

SUEÑOS

A partir de *Los sueños* de
Francisco de Quevedo

Versión libre de
José Luis Collado
Dramaturgia y dirección
Gerardo Vera



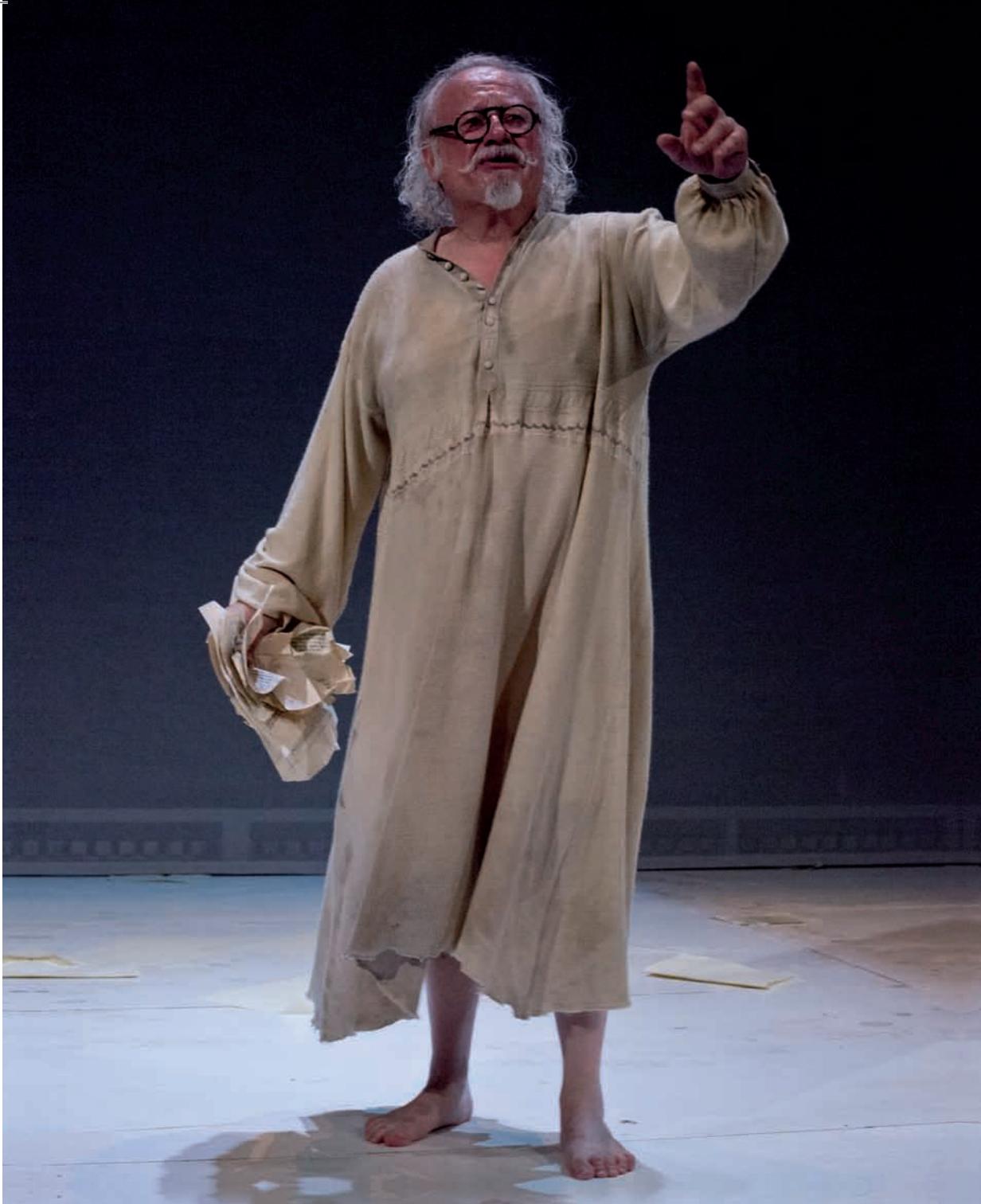
En coproducción con



la llave maestra



traspasos



SUEÑOS

A partir de *Los sueños* de
Francisco de Quevedo

Versión libre de
José Luis Collado
Dramaturgia y dirección
Gerardo Vera

Edición y textos **Mar Zubieta**

Abril 2017

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 58

Primera edición abril 2017

© De la versión José Luis Collado

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

facebook

twitter

Diseño de cubierta

Pablo Nanclares

Fotos del montaje

Javier Naval

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-250-3

N.I.P.O. 035-17-032-7

Dep. Legal M-6678-2017

SUEÑOS

A partir de *Los sueños* de
Francisco de Quevedo

Versión libre de
José Luis Collado
Dramaturgia y dirección
Gerardo Vera

Coproducción
CNTC / La llave maestra / Traspasos Kultur

■ REPARTO POR ORDEN ALFABÉTICO

Quevedo
Juan Echanove
Diablo / Cardenal
Óscar de la Fuente
Osuna / Villena
Markos Marín
Portera / Envidia
Antonia Paso
Aminta / Enfermera
Lucía Quintana
Muerte / Doña Fábula
Marta Ribera
Judas / Hombre / Negro
Chema Ruiz
Doctor / Carne
Ferrán Vilajosana
Montalbán / Mundo / Desengaño
Eugenio Villota
Principessa / Viejo / Dinero
Abel Vitón

■ Realización de escenografía
Pinto's Escénica de Acción S.L.
Realización de vestuario
Maribel Rodríguez Hernández
Ambientación de vestuario
María Calderón
Utilería
Utilería-Atrezzo S.L.
Servicio técnico
Trasescena
Colaboración
Thermas de Griñón
Distribución
Charo Fernández Insausti
Producción ejecutiva
Mikel Gómez de Segura
Zuriñe Santamaría

■ Coordinación técnica y regiduría
Fernando Cuadrado
Técnico de sonido
Javier Hernández
Técnico de iluminación
Ignacio Gil
Técnico maquinista
Manuel Martínez
Ayudante de movimiento escénico
Andoni Larrabeiti
Ayudante de video-escena
Bruno Praena
Ayudante de vestuario
Carmen Mancebo
Ayudante de iluminación
David Hortelano
Ayudante de producción
y técnico de vestuario
Marco Hernández
Ayudantes de dirección
José Luis Arellano
José Luis Collado

■ Equipo de caracterización
Sara Álvarez
Lupe Montero
Yuraima Morcillo
Paco Rodríguez
Movimiento escénico
Eduardo Torroja
Video-escena
Álvaro Luna
Montaje musical
Luis Delgado
Vestuario
Alejandro Andújar
Iluminación
Juan Gómez-Cornejo (A.A.I.)
Escenografía
Alejandro Andújar
Gerardo Vera

SUEÑOS

A partir de *Los sueños* de
Francisco de Quevedo

Directora
Helena Pimenta

Director adjunto
Paco Pena

Gerente
Marisa Moya

Director técnico
Fernando Ayuste

Coordinación artística
Cris Lozoya

Jefe de producción
Jesús Pérez

Asesora técnica
Fernanda Andura

Jefa de prensa
M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales
Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas
Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica
José Helguera
Ricardo Virgós

Coordinador de medios
Javier Díez Ena

Ayudante de publicaciones
y actividades culturales
Maribel Ortega

Secretario de dirección
Juan Antonio Somoza

Administración
Mercedes Domínguez
Víctor M. Sastre
Carlos López
Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción
Esther Frías
Belén Pezuela
María Torrente

Oficina técnica
José Luis Martín
Susana Abad
Victor Navarro
Pablo J. Villalba

Maquinaria
Daniel Suárez
Manuel Camín
Juan Ramón Pérez
Brígido Cerro
Enrique Sánchez
Francisco M. Pozón
Ismael Martínez
Francisco J. Mayorga
José M.ª García
Alberto Vicario
Juan Fco. Guerrero
Imanol Barrencia
Carlos Carrasco

Electricidad
Manuel Luengas
Santiago Antón
Tomás Pérez
Alfredo Bustamante
Pablo Sesmero
Juan Carlos Pérez
César García
Jorge Juan Hernanz
José Vidal Plaza
Isabel Pérez

Audiovisuales
Ángel M. Agudo
José Ramón Pérez
Alberto Cano
Ignacio Santamaría
Nefalí Rodríguez

Utilería
Pepe Romero
Emilio Sánchez
Arantza Fernández
Pedro Acosta
Luis Miguel Puerta
Julio Martínez
Paloma Moraleda

Sastrería
Adela Velasco
M.ª José Peña
M.ª Dolores Arias
Rosa M.ª Sánchez

Peluquería
Carlos Somolinos
Petra Domingo
Antonio Román
Ana M.ª Hernando

Maquillaje
Carmen Martín
Noelia Cortés

Apuntadora
Blanca Paulino

Regiduría
Rosa Postigo
Dolores de la Torre
Elena Sanz
Javier Cabellos

Oficiales de sala
Rosa M.ª Varanda

Taquillas
Julia Vega
Julián Cervera
Carmen Cajigal

Grupos
Marta Somolinos

Conserjes
José Luis Ahijón
Lucía Ortega

Mantenimiento
José Manuel Martín
Miguel Ángel Muñoz
Comsa Service

Personal de sala
Servicios Empresariales
Asociados

Recepción
Cobra servicios auxiliares

Limpieza
Ingesan

Seguridad
Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Quevedo	
La gatatumba de la ultratumba: los <i>Sueños</i> de Francisco de Quevedo	16
Pedro Conde Parrado, Universidad de Valladolid	
<i>Sueños</i>, un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con La llave maestra-Traspasos Kultur. Año 2017	32
• Síntesis argumental	34
• Los personajes	36
• Entrevista al director de escena	48
• Entrevista al autor de la versión	58
• Entrevista al escenógrafo y figurinista	60
• <i>Sueños</i> . La luz del infierno (Juan Gómez-Cornejo Sánchez)	66
Actividades en clase	70
Bibliografía	72

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE QUEVEDO

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1580 Francisco de Quevedo nace en Madrid, en septiembre, y se le bautiza en la parroquia de san Ginés. Fue hijo de Pedro Gómez de Quevedo (secretario de la princesa María y luego de la reina Ana de Austria) y de María de Santibáñez, dama de la reina. Ambos eran de familia hidalga de las montañas cántabras.

1581

Las cortes de Tomar reconocen a Felipe II como rey de Portugal.

1582

Nace el conde de Villamediana. Muere santa Teresa de Jesús. Coalición de Holanda, Inglaterra y Francia contra España. Se construye el corral de comedias del Príncipe, inaugurado en 1583.

1583

Se imprimen *La perfecta casada* y *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *Camino de perfección* de santa Teresa de Jesús. Se impone el uso del calendario gregoriano.

1584

Finalizan los trabajos de construcción de Juan de Herrera en el Escorial. Se construye el corral de la Olivera, en Valencia.

1585

Guerra entre España y Francia. Durará hasta 1598. Cervantes publica *La Galatea*. Góngora comienza a parodiar los romances de Lope.

1586 Muere su padre.

- 1588 La Armada Invencible fracasa. Se publica *Las moradas* de santa Teresa. El Greco acaba *El entierro del conde de Orgaz*.
- 1589 Enrique IV, hugonote, sube al trono de Francia, siendo el primero de la dinastía de los Borbones. Ya era rey de Navarra desde 1572, año en que se casó con Margarita de Valois, hermana de Carlos IX y Enrique III de Francia. Se divorció de ella en 1599 y en 1600 se casó con María de Médicis. Reinó hasta 1610, año en que coronó a la reina María, que un día después pasó a ser regente de Francia en nombre del joven Luis XIII por el repentino asesinato del rey. Se publica en Huesca la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, incluyendo poemas juveniles de Lope.
- 1591 Mueren fray Luis de León y san Juan de la Cruz.
- 1593 Cursa estudios en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Muere Pedro de Quevedo, su hermano mayor.
- 1595 Felipe II entra con sus tropas en París. Enrique IV se convierte al catolicismo, anulando las pretensiones de Felipe II al trono francés.
- 1595 Morley y Bruerton fechan entre 1595-1598 la escritura de *La serrana de la Vera*, publicada en 1617.
- 1596-1600 Estudia en la Universidad de Alcalá de Henares lenguas clásicas y modernas y filosofía, graduándose. Se matriculó en Teología, pero no llegó a terminar sus estudios ya que tuvo que dejar Madrid.

1596		Nace Descartes. Tercera bancarrota de la Hacienda española.
1597		Muere Juan de Herrera, arquitecto del Escorial. Corral de comedias de la Rambla, en Barcelona.
1598		Muere Felipe II; le sucede Felipe III. Fin de la guerra francoespañola. Paz de Vervins entre España y Francia para aislar a Holanda. Nace Zurbarán.
1599		Se edita el <i>Guzmán de Alfarache</i> , de Mateo Alemán. Nace Velázquez. Gran epidemia de peste bubónica en España. El duque de Lerma se convierte en la persona de confianza de Felipe III.
1600		Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid, el 17 de enero.
1601	Junto a la corte, se traslada a Valladolid, donde sigue sus estudios. Allí permanece hasta 1605, encontrando un empleo en palacio gracias a la duquesa de Lerma. Fallece su madre. Empiezan a circular algunos escritos burlescos del escritor, entre ellos las <i>Cartas del caballero de la Tenaza</i> (h. 1606, impresas en 1625), y comienza su enemistad con Góngora.	Nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. La corte se traslada a Valladolid. Shakespeare escribe <i>Hamlet</i> .
1603		Muere Isabel I de Inglaterra, y Jacobo I, heredero de los Tudor, comienza un reinado que dura hasta 1625.
1604	Mantiene una asidua correspondencia con el humanista belga Justo Lipsio.	España firma la <i>Paz de Londres</i> con Jacobo I de Inglaterra. Segunda parte del <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán. Devaluación de la moneda.

- 1605 Se imprime la antología poética *Flores de poetas ilustres*, de Antonio de Espinosa, incluyendo 18 poemas de Quevedo.
- 1606 Regresa a Madrid con la corte. Parece que tiene ya redactado el primer manuscrito de *La vida del Buscón*. Escribe el primero de sus *Sueños*, el «Sueño del Juicio final», dedicado al conde de Lemos. Traba amistad con Cervantes y Lope y se enemista con Luis Pacheco, Juan Ruiz de Alarcón y Juan Pérez de Montalbán.
- 1607 Escribe «El alguacil endemoniado», segundo de sus *Sueños*.
- 1608 Escribe el «Sueño del Infierno», tercero de sus *Sueños*.
- 1609 La madre de Quevedo había comprado para su hijo algunas propiedades en Torre de Juan Abad, un pueblo de Ciudad Real, pero los vecinos no pagaban las rentas. Quevedo comienza a pleitear por ellas, pleitos que acabarán muerto el escritor.
- Primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. Lope de Vega escribe *La noche toledana* y *El rústico del cielo*. Nace en Toledo Marcela, hija suya y de Micaela Luján. Está al servicio del duque de Sessa como secretario.
- La corte vuelve a Madrid. Nacen Rembrandt, Pierre Corneille y Rojas Zorrilla. Se estrena *Orfeo* de Monteverdi.
- Nace Francisco de Rojas Zorrilla.
- Nace Milton. Se publican las primeras ordenanzas sobre teatro. Lope de Vega finaliza su relación con Micaela Luján. De este año son probablemente *Los melindres de Belisa*, *Lo fingido verdadero* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.
- Felipe III expulsa a los moriscos de España y unas 275.000 personas tienen que irse del país. *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. *Tregua de los doce Años* con los Países Bajos. Telescopio de Galileo. Kepler: *Astronomia Nova*. Lope de Vega publica en Madrid sus *Rimas*, que incluyen una primera edición de *Arte nuevo de hacer comedias*.

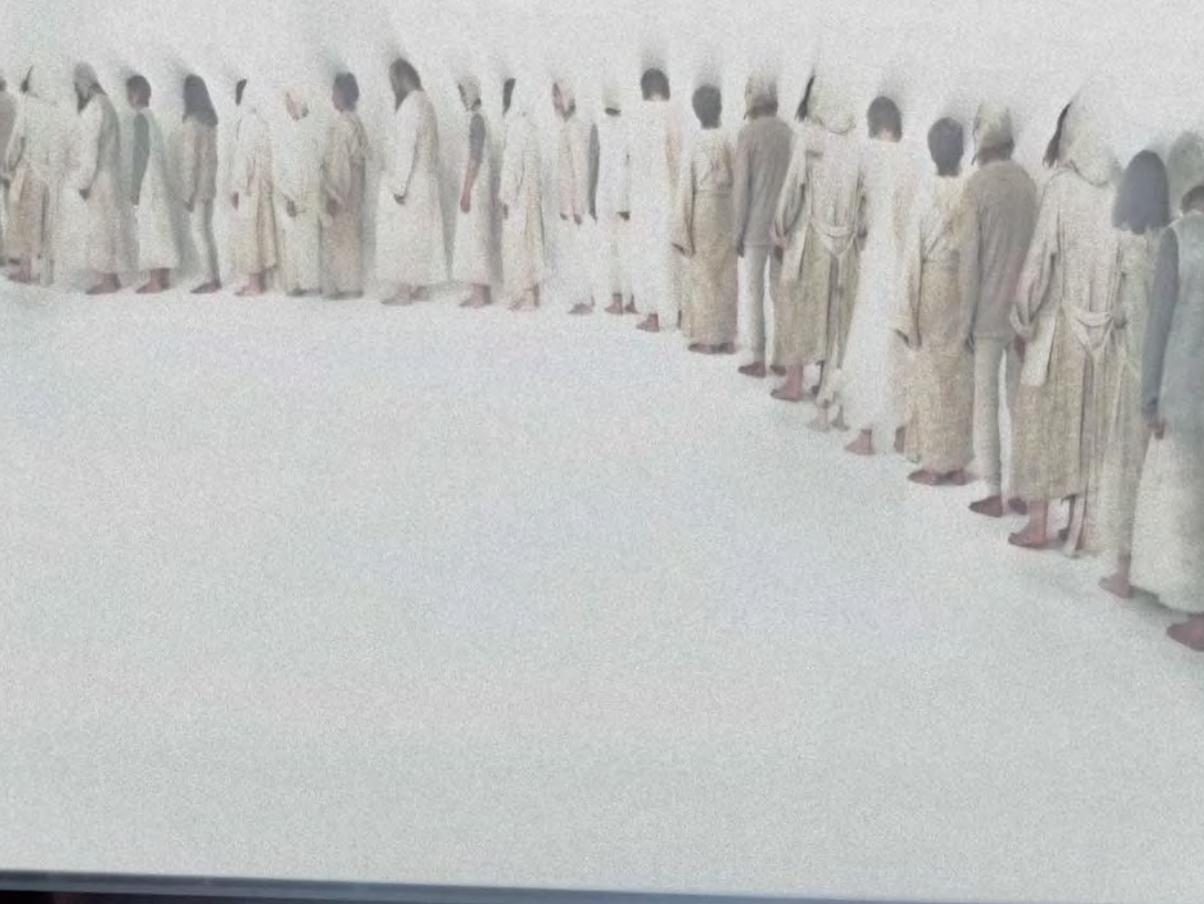
- 1610 Intenta imprimir el «Sueño del Juicio final», pero se le niega el permiso. El duque de Osuna es nombrado virrey de Sicilia y como tiene amistad y afinidad con Quevedo, le pide que lo acompañe, pero don Francisco viaja a la Torre de Juan Abad para resolver sus asuntos económicos.
- 1611
- 1612 Escribe «El mundo por de dentro», cuarto de sus *Sueños*, dedicado al duque de Osuna. Obtiene permiso para imprimir el «Sueño del Juicio final», pero no lo llega a hacer hasta 1627, junto a los otros *Sueños*.
- 1613-14
- 1613 Viaja a Sicilia para reunirse con Osuna, del que ya es su brazo derecho, participando en todas cuantas delicadas misiones le encomienda el duque.
- Comienza el reinado de Luis XIII de Francia bajo la regencia de su madre, María de Médicis. Luis tomará el poder en 1617 y reinará hasta 1643; estará asistido por el cardenal Richelieu desde 1622 hasta la muerte del prelado en 1642. Muere Juan de la Cueva. Tiene lugar el proceso más importante de la Inquisición: se quema a seis personas del valle de Zugarramundi en un Auto de Fe. Galileo publica *Siderius mundi*. Lope vive en Madrid en una casa que compra en la calle de Francos, hoy calle Cervantes, con Juana Guardo y su familia. Alonso Pérez publica en Madrid la *Segunda parte* de sus comedias.
- Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.
- Se cierran los teatros por la muerte de la reina Margarita. Lope de Vega publica la *Tercera parte* de sus comedias.
- Lope escribe posiblemente *El perro del hortelano*. En cualquier caso, tuvo que escribirse antes de 1618, fecha de la segunda lista de *El peregrino en su patria*, donde está incluida.
- Muere Leonardo de Argensola. Posible fecha de la muerte de Mateo Alemán. *Novelas ejemplares* de Cervantes. Se difunden el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora. Lope escribe *La dama boba*. Muere Juana Guardo y sufre una profunda crisis.

