

Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?

Isidoro Arén Janeiro
University of Massachusetts-Amherst

Los sueños tienen lugar cuando se entra en un estado de descanso en el que las facultades quedan suspendidas y las imágenes, que están fijadas en la memoria, reaparecen involuntariamente. Dado que éstos se forman mediante recuerdos fragmentados, que reaparecen desde nuestro subconsciente, desde los extensos espacios de nuestra memoria, y, a la vez, se manifiestan en nuestra conciencia de forma arbitraria, provocan un efecto de aturdimiento. Esto se debe a que se revive una experiencia que resulta dolorosa, como puede ser la pérdida o ausencia del ser amado, de un ser querido o de un ideal, y por tanto se tiene que aceptar, una vez más, la imposibilidad de reunirse con el objeto deseado (ver Serés al respecto). En consecuencia, según la naturaleza del recuerdo, producto de la fantasía, el individuo puede caer en un estado emotivo desconcertante. Además, la naturaleza perpleja del sueño fuerza a que el sujeto tenga que discernir entre lo que es real y lo que es soñado, lo imaginado, ya que emocionalmente las sensaciones son indistinguibles. Esto se debe a que las imágenes que permanecen al despertarse producen un efecto de extrañamiento; el individuo es forzado a cuestionarse a sí mismo, a tener que distinguir entre lo real o ficticio.

Los sueños son proyecciones de memorias, fragmentos de experiencias, de acontecimientos, que resurgen de los vastos espacios de la memoria, depositadas allí durante la vigilia. Se manifiestan mediante la imposición de experiencias vividas, que ocurrieron en diferentes etapas de la vida del individuo. Los recuerdos, de repente, emergen del subconsciente a la conciencia, sometiendo al individuo a un bombardeo de imágenes inconexas, separadas de su contexto original, provocando así un efecto inquietante y emotivo. Al mismo tiempo, la reaparición de memorias indeseadas provoca la estimulación de diferentes estados anímicos como el remordimiento, la angustia, la melancolía, la nostalgia o el trauma. Además, el recuerdo de las experiencias vividas, almacenadas en la casa de la memoria, al irrumpir desde el inconsciente, fuerza al individuo, por un lado, a tener que revivir una situación indeseada; y por otro lado, el individuo, al recordar un evento que tomó lugar, puede sentirse feliz, ya que mantiene el recuerdo del pasado vivo en el presente mediante la memoria, aunque esté triste. Esto se debe a que las imágenes mantienen la misma carga emocional del momento en que fueron impresionadas en el alma mediante los sentidos.¹

¹ La experiencia onírica es un aspecto que desde la antigüedad se presenta como un dilema filosófico, por tanto se empiezan a elaborar teorías acerca del desarrollo psíquico del individuo. Véase el libro de Cox Miller, donde hace un detallado estudio teórico sobre el tópico onírico; y los de Gómez Trueba, Alatorre y Palley, que se enfocan en la literatura española; también resulta de interés por las conexiones Edad Media-Renacimiento el análisis de Alberto Blecua.

El uso del sueño como recurso literario es un aspecto que permite a la voz poética expresar una experiencia íntima (Alatorre, Maurer, Palley) y describe ese sentimiento de ansiedad que causa que esté entre en un estado melancólico, nostálgico o traumático. Por tanto, la elección del marco metafórico del sueño no es arbitraria, ya que mediante éste se presentan una serie de cuestiones filosóficas que provocan, en cierto modo, el estado anímico del poeta. Su naturaleza intrínseca facilita una mirada de cómo el individuo percibe el mundo exterior. El sueño es una metáfora que presenta la condición efímera de la vida, tópico recurrente en la poesía del Siglo de Oro.² Los pensamientos de los poetas se exteriorizan mediante las imágenes que permanecen al despertarse y son, en efecto, los causantes de su condición melancólica, que produce angustia y remordimiento. Puesto que la función de la imagen es crucial para el desarrollo de la memoria, tal como la memoria es crucial para fijar las imágenes, hay que tener en cuenta el peso emocional que cada imagen conlleva, aspecto al que aluden los poetas en los poemas que tratan el tema del sueño. Éstos exponen su estado anímico provocado por una imagen, que les trae el recuerdo de la ausencia del objeto amado, o les provoca tener que aceptar la imposibilidad de una unión, ya porque la amada está muerta o porque se trata de una mera fantasía imaginada. La condición psicológica de los poetas está ligada al efecto emotivo de la imagen y la memoria de sus respectivas amadas.

Teniendo en cuenta el tema del sueño como tópico literario, la idea de escribir este artículo surgió a partir de la lectura de las *Confesiones* de san Agustín y esencialmente del planteamiento moral de los sueños que preocupó tanto al Obispo de Hipona. San Agustín en sus *Confesiones* discute la naturaleza de los sueños e indica que sufre a causa del constante bombardeo de imágenes que le fuerzan a recordar y revivir, incesantemente, situaciones de su vida anterior a la conversión. Son las impresiones de las experiencias pasadas, que están fijadas en la memoria y reaparecen en sus sueños mediante una imagen que emerge del subconsciente, involuntariamente, lo que le produce desasosiego, como explica: “Pero aún perviven en mi memoria –de la que tanto he hablado– las imágenes de esas cosas, que mi costumbre fijó en ella, y me aplastan, despierto, aunque carentes de fuerza, pero en sueños llegan no sólo hasta la delectación sino también al consentimiento y aun acto muy semejante al real” (X, 30, 41).

San Agustín, ante esta experiencia emotiva, tiene que discernir entre lo real y lo imaginado. La experiencia soñada, aunque sea imaginada, causa los mismos efectos en él que si estuviese despierto. Consecuentemente, se plantea un dilema moral, ya que los sueños le conducen a experimentar emociones que están fuera de control. Por

² Rivers comenta que “con la noche se asocia también la antigua felicidad del duermevela y del sueño erótico, temas que se pueden relacionar con tradiciones elegíacas y epigramáticas de la latinidad clásica y renacentista, según ha demostrado hábilmente Christopher Maurer, quien encuentra que en ‘la tradición española el erotismo depende de la reticencia del poeta y que surge de ciertas oposiciones o tensiones: el habla y el silencio, la vida y la muerte, la verdad y el desengaño’” (12).

consiguiente, el efecto que le producen las imágenes es de culpabilidad, de remordimiento:

Y tanto puede la ilusión de aquella imagen de mi alma sobre mi carne, que las visiones ilusorias me persuaden hacer, cuando estoy dormido, de lo que las cosas reales no logran, cuando estoy despierto. ¿Es que entonces no soy yo mismo, Señor Dios mío? Y, sin embargo, ¡qué diferencia media entre mi yo y mi yo, en el simple instante en que paso de aquí (el estado de vigilia) al sueño o paso de nuevo de allí para acá! [...] Y, sin embargo, es tal la diferencia entre la vigilia y el sueño, que cuando sucede lo contrario, al entrar en vela volvemos a la tranquilidad de conciencia, y, con esa misma diferencia, advertimos que no hemos hecho nosotros aquello mismo que, sin embargo, lamentamos se hiciera de algún modo en nosotros. (X, 30, 42)

Siempre hay una imagen o un episodio de su vida que resurge del subconsciente, de las cavernas de la memoria, que le provoca el constante recuerdo de su debilidad, de su fracaso hasta su conversión. Las imágenes indeseadas le fuerzan a rememorar eventos que están guardados en la memoria, y al mismo tiempo en el olvido, ya que uno puede no acordarse de un acontecimiento hasta que la memoria se proyecta a la conciencia mediante la imagen, que es la que actualiza el recuerdo. En sí, san Agustín expone la función primordial de las impresiones sensoriales, almacenadas en los extensos campos de la memoria, y cómo mediante éstas se vuelve a revivir una experiencia pasada. Por razones emotivas, estas impresiones pueden ser positivas o negativas, según el estado emocional del sujeto. Asimismo, discute la cuestión sobre la responsabilidad moral en los sueños.³

En este artículo se analizarán los planteamientos teóricos sobre la memoria partiendo de las teorías aristotélicas y agustinas. Asimismo, se establecerá la función de los tratados retóricos en el desarrollo de los cancioneros poéticos y en particular el papel del arte de la memoria cuyas premisas son utilizadas para organizar la estructura interna de los poemarios. El estudio se centrará en una breve selección de poemas del Siglo de Oro que se adhieren a la tradición onírica, para poder analizarlos dentro de la creación poética y su función en relación a la memoria poética. Una vez planteadas las bases del estudio, se procederá a establecer la función de la poesía de la rememoración o del ensueño dentro del corpus poético del Siglo de Oro.

Antes de continuar la discusión sobre el tema onírico, es preciso establecer el papel de la memoria dentro de este proceso y examinarlo como parte de la retórica, además de discutir su función ética. Puesto que sobre este tema se han escrito infinitos tratados y estudios, este artículo se centrará en los tratados de Aristóteles y san

³ Matthews presenta un análisis del concepto de sueño según san Agustín y discute su planteamiento moral. Véase además el artículo de Ishtiyaque y el clásico de Freud. Véase también el estudio de Cilveti.

Agustín, primordialmente, y al mismo tiempo, se hará un breve resumen sobre el arte de la memoria y su función dentro de los planteamientos retóricos.⁴ De esta forma se podrá entender la relación entre la creación poética y la función de la memoria poética, así como la función del arte de la memoria como elemento retórico y organizador de los cancioneros. Además, se discutirá la tradición del sueño en la literatura española mediante el análisis de algunas construcciones poéticas de Juan Boscán, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Fernando Figueroa, Francisco de Quevedo y Lope de Vega. El propósito es presentar cómo estos poetas crean una memoria poética y cómo a partir de ésta construyen el yo-poético que se desdobra en el sueño.⁵

Aristóteles en *Memoria et reminiscencia* establece que la “memoria se aplica [exclusivamente] al pasado” (449 b, 67) y argumenta que para que exista una memoria, el sujeto tiene que haber experimentado ésta *a priori*. Es decir, la experiencia es crucial para que se pueda decir que existe una memoria, sea de algún evento o vivencia, o conocimiento de algo que se ha adquirido mediante la asimilación o meditación. Esto implica que la imagen retenida es parte del pasado, estableciendo así una línea temporal. Aristóteles apunta que no se puede afirmar que se tiene memoria del presente; ya que lo que se percibe es una sensación del objeto presente, ni del porvenir, ya que solamente es objeto de opinión; por tanto, deduce que la memoria es del pasado. Argumenta que cuando “uno hace acto de memoria, hay que decirse en el alma de esta manera, que anteriormente uno ha escuchado esta cosa o que uno la ha sentido, o que uno lo ha pensado. Por consiguiente, la memoria no es ni la sensación u una concepción del espíritu, sino que es la posesión o la modificación de una de las dos, cuando transcurre el tiempo” (449 b, 67). Aristóteles insiste en que es mediante la percepción del paso del tiempo por la que uno adquiere la sensación de que el evento tomó lugar en el pasado, y es una vez que esto ocurre, cuando se puede decir que la impresión constituye una memoria. Concluye que “cuando uno hace acto de memoria, como lo hemos señalado anteriormente, siempre tenemos la impresión de que anteriormente uno ha visto o escuchado o aprendido tal cosa. Ahora bien, lo antes y después existen en el tiempo” (450 a). Así pues, la percepción de tiempo es crucial para determinar lo que se entiende por memoria y reminiscencia.⁶

Aristóteles, en primer lugar, define la memoria y apunta que existe “cuando uno posee una noción y la impresión ha tenido lugar” (451 a, 72) y, añade que “es evidente que es posible acordarse no de aquello que es traído actualmente de la memoria, sino de lo que uno percibe y siente desde el principio” (451 b, 73). En segundo lugar, la reminiscencia existe cuando uno reconoce la imagen que se había impresionado en el

⁴ Coleman hace un cuidadoso estudio sobre el tema de la memoria en su monografía. Asimismo, véase Colish.

⁵ Debido al extenso número de poemas que tratan el tema del ensueño, el estudio del presente artículo se centrará en los autores Juan Boscán, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Fernando Figueroa, Francisco de Quevedo y Lope de Vega. La selección es limitada debido al espacio del artículo. Al mismo tiempo los poemas que se estudian en este artículo pueden servir como punto de referencia para revisar el tema del ensueño en otras creaciones poéticas.

⁶ Coleman afirma: “A memory involves a kind of consciousness of time lapsed” (19).

alma mediante lo sensorial y que de forma natural o artificial es retraída de la memoria. Aristóteles añade que “cuando uno recupera el conocimiento o la sensación que se ha tenido anteriormente, o bien aquello cuya posesión decimos nosotros constituye la memoria, entonces hay reminiscencia de una de las cosas que han sido dichas. La reminiscencia se produce y el recuerdo le sigue” (451 b, 73). Pero, para que esto suceda, hay que tener guardadas en la memoria las imágenes que se adquirieron mediante las impresiones sensoriales. Así, cuando se quiere rememorar un evento, deben buscarse entre las cavernas de la memoria las imágenes que quedaron impresionadas en el alma mediante lo sensorial, una vez que se encuentran y se reconocen, y es, entonces, cuando se produce la reminiscencia y, por consiguiente, el recuerdo. Este movimiento es lo que permite que lo pasado se haga presente. Indistintamente, las imágenes que facilitan el recuerdo mantienen la misma carga emocional; por esta razón, se recomienda el uso de imágenes chocantes, de tal forma que éstas faciliten la búsqueda interior.⁷

En sí, cuando uno rememora, está mirando hacia el pasado, está buscando el origen de la memoria o el momento en que la imagen sensorial se impresionó en el alma. Es debido a esto que la función de la imagen es crucial para que uno pueda decir que tiene memoria, ya que, como señaló Aristóteles, es imposible pensar sin imágenes. Además, como señala Coleman, “we must experience the world before we think and talk about it” (29). Es decir, para que uno pueda decir que tiene memoria de algo, éste tiene que haber experimentado el mundo, tiene que haber depositado en su memoria las imágenes que le refieren a una vivencia o conocimiento adquirido mediante las impresiones sensoriales.⁸ Esto se debe a que la imagen es la que permite al sujeto rememorar una previa experiencia, situándola en el pasado, en el tiempo, y le permite recordar lo que no está presente: es como una huella que marca un antes y un después, es decir, permite que se pueda restablecer lo ausente (Aristóteles 450 b 69-70). En los cancioneros del Siglo de Oro, los poemas marcan el paso del tiempo y permiten que el poeta pueda restablecer la imagen ausente de la amada mediante su lectura. En

⁷ Carruthers, en su estudio sobre la memoria (1990), señala que “recollection was understood to be a re-enactment of experience, which involves cogitation and judgment, imagination, and emotion. Averroes and Aristotle both insist on this: ‘the one who recollects will experience the same pleasure of pain in this situation which he would experience were the thing existing in actuality.’ Memory’s success is heavily dependent on the recollector’s skill in being able to form memory-images that are ‘rich’ in associations, as ‘iconic’ (to use another term from neuropsychology) as possible” (60). Es debido a estos atributos psicológicos por los cuales la función de la imagen y la memoria son cruciales para poder comprender el estado anímico que provocan los sueños. Además, estos aspectos recogen las bases para el desarrollo de las teorías sobre el arte de la memoria artificial, tal como explican los tratados retóricos de Cicerón y Quintiliano. El desarrollo de este arte tenía como finalidad proporcionar una herramienta que le permitiese al individuo aumentar su capacidad de retener imágenes, impresiones, en su memoria de forma sistemática: en esencia, incrementar el desarrollo de su memoria natural mediante medios artificiales. Según esta teoría, para retraer un recuerdo de los vastos espacios de la memoria, solamente se tenía que saber dónde estaba localizado y mediante la imagen, la impresión que se fija en la memoria, uno podía reconstruir o revivir la experiencia ya vivida.

