



HAL
open science

”Dos interpretaciones artísticas -o (re)creaciones- contemporáneas de los Sueños de Quevedo. Las ilustraciones de Antonio Saura (1971) y las de Luis García-Ochoa (1976)”

Emmanuel Marigno

► To cite this version:

Emmanuel Marigno. ”Dos interpretaciones artísticas -o (re)creaciones- contemporáneas de los Sueños de Quevedo. Las ilustraciones de Antonio Saura (1971) y las de Luis García-Ochoa (1976)”. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, “ Biblioteca Áurea Digital ” n° 70. in Javier ESPEJOS SURÓS, Carlos MATA INDURÁIN (dir.), Lienzos ficticios. Fantasías oníricas. Estudios en torno a “ Los Sueños ” de Quevedo, pp. 247-280, 2023. <hal-03998596>

HAL Id: hal-03998596

<https://hal.science/hal-03998596v1>

Submitted on 10 Dec 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LIENZOS FICTICIOS, FANTASÍAS ONÍRICAS
ESTUDIOS EN TORNO A *LOS SUEÑOS DE QUEVEDO*

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



DOS INTERPRETACIONES ARTÍSTICAS
—O (RE)CREACIONES— DE *LOS SUEÑOS* DE QUEVEDO.
LAS ILUSTRACIONES DE ANTONIO SAURA (1971)
Y LAS DE LUIS GARCÍA-OCHOA (1976)

Emmanuel Marigno
Université Jean Monnet de Saint-Étienne

1. PRINCIPIO: *LOS SUEÑOS*. DE QUEVEDO (1627) A SAURA (1971)

Los sueños, en plural o singular, siempre han sido fuente de imágenes originales¹. Entre los artistas que nos brindaron representaciones al propósito, están Quevedo y Goya, existiendo entre ambos una forma de continuación que merece especial atención.

Entre las temáticas del sueño, quizá la representación del cuerpo es la más fecunda y nutrida. En todo caso, el cuerpo resulta ser uno de los temas centrales de la obra poética en prosa de Quevedo. Disponemos de distintos estudios al propósito, como son los trabajos Emilio Orozco Díaz², los de Ilse Nolting-Hauff³ en cuanto a écfrasis quevediana se refiere, junto con los de Margherita Moreale que establece parangones entre Arcimboldo, el Bosco y Quevedo, mientras Beatrice Garcelli⁴ analiza las ediciones ilustradas quevedianas del siglo XVII.

Mi aportación, aquí, consiste en un estudio de *Los sueños* de Quevedo desde su recepción en los grabados de Antonio Saura (1930-1998), una versión bibliófila que ha editado Yves Rivière en 1971, y que estampó Saura en el Centro de Grabado Contemporá-

¹ Para la presencia de los autores del Siglo de Oro —Calderón, Cervantes y Quevedo— en las artes contemporáneas (siglos XX-XXI), ver Marigno, 2021.

² Orozco Díaz, 1996 [1982].

³ Nolting-Hauff, 1974 [1968].

⁴ Garcelli, 2003.

neo de Ginebra⁵. El texto que eligieron Rivière y Saura es la traducción francesa de *Los sueños* por el Sieur de la Geneste, quien titula la versión gala *Les «Visions» de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste*⁶.

Se trata de aclarar, pues, en qué medida esta traducción reformula —¿(re)escribe?— el hipotexto de Quevedo, es decir, hasta qué punto se pueden alterar las écfrasis quevedianas que, luego, ha traducido a su vez Saura en el *medium* plástico. Otra incógnita consiste en los criterios que llevaron a Rivière y a Saura a optar por la versión ultrapirenaica. ¿Pensaban el artista y el editor que, a pesar de la distancia —en el sentido de *gap*— que provoca la traducción, el texto galo resultaba ser más cercano al original de Quevedo?

Contestaremos estas problemáticas teniendo en cuenta que la traducción francesa sirvió de matriz a las demás versiones europeas tra-

⁵ He consultado el ejemplar ER/4617 (le 85e tirage/140) de la sala «Goya» de la Biblioteca Nacional de España: *Trois visions*, texte de Quevedo traduit par le Sieur de la Geneste et accompagné de 42 lithographies en noir et blanc créées par Antonio Saura, Tiré à 140 exemplaires, Paris, Yves Rivière éditeur, 1971, 152 pp. Así viene presentada la obra en el pliego núm. 28, fol. 1r: «Le tirage a été limité à cent quarante exemplaires / tous sur vélin d'Arches pur chiffon de deux cent cinquante grammes / Le frontispice de chaque exemplaire est numéroté / et signé par l'artiste / Ces cent quarante exemplaires / tous numérotés à la presse et signés par l'artiste / sont distribués de la façon suivante / dix exemplaires numérotés de 1 à 10, accompagnés dans un portefeuille / par un dessin original signé par l'artiste / et par une suite composée de sept lithographies originales / numérotées chacune de I à X / et suscitées par le thème général / des mêmes trois Visions de Quevedo / Ces sept lithographies, tirées chacune à trente-sept exemplaires / tous présents dans cette édition / sont individuellement numérotés en chiffres romains et signés par l'artiste / Deux sont tirés sur vélin d'Arches pur chiffon / de deux cent cinquante grammes / deux sur papier de Chine, deux sur Angoumois de Puymoyen / une sur Japon de Torinoko-kozu / quinze exemplaires numérotés de 11 à 25 / accompagnés dans un portefeuille de la suite de sept lithographies originales / numérotées chacune de XI à XXV / cent exemplaires numérotés de 26 à 125 / comprenant les quarante-deux lithographies originales de l'ouvrage / quinze exemplaires hors commerce / numérotés en chiffres romains de HC I à XC XV / réservés à l'artiste, à l'éditeur, aux amis et collaborateurs / ainsi qu'aux dépôts légaux à Paris et à Genève / et à l'exposition / Les quatre exemplaires numérotés de HC II à HC V / sont accompagnés chacun d'un dessin original signé par l'artiste / et de la suite de sept lithographies numérotées / et signées par l'artiste / Les sept exemplaires numérotés de HC VI à HC VIII, de HC XI à XC XIII, et HC XV / sont accompagnés de la suite de sept lithographies originales numérotées / et signées par l'artiste.»

⁶ Roig Miranda, 2004.

ducidas de *Los sueños*. ¿Cómo interpretar semejante éxito en la recepción de *Los sueños* por Europa? ¿Corresponden estas imágenes retóricas con una representación mental propia de Quevedo? ¿Reflejan una cultura española o, todavía más, corresponden con tipos de representaciones europeos?

Empezaré resolviendo interrogantes de tipo filológico relacionados con el hipotexto español de *Los sueños* para luego, en un segundo tiempo, destacar una serie de características propias del texto francés de las *Visions*, lo cual nos permitirá un estudio comparado, en cuanto a recepción y a (re)escritura intermedial y transhistórica, de cinco de los grabados que están en la versión ilustrada de Saura. Veremos que cada una de estas cinco estampas ofrece una cara diferente y complementaria sobre las representaciones del cuerpo en *Los sueños* de Quevedo.

1.1. *Preámbulo filológico. Las imágenes retóricas*

La versión de Saura

Trois visions de Saura fue editada a cincuenta ejemplares, engalanando cada ejemplar un total de cuarenta y dos litografías sobre papel «Arches» de doscientos cincuenta gramos. Ilustra Saura tres de los cinco *Sueños* de Quevedo: «Le sergent de ville démoniaque», «Du monde en son intérieur» y «Le jugement dernier». En la introducción, el artista vincula muy claramente la (re)creación de imágenes visuales con cuestiones filológicas:

Le texte du présent ouvrage / est celui de trois *Visions* de Francisco de Quevedo rédigées entre 1606 et 1621 / dans leur première traduction en français / faite par de la Geneste sur la version princeps / et achevée d'imprimer à Rouen par Jacques Besongne en 1647⁷.

Define luego Saura según qué mecanismo se relacionan las imágenes efrásticas de Quevedo con sus propias litografías:

Il y avait la possibilité [...] d'illustrer cette œuvre merveilleuse [...] par de grandes images reflétant de la façon la plus littérale qui soit le tourbillon quévédien d'apparitions et de charges. [...] Mon propos était

⁷ Saura, *Trois Visions*, plieue 1, fol. 2 v.

d'illustrer véritablement un texte fascinant et non de vagabonder dans ses marges⁸.