- 1614 Muere El Greco. *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Quiebran los banqueros de la corona. Lope de Vega se ordena sacerdote en Toledo.
- 1615 Cervantes publica la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* y sus *Ocho comedias y ocho entremeses*.
- 1616 Osuna consigue el nombramiento de virrey de Nápoles, y Quevedo obtiene en 1617 el hábito de Santiago. Mueren Cervantes y Shakespeare. Se edita póstumamente *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.
- 1618 Los planes de Osuna para destruir el poder de la República de Venecia fracasan. El duque cae en desgracia y con él Quevedo. El duque de Lerma es reemplazado por su hijo, el duque de Uceda, en el favor de Felipe III. Comienza la Guerra de los Treinta Años. Nacen Murillo y Moreto. Se publican *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel. Nace Agustín Moreto.
- 1620 Calderón participa en el certamen poético que se celebra en Madrid a raíz de la beatificación de San Isidro. Bacon publica el *Novum organum*.
- 1621 Escribe el «Sueño de la Muerte», quinto de sus *Sueños*. La subida al trono de Felipe IV y la aparición en la escena política del conde-duque de Olivares llevan al duque de Osuna a la cárcel y a Quevedo al destierro en la Torre de Juan Abad, donde había comprado el señorío. Son años de escritura y reflexión para el escritor, estudiando especialmente la filosofía estoica de Séneca. Sin embargo, empieza rápidamente a escribir a Olivares para ganarse su aprecio. Muere Felipe III y sube al trono Felipe IV. El archiduque Alberto de Austria muere y la soberanía de los Países Bajos vuelve al rey Felipe IV. Se cierran los corrales de comedias. Aumentan los impuestos y tributos. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*.

- | | |
|------|---|
| 1622 | Calderón es premiado en el certamen poético con que se celebra la canonización de San Isidro. Privanza del conde-duque de Olivares. Nace Molière. |
| 1623 | Es perdonado y puede volver a Madrid, comenzando a participar en los actos de la corte. Escribe su famosa <i>Epístola satírica</i> , que dedica a Olivares. |
| 1624 | Urbano VIII es elegido papa y condena el jansenismo. Velázquez es nombrado pintor de cámara. |
| 1625 | Muerte en la cárcel el duque Osuna, al que Quevedo defiende con gallardía. |
| 1626 | Richelieu es nombrado primer ministro francés. |
| 1627 | Rendición de Breda. Carlos I, rey de Inglaterra. Los ingleses atacan Cádiz. |
| 1628 | Claramonte muere en Madrid en la calle del Niño, donde vivía su admirado Góngora. |
| 1629 | Se estrena <i>La cisma de Inglaterra</i> de Calderón. <i>Primera parte</i> de las comedias de Tirso de Molina. Muere Luis de Góngora y se publica su obra. Lope de Vega publica <i>La Circe</i> . |
| 1630 | Se publica <i>Movimientos del corazón</i> de William Harvey, médico y fisiólogo inglés. Motines en Santarem y Oporto. Captura de la flota española por los suecos en Matanzas (Cuba). Entre 1628-1629 Calderón escribe <i>El médico de su honra</i> . |
| 1631 | Calderón escribe <i>Casa con dos puertas mala es de guardar</i> , <i>La dama duende</i> y <i>El príncipe constante</i> . |
| 1632 | Motines en Vizcaya. Dieta de Ratisbona. Se inician las obras del palacio del Retiro. Paz con Inglaterra. <i>El burlador de Sevilla</i> |

- 1631 Se publica *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*.
- 1632 Es nombrado secretario del rey, un cargo honorífico que atestigua la protección de la corona al escritor.
- 1634 Se casa contra su voluntad con doña Esperanza de Mendoza, por imposición de la duquesa de Medinaceli. El matrimonio duró unos meses y se rompió definitivamente en 1636. Escribe *La cuna y la sepultura*.
- 1635-1639 Quevedo permanece trabajando en sus libros en la Torre de Juan Abad.
- 1635
- 1636
- 1638
- de Tirso de Molina. Parece que, en la última parte de 1630, Calderón escribe *La vida es sueño*. Lope de Vega imprime *Laurel de Apolo*.
- Calderón escribe *La devoción de la cruz*. Mueren Leonardo de Argensola y Guillén de Castro. Lope de Vega escribe *El castigo sin venganza*.
- Galileo publica el *Diálogo sobre los dos mayores sistemas*. Nacen Spinoza y Locke.
- Se inaugura el coliseo del Buen Retiro con *El nuevo palacio del Retiro*, de Calderón. Victoria española en Nördlingen contra los suecos. Velázquez pinta *La rendición de Bredá*. Se nombra a Calderón director de las representaciones de palacio. Guerra con Francia. Fundación de la Academia francesa. Lope de Vega imprime *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.
- Lope de Vega estrena *Las bazarrias de Belisa*. Muere el 27 de agosto. El duque de Sessa paga su entierro.
- Publicación de las dos versiones de *La vida es sueño* de Calderón en Madrid y Zaragoza respectivamente.
- Tropas francesas invaden España y ponen sitio a Fuenterrabía, hasta que el almirante de Castilla levanta el asedio.

- 1639 Mientras estaba hospedado en Madrid en casa del duque de Medinaceli le detienen de repente y le encierran en el convento de san Marcos de León, en unas condiciones penosas: su prisión era oscura, húmeda y muy fría. Las razones no están claras. Parece que alguien le hizo llegar al monarca una composición satírica del escritor, bien contra el rey, bien contra el valido. Pudo ser una calumnia y que no fuera de Quevedo, o que las razones del encierro fueran otras, aún no bien conocidas.
- 1643 En enero cae Olivares en desgracia, y es forzado a retirarse a Toro. En junio Quevedo es liberado de la prisión gracias a la insistencia e intercesión de don Juan de Chumacero, presidente de Castilla. El escritor ha perdido la salud y se retira a la Torre de Juan Abad.
- 1644 Le dedica a don Juan de Chumacero la *Vida de San Pablo*, escrita en la prisión.
- 1645 Olivares muere el 22 de junio, y Quevedo muere en el convento dominico de Villanueva de los Infantes el 8 de septiembre.
- Sube al trono de Francia Luis XIV, el Rey Sol, bajo la regencia de su madre, Ana de Austria; gobernó con la ayuda del cardenal Mazarino. Luis XIV tomará el poder en 1661, a la muerte del prelado.



La gatatumba de la ultratumba: los *Sueños* de Francisco de Quevedo

Pedro Conde Parrado, Universidad de Valladolid

En 1606, un joven Francisco de Quevedo (1580-1645) regresa a su Madrid natal junto con la corte, tras el período de asentamiento de esta en Valladolid durante poco más de cinco años. Hacía unos diez que el escritor se hallaba ausente de la actual capital de España, pues había vivido de 1596 a 1600 en Alcalá de Henares como estudiante de su Universidad. Allí había iniciado una actividad literaria cuyos primeros frutos públicos obtendría durante la estancia vallisoletana, siendo el más lucido su presencia, con unos cuantos textos, en la antología de Pedro de Espinosa *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, publicada en la propia Valladolid en 1605, pero con aprobación fechada en noviembre de 1603.

Con poco más de veinte años, Quevedo parecía decidido a irrumpir como verdadero *enfant terrible* en la llamada «república literaria» escribiendo un conjunto de obras tan jocosas en su ya sorprendente manejo del castellano como osadas en sus asuntos. Por esas fechas, escribía y hacía correr en manuscrito opúsculos tan ácidos como las *Capitulaciones matrimoniales* o la *Premática contra los poetas güeros* que se incluiría en el probablemente coetáneo *Buscón*; además, la mayoría de sus composiciones poéticas incluidas en las *Flores* de Espinosa es de índole satírico-burlesca (entre ellas, una que sigue estando entre las más célebres, la letrilla «Poderoso caballero / es don dinero»).

Es en ese contexto vital y literario en el que se sitúa y entiende la redacción de la primera de las cinco piezas que integran los *Sueños*: la titulada «Sueño del Juicio Final», que fue escrita en torno a 1605 y, por tanto, en Valladolid; consta que, ayudada por su sorprendente novedad tanto como por su brevedad, empezó enseguida a difundirse manuscrita entre ingenios de la corte y de fuera de ella. Es probable que tal éxito fuera una de las principales causas que estimularon a Quevedo a escribir un segundo texto en esa línea: «El alguacil endemoniado». Se ignora la fecha de su redacción, la cual es, en todo caso, anterior a mayo de 1608, cuando está firmada la dedicatoria de la tercera pieza que terminaría integrando los *Sueños*, el «Sueño del Infierno». En 1612, firma la de la cuarta, «El mundo por de dentro», al duque de Osuna. Tal como sucedía en el del «Infierno» o con los dos primeros opúsculos, al comienzo de este de 1612 Quevedo recuerda los tres anteriores mostrando que ve ya los cuatro como una serie, la cual probablemente no obedeciera a un plan de redacción concebido desde el inicio, sino a un proceso de creación que tomó cuerpo a medida que se iban escribiendo los cuatro textos. Un decenio después, en el

prólogo del quinto y último, el «Sueño de la Muerte» (1622), volverá a recordar la secuencia que forman las anteriores y dará por cerrado el ciclo:

He querido que la muerte acabe mis discursos como las demás cosas; querrá Dios que tenga buena muerte. Este es el quinto tratado al *Sueño del Juicio*, al *Alguacil endemoniado*, al *Infierno* y al *Mundo por de dentro*; no me queda ya que soñar [...].

No parece, pues, verosímil que Quevedo planeara en 1605 una obra en cinco «tratados» cuya redacción habría de llevarle diecisiete años. Además, consta que hacia 1610, cuando tenía escritos los tres primeros, concibió el proyecto de darlos a la imprenta, que se vio frustrado, al parecer, por problemas con la censura eclesiástica, cuando fray Antolín de Montojo apreció en ellos burla, o ignorancia, de las Sagradas Escrituras y un «estilo chabacano y imprudente y escandaloso sobremanera, y más propio de truhanes que de gente honrada y cristiana», aunque también parece ser que dos años después otro censor emitió una opinión positiva. Sea como fuere, el caso es que los cinco textos no fueron imprimidos hasta 1627, en que aparecieron publicados en tres ciudades distintas, todas fuera del reino de Castilla: Barcelona, Zaragoza y Valencia. Las tres ediciones portan un mismo título: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*.

En el mismo año de 1627 aparece, igualmente en Zaragoza, otra edición con el título general de *Desvelos soñolientos, y verdades soñadas*, la cual incluye solo las tres piezas que se presentan explícitamente como «Sueño». El mismo título se mantendrá en otra edición de 1629, en Barcelona, que recupera las dos piezas preteridas en la de Zaragoza. No se conoce cuál pudo ser el grado de intervención de Quevedo, si la hubo (y pudo haberla, pues hay algún dato que apunta a ello), en alguna o en todas estas impresiones, aunque resulta difícil aceptar que pudiera haber supervisado tantas en tres ciudades diferentes y relativamente lejanas de sus lugares habituales de residencia.

Durante el periodo previo a todas esas ediciones, las piezas que integran los *Sueños* disfrutaron de una floreciente vida manuscrita; lo prueba el notable número de copias que se conservan, en las que se transmite desde una sola de ellas hasta el conjunto de las cinco. Esto, unido al complejo panorama editorial que conforman, hace de los *Sueños* de Quevedo una de las obras de más endiablada (nunca mejor dicho) fijación textual de todas las de su época.

Donde sí es segura la intervención del autor es en la edición aparecida, al fin, en el reino de Castilla como *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madrid, 1631), un pueril título que de por sí expresa el trágala que hubo de aceptar Quevedo para poder ver los *Sueños* impresos en su tierra: expurgarlos notablemente de cuanto «no fuere ajustado a

la verdad Católica, o ofendiere a las buenas costumbres», como advierte él mismo en uno de los preliminares; una tarea que dio algunos resultados absurdos desde el punto de vista textual y en la que colaboró el secretario del conde de Niebla, Alonso Mesía de Leyva. El «lavado de cara» afectó a los propios títulos, pues cuatro de ellos fueron modificados: el «Sueño del Juicio Final» se convirtió en «Sueño de las calaveras» (sustantivo que no se lee en ningún lugar de ese texto), «El alguacil endemoniado» pasó a un insustancial «El alguacil alguacilado», el del «Infierno» a «Las zahúrdas de Plutón» (título que refleja el cambio de los elementos de la tradición judeocristiana y bíblica en otros de la pagana que se produce en el texto), y el de la «Muerte» quedó en «La visita de los chistes». Únicamente se mantuvo el de «El mundo por de dentro».

Pero tampoco debe verse esa operación editorial solo como una imposición que un rebelde Quevedo hubo de aceptar a regañadientes, puesto que en buena medida también operaba a favor de sus intereses. En los citados preliminares de la edición de 1631 se afirma que Quevedo solicitó que la Inquisición retirara de la circulación las impresiones anteriores, y él mismo presenta sus *Sueños* como pecadillos de su irreflexiva adolescencia, alegando además que su variada vida manuscrita había hecho que el texto se deturpara y contuviera frases y aun pasajes que no eran suyos. Lo cierto es que el escritor madrileño, a sus cincuenta años, ya no era evidentemente el *enfant terrible* de la época vallisoletana, sino un personaje de notable relevancia que aspiraba a llegar muy alto en la corte de Felipe IV, férreamente controlada por el conde-duque de Olivares, y al que esos pecadillos literarios podían perjudicarlo mucho más que beneficiarlo. Hay, además, cierta carga de cinismo en sus quejas contra la proliferación de copias manuscritas, cuando, como confiesa, él mismo había impulsado antaño que sus *Sueños* circularan así, y con gran éxito, regocijándose seguramente entonces con ello, para cantar ahora, años después, la palinodia. Y es que los tiempos y las circunstancias habían cambiado mucho...

En la prefación a esa edición expurgada de 1631 parece dar a entender Quevedo que las impresiones previas no habían contado con su consentimiento ni supervisión, lo que había provocado que sus textos corrieran de molde sin «lima ni censura». Ello supone el reconocimiento por parte de Quevedo de que sus *Sueños*, con independencia de las corrupciones que hubieran sufrido en el trajín de la copia sucesiva, tenían en realidad dos versiones: la que podía leerse tanto en los manuscritos como en las ediciones supuestamente no autorizadas y la que ahora él amparaba, (re)escrita –afirma– «no con menos gracia, sino con gracia más decente». Tal autorización y con seguridad también tal «modoso» expurgo (unido a ciertos pasajes nuevos que Quevedo introdujo aprovechando la ocasión) explican que durante mucho tiempo fuera la versión de *Juguetes de la niñez* la que se eligió para las sucesivas ediciones de los *Sueños*, hasta que

paulatinamente se fueron recuperando y privilegiando las versiones anteriores –ya manuscritas, ya impresas–, que son las que ofrecen las varias ediciones más recientes. Sea como fuere, este complejo panorama crítico-textual no hace sino hablarnos de una obra realmente «peligrosa», que empezó siéndolo para la sociedad a ojos de la censura y terminó siéndolo incluso para su propio autor.

Tal como se ha explicado, de los cinco opúsculos que componen la obra, son tres los que se presentan en su título como *sueños* («Juicio Final», «Infierno» y «Muerte»), si bien solo dos de ellos (el del «Juicio» y el de la «Muerte») pueden considerarse en puridad como tales, pues así se los muestra tanto en su inicio como en su final. El del «Infierno» se presenta en realidad como una *visión* alcanzada por inspiración divina. «El alguacil endemoniado» sería el relato de un hecho *real* acaecido al protagonista, mientras que en «El mundo por de dentro» un marco alegórico, sobre el que no se explicita si es un *sueño* o una *visión*, sirve para narrar una experiencia de índole también «autobiográfica».