⁸ Más adelante se discutirá el planteamiento neoplatónico sobre la memoria.

esencia, a través de la escritura y el lenguaje poético, éstos fijan un momento concreto en lo que será la memoria poética, que se actualiza con su lectura y consecuente reminiscencia de la imagen poética que construyen en cada poema.

Aristóteles continúa y enfatiza que la memoria “no existirá en ella misma antes de que el tiempo transcurra: uno se acuerda, en efecto, ahora de lo que ha visto o experimentado anteriormente, pero no se acuerda actualmente de aquello que experimenta en el presente” (451 a 72). Es debido a esto que hace una clara distinción entre lo que se considera memoria y reminiscencia; para él, “la reminiscencia no es ni una readquisición de la memoria ni la memoria una adquisición” (451 a, 72). La reminiscencia es la búsqueda interior de una memoria, que no es readquirida sino que es concretizada con el paso del tiempo y, por consiguiente, su reconocimiento mediante la razón.⁹ Tampoco es una adquisición, sino que la memoria se establece mediante las impresiones sensoriales, ya que la imagen es como una copia o pintura que ya está depositada en el alma.

Además, Aristóteles establece la distinción que existe entre la imagen que se impresiona en el alma, la copia y el objeto real. Argumenta que hay una diferencia que es crucial para comprender cómo la impresión sensorial de la imagen afecta al sujeto. En esencia, dice que hay dos partes que se tienen que tener en cuenta: el original y la copia.¹⁰ Por tanto, se forman dos tipos de imágenes: la primera es imaginada a partir de un concepto, de una idea; la segunda, es una copia que se impresiona en el alma mediante los sentidos. Este aspecto se desarrolla en las creaciones poéticas en donde el poeta construye el discurso amoroso a partir del primer encuentro con la amada, cuya imagen se impresiona en el alma, mediante la vista y que idealiza en sus poemas. La amada se desdobra: por un lado está la persona real, por otro la copia, la imagen en la que se depositan los valores petrarquistas del amor. Es una memoria imaginada.¹¹

A continuación, Aristóteles plantea la necesidad de que se establezca un orden que permita fijar un punto de partida, de tal manera que éste le facilite determinar cuándo, cómo y por qué se fijó en el alma la impresión que determina lo que se entiende por memoria. En esencia, al establecer un orden, argumenta, se facilita la búsqueda de lo que uno está buscando en su memoria, además de establecer una línea temporal que ayude a contextualizar las imágenes guardadas en la memoria. Explica que a la hora de

⁹ Según las conclusiones de Coleman, “a memory image is thereafter produced from the sense image by a further imprinting process. What makes it a memory image rather than an image in the imagination is the simultaneous capacity to recognise a time lapse between the experience and its recollection” (17).

¹⁰ Presenta como ejemplo la pintura de un caballo y dice que “el animal pintado en un cuadro es al mismo tiempo un animal y una copia” (450 b, 70). Es decir, la esencia del caballo en la pintura, la imagen, aunque sea una copia, es la representación del caballo que existe. Su imagen es percibida como tal: un caballo. Por tanto, el sujeto al ver la pintura lo reconoce y aunque nunca haya visto un caballo, posee una idea de lo que es un caballo. En sí, concluye que es las dos cosas al mismo tiempo; “sin embargo, la existencia no es la misma para los dos, y es posible considerar este animal a la vez en tanto que el animal y en tanto que copia; de igual manera también ha que suponer que la imagen pintada en nosotros es alguna cosa que existe por sí y que es la representación de otra cosa” (450 b, 70).

¹¹ Véase Gallego Morell y Prieto.

emprender una búsqueda interior, lo más simple es establecer un punto de origen, y así poder partir desde este punto para atrás o para delante: “Y así cuando uno quiere hacer un acto de reminiscencia, esto es lo que uno hará: tratar de remontar hasta el movimiento inicial, después del cual vendrá aquél respecto del cual uno tiene necesidad. [...] Pero hay que remontar al origen. Es por lo que, a veces, nos acordamos, parecería, a partir de lugares comunes” (452 a, 74-75).

El tratado *De memoria et reminiscencia* estableció la naturaleza psicológica de las imágenes, el orden y el establecimiento de lugares comunes, que más tarde servirían para reforzar las reglas del arte de la memoria, que tenían como fin ayudar al enriquecimiento de la memoria natural mediante medios artificiales.¹² Estos conceptos, que, como se verá, forman las bases del arte de la memoria que se producen durante la Baja y Alta Edad Media, fueron expuestos en los tratados retóricos bajo el tópico de la memoria. El principal responsable, Cicerón, incluye a la memoria como cuarta parte de la retórica y debido a esto, ésta recibirá un trato prominente desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Así pues, a continuación se hará un breve resumen sobre la función de la memoria dentro de la retórica y cómo ésta adquiere un valor ético, como parte de la Prudencia.

Cicerón en *De inventione rhetorica* coloca la memoria entre las cinco partes de la retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio / actio*.¹³ De la cuarta parte, la *memoria*, se ofrecieron varias definiciones que se recogen en los tratados retóricos. En la *Rethorica ad Herennium*, el autor la define como “tesoro de las ideas que proporciona la invención y guardián de todas las partes de la retórica” (III, 16-28, 198), y concluye que hay dos tipos de memoria:

Una es natural, la otra producto de la técnica. La memoria *natural* es la que aparece de manera innata en nuestras mentes y nace al mismo tiempo que el pensamiento. La *memoria artificial* es la memoria que ha sido

¹² A pesar de que el tratado *De memoria et reminiscencia* tenía como fin presentar un estudio psicológico sobre la función de la memoria, se encuentran en este aspecto un número de ideas que serán cruciales para el desarrollo de las técnicas mnemónicas, como señala Rossi: “The memotechnical theorist made substantial use of the following Aristotelian doctrines: 1) The idea that the presence of the image or fantasm [...] is necessary for the functioning of memory [...]. This necessity of the image (which is seem as a weakened form of sensation) is attributed to the fact that there are close links between memory and both the imagination [...] and sensation. 2) The idea that recollection or reflexive memory, or the actualisation of stored memories [...], is facilitated by *order* and *regularity*, as, for example, in the case of mathematics, where it is difficult to remember things which are presented in a disordered and confused way. 3) The formulation of a law of association according to which images and ideas are associated on the basis of similarity, opposition or contiguity” (6).

¹³ “La *invención* consiste en la búsqueda de argumentos verdaderos o verosímiles que hagan creíble nuestra causa; la *disposición* sirve para ordenar adecuadamente los argumentos hallados; el *estilo* adapta las palabras apropiadas a los argumentos de la invención; la *memoria* consiste en retener firmemente las ideas y palabras. La *representación* es el control de la voz y del cuerpo de manera acorde con el valor de las ideas y palabras” (I, 9-7, 97).

reforzada por cierto aprendizaje y una serie de reglas teóricas. Pero, al igual que en cualquier otro aspecto, las dotes naturales rivalizan a menudo con el saber adquirido por su parte, la técnica consolida y desarrolla las cualidades mentales; lo mismo ocurre en este caso, y la memoria natural, cuando es de naturaleza excepcional, rivaliza en ocasiones con la artificial y, a su vez, la memoria artificial conserva y desarrolla las cualidades naturales gracias a las reglas del arte. (III, 16-28, 199)

Continúa su discusión y presenta las reglas del arte de la memoria que sirven para reforzar la memoria natural mediante el artificio. Éstas recogen las ideas de Aristóteles, como se ha discutido anteriormente. Describe que la memoria artificial está formada por entornos e imágenes:

Llamamos *entornos* a ámbitos determinados por la naturaleza o por la mano del hombre, de dimensiones reducidas, completos y específicos, de características tales que podemos fácilmente asirlos y abarcarlos con la memoria natural. Por ejemplo, una casa, un intercolumnio, una habitación, una bóveda o cualquier cosa parecida. Las *imágenes* son formas, símbolos, representaciones de aquello que queremos recordar. Así, por ejemplo, si queremos recordar un caballo, un león o un águila, deberemos situar sus imágenes en un entorno específico. (III, 29, 200)

Por tanto, establece que para facilitar la memoria natural, es necesario establecer una serie de entornos (*loci*), en los cuales se sitúan las imágenes que más tarde servirán para retraer de la memoria aquello que buscamos. Siguiendo estas reglas básicas, y mediante la práctica, el anónimo autor de la *Rethorica ad Herennium* (Pseudo-Cicerón), apunta que la memoria natural se reforzará y mejorará. Los entornos sirven para que uno pueda establecer un punto de origen, es decir, establecen un lugar común, en donde se guardan las imágenes y que, además, permite ir para adelante o atrás, de tal forma que se siga un orden, lo que facilita la retención de la memoria y luego poder recuperarla cuando uno lo desee. Estas mismas ideas las recoge Cicerón en el libro II de *De Oratore*, que además presenta una breve historia sobre los orígenes del arte de la memoria y concluye que el lugar y el orden son cruciales para desarrollar la memoria artificial.¹⁴

¹⁴ Basa su teoría partiendo del nefasto accidente que tuvo lugar en la casa de Estopas. Cicerón explica: “Cuentan que, estando Simónides cenando en Cranón, lugar de Tesalia, en casa de Estopas, varón noble y mimado de la fortuna y tras haber recitado un poema que había compuesto en su honor y en el que para darle relace y siguiendo la costumbre de los poetas había numerosas referencias a Cástor y Pólux, su anfitrión, con gran ruindad de su parte, le había hecho saber a Simónides que le daría por ese poema la mitad de lo pactado: que el resto, si así se lo parecía, que se lo reclamase a sus queridos Tindáridas, a quienes había ensalzado tanto como a él. Y dicen que poco después se le anunció a Simónides que saliese afuera, pues había dos jóvenes en la puerta que insistentemente preguntaban por él; que se había levantado, había salido y que no había visto a nadie, y que mientras tanto, el comedor donde Escopas

Entonces, advertido de esta circunstancia, había descubierto que la posición de algo era lo que en particular iluminaba su recuerdo. Y en consecuencia, que quienes quisieran cultivar esta parcela del espíritu, deberían tomar esos lugares y, aquello que quisieran retener en la memoria, habían de remodelarlo con la mente y colocarlo en dichos lugares, que así ocurriría que la secuencia de las posiciones recordaría la secuencia de las cosas, y por otra parte, que la figura denotaría las propias cosas y que utilizaríamos esos lugares como la cera, y las figurillas como las letras. (354, 363)

Los lugares, o entornos, establecen por tanto el punto de partida para recuperar de los vastos tesoros de la memoria lo que uno busca, como se ha discutido anteriormente, mediante la reminiscencia, que eventualmente producirá el recuerdo. El *locus* y las *imagines agentes* sirven como elementos que ayudan al sujeto a orientar su búsqueda. Se hace una analogía entre los lugares como tablillas de cera, el papel o el alma; las imágenes como las figurillas que se impresionan en la cera o el alma, la escritura o las imágenes.

Pero, para que las imágenes queden fijadas en el alma, tienen que ser percibidas mediante los sentidos, especialmente la vista. Es debido a esto que se consideran los ojos como las puertas del alma. Cicerón, apunta a esta particularidad, que ya había tratado Aristóteles:

Sea Simónides o cualquier otro que lo descubrió, [el arte de la memoria], agudamente intuyó que nuestro espíritu moldeaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e impreso, y que, de todos nuestros sentidos, el más vivaz era el de la vista; que, por eso podíamos retener con toda facilidad lo que percibimos por el oído o la reflexión si además se confía al espíritu la mediación de los ojos. (II, 357, 364)

Es mediante la vista, principalmente, que las imágenes se impresionan en el alma. Por esto, cuando se habla de la memoria, o de la búsqueda de ésta, se hace referencia a la mirada interior. Este aspecto lo describe san Agustín en sus *Confesiones*, como se verá más adelante en este estudio.

celebraba el banquete, se había desplomado; que el propio Escopas con sus allegados había muerto sepultado por los escombros; y que cuando los suyos quisieron enterarlos y no poder en modo alguno reconocerlos, aplastados como estaban, se dice que Simónides había identificado a cada uno de los que había enterrar por acordarse en qué lugar estaba cada cual” (II, 352-54, 362-63). Partiendo de este acontecimiento horrible, Simónides induce las reglas para lo que sería el arte de la memoria. Su deducción surge cuando los familiares de los convidados no podían identificar a las víctimas. Pero, además, Simónides concluye que él los puede identificar debido a que recuerda el lugar que ocupó cada uno de los convidados antes de que se colapsase el techo.

Cicerón, como se ha discutido, presenta en *De inventione rhetorica* y *De Oratore* las ideas que serán la base para las posteriores formulaciones y transformaciones del arte de la memoria. Además, éstas se discuten en otros tratados contemporáneos: *Rethorica ad Herennium*, cuya atribución a Cicerón contribuyó a que se aceptaran las premisas sobre el arte de la memoria que se recogen en este tratado retórico; y *De institutione oratoria* de Quintiliano. Las premisas recogidas en estos tratados son transformadas desde la Edad Media hasta el Renacimiento para que pudiesen encajar con las posturas del cristianismo (Yates, Carruthers, Murphy).