Da muestras Saura, para bien o para mal, de una especie de fidelidad especular respecto al texto de *Los sueños*, cosa que concreta el artista de manera muy nítida titulando las litografías a partir de citas sacadas del propio texto de la Geneste. Refuerza este parentesco entre el texto y las litografías toda una técnica de «mise en page» en que el primero se inserta en el segundo y *vice versa*. A todas luces Saura deseó crear una especie de unidad artística híbrida, en que texto y litografías constituyen una de las vertientes, indisociables, por ir como incrustadas en una clase de pliegue en que el rizoma textual se refleja en el visual, y el visual en el textual.

Dicho de otra forma, y en palabras de Roland Barthes, confiriéndole al texto una especie de prevalencia original, Saura le atribuye a las imágenes retóricas una función de «parole ancrage» —prevalece el texto— cobrando las litografías la de «parole relais»⁹. Ahora bien, ¿por qué consideró Saura la traducción del *Sieur de la Geneste* como texto más pertinente para ilustrar, fielmente, las imágenes textuales de Quevedo?

La versión del *Sieur de la Geneste*

Las primeras traducciones de *Los sueños* fueron francesas, siendo el primero el *Sieur de la Geneste*, cuya «édition princeps semble être de 1632 [...]»¹⁰. La Geneste escribe su texto de las *Visions* traduciendo una versión procedente de una variante de *Los sueños* de 1627 de Barcelona. Dentro de estas variantes de 1627, resulta complicado precisar cuál ha sido el texto preciso en el que se inspira la Geneste. En efecto, pudo la Geneste consultar distintas de estas variantes de 1627, incluso, confrontándolas con la versión manuscrita de dichas variantes, todo ello, intentando conseguir el texto más próximo a lo que pudo escribir Quevedo en la versión príncipe. En todo caso, y desde perspectivas filológicas, el *Sieur de la Geneste* consigue una traducción mucho más satisfactoria, aunque en francés, que la edición censurada de Madrid de 1631:

⁸ Weber-Caflich, 2009, p. 19.

⁹ Barthes, 1964.

¹⁰ Roig Miranda, 2004, p. 44.

Ainsi, les Français ont eu connaissance d'un texte que peu d'Espagnols ont lu. En effet, il faut attendre 1972 pour que les Espagnols puissent lire un texte non massacré et plus proche sûrement de ce qu'a écrit Quevedo¹¹.

A luz de estos datos, podemos deducir cuál pudo haber sido el motivo que indujo Saura, hacia finales de los años 1960 y principios de los 70, a ilustrar *Los sueños* de Quevedo partiendo de las *Visions* del Sieur de la Geneste.

1.2. Lectura comparada de las écfasis quevedescas en las «Visions» y de las litografías de Saura

Primera litografía

El primer ejemplo, titulado *Une industrie qui était une des principales causes de tant de duels et d'homicides*, remite a «Le jugement dernier» e ilustra más precisamente la secuencia sobre el «Maistre d'Escrime», a quien se le acusa de haber cometido un número significativo de muertes, motivo por el cual, ha sido condenado a los Infiernos:

[...] il montrait une industrie, qui estoit une des principales causes de tant de duels & d'homicides¹².

Acuden luego los «Trésoriers», a uno de los cuales le atribuye el diablo a Judas como abogado ante el tribunal:

[...] ils demanderent un Avocat pour deffendre leur cause, lors un diable dit, voicy Iudas, qui est un Apostre de rebut [...]¹³.

Y, por último, se presenta un pastelero culpable de haber hecho pasteles que llevaban más carne de animales de los que pudiera abarcar el Arca de Noé:

¹¹ Roig Miranda, 2004, p. 55.

¹² Roig Miranda, 2004, p. 244.

¹³ Roig Miranda, 2004, p. 244.

A ce mot le diable, sa partie adverse, commença à l'accuser d'avoir vendu des chats pour des lièvres, d'avoir mis plus d'os que de chair dans ses pâtés, & encore des os d'autres chairs, & plusieurs autres carnages de chiens, de renards & de chevaux¹⁴.

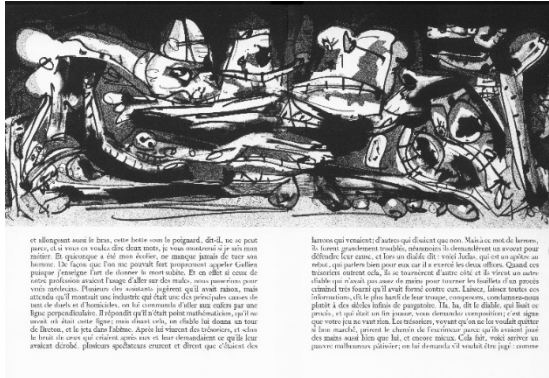


Figura 1. Antonio Saura, «Le jugement dernier», 1971, Litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Las imágenes visuales de Saura narran el cuerpo de los citados personajes tal y como el lector los percibe en las écfraisis de Quevedo, es decir, aparecen almas espantadas de ver sus propios cuerpos deformados, deshumanizados y faltos de distintos miembros u órganos, buscando, lógicamente, a recobrar su aspecto inicial yendo por tantos escombros a por lo perdido. Estas representaciones de cuerpos grotescos inducen burla y provocan risa en el narrador, que no puede sino quedarse impresionado ante semejante poder divino, que tiene el poder de reconstituir los cuerpos sin equivocarse de brazo, cabeza, ojo, etc.:

Après cela i'apperçûs quelques ames qui s'approchoient avec horreur & dedain de leurs corps, d'autres qui n'en pouvoient pas du tout aborder, les voyant laids & si difformes, les uns manquoient d'un bras, les autres d'un œil, les autres de testes. Je ne me pûs tenir de rire voyant tant de diverses figures : cela me donna sujet d'admirer la grande puissance de Dieu, en ce qu'étans mêlez ensemble, aucun ne prenoit les iambes ny les bras de leurs voisins¹⁵.

¹⁴ Roig Miranda, 2004, p. 245.

¹⁵ Roig Miranda, 2004, pp. 236-237.

Esta acumulación de cuerpos incompletos y enloquecidos provoca una sensación de amontonamiento, que hace compleja la identificación de los personajes, sus pertenencias socioculturales y profesionales. El narrador es el único en poder aclararlo todo, precisándole al lector de quien se trata.

El arte informal de Saura da perfectamente cuenta de este ambiente anárquico y apocalíptico, haciendo uso de una enorme mancha compuesta de gris y negro y de líneas gráficas enmarañadas, una gramática plástica que induce un sentimiento de uniformidad y que da maravillosamente cuenta de esta deformación de los cuerpos, todos los cuerpos, sea cual sea el personaje, igual, aunque en otro *medium*, que en las éfrasis de Quevedo.

Por consiguiente, las imágenes textuales de Quevedo, igual que las imágenes visuales de Saura, incitan al lector/espectador a que complete y ordene semejante cuadro desquiciado, tomando, de hecho, el receptor la función de coautor. Esta representación mental que forma cada lector/espectador cobra un aspecto íntimo y singular, formando una nueva traducción especular del texto de Quevedo en tercer grado. Dicha imagen mental, siguiendo el esquema de Mitchell, resulta de la suma de la imagen textual de Quevedo, de la imagen gráfica de Saura y de las propias referencias culturales del receptor.

Queda claro, pues, que la representación del cuerpo, y sus recepciones en Saura y en el lector/espectador nada tienen de miméticas o realistas, sino que reflejan toda una serie representaciones mentales que, a su vez, resultan de representaciones colectivas e individuales. Por otra parte, tanto las imágenes de Quevedo como las de Saura, al no ser miméticas ni realistas, y pasando ambas por un filtro cultural, acaban funcionando como por analogía. Dicho de otro modo, el arte informal de Saura incluso consigue, en cierta medida, rendir cuenta, desde su propio *medium*, de los conceptos incluidos en el texto de Quevedo.