Muchos y variados son los autores, obras y géneros que los estudiosos han señalado a la hora de fijar la tradición en que se insertan los *Sueños*. En enumeración algo caótica, pero más o menos cronológica, recojo los siguientes: el encuentro del héroe con los muertos en el canto XI de la *Odisea* de Homero, el descenso de Eneas al Averno el libro VI de la *Eneida* de Virgilio, el *Apocalipsis* de san Juan, la obra de Luciano de Samósata (uno de los autores clásicos más apreciados e imitados en los ss. XVI y XVII, y que cultivó con gran éxito la llamada sátira menipea, género con el que guardan gran relación los *Sueños* quevedianos), el comentario al *Sueño de Escipión* ciceroniano de Macrobio (s. IV d.C.), la abundante literatura medieval de sueños y visiones, la *Divina comedia* de Dante, la literatura sermonaria ascética, las *Danzas de la muerte*, y ya en el siglo en que nació Quevedo, los sendos *Somnium* (Sueño) de los españoles Juan Luis Vives y Juan Maldonado, y especialmente el que en 1581 publicó bajo el título *Satyra Menippaea Somnium* quien sería uno de los ídolos de Quevedo, el belga Justo Lipsio, tal vez el último gran humanista del Renacimiento, con el que llevaba muy a gala haberse carteadado. A mi juicio, todos y cada uno de esos autores, textos y géneros (y otros que bien podrían añadirse), muchos de los cuales recogen una tradición y la crean a su vez, son sin duda defendibles y razonables como precedente, pero ninguno de ellos es «el modelo»: son hontanares que aportan aguas al impetuoso torrente de la creación quevediana en los *Sueños*, obra de un libérrimo autor a cuya mente afluyen, mientras escribe, las muchas lecturas a las que se entregó desde muy pronto.

El primero de los cinco «tratados» que componen la obra es, de todos, el que se inicia de un modo más «humanista», alegándose pasajes de algunos autores clásicos acerca de las causas y la veracidad de los sueños: citas de Homero, Claudiano y Petronio sirven para apoyar la idea de que lo que los «animales» sueñan lo suscita aquello que han vivido en la vigilia; esto, a su vez, busca dar justificación al hecho de que el narrador, que habla en primera persona, haya tenido el sueño que va a contarnos a partir de la previa lectura de cierto libro, el «del Beato Hipólito de la fin del mundo y segunda venida de Cristo». La lectura de una obra tan *juiciosa* en la que se habla del *Juicio* Final ha hecho que él, aun siendo un poeta y, por tanto, alguien bastante carente de *juicio* (tópico muy extendido en la literatura satírica de la época), haya podido soñar cosas que son muy *juiciosas*: es el primero de los muchos juegos de palabras que Quevedo incluirá a lo largo de toda la obra. El libro en cuestión es la *Oratio de consumatione mundi, ac de Antichristo, et secundo adventu Domini nostri Iesu Christi*, publicada en París en 1556 y atribuida apócrifamente a Hipólito, obispo que vivió entre los siglos II y III. La ficción de la lectura que induce el sueño, independientemente de que obedezca a un tópico habitual en la literatura onírica, es en este caso muy verosímil, dado que esa obra es un relato verdaderamente vívido del Juicio Final tras el pavoroso reinado del Anticristo, a quien se presenta como un personaje al que caracterizan la hipocresía y la soberbia. Enlazando, pues, con el tono de esa lectura anterior al momento de quedarse dormido, el relato quevediano se abre con una escena en que se aprecian ciertas similitudes con pasajes del «beato Hipólito»:

Pareciome, pues, que veía un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta [...]. Halló el son obediencia en los mármoles y oído en los muertos, y así al punto comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los güesos, que andaban ya unos en busca de otros, y pasando tiempo, aunque fue breve, 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.

Y ello para insistir después en la dilogía de la palabra ‘juicio’, confirmando el cariz satírico apuntado en ese pasaje y que se mantendrá ya a lo largo de toda la pieza: «Esto conocía yo en los semblantes de cada uno y no vi que llegase el ruido de la trompa a oreja que se persuadiese que era cosa de juicio» (‘juicio’ final ante el tribunal de Dios / ‘cosa de juicio’ como asunto serio y grave). Se introduce así una idea, de indudable efecto cómico, que va a ser un habitual elemento subyacente en la obra: la necesidad de muchos difuntos que no se dan cuenta, en su tonta incredulidad, de dónde están ni de lo que se juegan en ese postrimero trance, como le sucede a un avaro que, como oía decir que ese día «resucitarían todos los enterrados», preguntaba si lo harían también los bolsones con dinero que él había dejado ocultos bajo tierra.

Ese avaro forma parte de un grupo de *figuras* (escribanos, maldicientes, ladrones, matadores, mercaderes y hermosas damas de dudosas costumbres) que el narrador selecciona al describir el momento del universal «despertar» a la muerte tras el toque de la trompa y la posterior reunión de todas las almas en un «valle» que cabe identificar con el bíblico de Josafat. Mezclando la geografía infernal judeocristiana con la pagana, señala que a dicho valle afluye un río (recuérdese el Aqueronte griego) por cuya orilla ve, desde «una cuesta muy alta», llegar otro tropel de figuras arreadas por una «legión de demonios con azotes, palos y otros instrumentos»: un médico (homicida múltiple, por supuesto), un juez obsesivamente preocupado por la higiene (se lava en el río las manos que tanto le «habían untado» en vida), taberneros, sastres, libreros, zapateros, un abogado y varios ladrones. Ve venir después, en una escena de tono medieval carnavalesco, a la Locura con un cortejo de poetas, músicos, enamorados y valientes (matones en realidad muy cobardes), que enseguida se ponen al lado de los sayones (verdugos de Cristo), judíos y filósofos.

Tras la imponente aparición del divino trono desde el que juzgará Dios y la atónita y expectante suspensión del universo, comienza la vista, con los fiscales demonios preparando la acusación y los ángeles custodios la defensa. Se decide que sean los médicos quienes, a modo de secretarios y por su gran habilidad para «despachar» vivos, se encarguen de convocar y llevar cuenta de los difuntos mientras estos van pasando a la sala por la angosta puerta que custodian los Diez Mandamientos. El desfile comienza por Adán, al que se pide cuenta de una manzana, agudeza cuyo objetivo es preparar la inmediatamente posterior, con Judas calculando la proporción del castigo que él habría de recibir: la que hay entre dar cuenta por una manzana a darla por haberle vendido «al mismo dueño un cordero».

Esta aparición del apóstol traidor a Cristo, el Cordero de Dios, no es algo meramente puntual, pues va a formar junto con Mahoma y Lutero una especie de trío de los peores hombres de la historia cuya aparición va a pautar la narración de la segunda parte de este «Sueño», pues su enjuiciamiento y sentencia van difiriéndose de modo que queden para el final (aunque luego no será exactamente así, como veremos). Así, entre la primera y la segunda mención de Judas, se hace pasar por el tribunal, primero, a quienes podría considerarse los segundos peores hombres: el siervo que en casa del sumo sacerdote Anás abofeteó a Cristo, llevado preso allí después de la traición de Judas, y también Herodes y Pilatos, que consumaron la infamia que terminaría en la crucifixión del Cordero vendido. Pasan también unos que obtendrán la salvación, como algunos pobres y sacerdotes, junto a otros que lo tendrán mucho más difícil, como los reyes que intentan pasar con sus coronas puestas, pero tropiezan con ellas en el dintel de la exigua puerta. Como va a ser habitual en varias piezas de estos *Sueños*, Quevedo alterna la aparición de personajes contra los que arremete de un modo crudamente satírico con otros que son mucho más vehículos de simple burla, como el mentecato e ignorante maestro de esgrima (quizá el

mismo del que se burla en el *Buscón*) que trata con sus *tretas* (tecnicismo de su oficio) de librarse, sin éxito, de la condena al infierno.

La aparición de los «sisones» despenseros da pie a la siguiente mención de Judas, quien según la tradición lo era de Cristo y sus apóstoles. Tras ella se juzga a un pastelero, a los filósofos (a quienes sus sutiles silogismos no les sirven para salvarse), a los poetas, entre los que se nombra a Virgilio y Orfeo, y a otro avariento, quien intenta un hilarante alegato de autodefensa basado en agudezas sobre los Diez Mandamientos que supone, en mi opinión, el momento literario más logrado de este «Sueño». Toca el turno a los ladrones y a los escribanos, y el ver salvarse a uno de estos (pues no todos han sido inicuos) hace que Mahoma, Lutero y Judas se planteen presentarse al juicio antes de ser llamados, creyendo neciamente que pueden tener la misma buena suerte, pero al fin no se deciden a ello.

Antes han de dar cuenta y razón de sus actos un médico, un boticario y un barbero –terno tramposo, ladrón y homicida (si bien se salvan los dos últimos)– seguidos de un farandulero, muchos taberneros (que vendían el vino aguado), otro puñado de sastres, «tres o cuatro ginoveses ricos» (indefectibles en la sátira quevediana), un caballero lleno de hidalgas y bobas ínfulas, un sacristán que, con beata apariencia, robaba de su iglesia cuanto podía y unas cuantas damas melindrosas de las que se condena a una a la que se le prueba un contumaz adulterio por haber tenido «un marido en ocho cuerpos».

Al fin, cuando «era todo acabado», le toca el turno al infame trío. Preguntados quién es Judas, responde cada uno afirmando que lo es y mostrando implícitamente que Mahoma y Lutero son conscientes de que el que, por ciega ignorancia, traicionó a Cristo en vida es el menos culpable, algo que el exapóstol justifica en una declaración para la que Quevedo venía preparando el terreno: «Señor, yo soy Judas; y bien conocéis vos que soy mucho mejor que estos, porque si os vendí remedí al mundo, y estos, vendiéndose a sí y a vos, lo han destruido todo».

La escena, que parece constituir el clímax de este «Sueño», puesto que en ese trío se resumiría toda la maldad del mundo, no concluye la pieza; antes bien, se cierra de una manera un tanto extraña, sin sentencia explícita de esos tres precitos por excelencia y con un bastante insulso «Fueron mandados quitar delante», para abrir seguidamente una especie de epílogo anticlimático basado en que un ángel se percata de que falta gente por juzgar: son los alguaciles y corchetes (ministros de la justicia cuya misión era prender a los delincuentes siguiendo las órdenes de jueces y escribanos), los cuales ni siquiera esperan a ser oídos y se condenan a sí mismos, desesperados de cualquier posibilidad de gracia divina. Se presenta a continuación un necio astrólogo que al fin va a cerrar la vista cumpliendo una función de nuevo más burlesca que satírica: está

empeñado en que es imposible que ese día sea el del Juicio Final pues ello contradice sus pronósticos basados en los astros.

Tras la ascensión de Cristo al cielo con sus «justos» y la restitución del orden natural suspendido por el Juicio, el narrador se asoma a una sima en la que observa el horrendo panorama de los réprobos. Ofrece un compendio-selección de condenados, centrándose en los que han sido especial objetivo de su sátira: letrado, escribano, alguacil, avariento, médico y boticario. El espectáculo, tremebundo y grotesco al tiempo, suscita al narrador la risa que lo despierta («Y fue mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado»). La última frase va, como moraleja, dirigida al destinatario: «Sueños son estos que si se duerme V. Excelencia sobre ellos [es decir, si los medita detenidamente], verá que por ver las cosas como las veo las esperará como las digo».

No mucho después de escribir esas líneas, Quevedo da inicio a la segunda pieza satírica de los *Sueños*, «El alguacil endemoniado», que abre con una dedicatoria al conde de Lemos seguida de un prólogo al lector que termina (quizá porque el primer «sueño» le hubiera acarreado ya algún problema de censura) con un alegato galeato:

Solo he querido advertirte en la primera hoja que este papel es sola una reprehensión de los malos ministros de justicia, guardando el decoro que se debe a muchos que hay loables por virtud y nobleza; poniendo todo lo que en él hay debajo la corrección de la Iglesia Romana y ministros de buenas costumbres.

La pieza arranca a modo de sátira horaciana, pues su inicio evoca el de uno de los más célebres *Sermones* ('Sátiras') del poeta latino, el noveno del primer libro: «Fue el caso que entré en San Pedro... / *Ibam forte via Sacra...* («Fue el caso que iba por la vía Sacra...»), para continuar, como aquel, en forma de coloquio mantenido por el protagonista y dos interlocutores. En el caso de Quevedo, es el primero de ellos un clérigo, el licenciado Calabrés (nombre que remitía a Judas, pues corría la curiosa leyenda de que este procedía de Calabria), del que nos ofrece un retrato, tanto de su atuendo como físico y moral, que recuerda bastante al célebre del dómine Cabra en el *Buscón*.

Lo encuentra practicando un exorcismo a un hombre al que ha poseído un demonio; este último aprovecha la primera oportunidad para soltar la lengua y aseverar que el poseso «no es hombre, sino alguacil» y que la víctima es más bien él por la desdicha de verse encerrado en el cuerpo de uno de esos individuos. El clérigo, ante las incómodas y certeras sutilezas del demonio, trata de acallararlo mediante ritos de exorcismo, mientras que el narrador se admira ante esas «demoníacas» razones y le pide que lo deje expresarse. El clérigo acepta y se sucede un interrogatorio del demonio por parte del narrador sobre cuestiones referentes

al más allá y al trato que allí se dispensa a poetas, enamorados, militares, escribanos, sastres, mercaderes, malos ministros, cornudos consentidores, jueces, reyes, etc., ponderándose el buen orden y gobierno que rige en el infierno, donde a cada uno se lo «aposenta» donde es justo y se le da el trato merecido. Los largos parlamentos del demonio (evidente portavoz de Quevedo), punteados por breves y directas preguntas del narrador, culminan con el mejor de todos y el de mayor y más acre carga satírica:

- En todo eso estoy bien –le dije–; solo querría saber si hay en el infierno muchos pobres.

- ¿Qué es *pobres*?, replicó.

- El hombre –dijo yo– que no tiene nada de cuanto tiene el mundo.

- ¡Hablara yo para mañana! –dijo el diablo–. Si lo que condena al hombre es lo que tienen del mundo, y esos no tienen nada, ¿cómo se condenan? [...] Y no os espantéis, porque aun diablos les faltan a los pobres; y a veces más diablos sois unos para otros que nosotros mismos.

Estas afirmaciones obligan al clérigo Calabrés a reconocer, por fin, que en tan irrefutables prédicas el demonio, aun siendo «padre de la mentira», dice «cosas que bastan a convertir a una piedra». Sin embargo, decide que el demonio «poseedor» del alguacil –que es, como se ve, protagonista solo en el título– ha mentido en todo cuanto ha dicho y termina de exorcizarlo sin que pueda impedirlo el narrador, quien concluye afirmando que «si un diablo por sí es malo, mudo es peor que diablo». La explicación es clara: el diablo es el mayor experto en el mal y, por tanto, quien mejor puede aleccionarnos sobre él. De ese modo, esta soberbia pieza, casi teatral, se inserta en la añeja tradición satírica de los llamados encomios adoxográficos (o sea, que van contra la común opinión), pues es el demonio –un ser, en principio, imposible de alabar– el personaje que mejor parado sale en ella y al que el podrido e hipócrita clérigo se empeña en silenciar por cantar las verdades a los hombres, empezando por él mismo.

En mayo de 1608, a los veintiocho años, escribe Quevedo la dedicatoria del «Sueño del Infierno» a un desconocido «amigo suyo». El texto se presenta –por si alguien no daba crédito a sueños como el de la primera pieza o pensaba que del demonio no podían salir las verdades que decía en la segunda– como una «visión» del narrador, acreditada y autorizada por el hecho de que la experimentó «guiado» de su ángel de la guarda y «por particular providencia de Dios». Comienza explicando que se vio de repente en un bello paraje (tópico del *locus amoenus*) en el que descubrió dos sendas que partiendo del mismo punto iban separándose; es el tópico, clásico y bíblico, del *bivium* («los dos caminos»): uno, el de la derecha, es el de la virtud, estrecho, abrupto y muy poco concurrido; el de la izquierda, fácil y lleno de gente, es el del vicio. El narrador amaga un comienzo de tránsito por el primero, pero enseguida se arrepiente y opta por el segundo. En esta y en las siguientes piezas de la

serie se advierte una mayor implicación personal del protagonista-narrador respecto a las anteriores, en las que no pasa casi de mero espectador y cronista de lo que ve y oye. Aquí se presenta obligado a elegir, y elige mal (para la salud de su alma, claro, no para la efectividad del relato, pues es el camino del vicio el que ofrece, evidentemente, verdadera sustancia para la sátira), insistiendo varias veces en su propia necedad y frivolidad, que lo hacen ir muy contento, sobre todo al principio, por la senda de la segura perdición.

Durante el primer tramo de ese (mal) camino, el narrador se topa con los consabidos grupos de personas unidas por su oficio o condición –médicos, letrados, taberneros, hipócritas (en cuya acre censura se detiene especialmente), mujeres seducidas por estos, eclesiásticos, teólogos, soldados, casados, boticarios– hasta que de repente se ve al otro lado de una puerta «como de ratonera, fácil de entrar e imposible de salir», que resulta ser la del infierno. A partir de ahí deja de verse en la nutrida compañía que traía y avanza ya solo, en un recorrido pautado narrativamente por la indicación de los variados lugares a los que va llegando: un pasadizo muy oscuro, una gran zahúrda, unas bóvedas, un corral, una cuesta, una laguna muy grande, una cárcel oscurísima, una caballeriza, un seno muy grande, etc. En cada uno va encontrando grupos de condenados, de nuevo asociados por su oficio, condición, inclinación o defecto (sastres, cocheros, «bufones, truhanes y juglares chocarrereros», zapateros, pasteleros, mercaderes, tintureros, boticarios, barberos, zurdos, enamorados, «los que no supieron pedir a Dios», etc.) y alguna figura individual (como un librero, un caballero, un hidalgo o, de nuevo, el propio Judas como en la primera pieza). En casi todos los casos, y sacando de nuevo mucho partido a la misma paradoja del «Alguacil endemoniado», uno o varios diablos dan al narrador acertadas (y aceradas) razones que justifican la condena al infierno de esos personajes, con los que dialogan, reprendiéndolos y desmontando los argumentos que alegan en su defensa. Destaca uno de los mejores pasajes de los *Sueños*, cuando un diablo rebaja y censura acremente, después de apalearlo, los humos nobiliarios de un hidalgo, en un texto que quizá sorprenda a algún lector actual imbuido de ciertos prejuicios sobre Quevedo:

Toda la sangre, hidalguillo, es colorada [...] y el que en el mundo es virtuoso ese es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque descienda de hombres viles y bajos, como él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a sí y hace linaje para otros. Reímonos acá de ver lo que ultrajáis a los villanos, moros y judíos, como si en estos no cupieran las virtudes que vosotros despreciáis. Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera la nobleza, la segunda la honra y la tercera la valentía [...].

Destaca también la presencia de un personaje, igualmente paradójico, al que no se caracteriza como a los demás (por su oficio o vicio): antes bien, no tiene en principio ninguna marca ni tacha, por lo que puede considerársele compendio de todos los demás condenados. A este

ni siquiera hace falta que se lo torture, pues de suficiente tormento le sirven su memoria (del bien que no hizo en vida), su entendimiento, su voluntad y el terrible «gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba». Una idea bastante moderna, tres siglos antes de Freud: que el infierno puede estar en el interior de cada uno.