La memoria, por consiguiente, se somete a las formulaciones éticas que le atribuyeron autores como san Agustín, san Isidoro de Sevilla, santo Tomás de Aquino o san Alberto Magno (Carruthers, Rossi). Sus discusiones sobre el tema de la memoria y sus conclusiones sobre su función ética permitieron que el arte de la memoria perdurase. Asimismo, la aceptación del tratado de Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, como tratado del arte de la memoria, permitió que los teólogos cristianos la aceptasen como parte esencial de la Prudencia.¹⁵

En el tratado de *Fedón* o *Del Alma*, Platón establece la naturaleza de la reminiscencia, y apunta que el movimiento que provoca el recuerdo se establece mediante las imágenes que remontan al individuo a las Ideas. Por tanto, cuando uno percibe un objeto, éste hace un ejercicio de reminiscencia, que provoca el recuerdo, cuando reconoce tener conocimiento de este objeto que ya estaba impreso en el alma. Yates apunta que Platón difiere de las postulaciones de Aristóteles porque cree que el conocimiento no proviene de las impresiones sensoriales, sino que están latentes en “our memories the forms or moulds of the Ideas, of the realities which the soul knew before its descent here below. True knowledge consists in fitting the imprints from sense impressions onto the mould or imprint of the higher reality of which things here below are reflections” (36). En sí, la memoria ya existe antes de nacer en el alma, que es la depositaria del conocimiento que es innato en la memoria. Según Platón, las imágenes que se perciben mediante los sentidos son un reflejo de las Ideas, que se actualizan mediante su asimilación con las impresiones que ya existen en el alma. Por consiguiente, no se aprende nada nuevo, sino que hay un reconocimiento, un recuerdo, que se produce al encontrar en nuestra memoria la impresión de la imagen sensorial.¹⁶

¹⁵ Yates argumenta que el establecer el valor ético de la memoria, como una de las partes de la Prudencia, facilita que el tratado de Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, se convirtiera en un “memory treatise, to be conflated with the rules of Tullius and which provided philosophical and psychological justifications for those rules” (32). Respecto al tópico de la Prudencia, san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino incluyeron la memoria como parte de la Prudencia. Rossi apunta que “as in all other arts, perfection in the art of memory is attained naturally, and since in our actions ‘we are directed from the past towards the present and the future, and not vice-versa,’ memory is presented, along with intelligence (*intelligentia*) and providence (*providentia*) as one of the components of Prudence.” (10)

¹⁶ Yates señala que “in the *Phaedrus*, in which Plato expounds his view of the true function of rhetoric—which is to persuade man to the knowledge of the truth—he again develops the theme that knowledge of the truth and of the soul consists in remembering, in the recollection of the Ideas once seen by all

Es mediante este movimiento que el individuo encuentra evidencia de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma (Yates 46). Estos aspectos los resume san Agustín en su discusión sobre la memoria.¹⁷ En el *Fedón* Platón expone su teoría acerca del alma, idea que, como se ha mencionado, influye en san Agustín. Aquí se destaca la inmortalidad del alma, y por tanto, se establece la idea de que la memoria es innata. Por tanto, el hombre al reconocer algo, no adquiere el conocimiento, sino que éste ya existía en su alma, y hace acto de reminiscencia.

San Agustín presenta una extensa reflexión sobre la función de la memoria en el décimo capítulo de sus *Confesiones*. Hay que apuntar que san Agustín tenía conocimiento de los tratados retóricos, en los cuales se trata el tópico de la memoria como cuarta parte de la retórica. Por tanto, en su discusión sobre la memoria encontramos referencias a las premisas que aparecen en los tratados sobre el arte de la memoria: el lugar, la imagen y el orden. Es en el capítulo décimo de las *Confesiones* en donde san Agustín define la *memoria* como un gran almacén, un espacio amplio en donde se guardan innumerables imágenes que, de una forma u otra, pueden salir a la superficie por nuestra propia voluntad, o no. La *memoria*, continúa, es un enorme campo o lugar extenso que sirve como depósito para guardar las múltiples imágenes que se reciben mediante los sentidos. Su función primordial es capturar y mantener fijas las imágenes que se perciben mediante las facultades, retenerlas con el fin de que cuando se tenga que hacer uso de éstas se pueda activar la memoria por medio de la impresión. Se tiene que tener en cuenta que según el estado psíquico del individuo los sentimientos que estimulan estas imágenes pueden ser inquietantes, hasta el punto de provocar fuertes estados emocionales. Por tanto, la función de los sentidos es primordial a la hora de fijar una impresión, del mismo modo que cuando se quiere recordar.

Para san Agustín la memoria es un ejercicio de ascenso y descenso donde uno encuentra a Dios: “Traspondré también esta potencia (*vim*) de mi naturaleza al ascender por grados (*gradibus ascendens*) hasta Aquel que me hizo” (X, 8.12, 387). Es mediante esta potencia del alma, la memoria, que uno puede llegar a conocer a Dios,

souls of which earthly things are confused copies” (36-37). Sin embargo, Carruthers explica que lo que se implica al recordar es “the association and recollection of previously impressed material when the original is no longer present to us. If the object should become actually present to our senses again and we can compare our mental image to it for accuracy, we are engaged in a process of recognizing rather than of remembering or recollecting” (1990, 24).

¹⁷ Es esta postura ética la que reafirma la función de la memoria dentro del planteamiento moral cristiano. San Alberto Magno trata el tema de la memoria como parte de la Prudencia en *De Bono* y santo Tomás de Aquino en *Summa Theologiae*. Carruthers presenta un análisis detallado sobre este tema (1990); ver, especialmente, el capítulo segundo “Descriptions of the Neuropsychology of Memory.” Asimismo, ver el capítulo tercero, “The Art of Memory in the Middle Ages,” de Yates, donde señala que la cuarta parte de la retórica, la memoria, adquiere connotaciones éticas que reafirman los discursos cristianos.

ya que éste reside en él.¹⁸ Es aquí en donde él puede visualizar su mundo interior, que es un reflejo de Dios:

Y llego a los campos y extensos recintos (*lata praetoria*) de la memoria, donde están los tesoros de innumerables imágenes tomadas de cualesquiera clases de cosas sentidas (*de...rebus sensis*). Allí se oculta también todo cuanto pensamos, aumentado, disminuyendo o variado de cualquier modo las cosas que el sentido haya alcanzado, y todo lo demás que le fuere encomendado y allí depositado y que el olvido aún no ha absorbido y sepultado. (X, 8.12, 387)

La memoria es, en efecto, donde se guardan todos los conocimientos innatos y los adquiridos mediante los sentidos. Es el depósito de las imágenes que definen al yo-agustiano. Pero, para poder actualizar estas memorias –ese yo–, uno tiene que buscar entre las cavidades de la memoria, de tal forma que se puede hacer presente lo pasado. Asimismo, Agustín dice que hay que saber dónde buscar la memoria deseada. Algunas veces se presenta sin dificultad, pero otras que cayeron en el olvido requieren un esfuerzo mayor. Las imágenes almacenadas en las concavidades de la memoria le facilitan la labor de la búsqueda interior. Hace, además, referencia a la cuestión del orden, que Aristóteles había establecido como crucial. Por eso indica que se tiene que establecer un punto de partida desde el cual uno puede dirigir la búsqueda, de tal forma que lo que se busca se presente de forma ordenada.¹⁹ Una vez que se encuentran las imágenes se produce el recuerdo y la imagen se actualiza mediante el reconocimiento de la memoria que se busca.

A continuación hace referencia a cómo las imágenes se impresionan en el alma. Esta faceta, una vez más, se discute en el tratado de *Memoria et reminiscencia*. Al igual que Aristóteles y los tratadistas de la retórica ya comentados anteriormente, la vista, siguiendo lo que había afirmado Cicerón, es crucial para captar las imágenes que se fijarán en el alma y que serán almacenadas en los depósitos de la memoria. Para san Agustín los sentidos son las puertas del alma, por donde las impresiones entran a

¹⁸ Serés concluye que san Agustín “en el libro X, viii, ensalza el poder de dicha facultad, [la memoria], pues si equivale a la mente entera (en el que, potencialmente, cabe todo el mundo espiritual), para conocer cualquier cosa del mundo, contemplar la belleza y demás operaciones basta con buscar en ella. Y claro, el primer escalón para conocer y amar a Dios es conocerse interiormente a sí mismo, mediante la memoria, en la que evidentemente, está Dios (*ibid*, X , xxiv-xxv)” (37).

¹⁹ Dice san Agustín: “Cuando estoy allí, solicito que se me haga presente cuanto quiero. Y algunas cosas se presentan al instante. Pero otras hay que buscarlas más tiempo y son extraídas como de ciertas cavidades más recónditas. Algunas irrumpen en tropel y, cuando se desea y se busca otra cosa, se ponen en medio como si dijeran: ‘¿Somos, tal vez, nosotras?.’ Pero yo con la mano de mi corazón las retiro de la faz de mi recuerdo, hasta que se aclare lo que quiero y salte a la vista de su escondite. Otras cosas se presentan con facilidad y por el orden inalterado en que se piden, y las que van primero ceden su lugar a las que les siguen, y cediéndolo, se depositan para salir cuando de nuevo lo desee. Y todo esto ocurre cuando narro algo de memoria” (X, 8.12, 387).

formar parte de la memoria.²⁰ Es decir, lo que se almacena en la memoria son las copias de las cosas, de los objetos percibidos por los sentidos.

Todas estas cosas las recibe para recordarlas, cuando fuere necesario y para revisarlas, el gran receptáculo de la memoria (*grandis memoriae recessus*) y no sé qué secretas e inefables concavidades (*sinus*) tuyas. Todas estas cosas entran en ella, cada una por su propia puerta, y allí se depositan. Y no entran las cosas mismas, sino que las imágenes de las cosas percibidas por los sentidos están allí a mano para el pensamiento quien las recuerda. (X, 7.13, 388)

Una vez más, san Agustín, resume muy sutilmente las premisas de la memoria, que son hacer presente lo pasado mediante las imágenes. En esencia, concretiza un recuerdo, mediante la reminiscencia, de su vida, que lo define en su presente:

Todo esto lo hago yo dentro (*intus haec ago*), en el inmenso recinto de mi memoria. [...] Allí me encuentro conmigo mismo y me acuerdo de mí y qué hice, cuándo, dónde, y de qué modo estaba afectado cuando lo hice. Allí están todas las cosas que, experimentadas o creídas, las mantengo en el recuerdo. De este fondo abundante provienen también las imágenes, tan diversas entre sí, experimentadas o creídas a partir de éstas, y que yo mismo enlazo con las pasadas, y a partir de ellas, también (preveo) las acciones futuras y los acontecimientos y expectativas. Y todo esto lo considero de nuevo como si estuviera presente. ‘Haré eso o aquello’, me digo para mí en la enorme cavidad misma de mi ánimo (*in ipso ingenti sinu animi mei*), lleno de imágenes de tantas y tan grandes cosas y se sigue eso o lo otro. ‘¡Oh, si ocurriera esto o aquello!’, ‘¡Dios no quiera esto o aquello!’, me digo todo esto para mí y, al decirlo, se me ofrecen al punto disponibles las imágenes de todo cuanto digo, a partir de ese mismo tesoro de la memoria, y nada en absoluto podría decir de todo ello si me faltaran. (X, 7.14, 389)

San Agustín intuye que para que uno pueda darle sentido a su actual condición, en el presente, tiene que buscarse en el pasado, dentro de las cavidades de la memoria, ya que es en la memoria donde uno puede encontrarse con Dios. Retoma la idea de que el

²⁰ Así describe este fenómeno san Agustín: “Allí se conservan distintas y por sus géneros todas las cosas que entraron cada una por su propio acceso (*aditu*), como la luz, los colores todos y las figuras de los cuerpos, por los ojos; por los oídos, todo tipo de sonidos, y todos los olores, por la entrada de la nariz, y todos los sabores, por la puerta de la boca, y por el sentido (general, táctil) de todo el cuerpo, lo duro y lo blando, lo caliente y frío, lo suave y lo áspero, lo pesado y lo ligero, bien sea exterior o interior al cuerpo” (X, 7.13, 388).

hombre es, en efecto, un microcosmos, representación del cosmos, de la creación divina. Es en su memoria donde el individuo guarda las imágenes que le pueden ayudar a encontrarse con Dios, pero tiene que buscarlo, mediante una mirada interior. La memoria, por tanto, es lo que autodefine al hombre: “La memoria es como el vientre del alma” (X, 14.22, 396).

Para san Agustín la memoria es en donde se encuentran todas las experiencias sensoriales depositadas, además de las memorias innatas. Éstas tienen que ser actualizadas mediante una búsqueda interior, con la que el sujeto puede encontrar a Dios, la verdad divina, que reside en el alma. Como apunta Uña Juárez, “memoria es autopresencia, encuentro del *yo* con el *yo*, y con toda la resonancia interior de lo vivido: *Er-lebnis*, sentimientos, afecciones. Es ‘memoria sui. Y es, finalmente, ‘memoria Dei’. Evocación presencializadora de Dios. Conciencia de su presencia inconsciente” (391). Dios reside en la memoria, aspecto que es esencial para comprender la postura ética que adquiere la memoria como parte del alma. Las imágenes impresas en el alma sirven para despertar al sujeto y ponerlo en contacto con Dios. Serés, como se verá más adelante, señala que este aspecto es crucial para que el amante se transforme en el amado, de tal manera que pueda amarse a sí mismo (38).

San Agustín dice que “el alma no puede amarse a sí misma, y a Dios, si no se reconoce. Para ello postula otra trinidad anímica indisoluble: *mens, notitia, amor* (*ibid.* IX, v, 8), esto es, cuando el alma, o la mente (*mens*), se conoce (*notitia*) a sí misma y se ama (*amor*), entonces se le ‘reforma’ la genuina imagen de Dios” (Serés 38). San Agustín, en esencia, mantiene que existe una memoria innata y que es parte del tesoro de la memoria. Cuando el sujeto se encuentra con Dios, mediante la búsqueda interior, el reconocimiento de su presencia se actualiza y se produce la conversión, el alma se une a Él. La transformación, *conversio*, toma lugar. Esencialmente, se produce un acto de reminiscencia, en donde el alma reconoce la existencia de Dios mediante las imágenes impresionadas en el alma.