Segunda litografía

La segunda litografía, *Mais les pauvres gens faisaient les sourds et les aveugles*, forma parte de la lógica narrativa cíclica de *Los sueños* de Quevedo. Todavía estamos en la «vision» de «Le jugement dernier» pero, en esta litografía, el narrador vuelve a evocar al personaje

del médico, a quien acompañan ahora las figuras del «Apothicaire» y del «Barbier». Surge el «Ange» para disculpar al «Apothicaire», precisando «qu'il donnoit ses drogues aux pauvres & qu'il n'en prenoit rien [...]»¹⁶. A pesar de los argumentos del ángel, un diablo condena de la misma forma al apotecario, por el motivo de que resulta ser tan peligroso para la vida humana como todas las guerras juntas:

Quoy qu'il en soit, dit un diable, je trouve par mon arithmetique, que deux petites boëttes de sa boutique, ont plus tué de monde, que deux mille cacques de poudre n'ont pû faire en toutes ces dernieres guerres [...]¹⁷.

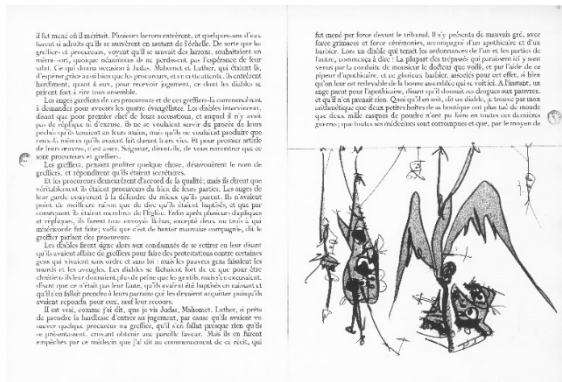


Figura 2. Antonio Saura, «Le jugement dernier», 1971, litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, París, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

La ilustración se refiere al folio de la izquierda, en que el texto alude a los «Greffiers» y «Procureurs» a quienes los «Ange» intentan de nuevo disculpar con argumentos tan ineficientes como el hecho de que han sido bautizados y que, por consiguiente, son parte de la Iglesia. La estrategia de los diablos consiste en incitar a determinados personajes a que testimonien en contra de ellos, «Mais les pauvres gens faisaient les sourds et les aveugles» precisa el narrador, lo cual retoma la litografía de Saura que se inspira de la estructura narrativa circular de *Los sueños*. Esta litografía sigue la lógica de la anterior, pero también se distingue de ella, pues funciona como una me-

¹⁶ Roig Miranda, 2004, p. 249.

¹⁷ Roig Miranda, 2004, p. 249.

táfora. Por lo visto, (re)escribiendo bajo forma de estampa el proceso de animalización del texto quevediano, Saura representa a «les pauvres gens» en forma de murciélagos, como para ilustrar que se hacen «les sourds et les aveugles», dos particularidades que definen, justamente, dicho animal. En suma, los murciélagos se cuelgan de las patas —en las cuevas sombrías— con la cabeza al revés, como si Saura quisiera ilustrar a esos infieles que reniegan de su bautismo pretextando que eran niños en aquel momento, y que fueron sus padrinos los que hablaron en su lugar:

Les diables de faschoient fort de ce que pour estre Chrestiens, ils leurs donnoient plus de peine que les Gentils, mais ils s'en excusoient, disant que ce n'estoit pas leur faute, qu'ils avoient esté baptizez en naissant, & qu'il s'en falloit prendre à leurs parrains qui les devoient acquitter, puis qu'ils avoient répondu pour eux, sauf leurs recours¹⁸.

Tercera litografía

Il n'y a rien de tout cela qui soit ce qu'il paraît es el título la tercera litografía que comentamos ahora. Se trata de la cuarta ilustración que figura en «Du monde en son interieur». El narrador topa con un personaje mayor de edad que desea mostrarle el mundo tal y como es por de dentro, con fin de desvelar características hipócritas. Quevedo hace uso de este recurso literario para pasar en revista diferentes tipologías de hipocresía, y establecer una especie de cartografía sobre el tema. Concretamente, este panorama toma la forma de unos treinta binomios que ilustran, cada cual, a su manera, las distintas formas de la hipocresía, como son por ejemplo los siguientes:

Le Savetier & rapetasseur de vieux souliers, s'appelle conservateur de la chaussure humaine. Le tonnelier s'appelle Couturier de Bacus, parce dit-il qu'il fait les habillemens du vin. Le Palfrenier s'appelle Ecuyer de Campagne : Le Berlan, Academie. Le Boureau, membre de Justice [...] ¹⁹.

¹⁸ Roig Miranda, 2004, p. 248.

¹⁹ Roig Miranda, 2004, p. 249.

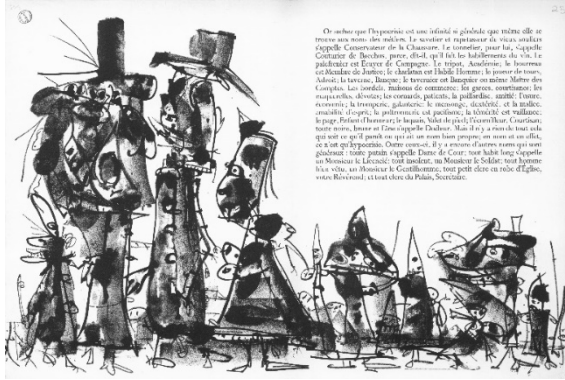


Figura 3. Antonio Saura, «Du monde en son interieur», 1971, litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Estas parejas de personajes funcionan siguiendo una lógica de simetría oposicional, que Saura traspone al *medium* litográfico bajo la forma de una «mise en page» en paralelo: se ubica la imagen visual en el *verso* —izquierda— y el texto en el *recto* —derecha—. La originalidad de esta «mise en page» radica en un diálogo formal en que parte de la imagen se adentra en el espacio del texto, como para completarlo, y *vice versa*. Además de esta disposición entre texto e imagen, Saura representa a todos los personajes como apiñados unos a otros, lo cual traduce visualmente la retahíla de casos enumerados de la versión textual. Incluso traduce este efecto visual, en forma de masa casi informe, a los personajes anónimos que presencian el texto de Quevedo. De hecho, tanto en Quevedo como en Saura, estos seres hipócritas resultan algo inconsistentes, como seres meramente ficcionales, casi fantasmales.

Los cuerpos textuales de Quevedo y los gráficos de Saura son la representación de seres vacíos que viven en un mundo de pesadilla, una especie de infierno, justamente en blanco y negro, es decir, sin colores, ni formas, ni tampoco identidades. Resulta pertinente notar la continuidad de dicha representación entre el Quevedo del siglo XVII y el Saura del siglo XX. Esta transmedialidad y transhistoricidad permiten deducir una especie de analogía entre la visión que tiene Quevedo de la España de su tiempo y la de Saura, en palabras de

quien «[...] cette œuvre merveilleuse [...] a autant de valeur vis-à-vis de notre société qu'elle en eut en son temps [...]»²⁰.

Cuarta litografía

Titulada *Si j'ai consommé les yeux de la veuve*, es la novena litografía de la «Du monde en son interieur». En este caso, le llaman la atención al narrador unos llantos que proceden de unas mujeres viudas.

Esta litografía establece un diálogo gráfico entre una cabeza enorme que figura en el *verso*, por una parte y, por otra, un cuerpo informal en el *recto*. Representa Saura la cabeza bajo la forma de una masa pictórica cuando el cuerpo aparece en modo gráfico y lineal. El personaje en lleno está como henchido de los «yeux de la veuve» cuyos llantos acaban como vaciándole el cuerpo, un cuerpo del que entendemos que está hueco, lo cual explica, en parte, la técnica de una representación lineal que delimita una vacuidad. Por lo visto, la imagen gráfica de Saura retoma a la vez la diégesis y el estilo de Quevedo, pues el narrador del hipotexto cita a Job de modo a explicar el significado de «consommer les yeux de la veuve», es decir, no prestarle ayuda, dejarla en su dolor y llanto, ignorando lo que ocurre: Est-ce que je refusais aux pauvres ce qu'ils désirent / et laissais-je languir les yeux de la veuve?²¹

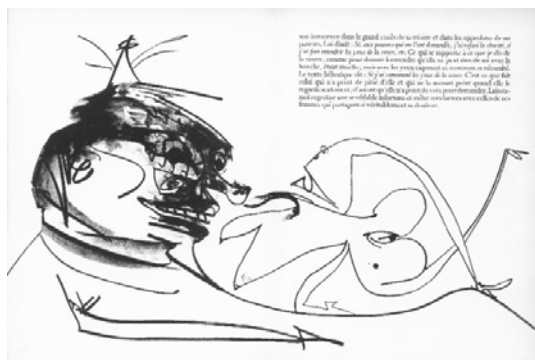


Figura 4. Antonio Saura, «Du monde en son interieur», 1971, litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

²⁰ Weber-Cafilisch, 2009, p. 21.

