual serenidad y vacuidad que los señalados recursos visuales.

Por supuesto, este entramado de recursos apunta a suscitar sensaciones en el espectador, de modo a atraerlo hacia el escenario e implicarlo en cuanto acontece. Al propósito, la escenografía prevé distintos momentos de intercambio con el público, por ejemplo, en la secuencia relacionada con La Muerte. Entiende el espectador que el espacio tiempo en que lo sume dicho dispositivo es el de la Muerte y el del Infierno. La sensación de laberinto infernal viene sugerida por lo *PosBarroco* del dispositivo, que rebasa de imágenes proyectadas y demás desdoblamiento del escenario, consiguiendo así una reescritura teatral de los oficios, tipos humanos y demás personalidades históricas que pueblan la narrativa de los *Sueños* de Quevedo.

En todo caso, se enmarca Collado en la perfecta línea de lo que se considera ser en el teatro *PosBarroco* el concepto de dispositivo, es decir, en palabras del dramaturgo, que “Se ha creado una estructura y un armazón donde encajar todo” (Collado 2017b, s.p.).

Collado, con su propia visión, participa de lo que es el dispositivo tal y como lo define pues el teatro contemporáneo. Conviene recordar en un primer tiempo que este concepto de “dispositivo” (Marigno 2021) resulta ser tan eficiente como complejo de manejar. En efecto, lo encontramos en las teorías de Agamben, Deleuze o Foucault, pero no siempre con el mismo sentido, ni siquiera aplicado a los mismos campos científicos. En efecto, Foucault es quien ha impulsado este concepto como respuesta a las deconstrucciones que parecen caracterizar la modernidad. El filósofo francés le otorga al término una acepción principalmente política, para luego declinarlo en los demás campos de las Ciencias Humanas y Sociales –artes,

historia, filosofía, sociología, *etc.*<sup>3</sup> Agamben, en cambio, se ciñe en un ámbito estrictamente sociopolítico, cuando Deleuze lo aplica en claves filosóficas y genéricas, discutiendo las aplicaciones que había hecho Foucault en los demás campos científicos. El hecho es que la visión de Foucault resulta ser factible en distintos campos científicos y, en concreto, en los de las artes, la filosofía y la sociología. Notemos que algunos críticos prefieren el concepto de “asociación” al de “dispositivo”, asociación entendida desde la idea de “*d’éléments hétérogènes*” que son sometidos a un “*mouvement inattendu*”, y destinados a una perspectiva ante todo sociológica, antes que artística o filosófica (Latour, 8). Michel Callon y John Law, desde un misma óptica sociológica, usan el término *réseau*, que definen como siendo una serie de “*relations hétérogènes, multiples, souvent imprévues qui lie des connaissances scientifiques, des dispositifs techniques, des unités de production, des revendeurs et des consommateurs* » (Callon & Law, 72).

### Conclusión

Se puede concluir pues sobre una compleja y esmerada (re)escritura teatral, que reescribe en el escenario los *Sueños* de Quevedo –junto con algunas obras más de sus obras– desde una perspectiva contemporánea, tanto desde un planteamiento poético como político.

La complejidad del texto de Quevedo y su profundidad intelectual vienen perfectamente expresadas en la escenificación de Collado, cosa que pudo perturbar determinado receptor. Ahora bien, el dramaturgo da muestra de un hondo conocimiento –racional y/o emocional– de Quevedo, que consigue expresar con todos los recursos escenográficos del teatro *posBarroco* –o *posModerno*–, incluso con una forma de acertado didactismo, facilitando de hecho, y de cierto modo, el acceso a los textos de Quevedo.

Estamos, por consiguiente, ante una (re)creación que agrada por su estética *posBarroca*, a la vez que demuestra toda la atemporalidad –o modernidad permanente– de la sátira política y sociocultural de Quevedo.