Las *Confesiones* son una reflexión íntima, en donde san Agustín, mediante la narración autobiográfica, relata su vida, su lucha interior antes de la conversión, para darle sentido a su pasado y así poder comprender su yo-presente. El texto sirve como punto referencial para futuras generaciones como modelo de la escritura reflexiva: la autobiográfica, en donde los autores presentan una interpretación de su actual condición mediante un análisis reflexivo de su pasado, que está redefinido por su presente, el punto de partida que les permite retroceder a eventos que ocurrieron en su vida y que marcaron su destino.

La memoria, por tanto, condiciona el texto autobiográfico, ya que el autor tiene que establecer una secuencia narrativa que le permita enlazar los eventos que, de alguna forma, se trascienden a la hora de unir las diferentes etapas de la vida narrada. San Agustín se somete a un proceso de búsqueda interior; mediante éste, los eventos más relevantes salen de las cavernas de la memoria, del olvido, desempeñando la función de *loci*. Las imágenes depositadas en la memoria adquieren significado al ser reconocidas, propiciando el recuerdo, que conlleva un reconocimiento, y su

consecuente evaluación. Mediante las imágenes más chocantes empieza a unir las experiencias acumuladas, estableciendo un punto de partida que abre las puertas a las infinitas imágenes acumuladas. Al establecer una línea temporal entre su yo-pasado y su yo-presente construye una serie de lugares que le permiten retraer las imágenes que le permiten analizar su vida como un proceso vital de conversión.

Las *Confesiones* hablan por sí mismas, como apunta Uña Juárez: “Éste es el autor y ésta, su célebre obra. Agustín se ‘explica’ por sus *Confesiones*, las *Confesiones* se explican por San Agustín” (109). El texto agustiano se convierte en punto de referencia, de modelo a imitar por Petrarca. Este aspecto se recoge en *Secretum*, obra considerada autobiográfica,²¹ que se destaca por su empeño en proyectar la interioridad del poeta mediante la escritura. Se puede decir que, al igual que san Agustín, y tomando prestada la conclusión de Uña Juárez, Petrarca “se explica por sus” obras, sus obras “se explican por” la actitud de Petrarca de convertir su propia introspección en una obra artística. La naturaleza autobiográfica de sus obras permite comprender cómo eran estos autores, además de marcar los grandes hitos de la escritura autobiográfica.²² Teniendo en cuenta las teorías que Harold Bloom desarrolla en *The Anxiety of Influence*, sus obras influyen en cómo sus predecesores se proyectan a sí mismos mediante la escritura.²³

La composición de las *Confesiones* establece el modelo autobiográfico, uno que será imitado por futuras generaciones.²⁴ El texto recoge la vida de san Agustín, pero va más allá de narrar eventos que marcaron su infancia, adolescencia o paso a la madurez, al hacer un detallado análisis de su vida, en donde pone ante la comunidad de lectores sus pensamientos más íntimos, en forma de confesión. De tal forma que al leer su obra, el lector queda forzado a participar en su proceso de conversión, de metamorfosis. Si tenemos en cuenta el contenido autobiográfico del texto, san Agustín presenta un mapa en donde los eventos que marcaron su vida sirven como *loci*, lugares de la memoria, de introspección. Como por ejemplo el robo de las peras, que le trae a la memoria su sentimiento de culpabilidad y que le fuerza a analizar este episodio dentro de un planteamiento ético y moral. Asimismo, el momento en que escucha una voz recitando un pasaje bíblico y que le despierta su conciencia cristiana, y su consiguiente conversión al cristianismo. Este evento ocurre bajo una higuera, en donde su voz interior le dirige a leer el texto bíblico.

²¹ Ver Mann y Crespo. Y especialmente el análisis de Stock.

²² Véase el estudio sobre el tema autobiográfico de Loureiro, en donde se estudia la escritura introspectiva como una proyección ética del autor.

²³ Influencias que, respecto a la creación poética castellana, estudia Navarrete.

²⁴ Como apunta Stock, “Agustine renewed the literary and philosophical principles of this tradition. The *Confessions* became the Western model for the literary genre he called the *soliloquium*. This was envisaged as a type of discourse in which a person and his rational spirit entered into debate in the interior of the soul on the preconditions of his limitations of self-knowledge” (11).

De forma similar describe Petrarca su experiencia poética debajo del laurel.²⁵ La línea temporal le sirve para establecer el orden secuencial de los eventos que narra en su libro autobiográfico.²⁶ Sus obras marcan su constante renovación artística; en esencia, Petrarca ve su vida como una obra de arte en constante movimiento, que se metamorfosea con cada relectura y consecuente reescritura.²⁷ La obra de Petrarca, el *Canzoniere*, que es además un texto que se ha estudiado como libro autobiográfico ya que muestra su visión introspectiva de su experiencia amorosa, está influida por la obra de san Agustín, porque ésta encierra la consciente labor de proyectar mediante la escritura su interioridad.²⁸ San Agustín y Petrarca utilizan el lenguaje para expresar sus pensamientos y a través de las imágenes que se almacenan en los vastos espacios de la memoria construyen su identidad, su “yo.” San Agustín tiene a su madre, santa Mónica, y Petrarca a su amada Laura, como figuras que les marcan sus vidas: una que le lleva a la conversión religiosa, la otra por la transformación amorosa.

El *Canzoniere* se convierte en un espacio que el poeta utiliza para escribir su propia autobiografía emotiva, sentimental y amorosa, donde escoge una forma que le permite expresarse, ya que mediante el lenguaje poético puede construir las imágenes que proyectan su condición íntima hacia el exterior, su concepto del amor (Mann, Crespo, Pentimalli [Petrarca 1976]). Indudablemente, la obra de Petrarca condiciona las posteriores producciones poéticas y se convierte en el punto de referencia para todas las construcciones poéticas del Siglo de Oro.²⁹ La introducción del soneto en la

²⁵ Mann hace una reflexión sobre la influencia de la obra de san Agustín en el *Secretum* de Petrarca: “Las largas meditaciones de Petrarca sobre las *Confesiones* de San Agustín toman forma hasta convertirse en su propia Confesión, escrita conscientemente para dotar de permanencia y realidad al flujo y a las ficciones que representa. Adondequiera que miremos, brilla la mirada conocedora y a menudo insincera o autoindulgente del escritor. Al principio, Agustín marca la línea al alabar a Francesco por su conciencia de sí mismo y, cuando Francesco evoca la higuera bajo la cual San Agustín vio la luz, se congratula por su análoga devoción por el laurel” (100).

²⁶ Crespo apunta que “Dionigi regaló a Francesco un ejemplar de las *Confesiones* de San Agustín y le recomendó vivamente su lectura, seguro de que este libro podía convertirse en su guía espiritual. Y así fue, Petrarca no se separó nunca de él y terminó, a su vez por regalarlo el mismo año de su muerte” (22).

²⁷ Mann señala la relación de Petrarca con Cicerón y san Agustín: “De hecho, la identificación de Petrarca con San Agustín era aún más intensa que con Cicerón. Le consideraba su influencia más profunda en su evolución espiritual e intelectual, e incluso llegó a incluirlo en el *Secretum* desempeñando no ya el papel de padre confesor, sino el de *alter ego*; él mismo como creía que debería de ser” (31).

²⁸ Mann indica que “el único autor no clásico que tuvo un impacto similar en la conformación de los escritos de Petrarca fue San Agustín, vinculado también él mismo, como ya hemos visto, a los clásicos; sus *Confesiones* fueron la inspiración y el modelo latente del *Secretum*, compuesto entre 1347 y 1353” (34).

²⁹ Navarrete comienza la discusión sobre el petrarquismo en la poesía castellana con la siguiente afirmación: “Petrarca fue el gran modelo para los poetas renacentistas de toda Europa, en parte gracias a su canonización en Italia como el poeta modelo de la poesía lírica en lengua vernácula. En España, como en otras partes, la imitación de Petrarca fue un aspecto de un fenómeno más amplio de imitación del estilo italiano en la pintura, la arquitectura, la educación e, incluso, la cortesía. No obstante, el petrarquismo fue en especial una fuerza vital en España, pues la combinación del dominio político

literatura española en el siglo XVI marca el hito que cambió el enfoque poético, rompiendo con las formas castellanas (Rivers). Los poetas españoles dirigieron su mirada hacia la poesía italiana, especialmente la petrarquista, y empezaron a crear sus propias poéticas, cuya finalidad era desbancar la hegemonía cultural italiana (Navarrete, Prieto, Croce, Rico y Greene). Tradicionalmente se considera a Juan Boscán y a Garcilaso de la Vega como los responsables de introducir el nuevo estilo de componer poesía, aunque las formas italianas ya eran conocidas en el siglo XV por autores como el Marqués de Santillana. Pero, no solamente introdujeron una forma de componer poesía, sino que trajeron consigo el planteamiento ideológico y filosófico petrarquista. Estas ideas serían reforzadas con la llegada del libro de Baldassare Castiglione, el *Cortesano*.³⁰

Petrarca es uno de los autores más influyentes en el desarrollo de las poéticas del Siglo de Oro español. En efecto, la apropiación de las formas italianas tenía un fin político, el de desbancar la producción literaria italiana por la castellana, para así establecer el poderío del imperio español, no solamente dentro de lo político y militar, sino también de lo cultural. Pero este proyecto no es simple, sino que conlleva la ruptura con el padre, con Petrarca. Por tanto, los poetas castellanos tuvieron que romper mediante sus escrituras con la influencia que éste proyecta sobre sus obras (Navarrete). Mediante la imitación, éstos toman la obra de Petrarca como modelo, como punto de partida para construir sus propias obras, sus propios cancioneros. Como apunta Prieto, la “atención de Petrarca por sus *rime*, como libro, como unidad secuencial que se apoya e interrelaciona con el texto total de su producción, significa, para la conducción de estas líneas, la creación de un sentido nuevo para el término cancionero” (32).

El cancionero de Petrarca recoge su creación poética en lengua vulgar y refleja el consciente esfuerzo del autor por presentar una obra coherente, en donde se narra su experiencia amorosa, además de proyectar su preocupación espiritual por la dualidad de su amor hacia Dios y su amada, Laura. No obstante, el eje central del *Canzoniere* es la construcción de un concepto de amor que se proyectaría sobre las futuras generaciones. Llama la atención el interés por parte de Petrarca de que sus poesías fueran transmitidas de forma coherente y es debido a esta preocupación que él mismo se encargó del proceso editorial (Mann, Crespo, Kennedy). En contraste con esta preocupación, los poetas castellanos no fueron muy cuidadosos a la hora de conservar sus poesías para la posteridad. Como afirma Prieto,

hispano sobre Italia y un sentimiento continuo de inferioridad cultural condujeron a los poetas españoles a responder a la crisis percibida en la tradición lírica nacional con la relectura asidua, la reinterpretación y la reapropiación de la obra petrarquista. Para sucesivas generaciones de poetas españoles Petrarca se convirtió en su modelo alternativo y en una defensa contra la talla abrumadora de sus predecesores nacionales, que quedaron así reducidos a la categoría de ‘hermanos menores’” (9).

³⁰ Véanse Cruz, Serés y Navarrete, quienes estudian la influencia de esta obra en la creación poética del Siglo de Oro.

evidentemente, en nuestra poesía del siglo XVI existen cancioneros que pueden denominarse petrarquistas por responder a su modelo (tal como en Italia, en la cronología de Garcilaso, están las *Rime* de Gaspara Stampa), pero esos cancioneros petrarquistas españoles, por el abandono editorial citado, se encuentran desorganizados, perdidos entre *obras varias* o sencillamente interrumpidos, en su lectura secuencial, por cierta costumbre editora de agrupar las composiciones por formas métricas contra el sentido alternante de una vida proyectada en palabra poética. (33)

Lo que resalta de la colección de poemas que se recogen en el *Cancionero* petrarquista es el orden cronológico, que refleja la transformación de la vida íntima del poeta. De hecho, hay una serie de poemas que marcan el aniversario del encuentro con Laura, aspecto que Mann considera como parte esencial del esquema estructural de la obra.³¹ Lo mismo sucede con la división de la obra en dos partes, en vida y en muerte, por lo que, como resalta Prieto, “está claro que el *Canzoniere* es la historia de un proceso vital, más o menos autobiográfico, medularmente centrado en una relación amorosa que exige la presencia de una amada a la que dirigirse y que, con su muerte, divide la historia en *in vita* e *in morte* de la amada” (33).

La obra, en sí, como dice igualmente Prieto, exige la presencia, aunque en ausencia, de la amada, a la que dirige sus poesías. Necesita una figura, una imagen en la que proyectar su discurso amoroso: el ideal de amor personificado en la imagen de Laura. Mediante ésta, construye su texto, que sigue una clara secuencia estructural consciente y con una finalidad concreta. Estos aspectos influirán en la edición de los cancioneros en el Siglo de Oro, en donde el editor trata de darle una coherencia biográfica. Prieto afirma que, en efecto,

dentro de su relación con una obra total (importante en Petrarca), un cancionero es un sistema cerrado que (escribí *historia*) presenta un aspecto narrativo en el que van disponiéndose, según el orden del autor, las

³¹ Mann afirma que “una serie de poemas estratégicamente situados nos proporciona fechas fundamentales. El 6 de abril de 1327 se identifica (incorrectamente, pero significativamente) con Viernes Santo en el tercer soneto; poemas posteriores señalan algunos de los años siguientes, especialmente aniversarios clave como el sétimo, el decimocuarto y el vigésimoprimer, fecha de la muerte de Laura (C30, 101, 136). En conjunto, unos veinte sonetos y *canzoni* contienen referencias cronológicas precisas que miden el paso del tiempo desde 1327 hasta 1358, diez años después del fallecimiento de Laura, manteniéndose dentro del ámbito de la estructura lírica y ofreciendo una semblanza de continuidad narrativa, aunque la narración como tal esté ausente” (69). Si se tienen en cuenta las premisas del arte de la memoria, las fechas sirven como elementos estructurales; la secuencia de los poemas sigue un orden cronológico establecido por las fechas claves, además de tener la función de ser el punto de origen para construir el mapa de la vida amorosa de Petrarca. Se puede establecer la unión temática al poder retroceder o avanzar desde estos poemas estructurales, de tal forma que el lector puede, en efecto, establecer la transformación del discurso amoroso petrarquista. En esencia, las fechas serían los *loci*, los lugares comunes que son la estructura narrativa del *Canzoniere*, en donde Petrarca coloca la imagen poética de Laura, que le sirve para marcar la evolución de su obra artística.

distintas composiciones, con su significación secuencial y el valor de distancia que señalan los espacios en blanco entre composición y composición. Al especificar ‘según el orden del autor’ (y es ejemplo el *Canzonere*) se entiende que este orden obedece al proceso narrativo, aunque existan cancioneros como el de Giovanni Della Casa, editado póstumamente en Venecia, 1558, en el que posiblemente coinciden el orden narrativo y el orden cronológico de las composiciones [...]. Lo esencial, pues, no es la cronología sino el orden narrativo dado (o pensado) por el poeta, que implica unas conexiones entre los textos y la posibilidad de leer cómo avanzan el argumento narrativo y una serie de sintagmas o mitos o predilecciones que definen la individualidad del poeta. (33)

Esencialmente, el texto del *Cancionero*, conocido también como *Rerum vulgarium fragmenta* (Kennedy), implica que la colección de poemas es parte de una memoria fragmentada de experiencias íntimas que recoge a lo largo de su vida mediante la forma poética.