Los últimos grupos con que se topará el narrador tienen en común ser, cada uno a su modo, embaucadores que juegan con la buena fe del prójimo: comienza por ensalmadores y saludadores –que hoy llamaríamos genéricamente «curanderos»– para seguir con astrólogos, alquimistas y geománticos, lo que da pie a insertar una sección bastante particular, y con cierta autonomía, que recuerda especialmente a los *Somnium* humanistas citados más arriba; en ella el narrador va topándose con personajes históricos que ejercieron esas muy dudosas artes. Pero todos esos personajes, aun siendo muy inicuos, no son tan nocivos como los embaucadores de almas: esto es, los herejes, de los que ofrece una lista que culmina en Mahoma y en los modernos protestantes con Calvino y, por supuesto, Lutero a la cabeza, encontrándonos de nuevo al trío de hombres pésimos del «Sueño del Juicio Final».

El epílogo de la pieza se abre con el «portero» de Lucifer invitando al narrador a visitar el «camarín» de aquel, o sea, el aposento en el que –como muchas personas poderosas y acaudaladas de la época– guarda el príncipe de las tinieblas sus «joyas» más preciadas. Ello permite a Quevedo, como sucedía al final del primero de los *Sueños*, ofrecer una rápida y algo caótica lista de «figuras» no incluidas en el relato previo que no podían salir indemnes de una sátira suya (cornudos, alguaciles, médicos, aduladores, falsas doncellas o madres y tías alcahuetas), para terminar insistiendo ante el lector en que no ha pretendido «ningún escándalo ni reprehensión sino de los vicios por los cuales los hombres se condenan y son condenados; pues decir de los que están en el infierno no puede tocar a los buenos».

Un año antes de acompañarlo a Italia como secretario, Quevedo dedica en abril de 1612 a su admirado duque de Osuna «El mundo por de dentro», cuarto de los «tratados» que integrarán sus *Sueños*. Tras un prólogo al lector en el que ubica la pieza en la corriente neoescéptica mencionando la obra del filósofo Francisco Sánchez *Quod nihil scitur* (*Que no se sabe nada*), Lion 1581, y un comienzo de tono homilético y moral, la pieza arranca en un marco claramente alegórico, con el narrador errando por las «calles» (como la de la gula) del «labirinto» que es la «gran población del mundo». Enseguida va a encontrarse con una figura-guía (típica en la literatura de sueños y visiones) que va a ejercer con él una función oracular, pues le revelará, de nuevo por medio de paradojas, verdades que le abrirán los ojos y le aclararán una mirada empañada por los engaños de todo lo mundano: un «viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado», mas «no

por eso ridículo, antes severo y digno de respeto», el cual se revelará como el Desengaño. Este lo invita a recorrer con él la «calle mayor» del mundo, que es «a donde salen todas las figuras», pues basta con recorrerla para toparse antes o después con los diferentes tipos humanos que la habitan: es la calle de la Hipocresía, asunto central de «El mundo por de dentro» y clave en todos los *Sueños*.

De camino hacia esa calle, el anciano Desengaño alecciona al narrador acerca de esa hipocresía que domina el mundo. Llegados al fin a ella, el relato va a repetir en cinco ocasiones un mismo esquema: ante una escena mundana habitual, de rasgos aparentemente positivos, el protagonista expresa su cándido entusiasmo, y el Desengaño le muestra, reconviniéndole por su ignorancia, la hipocresía que encierra y cómo todo se reduce a pura falsedad y espurios intereses. Sucede así con el lujoso entierro que un amoroso viudo organiza a su difunta; con el llanto desconsolado de una reciente viuda por el suyo; con el celo que un alguacil y un escribano ponen en detener y «empapelar» a un delincuente que al mismo tiempo es un soplón amigo del alguacil; con un hombre rico y opulento que con su carroza, cortejo y bufón atrae la envidia entre admirada y envidiosa de los transeúntes; y con una hermosísima dama que no menos se lleva tras de sí las miradas varoniles.

El Desengaño revela y desvela, por ejemplo, cómo al alguacil y al escribano les interesa que no deje nunca de haber delincuentes para seguir lucrándose con su oficio (si bien reconoce –de nuevo las cautas prevenciones– que hay muchos funcionarios de justicia con comportamiento ejemplar); cómo el ricachón es en realidad pura fachada, pues está endeudado para mantener sus opulentas apariencias; y cómo la hermosura de la dama es puro maquillaje y postizos. En fin, tal como le ha enseñado el venerable anciano al ingenuo protagonista: «[Los pecados] todos son hipocresía, y en ella empiezan y acaban, y de ella nacen y se alimentan la Ira, la Gula, la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Pereza, el Homicidio y otros mil».

Diez años después de concluir ese cuarto «Sueño», la situación vital de Quevedo ha variado sustancialmente: a finales del reinado de Felipe III, ha vuelto de Italia junto al duque de Osuna, y este ha sido procesado arrastrando en su caída al escritor, que se halla confinado en su señorío manchego de Torre de Juan Abad. Todo ello se trasluce en la dedicatoria a la noble María Enríquez de Guzmán, firmada «en la prisión y en la Torre, a 6 de abril 1622», y sobre todo en el prólogo «A quien leyere», donde vuelve a recurrir al motivo de la lectura previa al sueño: un pasaje (sobre el suicidio como liberación de las penalidades de la vida) del poema *Sobre la naturaleza* en el que el romano Lucrecio (ss. II-I a.C.) realizó la mejor y más amplia síntesis de las doctrinas del filósofo griego Epicuro (ss. IV-III a. C.), al que dedicará Quevedo años después una

Defensa contra la común opinión. Al de Lucrecio se añaden pasajes del libro del profeta Job, una de las fuentes básicas del neoestoicismo de raíz humanista y cristiana al que abiertamente se adhirió Quevedo.

Afirma este que, estimuladas por esas lecturas, las «potencias» de su alma, «sin la traba de los sentidos exteriores», representaron para él una «comedia» (fusionando así los muy barrocos tópicos de la vida como sueño y como teatro). Comienza, pues, esa función teatral con la aparición de los profesionales de la medicina («ministros del martirio») presentados en jerarquía profesional decreciente: médicos (con sus discípulos –los «platicantes»– como lacayos), boticarios (los «armeros» de aquellos en su oficio homicida), cirujanos, sacamuelas y barberos. A estos siguen otros que martirizan no menos al que cogen por banda: habladores, chismosos, mentirosos y entremetidos. Pero enseguida descubre que tal desfile es, en realidad, el cortejo que precede la aparición de una bizarra figura femenina: la Muerte. Su descripción muestra la gran altura literaria que un Quevedo ya maduro ha alcanzado por esos años y en cuyo estilo van a acentuarse los rasgos «surrealistas»:

En esto entró 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 [...].

Es claro que resulta muy chocante esta vivaz y colorida pintura de la muerte frente a la representación «esquelética» que sigue siendo típica aun hoy en día, por lo que el narrador le pregunta acerca de esa ausencia de «huesos descarnados con su guadaña». La Muerte responde con ácida agudeza, en uno de los mejores pasajes de toda la obra:

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; [...] 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 [...].

Siguiendo a la Muerte y tras zambullirse ambos en una gran sima, el narrador se topa con una serie de figuras alegóricas, empezando por el trío Mundo, Diablo y Carne, a los que ha puesto pleito el Dinero alegando que aquellos son del todo inútiles donde esté él, «porque él solo es los tres enemigos» del alma. Llegan luego a presencia de dos de las «Postrimerías», el Juicio y el Infierno, antes de descender a un vasto llano, en el que la

Muerte celebrará su «tribunal y audiencia» y donde habitan, entre otros, la Envidia, la Discordia y la Ingratitud.

El narrador contempla entonces a la Muerte solemnemente sentada en su trono y rodeada de los tipos de «muertes» (de amores, de frío, de hambre, de miedo y de risa), cada una con los muertos que les corresponden: así, la de miedo tiene el «acompañamiento más magnífico», pues lo forman los tiranos, los poderosos y los avarientos. Ello suscita en el narrador una arrepentida reflexión, sabia y amarga, al ser consciente de que él, como visitante del más allá en una clásica catábasis, puede tener afortunadamente otra oportunidad: «¿Dionos Dios una sola vida y tantas muertes? ¿De una manera se nace y de tantas se muere? Si yo vuelvo al mundo, yo procuraré empezar a vivir».

Da comienzo, pues, la segunda parte de la pieza con la «audiencia» presidida por la Muerte. En ella salen a escena diversos personajes (unos históricos y otros, los más, ficticios) presentes en diversas frases hechas y modismos de aquella época, algunos de los cuales aún perviven (son los «chistes» del título que se dio a la obra en la edición expurgada de *Juguetes de la niñez*): se trata, entre otras, de «los disparates de Juan del Encina», «el Rey que rabió», «en tiempo del rey Perico», «el marqués de Villena en su redoma», «Chisgaravís», «Pero Grullo», «la dueña Quintañona», «don Diego de Noche», «Trochimochi», «doña Fáfula», «Diego Moreno», etc., todos quejándose, en su conversación con el narrador, por andar siempre en boca de los mortales, quienes los malentienden y menoscaban su reputación. En esos vívidos diálogos se mezcla lo meramente chistoso con lo satírico; así, el Rey que rabió, tras lamentarse de la caduca y penosa imagen que de él se tiene, concluye su parlamento diciendo: «Ni sé yo cómo pueden dejar de rabiar todos los reyes, porque andan siempre mordidos por las orejas de envidiosos y aduladores que rabian».

La charla más prolongada, y más interesante, es la que el narrador mantiene con Enrique de Villena, noble con fama de brujo («nigromántico») sobre el que corría la leyenda de que vivía encerrado, hecho pedazos, en una enorme redoma de vidrio desde su muerte en 1434. Este se muestra especialmente interesado por la situación de España en la época del narrador, quien responde lanzando las esperables andanadas satíricas contra genoveses, nobles e hidalgos obsesionados por la honra, maridos cornudos, letrados, venecianos y validos. Finalmente, el de Villena sale de su garrafa y huye horrorizado, si bien profetizando una época de corrección de vicios y de prosperidad recién inaugurada por el joven rey Felipe IV, quien acaba de ascender al trono.

La pieza termina con el narrador peleándose con el personaje de Diego Moreno, cornudo por antonomasia, lo que provoca que se despierte. A ello sigue la habitual frase

conclusiva (que sirve como cierre de todos los *Sueños*) con su moraleja, en la que late el tónico horaciano del «enseñar entreteniéndose»:

Con todo eso, me pareció no despreciar del todo esta visión y darle algún crédito, pareciéndome que los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada más atiende a enseñar que a entretener.

En el quevedesco título dado a estas páginas consta un término, 'gatatumba', que es el nombre de un atropellado baile popular mencionado por Quevedo en *Discurso de todos los diablos*, obra que puede considerarse, junto con *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, continuación de sus *Sueños*. Pero también aparece definido de este modo en el *Diccionario de Autoridades*: «Gatatumba: Simulación, ficción de obsequio, reverencia, dolor u otra cosa semejante». La última parte de la definición de ese sustantivo puede ampliarse casi *ad infinitum*: «Simulación de piedad, de honradez, de pudor, de bondad, de pena, de arrepentimiento, de respeto, de abnegación, de desinterés, etc. etc. ». Es claro, pues, que ese vocablo pertenece al campo semántico de la hipocresía, nombre que lleva, como hemos visto en el penúltimo de los *Sueños*, la «calle mayor» de la ciudad-laberinto que es el mundo. Hemos visto también en el último que el que todos conocemos (precisamente por Quevedo) como *poderoso caballero* saca pecho ante los tres «enemigos del alma» –Mundo, Demonio y Carne– y los desprecia como seres inofensivos en comparación con el poder que él mismo ostenta.

Pues bien, precisamente la habitual alianza de Hipocresía y Dinero es, a mi juicio, el asunto central no solo de los *Sueños* de Quevedo, sino también de muchas de sus obras, convirtiéndose en un blanco casi obsesivo de su sátira y burla, como, por otra parte, sucede en muchos de los escritores satírico-moralistas que han existido. Si se leen sus *Sueños* con detenimiento, puede comprobarse que, en casi todos los personajes y figuras puestos en solfa allí, lo que se deja en evidencia, se afea y, por tanto, se satiriza no es otra cosa que el afán de lucro bajo forma de avaricia, ambición, estafa, corrupción, adulación, gula, lujuria, etc. Es tal afán el núcleo del ataque contra médicos, boticarios, sastres, taberneros, pasteleros, jueces, escribanos, alguaciles, soplones, damas bellas a caza de ricos o cornudos consentidores, lo que explica que sean elementos tan recurrentes en la obra. Los *abusos, vicios y engaños* de esos *estados y oficios* son puestos al descubierto por las *verdades* soñadas y discurridas por el autor, tal como reza el título de algunas de las primeras impresiones de 1627. Así, por ejemplo, el Desengaño revela crudamente en «El

mundo por de dentro» que el verdadero dolor del desconsolado viudo es el que le producen los gastos del entierro, «pudiendo él haber enterrado a su mujer en un muladar y sin coste ni fiesta alguna», claro ejemplo de hipocresía asociada con avaricia. No es de extrañar, pues, que sea Judas el personaje más presente en los *Sueños*: alguien que vendió por treinta monedas a un amigo mientras le daba un beso...

El ataque de Quevedo contra el afán de lucro, entre otras de sus actitudes e ideas, ha servido para sustentar una imagen de su persona que viene imponiéndose en los últimos tiempos. Se ha escrito, por ejemplo, que su «ideología» está basada en la firme defensa del catolicismo contrarreformista, la política imperialista y el sistema jerárquico de la sociedad estamental, siendo el suyo un conservadurismo radical, casi fanático. No es este el lugar para someter a juicio semejantes gruesas opiniones, en buena medida dictadas por un fanatismo anacrónico de signo contrario, pero sí cabe reparar en que la actuación pública de Quevedo puede ser todo lo discutible que se quiera, pero fue eso: pública, pues, como buen estoico, se implicó en la política de su tiempo y siempre antepuso sus ideas y creencias, todo lo discutibles que se quiera, a su interés personal. Criado desde niño en la Corte, le sobaban inteligencia y astucia para haber medrado en ella y haber vivido siempre al calor del poder; pero para alcanzar tal meta, que le habría permitido, entre otras cosas, enriquecerse, tendría que haber hecho gala de la misma hipocresía que tanto odiaba. Antes bien, su orgullo, su dignidad y hasta su testarudez, su «no callar por más que con el dedo...», independientemente de la antipatía que puedan suscitar sus ideas y razones, lo llevaron a sufrir una injusta, arbitraria e infame prisión, entre 1639 y 1643, de la que saldría mortalmente enfermo, algo que no puede decirse de ninguno de los grandes escritores de su tiempo y de muy pocos de cualquier periodo de nuestra historia. La tortura que le infligieron las tenebrosas humedades de ese encierro en San Marcos de León, ordenado por su antiguo valedor el Conde-Duque y finalizado solo gracias a la caída de este, fue el precio que tuvo que pagar por haber abierto demasiado la boca en vez de haberlo hecho con su bolsa dejándose sobornar por el poder.

Pocas lecturas antiguas son, por desgracia, más actuales en la España de hoy que estos *Sueños* escritos hace ahora cuatro siglos, ante el panorama de decadencia en casi todos los órdenes al que asistimos. Sigue siendo la de la hipocresía la calle mayor de nuestro laberinto, hoy ensanchada y mucho más transitable (y transitada), gracias al loable interés de quien sigue siendo nuestro auténtico rey, juez, escribano, alguacil, médico, sastre, tabernero, etc. etc.: don Dinero. Y es que los clásicos nunca están en el pasado: nos esperan siempre en el futuro, y este no es, como bien sabía don Francisco (quien, como clásico, es «un fue, y un será, y un es...»), nada más que una eterna sucesión de presentes.



***Sueños, un montaje
de la Compañía Nacional
de Teatro Clásico / La llave maestra /
Traspasos Kultur. Año 2017***



Síntesis argumental



El espectáculo *Sueños* está basado en la obra del mismo título de Francisco de Quevedo, y es una versión libre de José Luis Collado con dramaturgia de Gerardo Vera, director de escena. Aunque el montaje se representa sin interrupción, está dividido en escenas. Quevedo, sentado en el suelo de su dormitorio, tiene en las manos su obra, *Los sueños*. Le cuesta, pero se incorpora trabajosamente mirando al público: todo le duele y está muy enfermo. Cae de rodillas y cae su libro con él, abriéndose y volando sus hojas mientras Montalbán, editor de don Francisco, va recogiendo. Estamos en el ambiente de un hospital de reposo de primeros del siglo xx, con un doctor y una enfermera presentes. Ambos intentan animar a Quevedo, tumbado en una camilla, pero los tres son conscientes de que su cuerpo ha sufrido un gran desgaste. El médico admira al escritor, y le dice que le gustaría releer sus *Sueños*, y en la enfermera, don Francisco cree reconocer a Aminta, una napolitana que fue su amante, acordándose de Osuna y las noches de Amalfi. Ella, al ver los pies ensangrentados del escritor, le acerca un pañuelo humedecido y al respirarlo, Quevedo se desvanece poco a poco. Dormido, Quevedo sueña sus *Sueños*, «burla de la fantasía y ocio del alma», mostrando la vida como un camino que termina en la gloria o en el infierno...

En el viaje de Quevedo van apareciendo otros habitantes del hospital-balneario, que deambulan como masas irreales y a veces se dejan ver. Destaca el duque de Osuna, gran amigo del escritor en su momento. Quevedo lo descubre y se reconocen, haciéndose preguntas acerca de dónde están, y recordando su vida pasada. Viene Aminta, que se funde con Quevedo en un abrazo apasionado, mientras Osuna se desvanece. Están en el Infierno y aparece el Diablo (que guía a Quevedo en su visita), mientras diferentes condenados se dirigen a ellos quejándose de las penas impuestas y justificando el comportamiento que les ha traído aquí: Judas alega que son peores que él los que crucifican a Jesús y le persiguen en nombre de sus hijos, un hombre desesperado se lamenta del bien que pudo y no quiso hacer y de los consejos que despreció. Todos los oficios están representados (boticarios y truhanes, poetas e hidalgos, celestinas y dueñas, ladrones y sacamuelas...), pero echan a las mujeres hermosas, los malos confesores y los malos letrados, porque con sus acciones son los que traen más gente.