²¹ *Job*, 31, 16.

La heterocita transmedial le brinda al lector/espectador una representación muy elaborada del cuerpo —cuerpo individual y social—. En Quevedo, esta representación del ser y de la sociedad aparecen como un trenzado de referentes textuales y estrategias narrativas, mientras Saura ilustra la écfrasis quevediana tejiendo líneas y volúmenes compuestos de camafeos de blanco, gris y negro. Ambos, pues, hacen de la representación del cuerpo un tropo, una visión en segundo grado que debe analizar e interpretar el lector espectador.

De hecho, la boca hiperbólica de la mujer viuda sugiere una forma de mudez, como imposibilitada de hacer lo que desearía: expresarse. Ante la escena, y de manera totalmente opuesta, el otro personaje que está presenciando la escena lleva una sonrisa en el rostro, lo cual se nota por la forma de la boca. Notemos que dicha boca sirve para formular una expresión de burla, en lugar de comunicar con esta mujer de quien se desprende una forma de desamparo. También cabe subrayar una desproporción en los ojos de ambos personajes, siendo enormes los del espectador cuando apenas se les puede divisar los de la viuda, como si se hubieran «consumido».

Mediante dicho lenguaje litográfico, Saura traslada al *medium* plástico los recursos narrativos del texto de Quevedo, haciendo del personaje espectador de la izquierda una figura del narrador, indiferente e insensible ante los llantos de la viuda, quizá porque juzga hipócrita y fingida esta pena, reduciéndola a una máscara, como si estuviera asistiendo a una comedia burlesca, tanto más cuanto que la aludida viuda se nos presenta desnuda. La idea de viuda hipócrita viene confirmada mediante la voz del viejo sabio, que avisa muy claramente al lector: «[...] les veux-tu consoler, laisse les toutes seules. Elles danceront des qu'elles ne verront plus personne qui leur serve de sujet pour exercer leur hypocrisie»²².

Quinta litografía

Certes, c'est un chef-d'œuvre de la nature representa la estampa quince de «Du monde en son interieur». En compañía del viejo sabio, el narrador topa con una mujer que le seduce, de tal modo que quiere dejarlo todo por ella. El texto pinta, exquisitamente —cabellos, dientes, labios y ojos—, la belleza de este cuerpo femenino,

²² Roig Miranda, 2004, pp. 284-285.

como para proporcionarle al lector una explicación de lo que pudo ocurrirle al narrador:

Quels foudres d’amour élancent ces yeux-là? quelles chaînes pour une ame libre; vit-on iamais un Ebeine si noire que ces sourcils? Non, le Cristal ne peut point avoir tant de blancheur que le lustre de son front: le sang & le lait mêlez ensemble ne composent point un vermeil plus agreable que celui de son visage: les rubis & les perles ne se peuvent comparer à sa bouche [...] ²³.

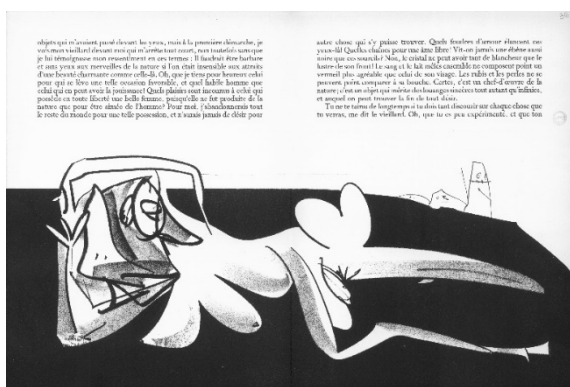


Figura 5. Antonio Saura, «Du monde en son interieur», 1971, litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

En la ilustración a esta secuencia del texto, Saura parece alejarse, en parte, de la écfra-sis de Quevedo. En efecto, transforma los cánones neopetrarquistas del hipotexto, aunque en tonalidad burlesca, en una representación de mujer gruesa y algo alejada de los códigos estéticos.

Ahora bien, puede que este desajuste corresponda con una voluntad de Saura de explicitar el carácter burlesco del texto de Quevedo, como para contemporaneizar el texto, modernizarlo, es decir, adaptarlo al lector/espectador. Desde esta perspectiva, se puede considerar que representa Saura a nivel de la imagen, lo que produjo la Geneste a nivel de la traducción: ambos adaptaron el hipotexto a un nuevo receptor, siendo una traducción contemporánea pero transcultural la del *Sieur de la Geneste* —del español al francés— y transmedial a la

²³ Roig Miranda, 2004, pp. 293-294.

vez que transhistórica la de Saura —de texto a imagen y de Barroco a neoBarroco—.

A pesar de estas translaciones cruzadas, si bien difieren los lenguajes permanecen las representaciones burlescas y el contenido satírico. El diálogo de la écfrasis y de la imagen comparten un mismo sentido filosófico, y de desengaño, acerca de la belleza corpórea, en todo caso precedera y por veces simple apariencia, o engaño, tal y como lo explicita el anciano:

Or apprens que cette femme-là qui te semble si parfaite, pipe & abuse tes yeux. Hier au soir elle se coucha fort laide, & ce matin elle s'et ornée de cette beauté que tu loüie tant : aussi ne la tient-elle qu'à loüage. Si tu avois examiné cette poupée en détail, tu n'y trouverois que du plastre & du drapeau, & à commencer son anatomie par la teste, ie t'avertis que les cheveux qu'elle porte viennent de la boutique de la perruquiere, parce que les siens ont esté soufflez d'un mauvais vent qui venoit du costé de Naples ou bien s'il luy en reste, elle ne les oseroit montrer, de peur qu'ils ne les accusassent du temps passé²⁴.

El propósito dialéctico del viejo sabio hace del cuerpo una especie de imagen invertida en que la apariencia y la esencia resultan diametralmente antagónicas, opuestas. De hecho, el cuerpo no puede constituir una finalidad de por sí, funcionando texto e imagen como un desengaño. En las dos representaciones, la idea de belleza se ubica dentro del cuerpo y no en apariencias exteriores, lo cual presupone que la belleza procede de la mente, se trata de una producción del intelecto.

2. UNA POSIBLE LECTURA CONTEXTUALIZADA DE LAS ILUSTRACIONES DE SAURA A *LOS SUEÑOS* DE QUEVEDO

Como se acaba de ver, en 1971 Antonio Saura ilustra *Los sueños* de Quevedo, a partir de una versión francesa del *Sieur de la Geneste* de 1647. Además del tema del cuerpo, estas ilustraciones dan una imagen original del poder judicial, policial y religioso en el Siglo de Oro. Pero no únicamente. Exilado en París, Saura pugna por un arte comprometido. A partir del paradigma filosófico de la justicia, el artista establece por consiguiente paralelismos implícitos entre el poder en el Siglo de Oro y el de la España de los años 1970.

²⁴ Roig Miranda, 2004, pp. 294-295.

Estudiaremos esencialmente a continuación los conflictos del poder con sus principios intrínsecos. En el contexto áureo, la legitimidad del poder supone el cumplimiento de preceptos religiosos y filosóficos. ¿Respetan los potentes estos principios? ¿En qué medida las imágenes de Saura son una lectura histórica del poder en el Siglo de Oro? ¿Qué sentido tiene este paralelismo entre el poder áureo y el de la España de los setenta?

Primero, presentaré las ilustraciones de Saura relativas al poder policial, judicial y religioso. Luego, destacaré el interés histórico de estas ilustraciones desde la perspectiva de los conflictos del poder en el Siglo de Oro, tal y como lo percibe este artista comprometido del siglo XX.

2.1. *Las ilustraciones de Antonio Saura a «Los sueños» de Quevedo*

El poder policial

Aparece una vez la figura del alguacil en «Le sergent de ville démoniaque» y dos veces en «Du monde en son interieur». Hablando del alguacil, la *descriptio* quevediana precia:

Là, je trouvai un homme d'un fort mauvais regard; ses habillements étaient tout déchirés; il avait les mains liées par–derrière, et une étoile autour du col, qui était mal ajustée. Il faisait des cris et des efforts épouvantables [...] ²⁵.