Como dice Prieto, el valor reside en los espacios que le dan unidad a la obra. Si tenemos en cuenta los planteamientos del arte de la memoria, Petrarca presenta un esquema que le permite escoger un punto, un lugar en su memoria, desde el cual puede rellenar esos espacios vacíos, que le dan significado a la misma.³²

Asimismo, la imagen que ocupa estos lugares de la memoria es su amada, Laura, que, además, es la imagen que le asiste para crear su planteamiento ideológico sobre el amor, pero más importante, su mirada introspectiva. Mediante las imágenes que Petrarca construye, puede volver a hablar con su amada ausente, en vida y en la muerte. Es mediante su memoria como él puede encontrarse con su amada. Por tanto, como se ha mencionado anteriormente, la lectura de los sonetos le provoca el recuerdo, le facilita recordar el día en que por primera vez se le impresionó en el alma la imagen de Laura, la belleza personificada, imagen de Dios, que le permitiría ascender hacia Él. Laura es la imagen de la belleza, en ella se encierran los valores universales que están depositados en los vastos lugares de la memoria. En efecto, Laura es el *phantasma* o impresión del sentido, que, como indica Serés, es esencial “para el intelecto y para la formación de universales, mediante la intervención de la memoria, en cuya cavidad hay que buscar la imagen aprehendida” (80). En su

³² Mann señala que “la innovación –que resultó sorprendente y de una inmensa influencia– radicaba más bien en la idea de unir piezas dispares en una sola colección coherente y extremadamente trabajada; solo después de haber escrito un buen número de poemas se resolvió Petrarca reunirlos, y su concepción del conjunto acabado habría de evolucionar continuamente a lo largo de su carrera.” (67)

memoria Petrarca busca la imagen de Laura, que se transforma en los valores que éste le deposita y que le dan significado a su creación poética.³³

Catelli dice que “poner en escena al muerto y darle una voz es también figura para cubrir el vacío tras la máscara. En la autobiografía el vacío es la suma de todos los ‘yos’ anteriores al momento de la escritura, sólo existirán sus máscaras y éstas no se les asemejan” (52). Si se entiende la obra poética como el conjunto de poemas que proyectan esa mirada introspectiva, en esencia, lo que se presenta como producto final es una lectura de la suma de todos los ‘yo-poéticos.’ Asimismo, la lectura individual y fragmentada de cada poema es la construcción de un ‘yo-poético’ en un momento específico en la transformación emotiva del poeta. El *Canzoniere* recoge la suma de los yo-petrarquistas que serán tan influyentes en la creación poética del Siglo de Oro. El poeta le pone una máscara a ese yo-poético, construye una identidad que le sirve para expresar su evolución, o transformación, en donde se establece una clara metamorfosis. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el poeta es consciente de su creación como espacio que tendrá una finalidad específica.

La poesía de la rememoración o del ensueño surge de un proceso en donde las imágenes proyectadas, aunque ficticias, provienen de la propia creación poética. Es decir, la voz poética presenta una historia amorosa, que al mismo tiempo parte desde un punto específico en el tiempo, el primer encuentro con la amada, cuya imagen es el centro de toda su creación. Es mediante esta imagen como el poeta rememora el pasado en el presente, dentro de sí mismo, de su propia memoria poética. Debido a esto, las colecciones de los poetas muestran la condición anímica y psicológica que les provoca la irrupción en su consciente de una memoria, de una imagen, que les causa dolor, inquietud y, al mismo tiempo, les impide sobrepasar la experiencia dolorosa. Los poetas del Siglo de Oro presentan una visión interior, una parte íntima que comparten con los lectores, los cuales pueden llegar a comprender el estado psíquico del individuo y la fuerza afectiva de las imágenes que irrumpen desde la memoria poética. La colección de poemas tiene una función importante para comprender el desarrollo psicológico del yo-poético, tal como la trascendencia que tienen la memoria y las imágenes a la hora de provocar un efecto emotivo (Serés).

Las voces poéticas expresan la imposibilidad de evitar revivir ciertos eventos que causan dolor, gozo, placer, desconcierto o desengaño. Esto provoca que entren en un estado de depresión, de tristeza, al no poder llenar el vacío que ha causado la ausencia del objeto deseado, o sobrepasar el episodio tormentoso. La impotencia de poder impedir el bombardeo de las memorias, que inducen este estado emocional, es, una vez más, crucial para comprender la ansiedad que expone el poeta en su poema. Para éstos, las imágenes de sus amadas son tan fuertes que, aunque sepan que están soñando, que no pueden gozar de su amor en vida, no pueden evitar que reaparezca su imagen desde los vastos espacios de la memoria. Su permanencia al despertar es tan real que les causa desconcierto. Además, la condición de la imagen efímera les hace

³³ María Pilar Manero Sorolla explica la creación del canon femenino en la poesía a partir del ideal petrarquista de Laura como imagen de la belleza.

recordar que nada es perdurable en la vida, retomando así el tópico de la fugacidad de la vida, el sueño como metáfora de un teatro interior.³⁴

En la segunda parte del *Triunfo della Morte*, Petrarca “cuenta la conversación que tuvo con Laura, en un sueño, la noche misma que siguió el día de su muerte” (Alatorre 48). Establece así un tópico petrarquista que será imitado por sus imitadores. En otro soneto, “Beato in sogno, e di languir contento”, expresa, según Alatorre, una “desgarradora expresión de abatimiento –todo es vacío e inútil, todo es ‘arar en el agua, fundar edificios en arena y escribir en el viento’– dice ‘così venti anni, grave e lungo affano.’ Los únicos instantes de felicidad los tiene cuando sueña (‘beato in sogno’), contento de ‘abbracciar l’ombre’” (49). El tópico onírico, en sí, tiene una larga trayectoria que se extiende desde la antigüedad. En la Península Ibérica hay entre las colecciones poéticas, recogidas en los cancioneros del siglo XV, poemas que tratan el tema desde autores como Sem Tob, Jorge Manrique, Garcisánchez de Badajoz o Rodrigo Cota. Asimismo, por influencia de las poéticas italianas, como se ha discutido anteriormente, se introduce el tema que tratan autores como Dante, Petrarca, Iacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Francesco Beccuti, Luigi Tansillo, Remigio Florentino, Giambista Amalteo, Torquato Tasso y Giambattista Marino.³⁵

Los poetas del Siglo de Oro se apropian del tópico del sueño y transforman el soneto en un espacio que les permite expresar su condición interior, para así purgar su tristeza ante la imposibilidad de recuperar o revivir una experiencia vivida, o encontrarse con su amada en la memoria. Es mediante el tópico de los sueños como estos poetas pueden recrear la experiencia y convertir el poema en un espacio que les permite rellenar el vacío causado por la ruptura con el objeto deseado. El lenguaje que utilizan recuerda al que emplea un penitente. En efecto, éstos confiesan, manifiestan a su audiencia su estado anímico y presentan la causa principal de su sufrimiento: el desdén o la pérdida de una enamorada y la imposibilidad de consumir el amor deseado o de completar su ausencia, aspectos que provocan melancolía, tal como proyectan en sus poemas. Los poetas no quieren romper con el pasado, sino mantener viva la imagen de su amada en el presente, de revivir la experiencia vivida, una y otra vez, mediante la memoria y la reminiscencia. Pero, ante la ausencia de la amada, el poeta se percata de este impedimento y, aunque esto le provoque el constante sufrimiento, al no poder físicamente estar con ella, por lo menos, en los breves segundos que dura el sueño, éste encuentra sosiego y tranquilidad.

Sin embargo, puede acontecer lo contrario, la amada puede ser la causa del dolor y el constante recuerdo de su pérdida fuerza a que el poeta entre en un estado de desasosiego, de turbación, ya que la mera idea de no poder estar con su amada le induce a entrar en un estado traumático, doloroso. En ambos planteamientos, el espacio del sueño es crucial, ya que éste es el medio a través del cual las imágenes

³⁴ Véase el estudio de Cilveti, donde se presenta un detallado estudio de la obra de Calderón de la Barca.

³⁵ Véase el estudio de Alatorre, en donde hace un detallado análisis de los antecedentes sobre el tópico onírico del Siglo de Oro. Ver, también, el estudio de Maurer.

depositadas en la memoria incitan el recuerdo del objeto perdido. En sí, los poetas juegan con el doble significado de la palabra “sueño.” Por un lado, hacen referencia a la condición de descanso, de dormir; por otro, se refieren al estado de soñar, que en su caso, provoca insomnio.

Juan Boscán en el Soneto XCV, “Dulce soñar y dulce congojarme,” establece que es preferible soñar a enfrentarse a la cruda realidad, es decir, aceptar la ruptura con su amada (las citas por la ed. de Clavería [Boscán 1999]). Como apunta Alatorre, “no deja de ser curioso que sea Boscán el autor del primer ‘soneto de sueño erótico,’ donde un amante desdichado se sueña dichoso” (63).³⁶ Por lo menos en los breves instantes en que sueña puede estar con su amada. Éste prefiere el engaño, la falsa memoria. En sí, hay un meta-sueño “cuando estaba soñando que soñaba” (2). Es decir, que el propio sueño se convierte en una pura ficción dentro de la ficción misma del sueño. Para Boscán, el acto de soñar es una forma de escapar, de evadirse de la realidad. Tal vez porque mediante el sueño éste puede rememorar las experiencias que había tenido con su amada, puede recrear esos momentos felices en el espacio de su memoria. El poeta hace referencia a la naturaleza intrínseca del sueño; la imposibilidad de poder distinguir entre lo que es real o ficticio, de poder diferenciar entre los límites del sueño y la realidad, le causa desconcierto. El poeta, en efecto, está soñando que sueña:

Dulce soñar y dulce congoxarme,
cuando’stava soñando que soñava.
Dulce gozar con lo que m’engañaba,
si un poco más durara el engañarme. (vv. 1-4)

Por tanto, ¿cómo sabe que en el momento de despertarse aún no está soñando? Es en el mismo sueño cuando la voz poética se percata de que en cualquier momento se despertará. Boscán, en efecto, expone una importante cuestión filosófica: ¿Es el soñador consciente de su propio sueño?, ¿dónde comienza el sueño? y ¿dónde termina?

Dulce no’star en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseava.
Dulce placer, aunque m’importunava
que alguna vez llegaba a despertarme. (vv. 5-8)

³⁶ Alatorre apunta que hay claras influencias en Boscán de los poetas italianos Sannazaro, “Ahi, Leticia fugace...” y Bembo “Sogno che dolcemente...” (63). Clavería por su parte indica que Fucilla “ve coincidencias temáticas entre [los versos 1-2] y los de Bembo: ‘Sogno che dolcemente m’hay furato’” (202). Véase el estudio de McNerney, en donde estudia la influencia de Ausiàs March en la creación poética de Juan Boscán.

La percepción dentro del marco del sueño de que uno está soñando, y que eventualmente se va a despertar, refleja su compleja dinámica. El poeta sabe que se va a despertar, por eso expresa el deseo de prolongar la experiencia onírica, pues le permite escaparse de la realidad, aunque sea por unos momentos efímeros:

¡O sueño, cuánto más leve y sabroso
me fueras si vinieras tan pesado
que asentaras en mí con más reposo! (vv. 9-11)

En los últimos versos Boscán expresa su estado emocional:

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado. (vv. 12-14)

Es el despertar lo que le causa tristeza, porque se da cuenta de que su objeto amado ya no está presente, que el sueño es breve y la experiencia soñada es efímera. Recoge así el tópico petrarquista, la vida es efímera, tal como es el sueño.

Boscán trata el tópico onírico en el Soneto CV: “Como aquel que’n soñar gusto recibe,” que es una imitación de un poema de Ausiàs March.³⁷ Alatorre comenta que el tema de este soneto se basa en las producciones que se desarrollan alrededor del amante infeliz, en donde sus “imaginaciones dolorosas [...] aparecen repetidamente en los sonetos del sueño erótico venturoso para formar con él una especie de claroscuro. Pero hay sonetos en que el soñar se hace a un lado y sólo queda el fantasear”:

Como aquel que’n soñar gusto recibe,
su gusto procediendo de locura,
así el imaginar, con su figura,
vanamente su gozo en mí concive.
Otro bien, en mí, triste, no se scrive,
si no es aquel que mi pensar procura:
de cuanto ha sido hecho en mi ventura,
lo solo imaginado es lo que bive.
Teme mi coraçón d’ir adelante,
viendo’star su dolor puesto en celada,
y así rebuelve atrás en un instante
a contemplar su gloria ya pasada.
¡O sombra de remedio inconstante¡:

³⁷ Clavería apunta las influencias de los poemas de Ausiàs March “Axí com cell qui ‘n lo sonmi’s delita” y Hurtado de Mendoza “Como el hombre que huelga de soñar” (219). Ruiz Pérez indica que este soneto forma parte de una serie que “tiene[n] referente[s] intertextual[es] en composiciones de Ausias March, como señaló Menéndez Pelayo” (Boscán 293). Véase el estudio de McNerney.

ser en mí lo mejor lo que no es nada. (138)

En el primer cuarteto la voz poética, mediante el sueño, “gusto recibe” (v. 1), porque es el espacio del sueño que puede “así imaginar, con su figura,” (v. 3) y “vanamente su gozo en mí concibe” (v. 4). Es decir, al imaginar, al crear la imagen de la amada en sus pensamientos, puede gozar de su compañía: “a contemplar su gloria ya pasada” (v. 12). Como en el soneto anterior, Boscán expresa su júbilo por poder gozar de la presencia de su amada, aunque sea una experiencia efímera. Aunque sabe que es un sueño, para él, este hecho no le resta valor a su experiencia, ya que: “lo solo imaginado es lo que bive” (8).