También acuden otros personajes como Principessa y la Portera del Infierno; la Muerte (una anciana del balneario) acompañada de los habladores y los médicos; el Mundo, el Demonio (que es el diablo envejecido) y la Carne; el Dinero, el cardenal Mirafiori, la Envidia, el marqués de Villena, Doña Fábula, el Desengaño... En el mundo del sueño de Quevedo y en su peregrinación se mezclan así personajes que pertenecen a su pasado (Aminta, Osuna, Villena...) con otros, relacionados con su visita al Infierno. Los episodios se van enlazando con la evolución de la enfermedad del escritor, muy agravada por la prisión que tuvo que sufrir en la cárcel de la Orden de Santiago en San Marcos de León. Mientras se va desarrollando el viaje del escritor, el Doctor y la Enfermera hacen todo lo posible por curarle de su agotamiento y aliviarle las llagas y los dolores: don Francisco se lamenta de las penalidades pasadas y el Doctor le anima para que se aferre a la vida y no se deje vencer por el dolor, porque en tiempos de indignidad moral del poder los maestros del pensamiento son necesarios. También Aminta intenta alejar a la Muerte y retener a Quevedo con el amor, pero poco a poco le van faltando las fuerzas al escritor. En un último esfuerzo exclama: «¿Qué mudos pasos traes, oh muerte fría, pues con callado pie todo lo igualas... ¿Para qué queremos la vida, si no es eterna?».

Quevedo ha muerto, y la Muerte interpela a los espectadores, recordándoles que la vida y las vanidades del mundo acaban aquí, porque morir es la estrechez final donde, sin embargo, todos caben. Un gran apoteosis festivo celebra el fin del espectáculo y todos se retiran, dejándonos ver a Quevedo, solo y asombrado como al principio, desconcertado...



Los personajes



Partir de *Los sueños* de Quevedo para esta puesta en escena no ha sido una tarea fácil, entre otras razones porque no es una obra de teatro sino un conjunto de cinco narraciones de gran profundidad filosófica, hondura y significación, compendio de complejas alusiones al mundo y a los personajes del Barroco expresadas en un lenguaje cerebral y literario, propio de un autor de vastísima cultura. Escandalosos en su tiempo por ser el resumen de la visión escéptica y pesimista del autor sobre el género humano y la corrupción de los poderosos, son al mismo tiempo un retablo de personajes tumultuosos y excesivos, divertidos o impactantes, que conecta extraordinariamente bien con nuestra propia contemporaneidad a través de la crítica que ejerce el autor.

Gerardo Vera y José Luis Collado han organizado su versión de *Los sueños* de Quevedo en torno a dos mundos: por un lado el universo del Infierno, que es el del delirio y el sueño del escritor, y por otro el ámbito de un espacio de salud de principios del siglo XX, donde un Doctor culto y humanista relee el libro de Quevedo y cuida del escritor en momentos de mucho dolor junto a una enfermera napolitana, Aminta, que representaría, en la síntesis de una mujer, a las amantes de don Francisco. El montaje cuenta toda una época pero, más que desde los textos, lo hace desde la creación de atmósferas, siempre con pequeños detalles.

El Doctor, (el actor Ferrán Vilajosana) y Aminta, (la actriz Lucía Quintana), pertenecen al mundo del Barroco, como varios personajes más, de carácter histórico, que forman parte de la puesta en escena: Quevedo, ya al final de sus años, (el actor Juan Echanove), que compone fundamentalmente un hombre dolorido, lleno de sufrimiento, irónico y desengañado, cuya vida fue compendio del XVII y anuncio de la corrupción y el hundimiento del imperio. Para explicar mejor la biografía quevediana están presentes Montalbán (el actor Eugenio de Villota), editor de Quevedo, su amigo y apoyo en todo momento, que lucha con la Iglesia para que den licencia de impresión a la obras de don Francisco, y también el duque de Osuna (el actor Markos Marín), compañero de correrías y gran estrategia político, que depositó toda su confianza en el escritor. Representa el imperio, el Quevedo joven. Igualmente podemos oír al marqués de Villena (el actor Markos Marín) un personaje curioso, escritor y alquimista. Y el Cardenal (el actor Óscar de la Fuente), un personaje muy importante como representación de la Iglesia, que trae a escena las dificultades que tuvo Quevedo para que le dejaran publicar sus obras.

Otros personajes son figuras alegóricas, que desfilan por el montaje con personalidad propia, cercanos y con gran humanidad en ocasiones, como el Diablo (el actor Óscar de la Fuente), que es un diablo triste, melancólico y sufrido. La Envidia (la actriz Antonia Paso), Doña Fábula y la Muerte (la actriz Marta Rivera), Judas, Hombre y Negro (el actor Chema Ruiz), la Carne (el actor Ferrán Vilajosana), el Mundo y el Desengaño (Eugenio Villota) y la Portera (la actriz Antonia Paso).

Finalmente, tenemos también el personaje de la Principessa, un homenaje a Fellini y a Nieva, que es un presentador de cabaret que introduce acontecimientos o personajes.



















Entrevista a Gerardo Vera,

autor de la dramaturgia y director de escena de *Sueños*

Mar Zubieta.- Buenos días, Gerardo, y muchas gracias por habernos concedido esta entrevista. Charlaremos sobre tu trabajo y el de tu equipo en torno a una de las obras más significativas y cáusticas de nuestro Barroco, *Los sueños* de Quevedo. Dinos, por favor, cuáles han sido las razones que te impulsaron a escoger este texto de Quevedo para su puesta en escena.

Gerardo Vera.- Quevedo, y esta obra en concreto, aparecen en un momento de mi vida en que su reflexión sobre el paso del tiempo, sobre la vejez y sobre la enfermedad la siento bastante mía. Es un espectáculo que nace de la fiebre... Un espectáculo que se ha escrito fundamentalmente por la noche, de madrugada, a esas horas en las que la ciudad para, la mente empieza a funcionar y la sensibilidad de un creador no encuentra trabas. Pudimos haber hecho *El buscón*, pero era un personaje más joven que Echanove (que estaba con nosotros en el proyecto), y además tenía una narrativa más convencional, y yo no hubiera tenido el compromiso emocional y vital que tengo con este Quevedo de los *Sueños*.

2.- ¿Qué vía has elegido para tu dirección de escena y qué has querido transmitir con ella? ¿Tiene relación con el presente que vivimos? ¿Tienes en mente alguna imagen como referente del montaje?

Una vez que decidimos hacer *Los sueños*, Helena, generosísimamente, nos dijo que sí sin dudar, y Collado y yo nos pusimos a trabajar, porque una cosa es leerlos y fascinarte por la literatura moral de Quevedo, y otra cosa es pensar en que de ahí hay que sacar una obra de teatro con planteamiento, nudo y desenlace, teniendo en cuenta, además que está coproducido con el Clásico. Lo que me ocurrió es que en un momento determinado me asusté, y mucho. El otro día comentaba en la presentación que, de hecho, tuve muchos problemas de salud en ese momento porque el organismo, cuando te metes en esa vorágine creativa de incertidumbre, se resiente mucho y yo lo he pasado bastante mal en muchos momentos, porque no sabía bien cómo dar una estructura teatral a un poema, a unos textos filosófico-morales-literarios. Estaba perdido, no sabía cómo seguir. Pero de repente, en un momento determinado vi la luz, ¿y sabes cómo fue? Pues viendo *Otto e Mezzo* de Fellini, porque el *Otto e Mezzo* empieza con la crisis de un intelectual que vuela por los aires, aterriza en un hospital con una crisis multiorgánica y a partir de ahí empieza a vislumbrar lo que es su vida a partir de un proyecto cinematográfico. Entonces pensé: voy a intentar crear una estructura que me permita entrar en todos los vericuetos morales y emocionales que narra aquello, y la estructura consiste en una agonía que nace de la crisis de un escritor. Él (que es Quevedo evidentemente) coge *Los sueños* en un momento tardío de su vida, enfermo y doliente, cuestionándose si eso que él escribió



cuando era joven tiene aún vigencia. Está con el libro, hojeándolo, y empieza a sentirse mal. Dice esto que te estoy contando yo, y de repente, en medio de la agonía, mira al público y sabe que sí tiene vigencia. En ese momento entra en *shock*, se desconecta del mundo y a partir de esa desconexión, con un Doctor y una Enfermera que le intentan reanimar, sueña todo lo que va a venir después. Eso no quiere decir que sea la pesadilla antes de la muerte, lo que dicen siempre que uno cuando se va a morir lo ve todo, pero claro, lo que ve Quevedo a mí me vino muy bien porque no ve solo *Los sueños*: ve al Conde-duque de Olivares, ve su detención, ve la sífilis, ve el amor con Aminta a través de la enfermera que lo está cuidando y en quien cree reconocer a su antigua amante... Además el arranque es muy bonito, porque el Médico es un docto, un chico salido de la Universidad de Alcalá que ha leído *Los Sueños*, pero la Enfermera es una mujer sencilla que simplemente está ahí, cuidándole. En un momento dado Quevedo coge la mano de ella y empieza a recitarle un poema de amor tan extraordinario, que la Enfermera empieza a reírse porque al principio le suena todo a literatura, pero luego se va llenando de amor, y ahí empieza la función. Cuando luego entramos en el infierno Aminta ya ha muerto y está allí. La primera visión que tiene Aminta del amor ya es la muerte, y a partir de ahí viene todo el desarrollo hasta el final, jugando con muchas imágenes...

3.- ¿Cómo has enfocado la dramaturgia de la obra, especialmente complicada al no ser teatral el texto de origen? ¿En qué época has situado la puesta en escena?

Verás, por un lado he pensado: «Qué libre es todo esto, qué libre y qué profundo», pero claro, por otra parte está la idea filosófica de Quevedo que es que en cada instante vivimos, pero muriendo, y teníamos que reflejarlo también... Justo cuando ya hemos contado los sueños en su parte más moral, Quevedo se va sintiendo cada vez peor, y después del juicio final entramos en un momento en el que se llena todo el escenario de una bruma gigantesca, que es como el fin de la pesadilla, y llega la agonía final de Quevedo, con la enfermera Aminta. En un momento determinado, cuando ya está muriendo y la cruz de Santiago está chorreando sangre, en ese momento ya entra la Muerte. Aminta dice: «Aun no, déjamelos, hasta el final». Y cuando ya muere, la Muerte se dirige al público y le dice: «Hasta aquí hemos llegado, es el fin de la comedia, pero no se preocupen, ustedes vengan conmigo». A continuación dice «Venid todos conmigo porque vamos a entrar en el final, vamos a entrar en la luz del conocimiento, que es la muerte». Y Quevedo acaba diciendo algo que no es suyo, pero que es el desarrollo lógico de ese momento: «Bueno, muerte de la vida. ¿Para qué queremos la vida si no es eterna...? ¿Para qué todo este sufrimiento?». Y luego, de repente, todo se evapora, y ese es el espectáculo.

Después, y respondiéndote más concretamente a lo que me preguntabas, qué es lo que me ha permitido a mí este espectáculo, pues tengo que decir que, entre otras cosas, viajar por la contemporaneidad, porque yo sabía que había cosas que necesitaban la dramaturgia. Necesitaba ante la vejez la juventud, necesitaba el médico joven recién salido de Alcalá, un humanista. Necesitaba un médico que empezase a releer *Los sueños* al tener a Quevedo en la camilla. En un momento determinado yo le veo leyendo un trocito de *Los sueños*. Se va generando una especie de empatía, de pasar el testigo.

Yo tengo como dos grandes autopistas en el espectáculo: una autopista es el infierno y *Los sueños* de Quevedo. Y otra autopista es la clínica donde él está siguiendo las curas después de que le reaniman. Quevedo tiene llagas en los pies de la cojera, le sangran y la brisa le mata. Aminta dice: «Cerrad las ventanas», y en ese momento Quevedo empieza a reflexionar, y hay un arco en el tiempo durante el que el personaje va deteriorándose, es decir: está muy viejo al principio y muy viejo al final, pero en medio hay todo un arco. Además lo he hecho en un momento en el que habla con Aminta, baila y dice: «¿Pero por qué vamos a esperar a que la muerte nos lleve sin avisar, cuando nosotros podemos irnos cuando nos dé la gana? ¿Por qué la vamos a dar ese gusto?». Y le contesta el médico: «No, Francisco, el mundo está cambiando continuamente, estamos en el amanecer del mundo; mientras la indignidad moral del poder nos asfixie con la podredumbre, necesitamos a los maestros del pensamiento, os necesitamos a los que nos alumbrasteis el camino. No puedes marcharte, Francisco, la vida se va renovando, y cuando nos vayamos siempre nos parecerá demasiado pronto». Dicho por un chaval de veintitantos años a un moribundo es emocionantísimo, porque estás pensando: «Está hablando de hoy».

Parece que está hablando de siempre.

Sí, de siempre, claro. Mientras la indignación moral que produce un poder podrido no desaparezca, necesitaremos a los maestros del pensamiento... Yo ya no leo el periódico y cuando pongo la radio y dicen: «Otra vez un condenado por corrupción y no sé qué más», pues voy y me pongo a leer a Dostoyevski y me pongo a escuchar a Mozart y a Bach, siempre.

4.- En cuanto a la escenografía, ¿cuál ha sido la idea principal que ha presidido tu trabajo y el de Alejandro Andujar a este respecto? ¿Qué tipo de espacio has pretendido con el diseño y los materiales que has empleado?

La escenografía son telones blancos, transparentes, que permiten viajar por el sueño y mezclar imágenes: mezclar irrealidad y realidad, con lo que puedo trabajar la ficción y que además me permiten crear unos ambientes de personajes proyectados que se repiten hasta la eternidad. Colas de gente que va a buscar agua a las termas, el mundo de ese infierno... Otra cosa importante del espectáculo es que la idea surge de Dostoyevski. Quevedo tiene mucho que ver con este escritor, con el que comparte esa visión negativa y amarga del mundo. Hay un momento, en un librito maravilloso que te recomiendo y

que se llama *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia*, en el que el autor habla de su encierro en Siberia, habla de la nieve y dice que el infierno es blanco, porque el blanco es algo contra lo que el hombre no puede luchar. Y eso mismo le hago decir a Quevedo en homenaje a Dostoyevski. En la obra hay muchos homenajes. Hay otro a Cervantes: «Voy a traer las hilas, el unguento y una pomada de romero machacado que le curará las llagas». Ahí he intentado que se universalizara mucho, abrir el objetivo y ver lo que Quevedo haría y diría ahora: «¿Para qué queremos la vida...?», dice. Esta tiene que ser la última frase del espectáculo y que se quede en suspense para el espectador.

5.- Decías en la presentación del montaje que el objetivo que estabais buscando era todo: el Barroco, la biografía de Quevedo, *Los sueños*, y que en cierto sentido eso también es el mundo y es el país, ¿no?

Y además está la coherencia de la que te hablaba, y que ya estoy viendo ahora en los ensayos. El espectáculo está contado desde la modernidad, no como esos espectáculos que se hacían en el Teatro Español hace cuarenta años. Está contado ese espacio del que hablábamos, donde de repente Quevedo entra en coma, empieza a soñar y dice: «Estos *Sueños* los concebí librado de la servidumbre del cuerpo...». Y de repente se produce una transformación a una especie de balneario completamente blanco, y vemos que entran los habitantes de ese espacio, que son gente (como dice Quevedo) asustada, asombrada, desorientada, dolorida. Quevedo, en un momento determinado, afirma: «Quizá en el infierno esté el germen de la santidad». Es un espectáculo muy profundo que, de pronto, te lleva, y sin embargo visualmente va a ser muy impactante, y la música también va a serlo. Porque imagínate un espacio donde van entrando los personajes, y lo único que ves es a un señor, como un albañil, que lleva un cubo de pintura, y luego ellos van entrando y se van mojando los pies tiñéndoselos de blanco para pisar el decorado blanco, creando ese ambiente que a Quevedo le gusta, porque él dice que el infierno es blanco: tiene un punto muy lírico. Al mismo tiempo hay una parte como kantoriana, Quevedo tiene algo así como su *troupe*, entra con su *troupe*, su compañía, como la del *Viaje a ninguna parte*. Entra con ellos en el infierno como un zombi, y va con una pegatina de visitante del infierno, para entender que él no está allí, que solo va de visita. Y lo primero que le pasa en el infierno es que se encuentra con el Barroco, se encuentra con una marcha del *Farnacio* de Vivaldi que pone los pelos de punta, con las banderas de Flandes ensangrentadas y el Duque de Osuna que entra de repente ensangrentadísimo y se desmorona. Y en ese momento todos empiezan a aplaudir como en una ópera y suenan aplausos grabados, como si oyéramos una ópera de Monteverdi. Más adelante se empieza a oír una zarabanda y entra Aminta, que vuelve a ser una enfermera, con un traje maravillosos del siglo XVII, y hace una especie de ceremonia con sus dos hombres: con el Duque de Osuna y con Quevedo, pero se abraza y se besa con el Duque, y en ese momento empezamos a contar la marginación que siente Quevedo,

que era cojo y feo y siente la humillación. Es algo que contamos desde el principio, pero que también se repite en el infierno. Todo esto es como una ebullición: lleno el escenario con sugerencias, con detalles, sigo el texto y sé cómo se hace cada escena cada momento. También ha habido un punto en el que pensaba: «¿Cómo traduzco?», y lo he hecho en multitud de ocasiones: por ejemplo hay un momento en que la Portera dice que está barriendo el infierno, pero en realidad lo que hace es coger una brocha y ponerse a pintar de blanco el suelo porque lo han desgastado. Para mí la coherencia de la imagen es fundamental, así que en vez de ir a poner una escoba de época no hay escoba, hay una señora con una brocha, que está pintando el suelo de blanco porque se lo han pisoteado y dice: «¡Me queréis dejar pintar ya esto de una puta vez!, que no puedo, no doy abasto, que tengo que afinar mis instrumentos de música...». Cuando aparecen los colores, lo hacen de una manera muy especial. La Muerte, por ejemplo, de repente se pinta los labios de rojo y luego se los borra. Hay un momento en el que el Mundo y la Carne aparecen con los trajes blancos pero también llevan unos adornos de plumas: uno rojo, otro negro y otro blanco. Hay multitud de detalles, de sugerencias, y a Helena nunca le dejaré de agradecer que me haya permitido volar de esa manera, porque me ha animado todo el rato. Ella leyó la primera versión, luego leyó la segunda, le gustaron y me dejó hacer lo que quisiera. Y, sobre todo, ella era consciente de la dificultad, del embolado que suponía todo esto, pero también ha sabido ver todo lo que contenía el espectáculo.

6.- Por lo que respecta al texto en sí mismo, ¿mantienes de alguna manera los cinco libros o partes de Quevedo? ¿Cómo has resuelto el asunto de su extensión?