---

<sup>3</sup> Al propósito, consúltense las revistas *Hermès*, 1999 y *Terrains et travaux*, 2006.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot et Rivages, 2007.
- Álvarez Domínguez, Hugo. "Sueños, o el encanto de lo críptico". *Butaca en anfiteatro*, 20/04/2017, <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2017/04/20/suenos-o-el-encanto-de-lo-criptico/> [consultado el 20/09/2022].
- Arellano, Ignacio ed. *Francisco de Quevedo. El Parnaso español*. Madrid: Real Academia Española, 2021.
- . *Francisco de Quevedo. Los Sueños*. Madrid: Cátedra, 2022.
- Blanco, Mercedes. "Littérature au temps des validos: quelques lieux de l'éloge sur fond de satire". *Dix-septième siècle* 256/42 (2012/3): s.p. <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2012-3-page-411.html> [Consultado el 16/07/2022].
- Callon, Michel & Law, John. "La proto-histoire d'un laboratoire ou le difficile mariage de la science et de l'économie". En Michel Callon ed. *Innovation et ressources locales*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989.1-34.
- Carreira, Antonio. "El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo". *Nueva revista de filología hispánica* 64/2 (2016): 429-456.
- Castiglione, Baldassare [1528, Trad. 1534], *El cortesano*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.
- Collado, José Luis. "Juan Echanove da vida a los Sueños de Quevedo". *Tamtampress.es* 8/11/2017a: s.p. <https://tamtampress.es/2017/11/08/juan-echanove-da-vida-a-los-suenos-de-quevedo/> [consultado el 20/09/2022].
- . "Juan Echanove lleva al Teatro de la Comedia los Sueños de Quevedo, 'un Informe Semanal' del siglo XVII". *La Información* 06/04/2017b: s.p. [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/Echanove-Comedia-Quevedo-Informe-XVII\\_0\\_1014799522.html/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/Echanove-Comedia-Quevedo-Informe-XVII_0_1014799522.html/) [consultado el 20/09/2022].
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. *Qu'est-ce-que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit. [1989] 1991.
- Ettinghausen, Henry. "Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo". En *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995. 225-259.
- Fernández Mosquera, Santiago. "La hora de la reescritura en Quevedo». *Criticón* 79 (2000): 65-86.
- Feros, Antonio. *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, [1954-1988] 2001.
- Garzelli, Beatrice. "Pinturas infernales y retratos grotescos". *La Perinola* 10 (1997): 133-147. *Hermès*, 1999
- Iffland, James. "¿Qué hacer con «textos tóxicos»? El caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 14 (2010): 151-195.
- Latour, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2006.
- Maquiavelo, Nicolás [1532], *El príncipe*. Barcelona: Temas de hoy, 2002.
- Marigno, Emmanuel. "Notas sueltas para una teoría sobre (re)escrituras (Transmediales, transculturales y transhistóricas)". En Ignacio Arellano Torres, Carlos Mata Indurain eds. *Re-creando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes. Re-creating the Golden Age: Early Modern Spanish adaptations in literature and the arts*. New-York: IDEA, 2022. 13-37.
- . "El concepto de 'dispositivo' y el teatro intermedial". *Hecho Teatral* 21 (2021): 77-118.

- Ojeda, Alberto. “Quevedo, en la pesadilla de la España hundida”. *El español* 31/03/2017: s.p. [Quevedo, en la pesadilla de la España hundida \(elespanol.com\)](https://elespanol.com/quevedo-en-la-pesadilla-de-la-espana-hundida) [consultado el 20/09/2022].
- Ordoñez, Marcos. “Barroco blanco”. *El País* 22/04/2017: s.p. [https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492446811\\_187011.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492446811_187011.html) [Consultado el 20/09/2022].
- Orozco Díaz, Emilio. “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponencia sobre el tema». En Victor de la Concha ed. *Homenaje a Quevedo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, [1982] 1996. 417-454.
- Perales, Liz. “Echanove y Vera unidos por la audacia de escenificar a Quevedo”. *El español* 14/04/2017: s.p. [https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/stanislavblog/20170414/echanove-vera-unidos-audacia-escenificar-quevedo/208599141\\_12.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/stanislavblog/20170414/echanove-vera-unidos-audacia-escenificar-quevedo/208599141_12.html) [Consultado el 20/09/2022].
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Cómo ha de ser el privado*. En Ignacio Arellano Ayuso & Carmen Celsa García Valdés eds. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, [1627] 2011. 25-242.
- . *Discurso de las Privanzas*. Pamplona: EUNSA, [1606] 2009.
- . *Los Sueños*. En Ignacio Arellano Ayuso ed. Madrid: Cátedra, [1991] 2022.
- . *Poesía original*. En José Manuel Blecua ed. Madrid: Planeta, 1981.
- . *Discurso de todos los diablos o infierno amendado*. En Santiago Fernández Mosquera & Abraham Madroñal Durán eds. Madrid: Biblioteca Castro, [1650] 2012. 139-186.
- . *El chitón de las tarabillas*. Madrid: Castalia, [1630] 1998.
- . *Execración contra los Judíos*. Barcelona: Crítica, “Anejos de Biblioteca Clásica”, [1633] 1996.
- . *La hora de todos y la fortuna con seso*. En Santiago Fernández Mosquera & Abraham Madroñal Durán eds. Madrid: Biblioteca Castro, [1650] 2012. 187-288.
- . *Política de Dios y Gobierno de Cristo*. Madrid: Castalia, [1626-1655] 1977.
- Roig Miranda, Marie. “Quevedo source de lui-même ». En Marie Roig Miranda ed. *Les sonnets de Quevedo. Variations, constances, évolution*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989. 237-250.
- Romo, José Luis. “Echanove: ‘Quevedo fue un hombre de bajos fondos y altos vuelos’”. *El Mundo Cultural* 05/04/2017: s.p. <https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2017/04/05/58e52a30ca4741045d8b464e.html> [Consultado el 20/09/2022].
- Terrains et travaux*, 2006.
- Vallejo, Javier. “Un quimérico ‘quevedo’”. *El País* 12/4/2017: s.p. [https://elpais.com/cultura/2017/04/12/actualidad/1492005256\\_557832.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/12/actualidad/1492005256_557832.html) [Consultado el 20/09/2022].
- Villamediana. *Poesía impresa completa*. En José Francisco Ruiz Casanova ed. Madrid: Cátedra, 1990. 979-981.