Del mismo modo se expresa Gutierre de Cetina, quien se refiere al sueño como “sabrosa ilusión” o “sueño suave.” Comienza su soneto “¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!” (soneto CLXXXV) con varias preguntas acerca de la naturaleza del sueño:

¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!
 ¿Quién te ha enviado a mí? ¿Cómo viniste?
 ¿Por dónde entraste el alma o que le diste
 a mi secreto por guardar la llave? (vv. 1-4; citados por la ed. de López Bueno)

Cetina es consciente de la naturaleza del sueño, pero no impide que se pregunte cómo y dónde se originan los sueños. Sabe que éstos son recreaciones de sus experiencias pasadas, pero le alivian el dolor causado por el vacío que le ocasiona la ausencia del objeto deseado. Sin embargo, éste —mediante la imagen que irrumpe en el sueño— remedia su dolor, aunque sea brevemente:

¿Quién pudo a mi dolor fiero, tan grave,
 el remedio poner que tú pusiste?
 Si el ramo tinto en Lete en mí esparciste,
 ten la mano al velar, que no se acabe. (vv. 5-8)

En contraste con los poetas anteriores, el yo-poético no quiere evitar soñar, ni parar las imágenes que irrumpen en su conciencia, sino todo lo contrario, anhela poder quedarse dormido, y desea que no se acabe el sueño, el cual prefiere a la cruda realidad.

El sueño no es para él recuerdo de su dolor grave, es el despertar, “antes durmiendo el bien que el mal despierto.” El poeta afirma aquí su deseo de esconderse entre los sueños, lo que para algunos es una forma de evadir la realidad.³⁸

³⁸ López Bueno apunta que: “El motivo del sueño enlaza este soneto en una larga tradición, una de cuyas formulaciones más características es el soneto de Bembo ‘Sogno che dolcemente m’hai furato’... En todo caso, el sueño, bien como autoengaño consciente, aceptándolo entonces en su precaria realidad (caso del presente soneto), bien apostrofándolo por su condición de traidor (caso del soneto siguiente) es motivo fundamental de la temática que conduce al Barroco” (Cetina 266).

Esencialmente, expresa el anhelo de no despertarse, ya que el reconocimiento de que ha sido un sueño le provocaría desconcierto, engaño. Este matiz se recoge de nuevo en el soneto siguiente:

¡Ay, falso burlador, sabroso sueño,
malamente, traidor, me has ofendido!
¡Ay, nunca hubiera yo jamás dormido
o nunca se acabara tu beleño!
La saña injusta y el turbado ceño
me mostraste en amor ya convertido,
y en llegándome al vivo del sentido
el mal, me huyó el bien como su dueño.
¿Para qué fue, traidor, aquel mostrarme
tan llena de piedad a mi señora
y tan de su crueldad arrepentida?
Dejárasme así estar sin engañarme,
o fuera un sueño tal, no por una hora,
mas lo poco que queda de mi vida.³⁹ (CLXXXVI)

La voz poética se dirige al ‘Sueño’ y le reprocha que le haga pensar que lo que sueña es real, debido a que las imágenes ilusorias permanecen al despertar, ya que mantienen la misma carga emocional como si lo que narra en el poema hubiese ya acontecido. Este tema aparece en el próximo soneto, en donde expresa de nuevo el consciente autoengaño:

Cuando al contemplar vengo el curso breve
desta vida mortal, vana, ligera,
y cómo saltar airada y fiera
suele la muerte a aquél que morir debe,
viene el sentido a ser casi de nieve
ante el sol del temor que desespera,
viendo cuán tarde y mal, ya que andar quiera,
el mal uso a virtud los pasos mueve.
Y es el mal que me quejo y nuestro ceño
de fortuna, de amor, de mi señora,
Sabiendo que la culpa es toda mía,
que, como hombre engolfado en dulce sueño,
me duermo sin pensar siquiera una hora
que siendo el morir cierto, ignore el día.⁴⁰ (CLXXXIV)

³⁹ “Fucilla encuentra un antecedente en el [soneto] de Tansillo ‘Mentre del mio bel sol empia fortuna’” (Cetina 267).

En todos estos sonetos, la voz poética acepta la naturaleza engañosa del sueño, hasta prefiere la experiencia del efímero momento del sueño. Sin embargo, para Lupercio Leonardo de Argensola el sueño provoca las imágenes dolorosas que le causan desconcierto, pesadillas. En esencia, presenta la doble condición del sueño: por un lado, sabe que es falso, una creación de la fantasía; por otro, las imágenes que proyectan son tan emotivas como las que uno percibe cuando está despierto. En el Soneto 11, “Imagen espantosa de la muerte”,⁴¹ es el “sueño cruel” lo que causa desconcierto, no gozo, como es el caso de Boscán, o desengaño, como en Cetina.

Imagen espantosa de la muerte,
 sueño cruel, no turbes más mi pecho,
 mostrándome cortado el nudo estrecho,
 consuelo sólo de mi adversa suerte.
 Busca de algún tirano el muro fuerte,
 de jaspe las paredes, de oro el techo,
 o el rico avaro en el angosto lecho
 haz que temblando con sudor despierte.
 El uno vea el popular tumulto
 romper con furia las herradas puertas,
 o al sobornado siervo el hierro oculto;
 el otro sus riquezas descubiertas
 con llave falsa o con violento insulto:
 y déjale al Amor sus glorias ciertas. (51)

Para la voz poética el “sueño cruel” es lo que le provoca entrar en un estado melancólico, al hacerle pensar en la posible pérdida de su amada. La imagen del nudo cortado alude al lazo entre el poeta y su amada en vida, pero que con su muerte quedó truncada. Era ese “nudo estrecho” lo que le permitía ser feliz, pero el “sueño cruel” le rememora la posibilidad de que se corte. Esta impresión le provoca dolor, sufrimiento. Las imágenes son tan fuertes que impiden que el poeta descanse, entrando así en un estado de insomnio. El poeta no quiere dormir, quiere evitar volver a ver esa imagen del nudo roto, que le hace recordar la ausencia del objeto deseado. Insta al “sueño cruel” a que atormente al tirano o al rico avaro. Insiste en que les provoque desasosiego a estos personajes, que les haga soñar que han perdido lo que más añoran en la vida, como se ve en los dos tercetos.

⁴⁰ Alatorre ve en estos sonetos una clara influencia de Boscán, y afirma que el primer verso hace pensar en el italiano Sannazaro: “Ahí, Leticia fugace, sonno lieve!” (65).

⁴¹ Utilizo la edición de José Manuel Blecua, *Lupercio Leonardo de Argensola. Rimas* (1972). Respecto a este soneto, Blecua señala que trata el “conocido tópico de *somnium imago mortis*, tan citado en los siglos XVI y XVII en toda Europa” (nota 1, 51).

Argensola presenta un matiz peculiar del sueño: el de crear “falsas impresiones” que pueden ser tan fuertes en el sueño como en la realidad. Las impresiones que irrumpen en el consciente, aunque ilusorias, pueden causar igual desconcierto en el individuo que teme perder algo muy codiciado. Es mediante el sueño como uno puede revivir o imaginar la pérdida, la desolación que le causa el objeto deseado, o su imagen. El poeta pone como ejemplo de su sufrimiento la condición que provocaría en el tirano y el avaro perder lo que ellos más desean: poder y riqueza. Él solamente quiere mantener el feliz pensamiento de su amada. Por consiguiente, el yo-poético le pide al “sueño cruel” que deje “al amor sus glorias ciertas” (14); es decir, que permita que el recuerdo de su amada sea como el que él tenía, que ese “nudo estrecho” se mantenga atado fuerte, como él recuerda, y que el sueño no introduzca imágenes espantosas que le provoquen el perder o evitar caer en el sueño, para no tener ese “sueño cruel.” Alatorre apunta que este soneto, en sí, no trata el tema del sueño, sino de la pesadilla. Lupercio goza de las “‘glorias ciertas’ del amor. Es, como Boscán, un hombre dichosamente casado. En el verso 4 menciona, sí, su ‘adversa suerte,’ pero se referirá a los contratiempos y sinsabores ordinarios de la vida; y, además, tiene para ellos el ‘consuelo’ conyugal. Habrá que entender, probablemente, que el poeta soñó muerta a su mujer” (158).

Argensola presenta, en este soneto, su estado anímico de dolor, melancolía y nostalgia ante el recuerdo o posibilidad de perder el objeto amado. El sueño, la imagen que irrumpe en su conciencia crea su muerte, de tal forma que las emociones que experimenta en el sueño son tan reales como en vigilia. El soneto narra una pesadilla que le produce la imagen del “nudo roto,” que le crea, en sí, la imagen de la muerte de la amada.⁴² Por esta razón quiere desterrar el “sueño cruel,” evitar soñar, reviviendo este episodio doloroso una y otra vez, y solamente quiere rememorar las “glorias ciertas,” su actual condición de felicidad con su esposa.

Fernando de Herrera⁴³ trata el tema en su “Canción al Sueño,”⁴⁴ en donde expresa su deseo de que venga el sueño a aliviarle de su dolor, su insomnio, aunque sea por unos breves momentos:

Suave Sueño, que con tardo buelo
las alas perezosas blandamente
bates, de adormideras coronado,
por el sereno y adormido cielo:

⁴² Mann comenta que “mucho después de la muerte de Laura, y cerca del final del *Canzoniere*, ella se le aparece en una de las muchas visiones (C359) y le ofrece los laureles del triunfo, recordándole que aún está ligado por el *l'aureo nudo*, el nudo dorado de su amor” (71).

⁴³ Sigo la edición de Roncero López.

⁴⁴ Alatorre apunta que esta canción “está muy en línea del *Sommus* de Estacio” (84) en el que “el poeta se dirige a un joven dios, el más blando de todos (*placidissime divum*), para quejarse de que en la noche, cuando él derrama sobre todos los vivientes el bálsamo del reposo, sólo él se revuelve en el lecho, torturado por insomnio” (46). Véase el estudio de Crosby & Schwartz, quienes estudian el poema de Estacio en relación a la silva de “El sueño” de Francisco de Quevedo.

ven ya al extremo puesto de Occidente,
 y de licor sagrado
 baña mis ojos, que, de Amor cansado,
 con las rebueltas de mi pensamiento,
 no admito algún reposo,
 y el dolor desespera al sufrimiento.
 ¡O sueño venturoso,
 ven ya, ven dulce amor de Pasitea,
 a quien rendirse a tu valor desea! (vv. 1-13)

El yo-poético no puede dormir por culpa del recuerdo de su amada que le causa sufrimiento. Por tanto, llama al ‘Sueño,’ “hijo de Nix (la noche) y Erebo, hermano de Tánato (la muerte)” (Herrera [Roncero] 233), para que le provoque el sueño, y así poder descansar, aunque sea por unos breves instantes. La canción continúa:

Divino Sueño, gloria de los mortales,
 descanso alegre al mísero afligido,
 Sueño amoroso, ven a quien espera
 descansar breve tiempo de sus males,
 con el umor çeleste desparzido.
 ¿Cómo sufres que muera,
 libre de tu poder, quien tuyo era?
 ¿No es dureza dexar un solo pecho
 en perpetuo tormento
 y que no entienda el bien que al mundo as hecho
 sin gozar de tu aliento?
 Ven, sueño blando, Sueño deleitoso,
 vuelve a mi alma ya, vuelve el reposo. (vv. 14-26)

En esta parte de la canción el yo-poético le pide al ‘Sueño’ que venga, le implora que le deje “descansar breve tiempo de sus males” (17). Y expresa su desconcierto ante éste, que lo ha dejado olvidado, causándole un “perpetuo tormento” (22). Le suplica que regrese a su alma, que le dé descanso: “Ven, Sueño blando, Sueño deleitoso, / vuelve a mi alma ya, vuelve el reposo” (25-26). A continuación presenta la imagen de la llegada del día, después de una noche inquieta:

Sienta yo en este passo tu grandeza;
 baxa esparciendo el immortal rocío;
 huia la alba que en torno resplandeçe;
 mira mi grave llanto y mi tristeza
 y la razón del descontento mío,
 y mi frente humedeçe,

en la sazón en que la lumbré creçe;
 vuelve, sabroso sueño, y las hermosas
 alas suenen aora,
 y huya con sus alas presurosas
 la desabrida Aurora,
 y lo quen mí faltó la noche fría,
 acabe la çercana luz del día. (vv. 27-39)

Expresa su deseo de que el ‘Sueño’ ignore esta llegada del día, y le reclama que regrese, que le induzca el sueño, para poder descansar durante el día, ya que no pudo durante “la noche fría” (38). Continúa implorando que le permita descansar, antes de que llegue el sol, la luz del día:

Una corona fresca de tus flores,
 Sueño, ofresco, y descubre el dulce efeto
 en los cansados sercos de mis ojos
 que el ayre, lleno en líquidos olores,
 ya tiene por qué sea más secreto;
 y destos mis enojos
 destierra, manso Sueño, los despojos.
 Ven ya, Sueño presente,
 y acabará el dolor, así te vea
 en braços de tu dulce Pasitea.
 Canción, si no agradares hecha en sueño,
 como yo alcançe a ser del Sueño oýdo,
 sufre el mal que te diere
 quien más cuidado en tu dolor pidiere. (vv. 40-56)

En resumen, Herrera crea la imagen del amante que no puede conciliar el sueño, está inquieto, dando vueltas a su pensamiento, debido al recuerdo de la ausencia de su amada. Quizás la imposibilidad de no poder unirse con su amada le provoque el estado de insomnio, y debido a esto le pide al ‘Sueño’ que le provoque el sueño, y así poder adormecerse, aunque sea por unos breves momentos.