Las cinco características físicas del texto aparecen en la litografía. La mirada y la boca, gráficamente deformadas, traducen el carácter endemoniado del alguacil. La masa negra del cuerpo no deja ver las manos, pues las tiene atadas detrás de la espalda, según precisa el texto. Incluso unos cuernos brotan de la frente del alguacil. La «estrella» mal ajustada a la que alude el texto, también viene representada.

²⁵ Saura, *Trois Visions*, s. p., § 1, líneas 13–15.

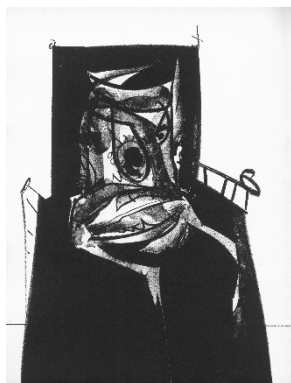


Figura 6. Antonio Saura, «Le sergent de ville démoniaque», 1971, litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Saura ilustra rigurosamente la *descriptio* quevediana, y el texto como la litografía subrayan la superioridad del poder del demonio que mora en el alguacil. Aquí, el conflicto de poderes aparece entre demonios y alguaciles. Lo original, es la manera como Quevedo invierte lo legítimo del poder demoniaco que supera lo ilegítimo del poder del alguacil, pues, el alguacil es más nefasto sobre tierra que el demonio en los infiernos. Precisa el texto en «Le sergent de ville démoniaque» que «[...] ils font mal à ceux de leur genre et de leur espèce»²⁶.

La noción de «superioridad» sería difícil de restituir gráficamente. El texto completa entonces la imagen. Por consiguiente, el sentido en *Trois visions* nace del diálogo entre la ilustración y el texto. Unas veces el texto ilustra la imagen y otras la imagen aclara el texto. Recordemos que Roland Barthes hablaba de «fonction ancrage» y de «fonction relais»²⁷. Aquí, la imagen actúa como «fonction relais», es decir, que el texto aclara la ilustración desempeñando una «fonction ancrage». El aspecto denotativo de la imagen viene definido por el papel del título, una frase sacada del texto de *Trois visions*, y que guía la comprensión del lector. Deladalle²⁸ y Peirce²⁹ demostraron la naturaleza connotativa del texto y la denotativa de la imagen. En el

²⁶ Saura, *Trois Visions*, s. p., § 1, líneas 34-35.

²⁷ Barthes, 1964.

²⁸ Deledalle, 1978.

²⁹ Peirce, 1978.

caso del arte informal de Saura el papel connotativo del título es imprescindible. El valor de las ilustraciones de Saura es a la vez individual —el del artista— y colectivo —el de los lectores/espectadores—. El lector/espectador tiene que participar mentalmente en la formación del sentido de *Trois visions*.

En el sueño «Du monde en son intérieur», Saura dedica dos ilustraciones a la figura del alguacil. Dice el narrador del sueño en «Du monde en son intérieur»:

Nous vîmes un sergent de police ayant le nez sanglant, sans collet, sans chapeau et hors d'aleine, à la main son bâton brisé, et qui criait: Main forte à la justice, de par le Roi! [...]. Après lui venait un greffier tout crotté tenant force papiers et une écritoire, environné d'un nombre de racaille³⁰.

Una masa negra, que lo confunde todo, restituye la ausencia de «esclavina» y de «sombbrero», y la «chusma» supone características comunes, que son aquí rostros deformados y alargados. Estos personajes rodean al «alguacil» y al «escribano», lo cual traduce gráficamente la palabra «rodeado». Las dos otras figuras son el «alguacil», cuyos ojos expresan asombro y cuya boca está gritando la frase del texto en estilo directo. A su izquierda, viene el «escribano», cuya localización espacial corresponde con una posición posterior, debido al orden de lectura de izquierda a derecha, lo cual traduce el «tras él» del texto.



Figura 7. Antonio Saura, «Du monde en son interieur», 1971, litografía, *Trois visions*, 38,3 x 29 cm, París, Yves Rivière. Copyright Succession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

³⁰ Saura, *Trois Visions*, s. p., párrafo quince, líneas 3-7.

Escasean los detalles y se confunden los personajes ubicados en un mismo plano, como si el «alguacil», el «escribano» y la «chusma» tuviesen el mismo estatuto. La siguiente litografía ilustra al «alguacil» y al «escribano», pero con distinto enfoque. Se acoplan como si fuesen animales, lo cual restituye gráficamente la imagen de la secuencia de «Du monde en son intérieur», que precisa «[...] ce sont deux chiens qui sont toujours accouplés alors qu'ils vont en quête»³¹.



Figura 8. Antonio Saura, «Du monde en son intérieur», 1971, litografía, *Trois Visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Sucession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Las dos ilustraciones forman pues un díptico, siendo la primera — en masa oscura— la visión engañada del narrador y la segunda —en líneas y en blanco— la visión de desengaño proporcionada por el «Desengañador» —«le Détrompeur»—. Este díptico restituye en su globalidad lo ilegítimo del poder policial.

El poder judicial

En «Le jugement dernier», Saura le dedica una ilustración a un juez y otra a un abogado. Dice el texto en «Le jugement dernier»:

Je vis un homme, qui avait été juge, qui était au milieu de la rivière, lavant et relavant ses mains. Je m'approchai, et je lui demandai pourquoi il se lavait tant. C'est, dit-il, que durant ma vie, on me les a bien

³¹ Saura, *Trois Visions*, s. p., § 17, líneas 21-22.

graissées pour adoucir certaines affaires et j'essaie de faire qu'il n'y paraisse plus rien [...]»³².

El río, en el que se está lavando las manos el juez, viene representado con líneas horizontales en la parte inferior de la litografía; la masa del cuerpo del juez recuerda su traje oficial, pero en blanco, como si se purificase en el río. No obstante, sigue teniendo dos manchas negras debajo de los ojos, lo suficiente como para no conseguir engañar a los demonios; y la línea horizontal, en el centro de la ilustración, son los brazos y las manos del juez.

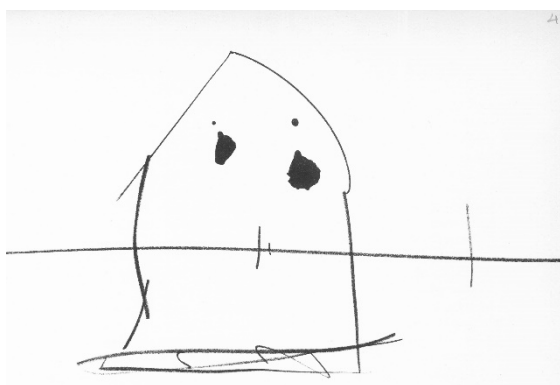


Figura 9. Antonio Saura, «Le jugement dernier», 1971, litografía, *Trois Visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Sucession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Esta ilustración restituye la tonalidad satírica de un texto donde se condena a una justicia corrupta. Lo denotativo de esta litografía induce que podamos interpretar el cuerpo del juez como un fiel tachado de corrupción, representando los brazos los dos platillos de la báscula. Sigue luego la crítica del poder judicial con la figura del abogado. Dice el texto en «Le jugement dernier»:

Après lui vinrent des trésoriers, et selon le bruit [...] plusieurs crurent et dirent que c'étaient des larrons qui venaient [...]. Mais à ces mots de larrons, [...] ils demandèrent un avocat pour défendre leur cause, et lors

³² Saura, *Trois Visions*, s. p., § 13, líneas 2-6.

un diable dit: voici Judas, qui est un apôtre au rebut, qui parlera bien pour eux car il a exercé les deux offices³³.

La ilustración asimila la figura del abogado, de los «ladrones» y de «Judas». El poder del abogado se vuelve sinónimo de corrupto («tesoreros»), ladrón («ladrones») y traidor («Judas»). El personaje con gafas en la parte derecha podría ser un abogado, vendría luego a su izquierda Judas por los cuernos de demonio y los demás personajes serían el grupo de los «ladrones». El personaje en primer plano representa sin duda el diablo que está pasando las hojas del juicio que instruye contra estos personajes, y cuyas líneas gráficas del primer plano son las páginas. Precisa el texto en «Le jugement dernier»: «[...] ils virent un autre diable qui n'avait pas assez de mains pour tourner les feuillets d'un procès criminel très fourni qu'il avait formé contre eux»³⁴.