Todas estas decisiones de dramaturgia las he tomado porque *Los sueños* son un recitado y una narración literaria, no es una obra de teatro, y efectivamente son cinco libros. No era fácil. He sacado trozos de cuatro, pero no de todos, porque se producía una reiteración estilística y veías más bien a un señor contándolo. Y le he pegado este corte al texto porque no veía que el espectáculo durara más de hora y media, incluso cortando frases importantes pero que nos quitan la acción, como por ejemplo cuando dice Echanove: «Llegué a Madrid y el Manzanares estaba abarrotado de cadáveres que escupían toda la podredumbre... La muerte rezumaba fuera». Es una imagen fuerte, la de los cadáveres, por eso hay que tener muchísimo cuidado de cómo se corta. También he disminuido la longitud en muchos poemas, de hecho, fíjate, he quitado 9 páginas de la versión, y estoy ahora en 58 páginas. Los espectáculos tan densos de texto no me convencen, y como ya soy mayor, no quiero que pase lo que pasa siempre, que no cortas el texto hasta el final, y entonces los actores se mosquean, porque ya se lo habían aprendido. Y luego pasa esta cosa terrible de que tienes que negociar: «Mira, quítame esto pero déjame esto otro porque a mí me viene bien porque el personaje recuerda y...». Eso a mí me agota, así que prefiero que vaya fuera desde el principio. Y luego, además, no puedes medirlo. Así que pensé: «Ya tengo mucha, mucha profesión encima, así que voy a medirlo ahora», de forma que lo dejé en una hora y media.

La directora general del INAEM me pidió la versión para leerla porque ella había hecho un estudio de fin de carrera con un sabio erudito americano especialista en Quevedo sobre *Los sueños*, y por eso tenía mucho interés. Se lo leyó y me dijo: «Pero esto es una locura, porque además es muy bonito, están *Los sueños* y está todo Quevedo, el alma de Quevedo, habéis metido su alma ahí». Esta reacción me da una idea de que va a ser un personaje aclamadísimo. Las librerías se van a inflar a vender *Los sueños*.

7.- ¿Qué nos puedes añadir por lo que respecta a la música y al espacio sonoro? ¿Quién la eligió? ¿Has sido tú?

Sí, he sido yo. Porque en el fondo son mis *leitmotiv*: Monteverdi, Bach. Por ejemplo la ambulancia es Bach. Sabía que venía un concierto rock con música de percusión. Sabía que venía Vivaldi, lo sabía todo. Todo esto ha sido un proceso en el que he tenido siempre a mi lado a una persona como José Luis Collado, que es la humildad y la inteligencia unidas, dándome doctrina. Porque yo, como tengo mucha potencia creativa, tiendo mucho a desviarme, y Collado siempre me centra otra vez.

Y hemos llamado *Sueños* al espectáculo, porque es una reflexión de los creadores, que no soy solo yo. Evidentemente, yo tengo una responsabilidad muy grande en él junto con Collado, pero hay un gran equipo de personas participando, como mi ayudante de dirección Arellano (del que valoro mucho su opinión) y Echanove. Echanove ha estado durante todo el proceso. Pero, por ejemplo, la época en la que yo estaba en crisis él fue muy respetuoso y no me llamaba, para no agobiarme. Y ahora, por ejemplo, si nos ves trabajando a Echanove y a mí, hay una comunicación maravillosa, estamos hablando de lo mismo todo el tiempo. Juan es un profesional, es una persona con un concepto del teatro, de equipo, sabe ver el buen teatro, y además es muy contemporáneo en sus conceptos. Y quiero que en la compañía todos lean y se documenten bien para entender a Quevedo, que no es precisamente un autor que viene de cualquier sitio.

8.- ¿Cómo caracterizarías a los personajes principales, Gerardo?

Tenemos a los personajes de las alegorías: la Envidia, Doña Fábula, la Muerte, el Diablo... Pero no los quiero retóricos, no los quiero épicos, no los quiero chillones y no los quiero prepotentes, sino muy cercanos, tanto que les he dicho a los actores que cada uno tiene que trabajar un personaje en el infierno y que ellos son los que incorporan esos personajes partiendo de casi nada. Por ejemplo, el Diablo es un diablo triste, melancólico, sufrido. Y la Muerte es una mujer acomplejada. O sea, estamos trabajándolos casi como si fueran chejovianos, sin la épica de la narrativa del Barroco, y creo que eso también es un ejercicio muy interesante porque se desgajan del pensamiento de Quevedo. También hay dos bancos en el escenario, que yo utilizo para los *voyeurs*. Por ejemplo esa idea del diablo triste es muy bonita porque de repente tiene toda la parafernalia de un cantante rock, con toda esa gente que va a verle y toda la expectación que desata, pero en el fondo es un

hombre que lo que quiere es emborracharse, tumbarse y mirar a Aminta y las escenas de amor... El Diablo llora cuando ve a Quevedo y a Aminta hablar de amor. En cierto sentido, se intenta colocar a los personajes en una óptica más actual, de una sensibilidad más contemporánea.

Quevedo-Echanove es un hombre dolorido, fundamentalmente. Es un hombre acomplejado y eso marca toda su literatura, aunque nunca es rencoroso y, aun teniendo una ideología muy progresista, en el fondo muy de hoy, también sabe convivir con el poder, sabe manejarse muy bien en ese ambiente porque es muy inteligente. Por ejemplo, cuando tiene que pedirle perdón al Conde-duque de Olivares, se lo pide sin problemas, porque no es un rebelde, sino una persona que vive muy al compás de su tiempo, intentando ser un personaje de su tiempo, y los revolucionarios no existían en aquella época: ellos llevaban el poder establecido en el ADN. Quevedo fundamentalmente se mueve por ese complejo de feo y de cojo, y está instalado en la contradicción. Los poemas de amor más bonitos dedicados a mujeres son de Quevedo, pero luego para hablar de la mujer puede ser de una escatología absolutamente grosera. También es un hombre obsesionado con la muerte, al que le persigue la muerte. Cuando se encierra por primera vez en la Torre de Juan Abad, cuenta como veía desde la ventana el pasar de las estaciones, y dice una cosa tan bonita que yo creo que marca toda su obra desde el punto de vista poético: «Y desde allí», le dice al Médico, «empecé a oír el silencio, empecé a ver y a sentir el asombro». Fíjate qué poder de evocación. El asombro, la extrañeza, el no dar por bueno nada son la base de toda creación. El mirar la parte de atrás del cuadro y ver la urdimbre. Es muy interesante; lo que hemos ido rescatando son pinceladas de alguien que casi parece un personaje de hoy, porque eso mismo que dice Quevedo lo puede decir un pensador que esté en este momento escribiendo. Por otro lado tiene una parte de niño, una ironía descomunal, porque es muy inteligente y tiene una visión del poder malsana, él sabe que el poder es corrupción, que el poder está podrido, y se resguarda de él aunque también sabe manejarse muy bien en la corte. También es verdad que nosotros cogemos al Quevedo más viejo, que tiene un ingrediente más crítico: es el Quevedo de Nápoles, del duque de Osuna, de Aminta y de toda la parte napolitana, de Amalfi. Esa parte es muy golfa y sucia. Al fin y al cabo él es un putero irreductible, de hecho cogió la sífilis y todo lo habido y por haber, y en un momento dice que tiene todas las enfermedades del mundo. Desde ese punto de vista vemos que también es un hombre enfermo, desde muy joven. Es una barbaridad. De todos los personajes yo creo que es el más tremendo, quizá también porque yo he buceado más con él.

¿El Doctor y la Enfermera pertenecen a otro mundo?

No, pertenecen a ese mundo del Barroco. En el texto que has leído tú, en la primera versión, yo intenté que fuesen actuales, pero eso lo he quitado. La razón de este cambio es que para mí es importante no dirigir al público, quiero que el público vea la contemporaneidad por lo que oye y por lo que siente, no porque yo se lo diga de una

forma u otra. Y otra razón fundamental de esta decisión es porque los personajes, ahora que ya está montado el espectáculo, veo que se relacionan más fácilmente y con más simpatía. Si yo soy Quevedo, estoy con un médico y este vive cuatro siglos por delante de mí no sé cómo hacer... Ahora es un humanista, que lee *Los Sueños*. Era una idea literaria muy bonita, pero teatralmente no funcionaba, y me di cuenta el primer día que la puse en práctica. De hecho, ahí supe que el espectáculo es de época, es del siglo XVII y que los guiños a la contemporaneidad vengan de detalles.

Es importante tener en cuenta que el espectador no oye todo lo que se dice en la obra. Tienes que colocarlo en el sitio que tú quieras para que lo oiga, colocarlo al final de la frase, valorar lo que tú quieres que el espectador retenga, porque de cinco conceptos se queda solo con tres. Esto es algo que los directores tenemos que saber. Si yo pongo en el espectáculo a una enfermera y a un médico de hoy, el espectador tarda siete u ocho minutos en pensar por qué, y si Quevedo está muerto o vivo... Metes una distorsión en la comunicación que no es buena, es mejor que el espectáculo empiece a velocidad de crucero, sin obstáculos, aunque intelectualmente pueda parecer interesante. Hay otro momento, durante las curas, en que de lo que están hablando es de la corrupción del poder, no de la corrupción del gobierno, de la corrupción del poder. Porque eso es lo propio del siglo XVII, es muy interesante y se entiende perfectamente. Mientras esa indignidad moral del poder nos asfixia a todos, necesitamos a los maestros del pensamiento: a Chejov, a Mozart, a Proust, a Dovstoyeski... Y eso es lo que nos puede salvar de lo que está pasando ahora, no nos engañemos. ¿Por qué te crees si no que *El perro del hortelano* está hasta arriba de público? Porque la gente se está refugiando en el teatro frente a la barbarie de la televisión, los medios de comunicación y las cabeceras de la prensa.

Sigo con los personajes. En *Los sueños* de Quevedo los personajes son las alegorías, pero nosotros hemos decidido meter unos personajes que nos ayuden a contar la biografía de Quevedo. Hay un personaje fundamental, que es el Duque de Osuna, que representa el imperio, la parte joven de Quevedo. En el principio de la función está ya en el infierno y recuerda a su gran compañero de fatigas. Es un hombre del que Quevedo al final también se distanció muchísimo, por eso yo al final, en la muerte, no le saco, pero es un personaje interesantísimo que yo utilizo para amar esa autopista del Barroco, contar la parte del imperio a través de él, aunque, por supuesto, todo muy esquemáticamente. Es muy difícil no perder la línea argumental, pero tampoco te puedes ir por los cerros de Úbeda. Luego tenemos la gran invención de personaje femenino: Aminta, que es un resumen de todas las amantes de Quevedo. Con ella se muestra la temperatura de Quevedo con respecto al amor. Es un personaje muy del Barroco, también, una napolitana de Amalfi que puede ser una prostituta o bien una querida de muchos, pero que vive con pasión la época y los cambios que trae consigo, y acompaña a Quevedo desde la aventura, desde el interés, y al final desde el amor y desde la entrega más absoluta. Está a su lado en la muerte y le hace decir a Quevedo los poemas de amor más hermosos de la literatura española y ella misma

los dice (que a mí me gusta más), porque si los recita Quevedo parece una antología poética. A veces empieza él un poema y lo acaba ella.

¿Y Montalbán?

Montalbán es un personaje que yo utilizo para mostrar a los familiares de Quevedo. Él es su editor, su agente, el amigo de confianza y también el sufridor de las iras y las trampas con la censura, el que tiene que estar luchando con la Iglesia y con la Inquisición, y es un personaje que me parecía interesante porque no habla mucho, pero está presente casi todo el rato. Funciona como apoyo y testigo. También hay un Cardenal que nos hemos inventado y que es importantísimo como representación de la Iglesia. Montalbán y el Cardenal son personajes, sí, pero personajes episódicos que van saliendo y van apareciendo. Al Cardenal, por ejemplo, lo utilizo para contar cómo a *Los sueños* después de muchas prohibiciones por fin les dan vía libre para que se publiquen. Al final admira a Quevedo, y cuando Quevedo está muriendo va a darle la extremaunción; entonces Montalbán lo coge y lo tira contra la pared, que también es una cosa muy interesante. Está todo hecho a partir de pequeños detalles que están contando una época, pero no desde lo farragoso de los textos, sino desde las atmósferas. También nos hemos inventado otro personaje, la Principessa, que es felliniano total y que es un homenaje a Nieva, es Nieva, un presentador que dice esas tonterías de: «Señoras y señores, *damen und herren*, ante todos ustedes las actuaciones de...», y eso me gusta mucho, con un bastón con el que da golpes. Eso también es el Barroco, quiero decir, es la introducción de la ceremonia en el teatro y es un personaje que me produce mucha ternura, es una mezcla entre el Barroco y Fellini, todo absolutamente decadente. Es un personaje que es un esperpento. Es muy bonita esa parte de feísmo del Barroco, que también está. Es un homenaje a Nieva directamente, pero en un mundo *antinieva* como es el de este montaje, el que haya un personaje de recuerdo a Nieva sí me hace gracia. Bueno, en cualquier caso es una licencia.

9.- Finalmente, ¿qué se le ofrece al espectador de hoy con esta función? ¿Qué le puede aportar a la gente joven en particular?

Cualquier espectador va a disfrutar muchísimo del montaje, porque le suena. Quiero decir, por ejemplo, que cuando Quevedo dice eso de: «Cada instante vivimos en muerte», el espectador sabe a qué se refiere, lo siente: todo el mundo piensa que en un momento determinado va a morir, ¿no? Y en concreto, con respecto a la acogida de los jóvenes creo que va a ser muy buena, porque la obra es muy visual y los jóvenes entran mucho por lo visual. El apoyo de los medios audiovisuales va a ser muy importante, la música brutal, la factura maravillosa. El espectáculo es deslumbrante, como todos los míos, es algo que llevo en la sangre, y todo ese juego a los jóvenes les va a encantar, seguro. Los jóvenes un poquito más informados van a flipar, y van a ver a un Quevedo que se van a poner a leerlo inmediatamente porque no saben que existe. Porque lo que sí te puedo decir es que la mayoría de la gente no ha leído a Quevedo ni a *Los sueños* ni a *El buscón* ni nada, y con esta puesta en escena van a descubrirlo.

M. Z.



Doctor



Aminta



Cardenal



Diablo

Entrevista a José Luis Collado,

autor de la versión de *Sueños*

Mar Zubieta.- Buenos días, José Luis, y bienvenido. Vamos a charlar acerca de tu versión de una de las obras más significativas y cáusticas del Barroco, *Los sueños* de Francisco de Quevedo, con dramaturgia y dirección de escena de Gerardo Vera. Dinos, por favor, las razones de haber escogido este texto de Quevedo, que no es teatral, frente a otras posibilidades, y cómo fueron vuestras primeras aproximaciones a él. ¿De qué coordenadas partisteis Gerardo y tú? ¿Manejaste alguna o algunas ediciones críticas concretas?

José Luis Collado.- La elección de *Los Sueños* tiene que ver con que, dentro de la obra de Quevedo, es quizá uno de los textos más susceptibles de teatralizar, si es que alguno lo es. Gerardo estaba decidido a llevar a Quevedo a los escenarios y, tras valorar la posibilidad de hacer *El Buscón*, enseguida la descartamos y nos volcamos en estos *Sueños*. El punto de partida fue la edición de Ignacio Arellano, los cinco textos de *Sueños y discursos* (revisando también los *Juguetes de la niñez* en algunos puntos) y el proceso fue arduo y largo. Empezamos por extraer todas las historias y personajes susceptibles de ser teatralizados. Luego seleccionamos aquellas que nos interesaban más y las que mejor se ajustaban a la idea de espectáculo que Gerardo tenía en la cabeza.

Quizá lo más costoso fue crear un armazón en el que dar cabida a los textos y personajes de Quevedo. *Los sueños* en sí mismos no tienen ninguna coherencia teatral, ni una progresión dramática. Había que crear un hilo argumental en el que cupiesen todas esas historias. Y en ese proceso también desechamos mucho de lo que habíamos seleccionado (por ejemplo, «El alguacil endemoniado» se quedó por el camino).

2.- Decías en la presentación del espectáculo, hace unos días, que has empleado tres vías para aproximarte al texto de Quevedo: el Barroco, el *Infierno* y los *Sueños* y la propia biografía de Quevedo. ¿Qué líneas generales dirías que tiene este trabajo tuyo? Hablaríamos de supresiones, cambios, una dramaturgia nueva, adiciones de otros textos, bien de Quevedo o de otros autores...

Si alguien espera ver sobre el escenario una sucesión de escenas fieles a lo que Quevedo escribió se llevará una gran decepción. Hemos jugado a descontextualizar, a pervertir, a mezclar elementos de la vida real de Quevedo con elucubraciones sin base real, personajes históricos con otros inventados. Hay también un juego metateatral que va aflorando durante la obra. A lo largo de las muchas versiones del texto hemos buscado inspiración en Fellini, en Shakespeare, en Cervantes, en Kantor. Y posos más o menos evidentes de todos ellos perviven en el espectáculo final. Está el Barroco, por supuesto, pero lo que queremos contar es el regreso de los conquistadores de América, arruinados y enfermos de sífilis, como metáfora de la decadencia del Imperio.



3.- ¿Querías destacar algún referente literario o plástico en tu trabajo? ¿Cómo se integra en él la música, que parecería un personaje más?

En cuanto a las referencias, he nombrado algunas en la pregunta anterior. Sobre la música, es una pieza clave en cualquier montaje de Gerardo. Sus espectáculos empiezan a tomar forma a través de la música, que en ningún caso es un simple adorno. Efectivamente, la música es un personaje más, y ese personaje puede expresarse a través de Bach, Mozart o Monteverdi, pero también a través de Nino Rota o de compositores actuales. El paisaje sonoro no es historicista, está siempre al servicio de lo que los actores están contando sobre el escenario.

4.- ¿Qué nos podrías decir de los personajes? Habría tres grupos: los históricos como Quevedo, Montalbán, Osuna, Villena, Olivares. Los que son producto de la dramaturgia del montaje, como la Enfermera/Aminta y el Doctor. Seres humanos con oficio, como si de un *Gran teatro del mundo* se tratara: Judas, Principessa, Portera, Cardenal, Secretario, Diablo, Negro. Y todos los alegóricos: Hombre, Muerte, Mundo, Carne, Dinero, Envidia, Viejo Airado, Doña Fábula, Desengaño... En cuanto a su diseño, ¿crees que hay algunas de sus características que tu texto ha acentuado, suavizado o renovado con respecto a *Los Sueños* de Quevedo?

Nos hemos permitido recrear esos personajes libremente. Algunos están basados en personajes históricos, otros son pura invención. Siempre al servicio de una historia centrada en Quevedo, el auténtico protagonista de la obra. Para los personajes alegóricos, extraídos directamente de *Los sueños*, hemos querido mantener la riqueza de sus parlamentos, la profundidad de los conceptos que representan, aunque tampoco nos hemos dejado constreñir por el retrato que su autor dibujó en el siglo XVII. Ellos también están al servicio de esa historia que funciona en un plano superior, y también están sometidos a esa libertad narrativa de una puesta en escena poco convencional en la que prácticamente solo Quevedo vive en una dimensión «real», que vuelca en el escenario toda la riqueza de su imaginación y sus recuerdos.

5.- ¿En qué forma piensas que este montaje va a interesar a la gente joven que acudirá a verlo?

No es fácil atraer al público joven a nada que huelva a clásico. Dudo que Quevedo sea un argumento de atracción para ese público. Pero lo que se van a encontrar sobre las tablas va más allá de la obra de Quevedo. Es una fabulación sobre las últimas horas de su vida, una reflexión profunda sobre su pasado en la que se mezclan sus recuerdos, sus sueños y retazos de sus obras, en una puesta en escena sin golos ni miriñaques, desnuda y directa, rabiosa a veces, violenta incluso, con una plasticidad más cercana a lo que podemos ver en producciones actuales de cine y televisión.

M. Z.

Entrevista a Alejandro Andújar,

escenógrafo junto a Gerardo Vera de Sueños.

Andújar es también el figurinista del espectáculo

Mar Zubieta.- Buenos días, Alejandro, y bienvenido de nuevo a la Compañía. Dinos, ¿cómo empezasteis a trabajar juntos Gerardo Vera y tú en este montaje? ¿Te dio algunas referencias? ¿Conocías ya el texto de Quevedo? ¿Te ha resultado especialmente relevante por algún rasgo, por alguna característica?

Alejandro Andujar.- Buenos días, Mar. Me alegro de estar de nuevo aquí charlando contigo. Respondiendo a tu primera pregunta, sí, Gerardo y yo tenemos una relación profesional desde hace muchísimos años. Empecé a trabajar con él con veinticinco años, así que llevamos casi quince años colaborando regularmente, y le tengo muchísimo afecto; yo fui su ayudante en una ópera en el Teatro Real el mismo año que le nombraron director del CDN, y desde ese primer año me invitó a trabajar con él y con otros directores, así que le considero mi padrino. He tenido varios, pero desde luego el más importante y al que todavía me siento ligado es Gerardo Vera, que siempre ha sido muy generoso profesionalmente conmigo. En esta ocasión me llamó, y como tenemos una relación fluida y cotidiana, me habló de este proyecto y me planteó que en esta ocasión dejáramos pasar un poco de tiempo porque tenía que hacer un gran esfuerzo con la dramaturgia. Y en cuanto a referencias, como tenemos una relación profesional muy larga, hablamos siempre de espacios mentales comunes, es decir, conceptos que manejamos. Yo conozco bastante la forma de trabajo de Gerardo, además soy heredero de ella, y entonces, realmente es muy fácil ponernos en común. Él me habló de ciertos parámetros que alguna vez habíamos manejado, con lo cual fue muy fácil ubicar o dar forma a toda esta dramaturgia. Ha sido un proyecto muy florido para él, muy hermoso porque estaba muy entusiasmado, pero muy trabajoso también.

El texto no lo conocía y ha sido una sorpresa. De hecho, lo conozco a través de la dramaturgia de José Luis Collado y Gerardo, con lo cual tampoco sé decirte exactamente qué es lo que se ha depurado o qué se ha destilado de los textos originales. Estas reflexiones de Quevedo me han parecido muy especiales y fascinantes porque yo no pensaba que Quevedo tuviera un calado filosófico o existencialista tan grande, y de repente está ahí... Un gran descubrimiento.

2.- ¿Qué espacios habéis querido plasmar en el escenario, y cómo lo has hecho? El tipo de texto y montaje del que hablamos quizá haya necesitado unos espacios no naturalistas, donde no sea relevante si es noche o día, o son espacios interiores o exteriores, ¿no? ¿Dirías que has empleado un lenguaje simbólico, poético?

Hay una atmósfera que lo baña todo. El espacio es una especie de balneario o casa de curas, un espacio de salud y reposo, de recuperación, y el punto de partida es la situación de Quevedo. Él ya es un anciano que está haciendo una revisión de toda su vida, de su trayectoria y de todo su pensamiento. Desde ese lugar de ocaso, con un pie en el abismo de



la muerte, el cuerpo casi imposibilitado y la piel llagada, Gerardo encuentra un punto muy estimulante para hablar de lo que habla, y desde ahí lo explica todo. Toda esa decrepitud baña al resto de los personajes, surgiendo las alegorías y los diferentes individuos que visitan en este viaje a Francisco de Quevedo. Los mismos enfermos personifican en alguna ocasión una alegoría, un personaje que se encuentra con Quevedo o un habitante del infierno, y es importante destacar que todo está dentro de un contexto no demasiado cerrado, que puede recordar a ese limbo sanitario del que hablábamos. Gerardo en un principio no tenía reparos en introducir incluso una camilla y una atmósfera médica o sanitaria más actual, pero finalmente, por un tema de estética o de mayor neutralidad estamos recurriendo más a imágenes del higienismo de principios del siglo xx, con espacios blancos, encalados y desinfectados que no son los espacios sanitarios más cálidos y tecnológicos de hoy día, que a Gerardo no le resultan tan teatrales.

Además quizá empasta mejor con el otro mundo, el mundo del Barroco. Y, con respecto a los espacios, ¿cómo los concretarías? Me pareció entender en la presentación que hay dos y una pasarela, no sé si uniéndolos o rodeándolos.

Esta es una idea de Gerardo, muy sutil, muy simbólica, de generar dos espacios; y sí que hay una especie de pasarela, una pieza de madera que puede recordar a las pasarelas en una playa. Una suerte de listones más o menos unidos con una cuerda para facilitar que se camine por ellos, formando casi como una especie de escultura en el suelo, muy sutil, con muy poca masa, quiero decir que es casi como un gesto. No bordea la caja escénica, sino que está en un segundo plano. Hay una primera mitad que es la corbata y unos dos metros hacia atrás, un suelo de madera de pino donde hay una especie de lechada en blanco, como si se hubiera hecho el gesto de intentar encalar ese suelo para prepararlo para que estuvieran allí los enfermos. Y en medio de este suelo Gerardo ha planteado una idea que tenía desde el principio, que es esta especie de escultura que es esa pasarela y que sectoriza ambos espacios en medio, de hombro a hombro. De hecho, lo que se ha hecho es, no tanto hacer una escenografía arquitectónica, sino contextualizar el espacio, o sea, decorar, en el mejor sentido de la palabra. Entiéndeme, la palabra «decorar» tiene muchos usos, pero bueno, lo que se ha hecho es huir de ocultar el edificio de la Comedia, el interior del escenario y se ha dulcificado con unos elementos necesarios, funcionales, para la puesta en escena de *Sueños*. En ese sentido no se ha tratado ni se ha aforado la caja escénica, sino que simplemente se ha resolado con esta madera de la que te hablaba, y se ha colocado una gasa que, más o menos, tapa el resto del edificio, pero no lo oculta totalmente, y van entrando algunos elementos para hacer funcional el espacio, con dos tapones que bajan en guillotina, uno es una gasa y otro será seguramente un lino, y allí Gerardo proyectará los vídeos de Álvaro Luna, sugiriendo atmósferas.

3.- ¿Qué referentes plásticos o literarios has tenido para tu trabajo? ¿Alguna imagen especialmente importante? ¿Qué relación tiene tu propuesta con el presente, con la contemporaneidad? ¿Es una propuesta historicista desde algún punto de vista o simplemente sugerente? Si ha habido una transposición en el tiempo, ¿con qué significado?

Ahora que estoy hablando contigo ya voy haciendo memoria sobre los primeros acercamientos y sí que recuerdo que hace un año Gerardo ya me estuvo hablando de *Otto y metzto* de Fellini, que para él había sido un descubrimiento azaroso. Yo conozco bastante bien la película y él me habló de escenas concretas, de trajes, de espacios muy referenciados con esta película, por ejemplo lo relativo a la enfermera Claudia Cardinale, haciendo paralelismos que *a priori* podrían funcionar muy bien. Estuvimos hablando mucho de Danilo Donati, que era uno de los diseñadores de vestuario que más trabajaba con Fellini y anduvimos por otras producciones del director, como *Lux*, fijándonos en algunos personajes, por que estaban trazados muy oportunamente para explicar lo que él quería. Estuvimos durante mucho tiempo centrados en este punto, pero a medida que Gerardo iba trabajando antes de concretar nada, sí que fue desechando imágenes muy cerradas. Abandonó esos personajes tan concretos de los años 50 y los hizo más abiertos, y descubrió que los personajes podían caminar por dos vías paralelas que eran, de algún modo: el Barroco y los personajes que aparecen y que son reales aparte del mismo Quevedo, con otros personajes que quizá entroncan más con la actualidad o con un siglo XX, o cuanto menos con algo un poquito más cercano que el Barroco. Pero cada vez está todo más mezclado y más, digamos, informe. En el montaje hay todo un mundo de referencias en ese sentido, por ejemplo, hay un escultor inglés de los años 60 que a Gerardo le gusta mucho y me lo dio a conocer hace muchos años, que es John Davis, que hace unas máscaras extrañas y elementos de madera encalados, casi esculturas. Desde hacía tiempo Gerardo me había presentado también trabajos de Hellweim, que es un activista vienés que maneja la estética de la crueldad, donde introduce lo quirúrgico, quizá lo amorfo de elementos quirúrgicos-sanitarios como pueden ser fórceps o vendas, con lo que podemos ver cómo va transformando al ser humano y cómo lo va degradando y construyendo como un monstruo. Este artista le gusta mucho a Gerardo. El blanco está muy, muy presente en este tipo de artistas y ellos han sido una referencia para *Los sueños*.

Por lo que me estás contando, la propuesta tiene mucha más relación con la contemporaneidad que con recrear ningún tipo de espacio historicista.

Gerardo ha sido un maestro de la escenografía y de la estética durante muchos años, y yo creo que lleva muchos años en que, bueno, sus intereses han derivado hacia otro lugar y casi la forma es lo que menos le importa, y por ello no quiere realmente atarse a ninguna descripción formal, sino que quiere conquistar momentos atmosféricos, muy teatrales, que realmente lleguen a emocionar más que a construir una forma preciosa que es más abstracta que descriptivo. Otro referente del que podemos hablar es Tomas Mann en *La montaña mágica* o Bertolucci en *El inconformista*, en la escena del asilo del padre del

protagonista. El mundo del balneario está visitado y evidentemente Tomas Mann es quizá la referencia que más nos viene a la cabeza en este sentido pero bueno, ese tipo de sanatorios, de espacios blancos, abstractos, incluso inhumanos (porque son muy poco dulces), son espacios de transición, no espacios para quedarse ni para disfrutarlos, solo para ponerte bueno o para morirte. Son limbos; espacios transicionales, podríamos decir, pero sobradamente conocidos, sobre todo porque fueron muy novelados y cinematografiados durante el siglo XX.

4.- ¿Qué materiales has empleado en la escenografía? ¿Cómo son los suelos? ¿Qué colores son los importantes? ¿Qué nos puedes decir de los objetos que has pensado para el montaje?

Cuando te hablaba del «decorar» también te estaba hablando de los materiales, en cierto sentido. Realmente lo que se hace es una intervención en un espacio arquitectónico real que es el de la caja escénica de la Comedia. Entonces, se planta un tapiz, en este caso esta madera, donde pueden permanecer estos enfermos y después hay unos elementos que se añaden, pero no hay una arquitectura escénica ilusoria. Es una intervención en un espacio que el público no deja de ver, buscando incluso esa precariedad teatral de ver lo feo o las tripas escénicas. En este sentido, a Gerardo le ayuda, y tengo que decir que, de todas las obras que ha hecho últimamente esta es la más «cruda», la menos amable o la que menos pistas ofrece al espectador a la hora de enfrentarse a eso y ver lo que hay. Es mucho más difícil de identificar nada y así, evidentemente, pones al espectador a trabajar o le pones en una situación de prestar mucha más atención para realmente rescatar la información, porque le viene muy poco dada por el espacio.

Con respecto a otros materiales más allá de la madera, por ejemplo el metal, hay unas cerchas metálica que están pintadas en blanco, y unas gasas, y todo está borrado con el blanco. No hay una intención en Gerardo de recrearse en esto. En cuanto a objetos, hemos hablado de momento de una camilla, de una silla de ruedas, y quizá aparezca un gotero o algún elemento sanitario, como te comentaba. Hay unos bancos, pero unos bancos que podrían ser una cosa esencial, casi de un pasillo de un sanatorio de Tomas Mann, algo en madera y de color blanco y ya está. Ni siquiera tienen respaldo. Y quizá salga algún elemento más, una especie de bandera de los tercios de Flandes, cuando habla el Duque de Osuna.

5.- ¿Qué nos podrías contar de los figurines y del vestuario, Alejandro? Unos personajes son históricos, otros son seres humanos y otros alegorías. No es un trabajo sencillo. ¿Cómo ha condicionado esto tus diseños? ¿Con qué elementos, materias o colores has caracterizado a los personajes principales?

En este caso, Gerardo me planteó dos vías. Por un lado, unos personajes más abstractos, más ligados a este espacio de reposo, y por otro lado personajes que aparecen reales y biografiados del Barroco y de la vida de Quevedo, como Montalbán, Osuna o el propio

Quevedo. Después hay un personaje quizá más alegórico, abstracto, como puede ser Aminta, y luego todas las alegorías que aparecen, como el Desengaño, la Envidia, la Muerte... Ahí estamos trabajando. Hay *looks*, que son muy, muy barrocos, y otros que prácticamente son cuerpos humanos desnudos con un sudario. Los personajes-base son una especie de coro, estos enfermos que están reposando y que en algún momento encarnarán las alegorías. De hecho la primera imagen que tenemos de Quevedo es la de uno de estos enfermos al que reconocemos físicamente tanto por los quevedos (sus gafas) como por el arreglo de bigote y perilla y el pelo tan característico que tiene, la iconografía básica de Quevedo. Lo que ocurre es que está prácticamente desnudo, con una camiseta y un calzoncillo raídos y las piernas desnudas. Gerardo ha insistido mucho en que todos los personajes vayan descalzos. Este signo de crudeza declara un poco el camino que él quiere seguir, tanto por el espacio como con los personajes. Es crudeza, es despojamiento, porque junto a trajes muy hermosos están estos sudarios..., unas prendas que serán, además, bellísimas porque están hechas en seda natural y en lino. Hay trajes muy sofisticados pero también hay una especie de decadencia descuidada en todos los arreglos, incluso en los barrocos, como algo raído... En cuanto a los colores está esa generalidad con el color blanco, que de repente está roto con notas de color como puede ser la entrada del Cardenal. El Barroco es tan rico, tan teatral en sí mismo, que cogiendo dos o tres elementos realmente puedes crear imágenes muy emocionantes

¿Algún personaje está caracterizado con vestuario del XVII?

Sí, de los que hemos hablado Montalbán, Osuna, Aminta, la Principessa, aunque es un siglo XVII reinterpretado, aunque evidentemente siguiendo las pautas indumentarias existentes, es decir, de repente hay un médico que está sacado quizá de una clase de anatomía de Rembrandt, y acudimos también a imágenes de Van Dick o de pintores españoles. En ese sentido, tomamos diferentes referencias barrocas y no nos ajustamos a una corte o a una época concreta, sobre todo en los personajes más biográficos, más cercanos a Quevedo. Pero el resto sí que están dentro de este aspecto barroco, aunque con una cierta diferencia.

6.- ¿Qué nos podrías decir de los objetos, la zapatería, pelucas..., que puede haber en el montaje?

Hay personajes que van descalzos, pero los personajes barrocos, en su momento, sí van calzados. Con respecto a las pelucas, así como hay una idea de desnudez en gran parte de los personajes con algunos de esos cuerpos desnudos envueltos como en sudarios, sí que es verdad que en este caso Gerardo estaba interesado en que en la caracterización (como se

está hablando de un momento del ser humano muy concreto), quedara reflejado desde el mismo cuerpo humano, o sea, que el cuerpo humano no se evidencie por la indumentaria sino por el aspecto, por la piel, por el pelo: un estado que el público pueda reconocer y en el que pueda reconocerse a sí mismo en algún momento. Los objetos que van a aparecer aún se están perfilando, y es que la forma de trabajar con Gerardo es más abierta (también por todo el tiempo que llevamos trabajando), de forma que me deja de algún modo ofrecerle elementos que él toma o desecha y a veces me hace peticiones concretas, pero trabajamos desde una confianza que nos permite no programar en exceso, desenvolviendo acuerdos a medida que se desarrolla el ensayo, la progresión dramática.

7. ¿Cómo te has relacionado en esta ocasión con la luz y la música?

Música e iluminación son equipos que llevan mucho tiempo colaborando y que están muy cohesionados. Con Luis Delgado, con Juan Gómez Cornejo o con Álvaro de Luna llevo trabajando desde el 2004; en 2006 hicimos *Divinas palabras*, que era una gran producción. Realmente somos como una máquina que sigue trabajando, y evidentemente, yo sé lo que a Juan le va a funcionar y Juan sabe qué tipo de tejidos voy a utilizar o qué tipo de materiales se van a utilizar y a qué atenerse a la hora de diseñar su espacio lumínico. Y en el caso de Luis Delgado, evidentemente es un maestro de la música antigua y un gran conocedor, además de tener una trayectoria con Gerardo muy larga también, y evidentemente todo eso va trabajando una atmósfera que es estimulante para el resto de los compañeros.

8.- ¿Por qué crees que este montaje puede interesar a la gente joven? ¿Se verán reflejados de alguna manera en los personajes y en sus conflictos o simplemente se verán atraídos?

Pues, precisamente les puede interesar por la universalidad que Gerardo ha intentado rescatar. La obra es un compendio de reflexiones que son universales y que atañen tanto a una persona de dieciséis años como a una de ochenta aunque, evidentemente, no es la misma experiencia la que suscita en espectadores en diferentes momentos de la vida. Pero sí que creo que es rica para cualquier tramo de edad, y en ese sentido el contemplar, el acercar un personaje como Quevedo a un público quizá más virgen de una forma tan humana y tan cercana creo que es muy hermoso.

¿Alguna cosa más de la que quieras que hablemos, Alejandro?

Bueno, creo que más o menos hemos hablado de todo.

Pues muchísimas gracias, entonces, y hasta otra ocasión.