En el Soneto XIII, el amante se dirige a su amada y le expresa su presente situación, de dolor, de sufrimiento, que está causada por su desinterés. Le pide que reconsidere, que vuelva su mirada hacia él, de tal forma que mediante la vista puedan entrar en contacto, para poder consumir su amor. Llama “cruel” a la amada porque apresura su paso, no repara en el estado emocional de la voz poética, lo ignora:

¿Dó vas? ¿Dó vas, cruel? ¿Dó vas? Refrena,
 refrena el presuroso passo, en tanto
 que de mi dolor grave el largo llanto

á abrir comiença esta honda vena.
 Oye la boz de mil suspiros llena,
 i de mi mal sufrido el triste canto,
 que no podrás ser fiera i dura tanto
 que no te mueva esta mi acerba pena.
 Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos,
 antes que quede oscuro en ciega niebla. (vv. 1-10)

Aunque se dirige a su amada con duras palabras, lo hace en un sueño (“dezia, en sueño o en ilusión perdido”, v. 11), exponiendo el estado emocional del poeta, que no puede dormir, y el trato injusto de su amada hacia él, lo que le hace crear una escena en la que el poeta se enfrenta a ella y la reprende por su egoísmo y desdén. Sin embargo, todo era un sueño, una falsa ilusión, y al despertar el poeta se siente perdido:

Volví; halléme solo i entre abrojos,
 i, en vez de luz, cercado de tiniebla,
 i en lágrimas ardientes convertido. (vv. 12-14)⁴⁵

Por su parte, Francisco de Figueroa en el soneto LXV, “A la sombra de un olmo, al nuevo día” (ed. de López Suárez), comienza con la imagen petrarquista del poeta que duerme debajo del laurel, en este caso el olmo. Es a partir del sueño cuando se produce su transformación, lo que era conversión amorosa para Petrarca y religiosa para san Agustín. En el caso de Figueroa, imita a Petrarca, y presenta así su transformación amorosa mediante la voz poética de Tirsi:

A la sombra de un olmo, al nuevo día,
 de suspirar y de llorar cansado,
 con el alma despierto y desvelado,
 con el cuerpo el pastor Tirsi dormía:
 a su Fili soñando que veía,
 movida a compasión de su cuidado
 hablarle mansamente, apresurado
 por asirla, las manos extendía.
 Cuando del ansia y del deseo alterada,
 despide el alma el sueño, la pastora
 huye con él y Tirsi abraza el viento.
 Entonces, con voz flaca acompañada

⁴⁵ Alatorre apunta que este soneto no va dirigido al sueño, sino “a la soñada, a la sombra o imagen del ser amado, aparecida en sueño” (85). Explica que “La palabra *luz*, en el penúltimo verso, bien podría escribirse en mayúscula, pues es el nombre que Herrera decidió ponerle a su ‘dama,’ doña Leonor de Milán, mujer del conde de Gelves, el cual, evidentemente, nunca tomó en serio la ‘pasión amorosa’ del poeta, tan rebotante de literatura” (86).

de lágrimas, dice él: “¿quién quita agora
a los ojos el bien del pensamiento? (vv. 1-14)

En este soneto la voz poética expresa al final la cuestión sobre la permanencia de la experiencia soñada: “¿quién quita agora / a los ojos el bien del pensamiento?” (vv. 13-14). Es decir, aunque el sueño fuese ilusorio, la idea de que pudo haber una unión, un abrazo amoroso, le provoca el mismo sentimiento que si estuviese despierto. No puede olvidarse de lo que acaba de soñar, lo que le provoca el estado de melancolía. Las imágenes del sueño, aunque falsas, quedan impresas en el alma, en su memoria, produciéndole el desconcierto al despertar y verse abrazando al viento. En sí, la actitud del amante es que tiene que reconocer la imposibilidad de transformarse en la amada, mediante un fantasma, una imagen ilusoria, que no le puede corresponder a su amor; aunque sea la imagen de su amada, solamente es copia, pero con una carga afectiva igual a como si fuera real. Estas mismas ideas que se recogen en el Soneto LXXVI:

Cuando esperaba el corazón y ardía,
que hoy arde, mas arder ya será en vano
por culpa de la airada injusta mano
que rompió el hilo a la esperanza mía,
hermosa falda vi de blanca y fría
nieve tendida por un verde llano,
tan pura, que jamás sol ni pie humano
bañó tocando su beldad natía.
Bien la pude coger, bien cerca tuve
con qué amasar mi fuego; mas turbado,
ya tendida la mano, me detuve.
En tanto (¡ay!, ¿dónde?) mi vecina gloria
huyó cual sueño o sombra, y no ha quedado
della sino el dolor y la memoria. (vv. 1-14)

En el Soneto XLVII,⁴⁶ una vez más, la voz poética expresa su deseo de permanecer en el sueño, de no despertarse, ya que de esta manera, aunque sea una falsa ilusión, éste puede creer que la amada le corresponde a su amor, cosa que no ocurrirá al despertarse:

⁴⁶ Según el estudio de Jauralde Pou, la voz poética “se dirige al sueño, para perdonarle las ocasiones en las que le hizo sufrir, porque en esta última el sueño ha sido ‘venturoso,’ ha calmado su tristeza de amor. Sólo en el sueño y en la muerte los melancólicos poetas renacentistas pudieron con su dolor; por eso en la estrofa final se recrea con la ‘dulzura,’ jugando una y otra vez con la palabra. Nótese, sin embargo, cómo en la expresión de la poesía amorosa de los petrarquistas, siempre late una paradoja o una contradicción (amargura / dulzura, por ejemplo, como en una balanza, comenzando y terminando el último verso). Otros modos léxicos y metafóricos remiten al estilo de la época: el alma como centro de toda la pasión; los efectos del amor atormentándole; la amada ausente del poema;” (1999, 109-10).

Ocio manso del alma, sosegado
 sueño, fin del pensar triste enojoso,
 liberal de esperanzas, poderoso
 de limpiar la amargura del cuidado;
 si alguna vez a mi dolo has dado
 nueva ocasión turbando mi reposo
 con visión falsa, en este venturoso
 punto de cualquier mal quedo pagado.
 Sueño dulce y sabroso que has rompido
 la dureza que Amor y mi fe pura
 nunca ablandó, ni mi dolor tan largo;
 si me vienes a ver, cual has venido
 de otro sueño tan dulce, la dulzura,
 dulce hará cualquier pasado amargo. (vv. 1-14)

Francisco de Quevedo también trata el tópico del sueño en una silva titulada “El sueño,” invocando esa “muda imagen de la muerte” (Jauralde Pou 2007, 6). Se presenta la muerte como metáfora del sueño. El estado en el que el individuo entra al dormirse es para el poeta semejante a la muerte. Este vínculo permite al poeta retomar un tópico que se hereda de la Edad Media: la cuestión de la fugacidad (*tempus fugit*) y lo transitorio de la vida (*sic transit*), tal como lo es la experiencia onírica y la vida. Sin embargo, el sueño le permite escapar de lo mundano y entrar en un estado de aislamiento ante la cruda realidad de destierro. Alude, además, a la cuestión del descanso, actitud cristiana ante la muerte. El reposo merecido, como queda reflejado en los monumentos funerarios que llenan las capillas de las catedrales, evoca la idea de que el camino de peregrinación en esta tierra ha terminado y que la siguiente fase es la reunión con Dios. Sin embargo, para el poeta el sueño puede ser algo tormentoso y, como la muerte, le produce aprensión. Esto es debido a la incertidumbre de lo que ocurrirá. La muerte, el destino del hombre, es incierta, tal como las imágenes que bombardean al soñador, que irrumpen del subconsciente provocándole un estado ansioso, de desconcierto. El descanso merecido puede ser turbado por causas que el poeta no puede controlar.

Quevedo expresa su condición psíquica ante la imposibilidad de caer en el sueño, en el descanso. Hay algo que se lo impide: una imagen, una memoria. Se queja, ya que dormir es condición natural, como expresa en su poema. Todos los elementos de la naturaleza siguen un ritmo establecido, todos descansan al caer el sol. Sin embargo, él no puede porque algo se lo impide. Puede ser el remordimiento, la incapacidad de rellenar el vacío que le ha dejado la amada desaparecida:

Cuidados veladores
 hacen inobedientes mis dos ojos
 a la ley de las horas;

no han podido vencer a mis dolores
 las noches, no dar paz a mis enojos;
 madrugan más en mí que en las auroras
 lágrimas a este llanto,
 que amanece a mi mal siempre temprano;
 y tanto, que persuade la tristeza
 a mis dos ojos que nacieron antes
 para llorar que para verte, sueño. (vv. 7-17)

La ausencia del objeto amado, la imposibilidad de poder gozar de su compañía, una vez más provoca que el poeta no pueda dormir, y por eso anhela poder caer en el “sueño.” El poeta juega con la ambigüedad de la palabra, quiere entrar en el sueño para poder descansar y olvidar las imágenes que se proyectan en su mente, impidiéndole dormir.⁴⁷

Quevedo retoma el tema del sueño en el soneto “Soñé que el brazo, de rigor armado.” (1969; ed. de Blecua) En éste, el sueño se convierte en pesadilla que lo despierta. Es el brusco despertar lo que le provoca entrar en un estado de desconcierto al darse cuenta de que lo que ha presenciado no es cierto, pero que hasta el momento del despertar él aceptó como real. Las impresiones son tan reales, tan emotivas, que la voz poética no puede distinguir entre eventos reales y entre otros creados por su subconsciente:

Soñé que el brazo, de rigor armado,
 Filis, alzabas contra el alma mía,
 diciendo: “Éste será el postrero día
 que ponga fin a tu vivir cansado. (vv. 1-4)

Filis le induce a la muerte: “Y que luego, con golpe acelerado, / me dabas muerte en sombra de alegría” (vv. 5-6), provocando desconcierto en el poeta, ya que es consciente de que ya no podrá ver a su amada, que está en el cielo: “Y yo, triste, al infierno partía, / viéndome ya del cielo desterrado” (vv. 7-8). Es decir, Quevedo presenta aquí la naturaleza ambigua del sueño, ya que él es consciente de lo que ocurre dentro de éste:

Partí sin ver el rostro amado y bello;
 mas despertóme de este sueño un llanto,
 ronca la voz, y crespo mi cabello. (vv. 9-11)

Es como si estuviese relatando una experiencia vivida, en donde él es consciente de lo que acontece dentro del espacio del sueño. Sin embargo, lo que le provocó más

⁴⁷ Véase Alatorre, Jauralde Pou (2007) y Crosby & Schwartz, quienes hacen un detallado estudio de esta silva.

desconcierto fue la fuerte impresión que le creó este sueño: una pesadilla. Las emociones fueron tan reales que no sabía si lo que le estaba ocurriendo era real o ficticio:

Y lo que más en esto me dio espanto
es ver que fuese sueño algo de aquello
que me pudiera dar tormento tanto. (vv. 12-14)

La imposibilidad de distinguir empíricamente es lo que más le preocupa al amante, porque le hace cuestionar su existencia: ¿cómo puede verdaderamente creerse que lo que está ocurriendo ahora es real o no? Lo más desconcertante es no saber si la vida es, en sí, un sueño.

Quevedo juega con esta preocupación filosófica en el soneto “¡Ay Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?”⁴⁸ En éste, relata su experiencia amorosa con Floralba, aunque nunca llegara a ocurrir. No obstante, él la creó en su mente mediante el sueño:

¡Ay Floralba! Soñé qué te ... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo? (vv. 1-4)

El poeta utiliza la naturaleza del sueño con el fin de presentar otra faceta que experimenta el soñador, que, principalmente, le causa una sensación de alienación: no poder diferenciar entre la realidad y lo soñado. Al percatarse de que fue un sueño se produce la melancolía, la nostalgia. Sin embargo, para Quevedo, la experiencia onírica no le impide haber gozado de su amada y poder decirle a Floralba, aunque sea en el espacio del sueño: “Te gozaba.” El sueño le sirve para recrear sus deseos más íntimos, reprimidos por la imposibilidad de que se cumplan, pero que tienen rienda suelta en el subconsciente. Se pregunta: “¿Dirélo?” Y no repara en contestar “Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.” Tal vez sea una relación prohibida, pero en el sueño todo es posible:

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,

⁴⁸ Edición de Crosby (Quevedo 1981). Respecto a este poema Alatorre dice que es “uno de los más representativos sonetos del sueño erótico” (116). Asimismo, Crosby apunta que “este soneto es el resultado de diversos ensayos del tema por parte de Quevedo en otros poemas suyos, y a la postre, de la imitación de ciertas frases que había leído en los tercetos del soneto ‘¡Ay!, dulce sueño y dulce sentimiento,’ escrito antes de 1578 por el padre Pedro de Tabares: ‘Plega a Dios’, dije entonces, con voz fuerte, / ‘que nunca duerma yo si estoy despierto; / y si esto es sueño, que jamás despierte.’ / Más desperté con sueño muy más cierto / tanto que ya vivía con la muerte; / ahora con la vida estoy más muerto’ (Quevedo 1981, 224). Véanse los estudios de Sabat de Rivers y Maurer.

como mi adoración en su desvelo. (vv. 5-8)

Termina el soneto expresando la faceta del sueño que hace que la voz poética entre en un estado de inquietud, ya que no puede determinar si en verdad aconteció lo que ha soñado. Finaliza con el deseo de que el sueño no termine, que no se despierte, y que le permita continuar con esta experiencia agradable:

Y dije: 'Quiera Amor, quiera mi suerte,
que duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte.' (vv. 9-11)

Pero la amarga realidad irrumpe el dulce soñar de la voz poética y es el despertar lo que le causa extrañeza, dolor, al no poder seguir con esta amorosa y seductora experiencia. Es el despertar y tener que aceptar que ese amor no puede realizarse lo que causa tristeza:

Mas desperté del dulce desconcierto,
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto. (vv. 12-14)

Lope de Vega trata el mismo tema en un soneto titulado "El sueño" (ed. de Carreño), en la comedia *La batalla del honor*, en el cual se apropia de las estructuras características del discurso onírico para recrear, aunque sea brevemente, en "un término pequeño" (v. 4), sus reminiscencias. Expresa su deseo de entrar en un estado de ensoñación, de tal forma que pueda revivir una experiencia pasada:

Blando sueño amoroso, dulce sueño,
cubre mis ojos porque vaya a verte,
o ya como la imagen de la muerte
o porque viva un término pequeño. (vv. 1-4)

De hecho, Lope de Vega juega también con el doble significado de la palabra sueño, algo que es común en todos los poemas que se están analizando. Su estado de ansiedad le causa su deseo de cerrar los ojos y dormir para poder soñar. Pero, al no poder conseguirlo, el poeta expresa su desconcierto, su dolor:

Con imaginaciones me despeño
a tanta pena y a dolor tan fuerte
que sólo mi deseo es ofrecerte
estos sentidos de quien eres dueño. (vv. 5-8)

Al final de este soneto la voz poética expresa su deseo de caer en el profundo sueño para así poder entretener sus pensamientos. En estos versos se hace referencia a la naturaleza del sueño; sabe que tiene que recordar mediante una imagen el acontecimiento que desea revivir:

Ven sueño, ven revuelto en aura mansa
a entretener mi mal, a suspenderme,
pues en tus brazos su rigor amansa. (vv. 9-11)

Los verbos “entretener” y “suspender” establecen en sí la naturaleza del sueño. Lope de Vega sabe que el sueño es como un espectáculo que lo entretiene, que lo suspende, tal como las obras teatrales que entretienen al público, al espectador, el tiempo que dura la función, que le permite escapar de la realidad, aunque sea por unos momentos. Asimismo introduce en este soneto la paradoja del sueño: ¿cómo sabemos cuándo estamos soñando? Aunque nuestros sentidos están suspendidos, se experimentan las mismas sensaciones que uno experimenta despierto. Lope de Vega expresa su ansiedad de caer en un profundo sueño:

Ven sueño a remediarme y a defenderme,
que un triste cuando sueña que descansa
por lo menos descansa mientras sueña. (vv. 12-14)

Una vez más, como había hecho Quevedo, expone las ambiguas líneas que separan lo real de lo soñado. Las inquietudes de la voz poética se consuelan en lo efímero del sueño, y para el poeta es suficiente poder revivir un evento que le produce felicidad.

El insomnio es otro aspecto que producen en el sujeto las imágenes que irrumpen desde los vastos espacios de la memoria, como expresa Lope de Vega en “El pastor que en monte anduvo al hielo” (Vega; ed. de Carreño). La voz poética ante el pastor que puede dormir a la merced de la naturaleza, bajo la luz del fuego, sin ninguna preocupación, expone su frustración de no poder caer en el sueño:

El pastor que en el monte anduvo al hielo,
al pie del mismo, derribando un pino,
en saliendo el lucero vespertino
enciende lumbre y duerme sin recelo. (vv. 1-4)

Mientras él no puede consolar su cansancio, aspecto que es condición natural de todo ser, la naturaleza continúa su curso:

Dejan las aves con la noche el vuelo,
El campo el buey, la senda el peregrino,
la hoz el trigo, la guadaña el lino,

que al fin descansa cuanto cubre el cielo. (vv. 5-8)

El recuerdo de su amada lo mantiene en vilo. Su imagen, al reaparecer cuando va a dormir, le provoca tristeza, insomnio. La amada es el vacío que le provoca este estado:

Yo solo, aunque la noche con su manto
 esparza sueño y cuanto vive aduerma,
 tengo mis ojos de descanso faltos.
 Argos los vuelve la ocasión y el llanto
 sin vara de Mercurio que los duerma;
 que los ojos del alma están muy altos. (vv. 9-14)

La voz poética está en un estado de desvelo. La recurrente evocación de la imagen de la amada es lo que le impide dormir, faceta que debería ser algo normal, natural en la condición humana. Sin embargo, el poder de la imagen, de la memoria de su amada, es tan fuerte que puede con el orden natural, el ciclo de la vida.

Hemos visto en este análisis cómo los poetas presentan, mediante su creación poética, una ficcionalización de su yo-poético. La estructura secuencial de los poemas son los *loci*, los lugares comunes que marcan el proceso de transformación del amante en la amada. En sí, las voces poéticas parten de un primer encuentro con su amada: es la imagen que se impresiona en sus memorias lo que les permite crear sus respectivas teorías sobre el amor y la función ética de la poesía. Esta construcción es necesaria, ya que, como planteó Aristóteles, no se puede pensar sin imágenes. Por tanto, los poetas tienen que construir una imagen que les permita desarrollar el discurso de su yo-poético. Se apropian del ideal petrarquista, Laura, y le dan un giro mediante sus imitaciones y consecuentes interpretaciones sobre el concepto de la poesía. Este aspecto le da unidad a la colección de poemas, estableciendo, en efecto, una narración de la experiencia amorosa, desde su primer encuentro, hasta los efectos emocionales del mismo.

La obra poética es, en efecto, la memoria poética del sujeto, en donde se depositan las experiencias emocionales que marcan el proceso de la transformación amorosa. La amada es la imagen que encierra los valores universales del amor, de la belleza y la virtud. Teniendo en cuenta que es mediante el ideal de la belleza petrarquista como uno puede llegar a acercarse a Dios y transformarse en el ser amado, la amada, por tanto, adquiere un valor religioso y profano al mismo tiempo. Ésta se almacena en los vastos depósitos de la memoria, en donde el poeta puede encontrarse con ella, tal como san Agustín se encuentra con Dios. En esencia, los poetas recurren a la memoria poética, a su pasado, es decir al texto donde se guarda la evolución de su relación amorosa con su amada, a la que idealizan en su poesía y convierten en el eje de su

creación poética, para encontrarse con ella. Es mediante la imaginación, el sueño y la escritura, como el yo-poético puede imaginarse, crear el encuentro amoroso, imposible de realizarse de otra manera y que se desvanece con el despertar.

La experiencia erótica del yo-poético se construye a partir de la experiencia que el amante crea en su obra y que deposita en su memoria poética, es decir el cancionero (Gallego Morell). La creación poética está marcada por ese primer encuentro y la permanencia de la imagen de la amada en la memoria causa que el sujeto poético esté en constante estado melancólico. La imagen se repite, constantemente recreando la escena de ese encuentro; ante la ausencia de la amada, éste se recluye en su escritura, para así hacerla presente en su memoria. Es en la escritura donde el poeta puede restablecer este primer contacto, el pasado se hace presente: la primera visión de la amada que queda impresa en el alma se puede recuperar. La escritura es, pues, como la memoria artificial: las letras son las imágenes que se inscriben en el papel, los *loci*, y el texto es la memoria.

En conclusión, dentro de los planteamientos teóricos que se han discutido, se ve cómo el poeta incluye, en sus creaciones poéticas, poemas que narran un sueño o una pesadilla, partiendo de la ficcionalización del yo-poético.⁴⁹ En estas memorias fragmentadas se guardan las imágenes que proyectan el estado anímico del yo-poético, la evolución que tiene como origen el primer encuentro con la amada, que se convierte en la *imago agens*, eje de la construcción poética. En primer lugar, el poeta parte de un primer encuentro, a partir del cual desarrolla una historia amorosa que se desenvuelve alrededor de la imagen de su amada, que se imprime en su alma mediante los sentidos. En segundo lugar, el poeta crea una memoria ficticia, en donde almacena sus experiencias mediante la escritura, su propia 'memoria poética,' en la que, finalmente, presenta al lector el proceso de transformación del amante en la amada. Asimismo, se puede concluir que la poesía del ensueño tiene una función claramente estructural: la doble función de poner en perspectiva la creación poética para el lector y el propio autor. Se cuestiona la propia existencia de su amada mediante el sueño (¿es ficción?, ¿es una ilusión engañosa?), ya que en la vida, como en el sueño, no se llega a consumir la relación. La estructura del poema coloca al yo-poético como espectador, y, por consiguiente, se auto-cuestiona la verosimilitud de su propia creación poética. Dentro de la ficcionalización del yo-poético se crea otro yo-poético que se presenta en forma de sueño. En esencia, estos poemas son ejemplos de metapoesía, en donde el poeta proyecta su teoría sobre la creación artística. Los sueños que cuentan se producen a partir de ese yo-poético, cuyas imágenes se forman a partir de la ficcionalización de la amada. Esencialmente, los sueños son pura metapoesía, ya que los poetas crean una ficción, en donde el sujeto –mediante la memoria poética– construye su propia ficción, se desdobra. Debido a esto, estos poemas tienen que ser estudiados dentro de la creación del yo-poético, ya que su interpretación tiene como

⁴⁹ Aunque se limita este estudio a los poetas comentados, hay otros poetas que han tratado el tema del sueño en sus composiciones, como Cristóbal de Castillejo, Francisco de Aldana, Calderón de la Barca o Sor Juana Inés de la Cruz.

origen el discurso amoroso que plantean los poetas en sus respectivas obras. El marco del sueño sirve como metáfora que les hace contextualizar su constitución psíquica y, asimismo, evadirse de la realidad o crear situaciones que son imposibles en la vida real. A través del uso de la poesía del ensueño los poetas presentan al lector una visión íntima de su condición anímica causada por imágenes que les impiden dormir. Expresan su deseo de evitar dormir o soñar, ya que bajo este estado se perturban las emociones que no les permiten consolarse por la ausencia de la amada. De igual modo, el despertar influye en su condición, puesto que prefieren el mundo soñado a tener que enfrentarse a un mundo sin el objeto deseado. Para concluir, se ha visto que el esquema que siguen todos los poetas estudiados utiliza las mismas estrategias para revivir una emoción que logra traspasar al lector, pero que, finalmente, se puede estudiar como metapoesía.

Obras citadas

- Agustín, san. Trad. e intr. Agustín Uña Juárez. *Las Confesiones*. Madrid: Tecnos, 2006.
- Alatorre, Antonio. *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Argensola, Lupericio Leonardo de. Ed. José Manuel Blecua. *Rimas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Aristóteles. Trad. e intr. Jorge A. Serrano. "De la memoria y la reminiscencia." *Parva Naturalia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Blecua, Alberto. "De la *Razón de amor* a un sueño anónimo del siglo XVI." *Signos viejos y nuevos*. Barcelona: Crítica, 2006. 135-54.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2^a ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- Boscán, Juan. Ed. Carlos Clavería. *Obra Completa*. Madrid: Cátedra, 1999.
- . Ed. Pedro Ruiz Pérez. *Poesía*. Madrid: Akal, 1999.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Castiglione, Baldassare. Ed. Mario Pozzi. *El Cortesano*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Cetina, Gutierre de. Ed. Begoña López Bueno. *Sonetos y madrigales completos*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Cicerón. Trad. e intr. Salvador Núñez. *La invención retórica*. Madrid: Gredos, 1997.
- . (pseudo). Trad. e intr. Salvador Núñez. *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos, 1997.
- . Trad. e intr. José Javier Iso. *Sobre el Orador*. Madrid: Gredos, 2002.
- Cilveti, Ángel L. *El significado de "La vida es sueño"*. Valencia: Albatros, 1971.
- Coleman, Janet. *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Colish, Marcia L. *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. New Haven: Yale University Press, 1968.
- Cox, Patricia Miller. *Dreams in Late Antiquity. Studies in the Imagination of a Culture*. 2^a ed. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Crespo, Ángel. Francesco Petrarca. "Introducción." *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 7-133.
- Croce, Benedetto. Trad. José Sánchez Rojas. *España en la vida italiana durante el renacimiento*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1925.
- Crosby, James O, & Lía Schwartz. "La silva 'El sueño' de Quevedo: génesis y revisiones." *Bulletin of Hispanic Studies* 63.2 (1986): 111-26.
- Cruz, Anne J. *Imitación y Transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Figuerola, Francisco de. Ed. Mercedes López Suárez. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1989.

- Freud, Sigmund. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión Jacobo Numhauser Tognola. "La responsabilidad moral por el contenido de los sueños." *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967. III, 2893-95.
- Gallego Morell, Antonio. *Estudios sobre la poesía española del primer siglo de oro*. Madrid: Ínsula, 1970.
- Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Herrera, Fernando de. Ed. Victoriano Roncero López. *Poesías*. Madrid: Castalia, 1992.
- Ishtiyaque, Haji. "On being morally responsible in a dream." Ed. Gareth Matthews. *The Agustinian Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1999. 166-82.
- Jauralde Pou, Pablo, ed.. *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- ed. *Francisco de Quevedo. Antología poética*. Madrid: Austral, 2007.
- Kennedy, William J. *Authorizing Petrarch*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Loureiro, Ángel G. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Manero Sorolla, María Pilar. "Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento." *Cuadernos de Filología Italiana* 12 (2005): 247-60.
- Mann, Nicholas. Francesco Petrarca. "Introducción." *Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1989. I, 19-126.
- Matthews, Gareth B. Trad. Roberto H. Bernet. *Agustín*. Barcelona: Herder Editorial, 2006.
- Maurer, Christopher. "'Soñé que te... ¿Dirélo?'. El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII." *Edad de Oro* 9 (1990): 149-67.
- McNerney, Kathleen. *The Influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*. Ámsterdam: Biblioteca Hispano-Americana y Española de Ámsterdam, 1982.
- Murphy, James. *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Navarrete, Ignacio. Trad. Antonio Cortijo Ocaña. *Los huérfanos de Petrarca: Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1997.
- Palley, Julian. *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1983.
- Petrarca, Francesco. Trad. Jacobo Cortines. Ed. Gianfranco Contini. Intr. Thomas Mann. *Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . Trad. y ed. Atilio Pentimalli. *El Cancionero*. Barcelona: Ediciones 29, 1976.

- Platón. Trad. Patricio de Azcárate. Ed. Luis Alberto de Cuenca. *Diálogos: Critón, Fedón, El Banquete, Parménides*. Madrid: Edaf, 2000.
- Prieto, Antonio. *La Poesía Española del Siglo XVI. I & II*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Quevedo, Francisco de. Ed. José Manuel Blecua. *Obra poética*. Madrid: Castalia, 1969.
- . Ed. James O. Crosby. *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Rico, Francisco. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Destino, 2002.
- Rivers, Elías L. *El soneto español en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 1993.
- Rossi, Paolo. Trad. e intr. Stephen Clucas. *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Sabat Rivers, Georgina. "Quevedo, Floralba y el Padre Tablares." *Modern Language Notes* 93.2 (1978): 320-28.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Stock, Brian. *After Augustine. The Meditative Reader and the Text*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.
- Uña Juárez, Agustín, trad. "Introducción." *San Agustín. Las Confesiones*. Madrid. Tecnos, 2006.
- Vega, Lope de. Antonio Carreño ed. *Poesía Selecta*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Wardropper, Bruce W. *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York: Irvington Publishers, 1983.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.