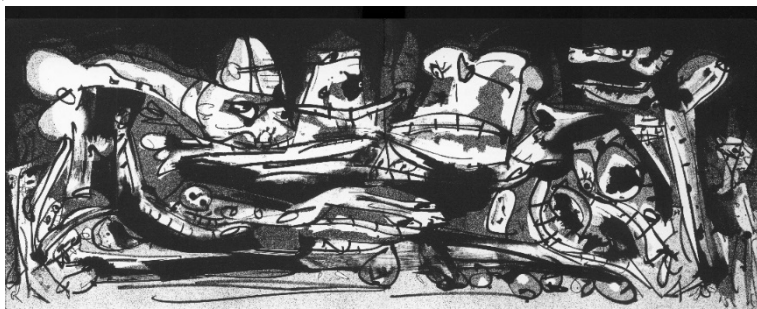


Figura 10. Antonio Saura, «Le jugement dernier», 1971,
Litografía, *Trois Visions*, 38,3 x 29 cm, París, Yves Rivière.
Copyright Sucession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Como se puede ver, Saura centra sus litografías en las figuras del «alguacil», del «escribano», del «juez» y del «abogado». Ora los representa como figuras aisladas, ora juntándolos con representaciones degradantes con las que acaban confundándose iconográficamente e iconológicamente. En todo caso, estos poderes judiciales y policiales aparecen en conflicto con los valores que pretenden defender.

³³ Saura, *Trois Visions*, s. p., § 12, líneas 19-25.

³⁴ Saura, *Trois Visions*, s. p., § 12, líneas 26-28.

El poder religioso

Las ilustraciones sobre la religión constan de una imagen en «Le sergent de ville démoniaque» y de otra en «Le jugement dernier». Saura distingue nítidamente la religión en su vertiente trascendente, y la religión implicada en los enredos cortesanos, la crítica de Saura plasmándose en el ámbito terrenal y no en el trascendental.

Al inicio de le «Le sergent de ville démoniaque», el narrador penetra en una sacristía donde «un bon religieux» —un buen fraile—, dice el texto, está exorcizando al alguacil del que hemos hablado anteriormente. Este «conjurateur» —conjurador— quiere salvar al alguacil del demonio que alberga dentro de su cuerpo³⁵. Viene presentado como una masa uniforme con sotana de aspecto blanco, que se opone a la masa negra del alguacil endemoniado. Los detalles se centran en el rostro del fraile boquiabierto, con mirada de asombro y desesperación, en particular, cuando le aparece el demonio para revelarles que sabe más que el fraile, y que quiere ser librado del cuerpo del alguacil³⁶.

El fraile no consigue sacar al demonio del cuerpo del alguacil, porque ambos compiten para saber cuál de los dos es mayor demonio, no queriendo ceder el alguacil. Narra el texto en «Le sergent de ville démoniaque»:

Le mal que je lui fais, répond le diable, procède d'une contestation où nous sommes entre son âme et moi, à savoir qui de nous deux est le plus grand diable, le sergent de ville ou moi³⁷.

³⁵ Saura, *Trois Visions*, s. p., 1§-2§.

³⁶ Saura, *Trois Visions*, s. p., segundo párrafo, líneas 18-20.

³⁷ Saura, *Trois Visions*, s. p., segundo párrafo, líneas 25-28.

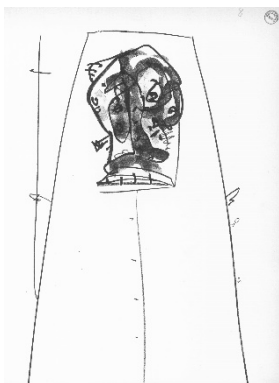


Figura 11. Antonio Saura, «Le sergent de ville démoniaque», 1971,
Litografía, *Trois Visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière.
Copyright Sucession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Demonio y alguacil compiten, por lo visto, con fin de apoderarse de las fuerzas del mal. La impotencia del poder del bien —encarnado por el fraile exorcista— añade pesimismo a esta derrota del poder de lo bueno sobre lo malo. Esta ilustración forma un díptico con otra imagen ubicada en «Le jugement dernier», donde Saura retrata de forma negativa a representantes del poder religioso: Judas, Mahoma y Lutero. Apunta el texto en «Le jugement dernier»:

Plusieurs larrons entrèrent, et quelques uns d'eux furent si adroits qu'ils se sauvèrent en sautant de l'échelle. De sorte que les greffiers et les procureurs, voyant qu'il se sauvait des larrons, souhaitaient un même sort [...]. Ce qui donna l'occasion à Judas, Mahomet et Luther, qui étaient là, d'espérer grâce aussi bien que les procureurs [...]³⁸.

En la ilustración, no aparecen los «ladrones», «escribanos» y «procuradores», sino únicamente Judas, Mahoma y Lutero. Los reúne Saura en un marco y masa negra comunes, asimilándolos de hecho en la escala de los valores: Judas, Mahoma y Lutero valen lo mismo. Algunas diferencias en los rostros junto con símbolos religiosos permiten distinguir a Lutero en el centro con la cruz, a Mahoma a la derecha con el turbante y al Judas traidor a la izquierda, con cuernos demoniacos. El estilo informal de Saura dificulta la lectura de esta ilustración, y contribuye a confundir gráficamente a estos personajes.

³⁸ Saura, *Trois Visions*, s. p., párrafo trece, líneas 19-24.

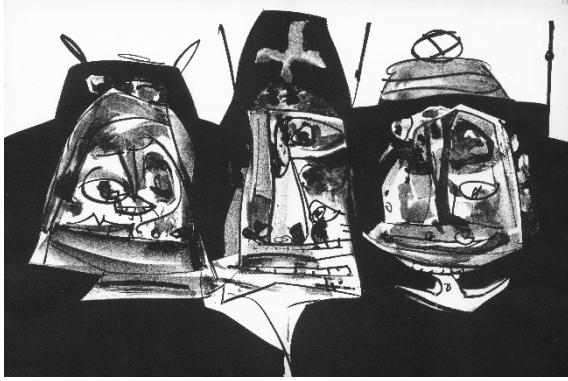


Figura 12. Antonio Saura, «Le jugement dernier», 1971, litografía, *Trois Visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière. Copyright Sucession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Por consiguiente, Saura no condena la religión católica, ni mucho menos, y sigue a Quevedo en la sátira del protestantismo y de la religión musulmana. Sin embargo, cuando el catolicismo se compromete políticamente, el artista lo ilustra negativamente. Así ocurre en la siguiente secuencia de «Le sergent de ville démoniaque»:

La vérité et la justice vinrent un jour de compagnie pour habiter en terre. Mais elles ne trouvèrent personne qui les voulut recevoir chez soi parce que l'une, qui était vérité, était toute nue et l'autre sévère et sans affection. [...] Et la justice, voyant que nul ne tenait compte d'elle et que l'on usurpait son nom pour en honorer les tyrannies, délibéra de s'en retourner au Ciel. Pour cet effet, elle sortit des cours, abandonna le palais et les grandes cités [...] ³⁹.

³⁹ Saura, *Trois Visions*, s. p., octavo párrafo, l. 4-11.

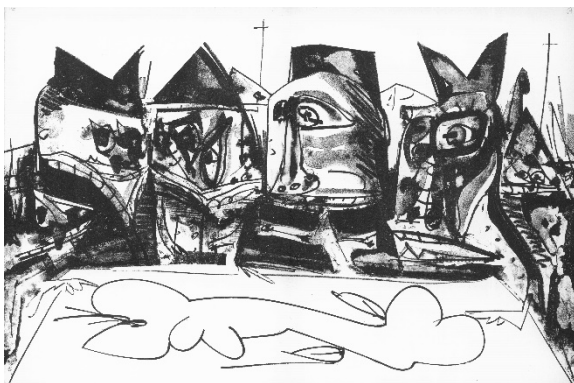


Figura 13. Antonio Saura, «Le sergent de ville démoniaque», 1971,
Litografía, *Trois Visions*, 38,3 x 29 cm, Paris, Yves Rivière.
Copyright Sucession Antonio Saura (<www.antoniosaura.org>), Vegap 2010

Reconocemos en la ilustración a gente de corte, mediante sombreros que sugieren personajes judiciales, políticos y religiosos implicados en decisiones del poder áureo. También son distintos sus trajes: el hombre de iglesia en el centro lleva una cruz; los dos de la derecha e izquierda van vestidos de negro, como si perteneciesen al ámbito jurídico; y el último será algún noble, por el cuello y los botones del traje.