Muchas gracias a ti.

M. Z.

Sueños. La luz del infierno.

Juan Gómez-Cornejo Sánchez, diseñador de iluminación

Yo he imaginado el infierno blanco, y el hombre no puede luchar contra el blanco. El infierno blanco se adelanta a cualquier imaginación y hace posible todo cuanto pueda soñarse.

Si te dedicas a la luz y lees por primera vez el texto de *Sueños* sería imposible que esta frase, que aparece en boca de Quevedo, pase desapercibida. Si además tienes la fortuna de que Gerardo Vera te llame para participar en el proyecto de montar estos *Sueños*, esta frase la subrayas en rojo y será como una guía estética y psicológica en tu trabajo.

Ayer fue el primer ensayo completo en el escenario y dentro de tres días es el estreno. La agitación y premura del trabajo te impide reflexionar sobre lo que estás haciendo, sirva esto para justificar los desvaríos y poca precisión de este escrito. El trabajo se convierte en una secuencia de buenas intenciones a toda carrera, a las que de broma yo les llamo *los tratados*:

Tratas de hacer bases con la luz para cada escena y poder seguir trabajando sobre ellas.

Tratas de acomodarte a los ritmos y secuencias de la música.

Tratas de compactar la luz con las imágenes de video.

Tratas de ser respetuoso con el texto y la propuesta.

Tratas de escuchar y seguir las indicaciones del director.

Tratas de no incomodar en exceso a los actores con tu trabajo.

Tratas, en definitiva, de no volverte loco y acomodarte a todas las exigencias, además de a las tuyas propias que pueden ser superiores, incluso. En todo este laberinto vertiginoso he de dar las gracias a los actores por el respeto y paciencia que están teniendo hacia nuestro trabajo. En pleno proceso de ensayos Gerardo Vera hace una observación y dice que *la luz modifica la actitud de los actores*, y estoy absolutamente de acuerdo. Su consideración da valor y compromiso a la luz y una tremenda responsabilidad, ¡qué miedo!



EL ESPACIO Y LA LUZ

El balneario, la clínica, el infierno, la caja blanca. El Barroco.

Visito por segunda vez el Infierno (afortunadamente en el aspecto artístico), puesto que la primera vez fue el de Dante, *La divina comedia*, con Tomaz Pandur, con quien colaboré y disfruté durante bastantes años. En ese caso se trataba de un cubo de espejos que mostraban un espacio infinito: tenía una rotundidad de pesadilla y fue tanto el sufrimiento como la satisfacción al ir controlando el espacio. En el caso de *Sueños* hay también mucho de rotundo. En general imaginamos el infierno más tenebroso, más expresionista, más a baja luz, pero este infierno de Gerardo vera y Alejandro Andujar está muy lejos de eso. Es un infierno brutalmente luminoso donde los personajes llevan gafas de sol, ¡qué paradoja!, una mezcla donde conviven un balneario y una clínica, un lugar donde se enfrentan los mundos y los sueños (alucinaciones o visiones muchas veces) de Quevedo.

En el teatro partimos tradicionalmente de una caja negra, y con la luz vamos acentuando. Partir de una caja blanca se puede convertir no solo en un sueño sino también en una pesadilla y *el hombre no puede luchar contra el blanco*, nos dice Quevedo. La luz se multiplica y tenemos que contar con que siempre hay un componente de luz reflejada casi más importante que la luz principal. Esta luz reflejada nos permite privilegiar las atmósferas, mantener ambientes misteriosos pero desde la saturación, como en los balnearios cubiertos de vapor en donde los cuerpos, entrevistados, parecen almas en movimiento. La luz pretende seguir el juego del blanco y saturarlo en lo posible, persiguiendo el clima, buscando las imágenes que dejen transitar la emoción del texto, de los personajes. Las luces definidas, descriptivas, persiguen más la configuración de espacios que la creación del efecto, mientras que la continua atmósfera de vapor nos ayuda a crear ese ambiente denso de balneario-infierno y a componer espacios arquitectónicos que generan tragaluces y huecos misteriosos. Podríamos decir que la luz es blanca y en general fría, sin color apenas, y que el color aparece solo en muy determinados momentos con la entrada de algunos personajes del Barroco. En esos momentos se vuelve un poco dorada, tratando de acompañar esos trajes estupendos de Alejandro.

Al leer la obra, las descripciones de las escenas, el mundo Barroco, me acordé muchísimo de Paco Nieva y así lo compartí con Gerardo. Creo que hay bastante de su mundo en

este trabajo y seguro que, a pesar de las distancias que el tiempo provoca, es un pequeño homenaje. Yo me he acordado mucho en el proceso de él y seguro que hay en la luz cosas tuyas.

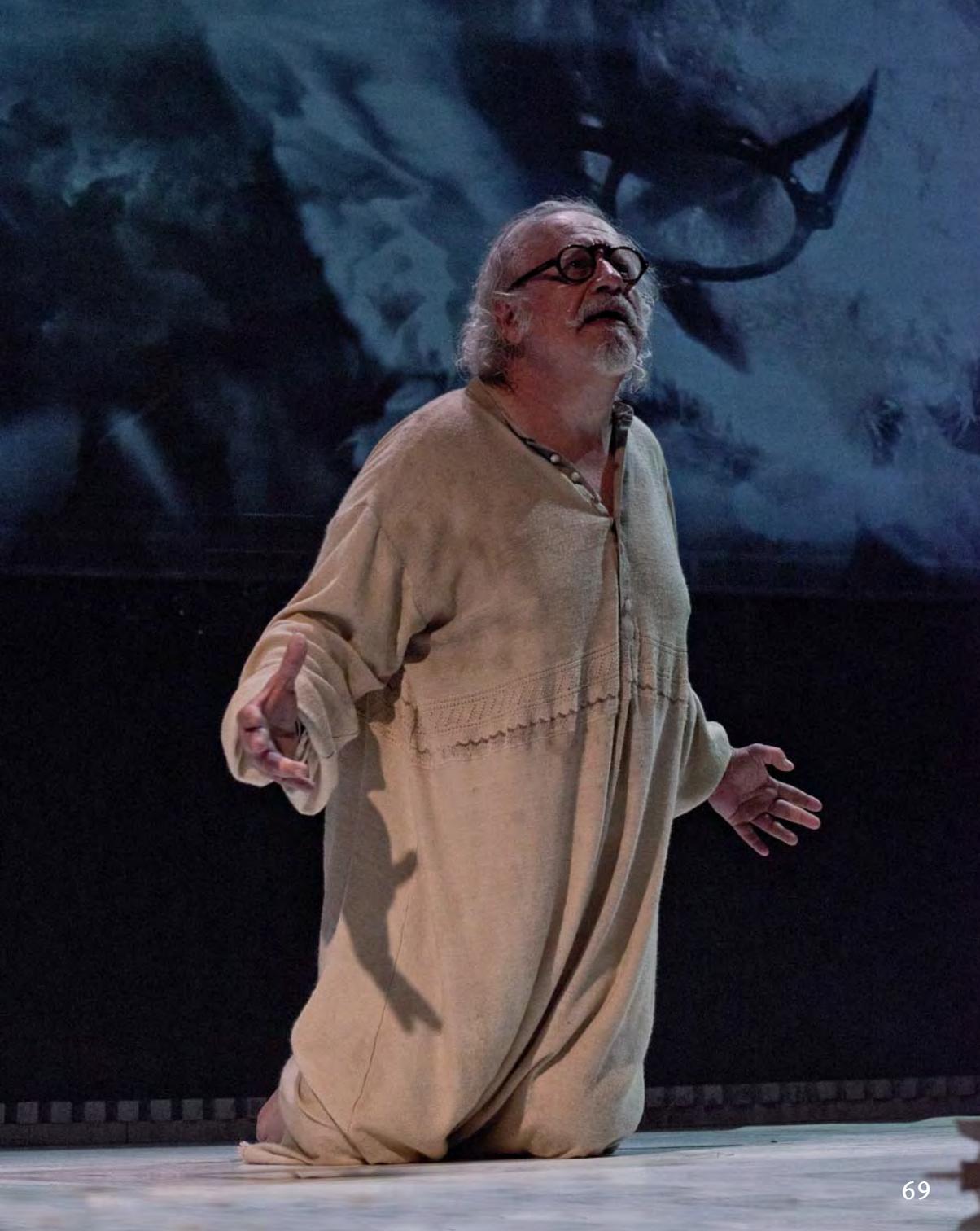
VIDEO Y LUZ

Este es un espectáculo donde la imagen en movimiento, la proyección, tiene un valor especial, participa activamente en la dramaturgia y aporta datos valiosos para la historia, además de un componente visual y estético imprescindible para la propuesta. Álvaro y yo somos colaboradores habituales y Gerardo Vera nos vuelve a unir.

La luz y las proyecciones deben formar un dúo perfecto y por momentos la convivencia se hace difícil, puesto que el video necesita oscuridad y los actores necesitan luz. Encontrar el equilibrio no siempre es fácil. Álvaro y yo trabajamos codo con codo, hablamos, discutimos, nos peleamos y creamos juntos, y de ahí suele salir ese equilibrio, que es muy gratificante. Los climas etéreos de la escena, los estados psicológicos de Quevedo, *los desfiles de almas en pena* no serían igual sin esas imágenes. Como siempre, estamos en proceso, buscando la mejor convivencia en pro del espectáculo y de la historia.

LA INSTALACIÓN, EL DISPOSITIVO TÉCNICO

El espacio y las diferentes pantallas de proyección condicionaban bastante la instalación de aparatos. La luz sobre el suelo blanco refleja muchísimo, y cuando había imágenes proyectadas contaminaba en exceso. Hemos tenido que recurrir a la instalación de calles rasantes laterales que, iluminando a los actores, no dieran en el suelo ni en la gasa perimetral. Esta es la base de la luz. Cuando la escena lo permitía, una luz quemada con baterías de contras par en tonos fríos que contrastan mucho las imágenes, y unos aparatos móviles con luz de descarga, que además de darnos la temperatura de luz fría necesaria nos ayudan a configurar diferentes espacios. Algunos tonos cálidos para los personajes barrocos y poco más. Lo demás está siendo, como siempre, horas y horas de trabajo y mucha paciencia. El resultado está aún por ver, y deseo que este maravilloso personaje de Quevedo llegue a los espectadores al alma, como a nosotros nos ha llegado.



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Sueños*, donde pueden leerse las entrevistas a Gerardo Vera (director del montaje) y al resto del equipo artístico que ha hecho posible esta puesta en escena, junto al Texto de Teatro Clásico, donde editamos la versión del espectáculo, los diseños de escenografía y los figurines, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación a la representación que se va a ver o después de haber asistido a ella.

◆ Recordad que esta puesta en escena es una versión libre, escrita por José Luis Collado, de *Los sueños* de Francisco de Quevedo. El texto original es un conjunto de cinco narraciones de gran profundidad filosófica, hondura y significación, compendio de complejas alusiones al mundo y a los personajes del Barroco expresadas en un lenguaje cerebral y literario, propio de un autor de vastísima cultura. Escandalosos en su tiempo por ser el resumen de la visión escéptica y pesimista del autor sobre el género humano y la corrupción de los poderosos, son al mismo tiempo un retablo de personajes tumultuosos y excesivos, divertidos o impactantes, que conecta extraordinariamente bien con nuestra propia contemporaneidad a través de la crítica que ejerce el autor. Encontrad y analizad el tema principal de *Sueños* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo. Organizados en grupos, podéis exponer en clase la opinión sobre la actualidad de las situaciones y los problemas que se presentan en la obra, habiendo consultado la entrevista del autor de la versión, José Luis Collado, porque nos da todas las claves.

◆ Hay dos ambientes muy diferenciados en la obra: el establecimiento de reposo y salud donde el Doctor y la Enfermera intentan curar a Quevedo, y el Infierno. Localizad cuáles personajes de los que aparecen pertenecen a uno u otro universo, y definid cada uno brevemente. ¿Qué personaje es el enlace entre los dos mundos, y por qué? ¿Cuál de esos dos mundos te ha gustado más? ¿Habías visto antes una representación donde actuaran personajes alegóricos?¹ ¿Podrías averiguar en qué género del Siglo de Oro intervienen muchos de estos personajes?

¹ Personajes que encarnan ideas abstractas, como sucede en este montaje con la Envidia, el Mundo, la Carne, el Desengaño o Doña Fábula.

- ◆ Localizad al personaje que más os gustaría interpretar, haciéndole un seguimiento a lo largo de la función. Pensad cómo lo caracterizaríais con su vestuario y complementos (peluquería, zapatería, objetos) y cuáles serían los rasgos principales de su forma de ser. Podéis preparar el trabajo en casa por escrito y comentarlo en clase. Justificad siempre los puntos de vista.

- ◆ Si es que ya habéis asistido a la representación, leed en clase la entrevista al director del montaje, Gerardo Vera, y valorad su concepto de la puesta en escena, contrastando su visión con la vuestra. ¿Pensáis que ha conseguido los objetivos que se había planteado?

- ◆ Leed el artículo de Pedro Conde, el profesor de la Universidad de Valladolid que colabora en este Cuaderno Pedagógico, y seguro que así podréis luego contestar preguntas como: ¿Qué tipo de escritor era Francisco de Quevedo? ¿Qué importancia tuvo dentro del Barroco español? ¿Qué papel desempeñan *Los sueños* dentro de su obra? ¿Creéis que el escritor tuvo una vida fácil y monótona o, por el contrario, grandes dificultades pero también grandes éxitos?

- ◆ ¿Qué pensáis de la escenografía del montaje? ¿Cómo resumiríais la propuesta artística de Andújar y Vera? ¿Qué os llama más la atención de los elementos escenográficos que emplean los escenógrafos? ¿Os habéis fijado en que Alejandro Andújar ha hecho tanto los diseños de escenografía como los de vestuario? ¿Está reflejado en el traje de cada uno de los personajes el mundo al que pertenecen?

- ◆ ¿Qué os ha parecido el diseño de iluminación, de Juan Gómez-Cornejo? A través de sus palabras podemos entender mejor cada uno de los elementos y técnicas que ha utilizado para plasmar las diferentes atmósferas que ha necesitado la poética de esta puesta en escena. ¿Qué os ha llamado la atención de la creación de video-escena de Álvaro Luna?

- ◆ A modo de titular periodístico, cada uno puede recoger sintéticamente en una frase su impresión sobre el espectáculo, para luego discutir las discrepancias en clase. ¿Pensamos que *Sueños* cuenta cosas en las que hoy día podemos vernos involucrados?

- ◆ El pueblo de Torre de Juan Abad en Ciudad Real era muy querido para Quevedo. En él tenía casa y tierras, y poseía el título de señorío. Se retiraba allí para descansar y escribir, pero también volvió a su casa cuando salió de la cárcel cuyos efectos devastadores vemos en esta puesta en escena. En el pueblo se conserva la casa restaurada donde vivió el escritor, y un museo con objetos personales suyos.

Bibliografía

Ediciones recientes de los *Sueños*, en cuyos estudios introductorios y notas puede el lector hallar cumplida información sobre esta obra.¹

QUEVEDO, Francisco de, *Los Sueños* (ed. de Julio Cejador), Madrid, Clásicos castellanos, nº. 34, Espasa Calpe, 1966.

———, *Sueños y discursos* (ed. de Felipe C. R. Maldonado), Madrid, Castalia, 1973.

———, *Los sueños* (ed. de José Antonio Álvarez Vázquez), Madrid, Alianza, 1983.

———, *Sueños* (ed. de Mercedes Etreros Mena), Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

———, *Los sueños* (ed. de Henry Ettinghausen), Barcelona, Planeta, 1984.

———, *Los sueños* (ed. de Ignacio Arellano), Madrid, Cátedra, 1991.

———, *Sueños* (ed. de Joan Estruch Tobella), Madrid, Akal, 1991.

———, *Sueños y discursos* (ed. James O. Crosby), Madrid, Castalia, 1993, (edición *minor* en un volumen y edición *maior* en dos volúmenes).

———, *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (ed. de Ignacio Arellano), en Alfonso Rey (dir.), *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, volumen I, tomo I, Madrid, Castalia, 2003, pp. 185-467.

¹ Así nos lo indica Pedro Conde Parrado, autor de la introducción literaria de este Cuaderno Pedagógico, que nos proporciona esta relación de ediciones.

Bibliografía complementaria

ARELLANO, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

———, «Varias notas a lugares quevedianos. Fijación textual y crítica filológica», en *La edición de textos*, (ed. Jauralde, Noguera y Rey), Londres, Tamesis Books, 1990, pp. 123-131.

ARTAL, S. G., «Las doncellas en el infierno: apariencia y realidad en la visión satírica del amor de Francisco de Quevedo», en *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 1986, pp. 39-44.

BERUMEN, A., «La sociedad española según Quevedo y las Cortes de Castilla», *Ábside*, 16, 1952, pp. 321-343.

CASTRO, J. A., «Estructura y estilo de *Los Sueños* de Quevedo», *Anuario de Filología*, Maracaibo, I, 1962, pp. 73-85.

CHEVALIER, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

CROSBY, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.

ESTRUCH, J., «Notas de crítica textual sobre los *Sueños* de Quevedo», *Revista de literatura*, L, 1988, pp. 131-148.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1999.

GÓMEZ, J. C., «Preocupación de España en los *Sueños* de Quevedo», *Ábside*, 30, 1975, pp. 319-329.

JAURALDE, P., «Circunstancias literarias de *Los Sueños* de Quevedo», *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 119-126.

———, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1988.

LIDA, R., *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.

- MARTINENGO, A., *La astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983.
- NOLTING-HAUFF, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- PRICE, R. M., *Quevedo. Los Sueños*, Valencia, Grant and Cutler, 1983.
- SCHWARTZ, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- SERRANO PONCELA, S., «Los Sueños», *Papeles de Son Armadans*, 23, 1961, pp. 32-61.
- SOBEJANO, G., (edición y prólogo), *Don Francisco Quevedo*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- UGALDE, V., «El narrador y los Sueños de Quevedo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4, 1979-80, pp. 183-195.
- VÉLEZ SAINZ, José Julio, *Semblanzas: Francisco de Quevedo*, Madrid, Eneida, 2005.
- VILLAR DÉGANO, J. F., «La ficción del sueño en Quevedo y A. de Pereda», *Letras de Deusto*, XI, 1981, 21, pp. 39-62.



Compañía Nacional de Teatro Clásico

Directora Helena Pimenta

Teatro de la Comedia

Calle Príncipe, 14 - 28012 Madrid

Teléfono: 91 532 79 27

Teléfono de taquilla: 91 528 28 19

<http://teatroclasico.mcu.es>



P.V.P. 10 €



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