Todos se están fijando en el dibujo de una mujer desnuda que simboliza la verdad, compañera de la justicia. Los semblantes, atónitos, traducen aversión para con la verdad y la justicia. Saura parece estar ilustrando un poder político tiránico en el Siglo de Oro, particularmente en los años del valimiento del Cardenal Duque de Lerma y del Conde Duque de Olivares. Lo tiránico del poder no procede, aquí, de la naturaleza de los gobiernos, sino del incumplimiento para con los principios de verdad y justicia, dos valores aquí defendidos por Saura en estas ilustraciones, sea cual sea el sistema político.

1.2. El interés histórico de las ilustraciones de Antonio Saura

El tiempo en las ilustraciones de Saura: la desaparición de la cronología

Por su capacidad de «representación», la imagen anula la distancia espacial y temporal entre su ubicación cronológica —1971— y la de su referente —el Siglo de Oro—. El espacio-tiempo de las imágenes

de Saura es el del libro ilustrado, semejante a un territorio atemporal. Escribe Yves Rivière, editor del artista, en su introducción a los grabados del artista, que «Pour Antonio Saura, [...] Quevedo [...] est un compagnon pour la traversée de l'Histoire [...], la pensée de l'écrivain se confond avec [...] l'imagination [...] de l'artiste»⁴⁰.

Las ilustraciones de Saura sobrepasan el tiempo y las consideraciones políticas, de modo a plasmarse en un marco filosófico. Arrancan en un ámbito espaciotemporal, que es la España del Siglo de Oro, para luego pasar por el prisma del artista que restituye la problemática del poder en claves filosóficas. Saura establece así una analogía plástica entre el poder en el Siglo de Oro y el poder del tiempo en que se ubican las ilustraciones —1971—. Este paralelismo con meta filosófica anula, *de facto*, la cronología. El tiempo deja de ser sucesión para volverse superposición.

De esta forma, el tema filosófico de la justicia actualiza la problemática del poder, sea cual sea el periodo cronológico. En las estampas de Saura, el siglo XX trata de aprehender y/o expresar la cuestión del poder, refiriéndose al Siglo de Oro, en este caso, es decir, según la modalidad del contratiempo. Escribe George Didi-Huberman: «L'inactualité n'est pas la pure et simple négation de l'histoire — encore moins celle du temps lui-même. Elle impose, plutôt, la puissance conjuguée du contretemps et de la répétition»⁴¹.

A todas luces, el artista no percibe el poder del Siglo de Oro como lo haría un historiador. El valor temporal procede aquí del recuerdo personal, de la representación íntima que tiene el artista del Siglo de Oro y de la manera como (re)escribe esta imagen personal: las ilustraciones de Saura representan tanto *Los sueños* de Quevedo como su visión personal al propósito. Escribe Henri Bergson que los recuerdos permiten la proyección de uno mismo⁴² y Michel Foucault completa diciendo que la historia no es sino un (re)escritura⁴³.

El relato de una parte de la historia colectiva, que es el Siglo de Oro, se plasma en una relación íntima al tiempo. La (re)creación de estas imágenes puede relacionarse con un Saura antifranquista exilado en París, y que está desarrollando una concepción comprometida del

⁴⁰ Saura, *Trois Visions*, s. p., l. 27-47.

⁴¹ Didi-Huberman, 2002, p. 169.

⁴² Bergson, 1939.

⁴³ Foucault, 1969.

arte respecto a la historia contemporánea⁴⁴. La (re)escritura del poder en el Siglo de Oro viene pues parcialmente definida por su propio contexto histórico. El valor histórico de las ilustraciones de Saura es triple: referente íntimo, pasado y presente. En su obra sobre el sentido de la memoria escriben Jean-Marc e Yves Tadié:

Le sens naît de la confrontation des images qui elles-mêmes renvoient à autant de souvenirs, ceux-ci étant sans cesse remodelés par le présent: ils sont des interprétations d'impressions passées en fonctions des circonstances présentes⁴⁵.

En esta escritura de la historia, intervienen el contexto ideológico de la (re)creación y los recuerdos personales de Saura, dejando ambas huellas en las imágenes del artista. La historia presente dialoga con la pasada mediante un componente íntimo que es el artista, y mediante otro circunstancial de tipo ideológico. El artista se vuelve de este modo herramienta del tiempo. Añade al propósito George Didi-Huberman: «Le temps ne fait pas que s'écouler: il *travaille*. Il se construit et il s'écoule, il s'effrite et il se métamorphose. Il glisse, il tombe et il renaît. Il s'enterre et il resurgit. Il se décompose, il se recompose [...]

2.3. De lo histórico a lo antropológico: las ilustraciones como huella colectiva

También implica el arte informal de Saura al lector/espectador, quien completa con su propia imaginación estas imágenes denotativas. La verdadera imagen se forma entonces en la mente de cada cual, y la interpretación del poder en el Siglo de Oro y en la España de los setenta es la de cada lector/espectador. Conviene entonces tomar en cuenta que el verdadero lugar de formación e interpretación de las imágenes es nuestro propio cuerpo, precisando Hans Belting que «Le corps est la source de nos images. [...] Dans de

⁴⁴ Precisemos que el compromiso de Saura ya se había expresado a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta con la serie *Songe et mensonge / Mentira y sueño (1958-1962)*. Ver Weber-Caflich, 2009, pp. 359-361.

⁴⁵ Tadié y Tadié, 1999, p. 57.

⁴⁶ Didi-Huberman, 2002, p. 320.

telles circonstances, le corps est donc à la fois lieu et médium, d'où que puissent venir les images qui sont «projetées» en lui et par lui»⁴⁷.

Como los textos de Quevedo, las ilustraciones de Saura son pues un espejo en el que descubrimos nuestra propia visión del poder, y no sólo en el Siglo de Oro. Podemos concluir al propósito recordando las palabras de Hans Belting:

Si nos images intérieures ne sont pas toujours de nature individuelle et qu'elles peuvent avoir parfois une origine collective, nous les intériorisons pourtant de telle sorte que nous les tenons pour nos propres créations. Les images collectives conduisent donc à penser que nous ne percevons pas seulement le monde à titre individuel, mais que nous le faisons d'une manière collective qui assujettit notre regard à une perception historique donnée⁴⁸.

Antonio Saura construye una retórica plástica de corte histórico e ideológico, eligiendo determinados sueños de Quevedo y privilegiando luego determinadas secuencias textuales. A partir de esta estrategia de la fragmentación, el artista comenta gráficamente a Quevedo desde una perspectiva contemporánea y su arte informal implica al lector espectador.

El poder áureo, en su vertiente policial, jurídica y religiosa, viene representado en contradicción con el principio de justicia, motor esencial del poder según Quevedo y Saura. La consecuencia de este conflicto intrínseco es la tiranía; la causa de esta tiranía es la perversión de un poder al servicio de quienes lo ejercen y no al servicio del pueblo.

Acabaremos concluyendo sobre la modernidad de una problemática del poder en el Siglo de Oro, planteada por Quevedo en 1627, retomada en traducciones europeas a partir de la versión príncipe de la Geneste de 1632, ilustrada por Saura en 1971.

⁴⁷ Belting, 2004, pp. 98-99.

⁴⁸ Belting, 2004, p. 32.

3. *LAS ZAHURDAS DE PLUTÓN*, DE LUIS GARCÍA-OCHOA. OTRA FORMA DE INTERPRETAR VISUALMENTE *LOS SUEÑOS* DE QUEVEDO

Las Zahurdas de Plutón debe abordarse en dos niveles: como obra ilustrada independiente y como obra ilustrada que constituye un díptico con *El pupilaje del Dómine Cabra*. En efecto, el propio García-Ochoa precisa que estas dos obras constituyen para él una única experiencia plástica. Para el ilustrador, su investigación solo tiene sentido si consideramos *Las Zahurdas de Plutón* y *El pupilaje del Dómine Cabra* como un conjunto significativo.

En la tradición de los sueños, el autor/narrador comparte con el lector una serie de visiones. Ochoa ilustra esta tradición literaria de sueños incluyendo a un personaje dentro de su narrativa plástica, un personaje que aparece en al menos tres ilustraciones, y que es fácil de identificar por una especie de sombrero y, sobre todo, por su condición de espectador. Este personaje es necesariamente Quevedo tal y como se indica en la última ilustración de *Las Zahurdas de Plutón*, donde Quevedo/narrador habla en primera persona:



Figura 14. Luis García-Ochoa, *Las Zahurdas de Plutón*, 1976, litografía, Madrid, Rafael Casariego.
«Salíme fuera y quedéme como espantado»

La originalidad de Ochoa radica no sólo en la transposición plástica del estilo narrativo del sueño, sino sobre todo en su comprensión de lo que Quevedo hace con él. Quevedo reescribe –como bien se sabe– sus fuentes y, mediante este recurso, desvía la narrativa tradicional del sueño ubicándose a sí mismo en el centro de una narrativa de la que constituye tanto el contenido como la delimitación, lo cual no coincide en absoluto con la función del narrador en la tradición de las visiones anteriores a Quevedo. Haciendo del autor/narrador el motivo iconográfico, junto con una de las modalidades de expresión de este motivo, Ochoa capta perfectamente el funcionamiento de la escritura satírica de Quevedo en *Los sueños* en general y en el *Sueño del infierno* en particular. Su acercamiento a la escritura de Quevedo se completará tres años después con las ilustraciones a *El pupilaje del Dómine Cabra*, donde el funcionamiento conceptista del texto se vuelve objeto de la investigación plástica del artista.

Ubicado en el corazón del discurso de *Las Zahurdas de Plutón*, Quevedo se convierte en un elemento del discurso iconográfico de Ochoa, un componente gráfico que afianza la coherencia del propósito pictórico. Otras dos imágenes, incluido Quevedo, marcan dicha narrativa iconográfica:



«Y volviéndome los ojos a un lado, vi un hombre sentado en una silla, sin fuego ni hielo, demonio ni pena alguna, dando las más desesperadas voces que oí en el infierno [...]».



«En esto me llamó un diablo por señas y me advirtió con las manos que no hiciese ruido. Lleguéme a él y asoméme a una ventana, y dijo: Mira lo que hacen las feas».

Figuras 15 y 16. Luis García-Ochoa, *Las Zahurdas de Plutón*, 1976, litografías, Madrid, Rafael Casariego

Se entiende mejor aquí la ubicación del retrato grabado de Quevedo al principio de las ilustraciones a *Los sueños*, como para atribuirle el *estatus* y función de conexión o guion entre las imágenes. Ochoa conserva semejante estrategia en *El pupilaje del Dómine Cabra*, donde los dos únicos retratos de aguafuerte son los de los dos protagonistas de los capítulos I y III: Pablos y la Dómine Cabra. El retrato incluso deja de ser en este caso la mera representación de un autor, de un narrador o de un personaje para también convertirse incluso en una función partícipe de la retórica pictórica de Ochoa. Resultan de hecho factibles ciertas asociaciones de imágenes entre ambas obras, es decir, *Sueños* y *Pupilaje*, textos entre los cuales el artista desea, a todas luces, establecer una forma de unidad:



Figuras 17, 18 y 19. Luis García Ochoa, *El pupilaje del Dómine Cabra*, 1979, aguafuertes, Madrid, Rafael Casariego

Las otras ilustraciones, procedentes de *Las Zahurdas de Plutón*, constituyen la sustancia diegética –y ya no narrativa– de la ilustración. Ochoa procede aquí a una elección de personajes que han llegado al inframundo. Refleja la atmósfera del texto en lugar de imaginarlo literalmente. Estos personajes, a quienes considera Ochoa representativos, aparecen en momentos clave de la narrativa de Quevedo, como si el ilustrador estuviera representando a personajes que considera como piedra angular de la diégesis textual, dando por ende cuenta de lo que considera las bisagras del texto.





Figuras 20, 21, 22, 23, 24, 25 y 26. Luis García-Ochoa, *Las Zahurdas de Plutón*, 1976, litografías, Madrid, Rafael Casariego

Se ilustran los personajes que introducen al lector espectador en la historia con los dos caminos del infierno (primer grabado), los nobles que llegan al infierno a caballo perseguidos por mujeres ansiosas de sus bienes (segundo grabado), los alguaciles con los que los demonios atizan los fuegos del infierno (tercer grabado), sodomitas, (cuarto grabado) y vírgenes espantadizas en las que los borrachos ponen su mirada (quinto grabado). El relato iconográfico de Ochoa reproduce así la concentricidad infernal cuyo arquitecto sigue siendo Quevedo como autor del texto. El retrato al aguafuerte de Quevedo/autor abre la serie de ilustraciones como se ha visto y el retrato litográfico de Quevedo/narrador la cierra.

4. FINAL

Las imágenes plásticas de Ochoa manifiestan, por lo visto, una forma de independencia en tanto que obras pictóricas, junto con una lógica plástica propia que le brindan al artista la opción de (re)leer o (re)escribir las dos obras de Quevedo: *Las Zahurdas de Plutón* y *El pupilaje del Dómine Cabra*.

Las representaciones mentales de Ochoa no ignoran el texto de Quevedo, el artista por el contrario manifiesta un agudo conocimiento —o intuición— del estilo de Quevedo. Ochoa no solo imagina la escritura narrativa de Quevedo, sino que la convierte en una especie de comentario iconográfico. Ochoa, lo dice él mismo, «acompaña» el texto, no lo «ilustra».

BIBLIOGRAFÍA

- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 [2001].
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1939.
- DELEDALLE, Gilles, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GARCÍA-OCHOA, Luis, *El pupilaje del Dómine Cabra*, Madrid, Rafael Casariego, 1976.
- GARCÍA-OCHOA, Luis, *Las Zahurdas de Plutón*, Madrid, Rafael Casariego, 1976.
- GARZELLI, Beatrice, «Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2003, 16, pp. 275-285.
- MARIGNO, Emmanuel, *Autores del Siglo de Oro en las artes contemporáneas (Siglos XX-XXI). Estudios sobre Calderón, Cervantes, Quevedo. Ensayo crítico sobre (re)recreación intermedial*, Dijon, Orbis Tertius, 2021.
- NOLTING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974 [1968].
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. Notas sueltas para una ponencia sobre el tema» [1982], en Víctor García de la Concha (ed.), *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 417-454.

- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1978.
- ROIG MIRANDA, Marie, *Les «Visions de Quevedo» traduites par le Sieur de la Geneste*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- SAURA, Antonio, *Trois Visions. Con cuarenta y dos litografías de Antonio Saura*, Paris, Yves Rivière, 1971.
- TADIÉ, Jean Yves, y Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999. TADIE
- WEBER-CAFLISCH, Olivier, *Antonio Saura par lui-même*, Lausanne, 5 Continents Editions, 2009.

Este volumen incluye dieciséis trabajos sobre *Los sueños* de Quevedo, escritos con diversidad de enfoques y metodologías. En la primera sección, «Quevedo en su contexto histórico-cultural», se sitúa al autor en su tiempo, tanto en el plano histórico-político (Usunáriz) como en el lingüístico (Tabernero Sala), y se ofrecen otras aproximaciones a Quevedo como humanista (Roncero) y a su biblioteca (Pérez Cuenca), se analiza su relación con Góngora (Carreira) y se estudia lo relativo al diablo y la demonología en la época (Zamora Calvo). Los siguientes nueve trabajos son otras tantas «Aproximaciones a *Los sueños*»: la respuesta a cómo y por qué leer esta obra en nuestros días (Navarro Durán), su complejo panorama textual (Azaustre Galiana), cuestiones atinentes al género literario y el decoro (Fernández Mosquera), la relación de Quevedo con Luciano de Samósata (Gridoriadou), análisis relacionados con la caricatura y la sátira de oficios y estados (García Valdés, Madroñal, Mata Induráin) o cuestiones relativas a la iconografía de *Los sueños*, ya sean las ilustraciones de Antonio Saura y Luis García-Ochoa (Marigno) o los dibujos de Miguel Ourvantzoff (Espejo Surós). Cierra el volumen el apartado de «Metodología en contexto», a cargo de Philippe Rabate, quien brinda valiosas orientaciones prácticas para que los candidatos franceses de la *Agrégation externe* aborden con garantías de éxito la prueba de la *dissertation*. Sin duda estas contribuciones no pueden abordar la totalidad de las cuestiones que convoca una obra tan compleja como *Los sueños*, pero ofrecen una muestra de muchos de sus aspectos más relevantes, que serán de utilidad también para aquellas personas interesadas en Quevedo y, en general, en la literatura de nuestros Siglos de Oro.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Catedrático acreditado de Literatura, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO