

# EL SUEÑO COMO LUGAR DE ENCUENTRO CON LA AMADA EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO\*

VIQUE DOMENE, María del Mar

mardeperlas@msn.com

*Fecha de recepción:*

10 de septiembre de 2010

*Fecha de aceptación:*

30 de septiembre de 2010

**Resumen:** El presente trabajo estudia el motivo del encuentro con la amada en es espacio onírico en tres sonetos pertenecientes a las tres grandes etapas que se suelen distinguir en el periodo áureo: Renacimiento, Manierismo y Barroco.

**Palabras clave:** Siglo de Oro – Renacimiento – Manierismo – Barroco – soneto – motivo – sueño – ensueño – amada

**Abstract:** The present study examines the motif of the encounter with the beloved in dreams in three sonnets from the three main stages that are often distinguished in the Golden Age: Renaissance, Mannerism and Baroque.

**Keywords:** Golden Age – Renaissance – Mannerism – Baroque – sonnet – motif – dream – beloved

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Historia de la literatura española del Siglo de Oro», y ha contado con la guía del Dr. Gregorio Cabello Porras, profesor del área de Literatura Española de la Universidad de Almería.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el periodo áureo podemos encontrar un considerable número de sonetos que tratan el encuentro con la amada en sueños. El presente trabajo se propone analizar tres sonetos de esa tradición, cercanos en cuanto al asunto pero pertenecientes a distintas etapas. Se ha escogido un soneto perteneciente a cada uno de los tres grandes periodos que pueden distinguirse en el Siglo de Oro (Renacimiento, Manierismo y Barroco). Para el Renacimiento, el soneto elegido ha sido «Dulce soñar y dulce congojarme» de Juan Boscán, que podría considerarse el primer soneto de sueño erótico en español (Alatorre, 2003: 63); como representante de periodo manierista, «Cuando a su dulce olvido me convida» de Luis Martín de la Plaza<sup>1</sup>; y, para el periodo barroco, «A fugitivas sombras doy abrazos» de Francisco de Quevedo. Aunque en principio pueda parecer que solo los dos últimos presentan un asunto verdaderamente cercano, cuya nota más característica es «abrazar una sombra en sueños», dicha nota está implícita en el soneto de Boscán, que, por otra parte, presenta un enfoque muy diferente.

En los tres sonetos escogidos, uno de los referentes más destacados es el soneto de Petrarca «Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva» [Janeiro, López Suárez y Schwartz e Arellano]. Claro está que los sonetos se nutren, además, tanto de otras influencias, que se remontan hasta la Antigüedad, como del ingenio de los poetas, que intentan crear sus propias obras.

No obstante, el objetivo de este trabajo no será rastrear las influencias y fuentes de los distintos poemas –aunque en algunos casos se mencionen–, sino el enfoque particular que cada uno de ellos ofrece. Teniendo en cuenta que los poetas tratan de hacer suyos los poemas, intentando superar a sus modelos, pese a las numerosas influencias, debemos considerar estos poemas hijos de un autor y una época.

Por otro lado, las tres composiciones podrían clasificarse como «sonetos de la duermevela», siguiendo la categorización que realiza Christopher Maurer (1990: 153) en relación con los poemas sobre el sueño en la literatura áurea. La descripción básica que hace de ellos bien puede aplicarse a los tres sonetos escogidos (de hecho, pone como ejemplos el de Boscán y el de Quevedo):

... de tono más epigramático que elegiaco, no describe ningún sueño en particular, sino que analiza el estado continuo, torturado, inexorable, entre sueño y desvelo, en que entre sí combaten la imaginación, los temores, la esperanza (Maurer, 1990: 153).

---

<sup>1</sup> Algunos estudiosos, como J. M. Blecua (1974: 197), atribuyen este soneto a Bartolomé Leonardo de Argensola.

Pero, como antes señalábamos, cada soneto presenta un enfoque particular, que, a continuación, intentaremos desentrañar. De igual modo, se pretende comprobar hasta qué punto se corresponde dicho enfoque con la filosofía imperante en cada periodo.

## 2. BOSCÁN: «Dulce soñar y dulce congojarme»

Dulce soñar y dulce congojarme  
cuando' stava soñando que soñava.  
Dulce gozar con lo que m'engañava  
si un poco más durara el engañarme.

Dulce no'star en mí que figurarme  
podía cuanto bien yo deseava.  
Dulce plazer, aunque m'importunava,  
que alguna vez llegava a despertarme.

¡O sueño, cuánto más leve y sabroso  
me fueres si vinieras tan pesado  
que asentaras en mí con más reposo!

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,  
y es justo en la mentira ser dichoso  
quien siempre en la verdad fue desdichado.

(Boscán 1999: 202)

Aunque en todo el poema no se menciona a la amada, podríamos afirmar, casi con toda seguridad, que estamos ante un soneto amoroso. Boscán no describe lo soñado en ningún momento, por lo que podría ser cualquier cosa; sin embargo, el marco en el que se inscribe, así como lo que sugiere el texto de una manera más directa, nos indican que se refiere a su amada. Tres palabras, repartidas a lo largo de las tres primeras estrofas, son susceptibles de sugerir connotaciones eróticas: *gozar*, *plazer* y *sabroso*. Del mismo modo, como comenta Maurer, la palabra *dulce*, tan reiterada en este poema (repetición muy típica de la lírica tradicional) tiene también notables connotaciones eróticas. Así, Alatorre califica este poema como erótico cuando apunta que «no deja de ser curioso que sea Boscán el autor del primer 'soneto de sueño erótico', donde el amante desdichado se sueña dichoso» (Alatorre, 2003: 63), porque, como comenta Maurer,

... como regla general, el poeta español de los siglos XVI y XVII logra el efecto erótico de otra manera: con frecuencia suprime cualquier descripción directa de los deleites del sueño y son únicamente los *efectos* del sueño —e. g., el deseo vehemente de seguir soñando o de volver a soñar— los que dejan ver la intensidad del placer que ha experimentado (Maurer, 1990: 156).

Este soneto está, sin duda, cubierto por el velo del decoro. Pero, aceptando que nos encontramos ante un soneto de amor, encontramos que éste se caracteriza por ser un amor blando, suave, que permite que el poeta se consuele en sueños y cuya nota principal es la dulzura. Cabe pensar que un amor ardiente y pasional no encontraría así consuelo; el sueño no haría más que atormentarlo, y daría lugar a un profundo desgarró, no a una dulce congoja.

Y es que en este soneto de Boscán es dulce el sueño, pero también es dulce la pena que siente el amante cuando cree («estaba soñando») que no es real lo que sueña («que soñava: «Dulce soñar y dulce congoxarme / cuando'stava soñando que soñava»). Estamos ante lo que Arén Janeiro (2008: 282) ha llamado un «metasueño», que no es otra cosa que una bella forma, «romántica» según Alatorre (2003: 64), de expresar la toma de conciencia. Este hecho permite que los otros dos sonetos que veremos a continuación se relacionen con éste, ya que el brote de conciencia hará, sin duda, aunque no se mencione explícitamente, que el amante perciba como una «sombra» a su amada, ya que para que un sueño sea vívido es necesario encontrarse profundamente dormido.

No tan explícitamente como expone Arén Janeiro se hace alusión al dilema filosófico de distinguir el sueño de la realidad. De hecho, en el soneto se expone claramente que el poeta acaba siendo consciente de qué es real (su vida desdichada) y qué es sueño (los momentos felices y breves que salpican esa vida). La felicidad de los sueños es tal que incluso hace dulce la congoja, ya que, mientras siga soñando, aunque sepa que se trata de un sueño, es feliz. Pero la felicidad, el placer, no duran. Si así fuese, sí que sería dulce gozar de los bienes del sueño.

Con todo esto, el planteamiento general queda delineado en el primer cuarteto: la tensión entre realidad y sueño, entre verdad y engaño, entre dolor y placer, así como la imposibilidad de alargar la experiencia deleitable. La estructuración del soneto se basa en estas dualidades, que constituyen características inherentes a la actividad onírica.

En el segundo cuarteto Boscán insiste el motivo de la autoconsciencia del durmiente e introduce una nueva nota: el miedo a despertar. Con esto, el dulce sueño se ve enturbiado

ya por dos factores: el primero, que es consciente de que está durmiendo; el segundo, que, como sabe que es un sueño, teme despertar.

Por su capacidad de engaño se nos presentan los sueños como un sucedáneo de vida. A veces mejores que la vida, porque en ellos se puede ser más feliz, también son más efímeros. De esta forma los sueños pueden constituirse en metáforas de la brevedad de la vida, tópico especialmente recurrente en el Siglo de Oro (Arén Janeiro, 2008: 262).

Dado todo lo anterior, el primer terceto expresa, con una expresiva paradoja, el deseo del amante de que el sueño asentase en él con más reposo. En este terceto el poeta se dirige directamente al sueño. Este hecho crea un vínculo entre la composición y la tradición de los himnos, sin impedir, por supuesto, que «Dulce soñar y dulce congoxarme» siga siendo un soneto de amor. Por otra parte, queda aquí ya totalmente claro que el poeta se encuentra en un estado de *duermevela*, en el que sin dejar de estar a la merced de las imaginaciones oníricas, ha brotado la conciencia. Cabe pensar que, si bien los fuertes sentimientos que tan desdichado lo hacen cuando está despierto dejan una huella indeleble en su mente que emerge en sus sueños, la intensidad de ese mismo amor no le permite conciliar un sueño profundo que lo engañe del todo.

Todo esto hace posible establecer una estrecha relación entre el sueño y uno de los aspectos del concepto de poesía –analizado por Anne J. Cruz– que se refleja en algunas composiciones de Petrarca y de otros autores como Ausias March. El sueño tendría un origen similar a la poesía, ya que en la actividad literaria, «así como el deseo del poeta por la dama da origen a la poesía (puesto que la ausencia de ella le inspira su recuerdo), la misma poesía crea el deseo por la dama (pues recuerda continuamente su ausencia)» (Cruz, 1988: 39). Algo parecido ocurre con los sueños. En los sueños se nos presentan imágenes o hechos que han causado una fuerte impresión en nosotros durante el estado de vigilia, pero, a diferencia de la poesía, un sueño agradable produce consuelo, ya que su capacidad de engaño es mayor, incluso cuando el soñante se encuentra en un estado de *duermevela*.

El segundo terceto concluye la composición, resume y justifica lo anterior: en el sueño el poeta fue dichoso y es justo que disfrute una mentira quien en la realidad es desdichado. Los dos últimos versos, como apunta Alatorre, «resumen epigramáticamente la “filosofía” del soneto» (2003: 64). El sueño se nos presenta, en definitiva, como consuelo, como vía de escape para el amante desventurado, que se conforma con los breves momentos de felicidad que encuentra en sus ratos de «descanso». Domina un tono patético de suave melancolía.

Inspirándose en el soneto de Petrarca «Beato in sogno e di languir contento», al que remite en el primer verso mediante la temática y la estructura bimembre, Boscán imita no solo metros sino también motivos: el amante desdichado que en sueños se siente dichoso. Como comenta Alatorre, «No creo que debamos imaginarnos a un Boscán hastiado de la

rutina “burguesa” y obsesionado por un romántico amor imposible. Él está haciendo literatura» (2003: 63). Pero, si atendemos al modelo, nos damos cuenta que Boscán no lo sigue servilmente sino que crea una composición original –aunque sin alejarse del planteamiento italiano esbozado en ese primer verso– y de un acabado impecable.

### 3. MARTÍN DE LA PLAZA: «Cuando a su dulce olvido me convida» (Soneto I)

Cuando a su dulce olvido me convida  
la noche y en sus faldas me adormece,  
entre el sueño la imagen me aparece  
de aquella que fue sueño en esta vida.

Yo, sin temor que su desdén lo impida,  
los brazos tiendo al bien que se me ofrece,  
mas ella (sombra al fin) se desvanece  
y abrazo el aire donde está escondida.

Así, burlado digo «¡Ah, falso engaño  
de aquella ingrata que mi mal procura,  
tente, aguarda, lisonja de tormento!».

Mas ella, en tanto, por la noche oscura  
huye, corro tras ella. ¡Oh caso extraño,  
que pretendo alcanzar, que sigo al viento!

(Martín de la Plaza 1995: 65)

Este poema pertenecería, como antes se adelantaba, al periodo manierista. El manierismo se ha entendido como «dislocamiento de formas, artificiosidad en las mismas, por agotamiento o cansancio de un sistema que busca el *asombro* –no la contemplación– y que ha de lograrlo por el rebuscamiento de gestos y actitudes dentro de la pintura o por la manipulación estilística de la lengua» [Palomo, 1988: 20]. Sin embargo, a simple vista, el poema no presenta formas retorcidas ni contrastes extremos. No obstante, sí que presenta una elaborada y pensada estructura en la que caben, como veremos más adelante, importantes cambios en el concepto de sueño amoroso. La aparente falta de ornato que se da tanto en éste como en los otros dos sonetos puede que sea sentida por los autores como uno de los mejores modos de dar forma a un sentimiento íntimo, que se ha producido en un estado de semiinconsciencia.

A diferencia del soneto anterior, que constituye una valoración de las ensoñaciones, este soneto de Luis Martín de la Plaza describe qué le viene a la mente cuando llega la noche y, con ella, el sueño. Así, el soneto comienza con la llegada de la noche, que brinda al amante un «dulce olvido»: olvido de los desdenes de la amada y de su sufrimiento por ellos, olvido de que la dama ya no esté y jamás pueda siquiera aspirar a su amor. Y es que aquello que se le aparece es la imagen de quien «*fue* sueño» en esta vida. Del mismo modo que ocurría con el soneto de Boscán, en éste se nos muestra la posibilidad de un sueño dentro de otro sueño. Pero aquí ya no es un metasueño, sino la amada, que «es, por sus cualidades superiores o por la imposibilidad de alcanzarla, un sueño dentro de la realidad vivida, soñada en el sueño de la noche, y siempre inalcanzable» (Sabat de Rivers, 1977: 42-43).

Las esperanzas del amante, sin embargo, se verán truncadas, ya que lo que tiene ante él, por otra parte, no es más que la sombra de una sombra, y algo así no puede acabar bien. De esta manera, el desencadenante del cambio que se produce en el soneto y que lleva al poeta de un estado esperanzado a una angustiada experiencia radica en la naturaleza misma del sueño que se manifiesta a través de la amada. El recurso onírico, que muchas veces es excusa para realizar/escribir algo que en la vida real sería imposible o indecoroso, aquí se vuelve extensión de los sufrimientos de las horas de vigilia. No tiene el poeta por qué cubrir con un velo los placeres del sueño, ya que lo que comienza siendo un poema para consolarse en el espacio onírico con lo que jamás tendrá ya en la vida real, se torna pronto en pesadilla. Pero, como señala Alatorre (2003: 105), al tópico clásico de intentar abrazar una sombra que se desvanece (presente en la *Odisea* y en la *Eneida*) se le da en este soneto un importante giro, ya que la dama deviene en «aquella ingrata» que sigue procurando, aun tras la muerte, el tormento del amante.

Otra diferencia respecto al soneto de Boscán la hallamos en que no dirige sus quejas al sueño, sino a la imagen/sombra de su amada. El sueño no se percibe como engaño y sí, en cambio, el desvanecimiento de la mujer, que se convierte a los ojos del amante en una «ingrata», en «lisonja del tormento». La dualidad mentira/verdad intrínseca a las reflexiones sobre el ensueño no aparece en este soneto. Las características del sueño se personifican en la figura de la amada, que se convierte en la burladora.

El amante, por su parte, actúa de acuerdo a lo normal en los sueños –esto es, anormalmente–, ya que es capaz de hacer cosas que no haría en la vida real (intentar abrazar a la dama esquiva nada más verla y perseguirla después). El estado de duermevela no está muy claro en este soneto, debido a la actitud del amante que solo al final («¡Oh caso extraño, que pretendo alcanzar, que sigo al viento!») se muestra más reflexivo y, por consiguiente, «consciente».

En otro orden de cosas, al comprobar que aquí no se esbozan las dicotomías a partir de las cuales se estructuraba el soneto de Boscán; que parte de éstas se personifican en la figura de la amada y la caracterizan; que realidad y ensueño se confunden en tanto que experiencias desgraciadas, cabe preguntarse cómo se estructura el poema. Mercedes López Suárez no duda en afirmar que el elemento estructurador de esta composición es el «yo» poético. Y aduce:

La estrategia seguida por Plaza se articula en primer lugar sobre un sistema sintáctico concebido como un juego aparente de sujetos poéticos. Aparente porque, tanto la noche cuya irrupción sobre la tierra marca un ritmo lento y gradual, como el sueño o la amada que activa el movimiento rápido conclusivo, son solo elementos «actantes» de un único sujeto, es decir el yo del poeta. Un yo en torno al cual gravita todo el universo del poema, formalmente destacado por su aislamiento intencional al comienzo del endecasílabo 5 (López Suárez, 2009: 103).

También explica que, aunque el sujeto del primer cuarteto sea «la noche» y el «me» constituya su complemento directo, la repetición rítmico sintáctica de dicho pronombre anuncia el verdadero sujeto poético que irrumpe en el primer verso del segundo cuarteto.

Otro aspecto destacable lo constituye el hecho de que a medida que avanza el soneto, el ritmo se acelera, desde la llegada lenta y apacible de la noche hasta la huida de la amada mientras el amante corre tras ella intentando alcanzarla, escena de gran dinamismo, con reminiscencias del modelo petrarquesco («abbracciar l'ombre»), pero muy lejos de su estatismo. Mas no solo hay dinamismo en esta imagen, sino que también posee un nada desdeñable sensualismo, del que López Suárez comenta:

Esta secuencia de la amada fugitiva y el amante perseguidor, recuperada desde reminiscencias ovidianas, es producto de una elección deliberada y de adhesión a ese principio de utilización de los modelos clásicos cuyo sensualismo sirvió [...] para oponerse al neoplatonismo (López Suárez, 2009: 106).

Ciertamente, la nota erótica aparece una vez la amada se ha convertido en «una ingrata» burladora, y tanto las intenciones del amante como la caracterización negativa de la dama alejarían este soneto del tópico de amor platónico. Pero sea o no para oponerse al neoplatonismo, la imagen que cierra el poema culmina no solo el ritmo creciente de la composición sino también del sufrimiento del amante, que es burlado y persigue un imposible, que donde esperaba encontrar paz y placer encuentra la impotencia de ir tras



algo inalcanzable. Lo que era dulce sueño en Boscán, aquí se ha transformado en una extensión de los tormentos de la vida.

#### 4. QUEVEDO: «A fugitivas sombras doy abrazos»

A fugitivas sombras doy abrazos;  
en los sueños se cansa el alma mía,  
paso luchando a solas noche y día  
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,  
y viendo mi sudor, se me desvía;  
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía  
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana,  
que no se aparta de los ojos míos;  
búrlame y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos,  
y como de alcanzarla tengo gana,  
hago correr tras ella el llanto en ríos.

(Quevedo, 1998: 157)

Quevedo, como veíamos en Boscán, remite directamente en su primer verso al soneto petrarquista «Beato in sogno, e di languir contento, / d'abbracciar l'ombre», pero ya estamos muy lejos del modelo, que quizás ni siquiera fue tenido en cuenta por Quevedo de un modo directo. No obstante, debemos considerar que el poeta manejaba fuentes muy diversas. Para la imagen del primer verso, por ejemplo, se han señalado como modelos los mitos de Narciso, Ixión y Orfeo, que en vano querían abrazar el objeto de su amor. (Schwartz y Arellano, 1998: 758).

Desde los primeros versos Quevedo nos muestra un ser atormentado, al que persiguen sus obsesiones tanto de día como de noche. Como en el soneto de Plaza, el elemento estructurador será el «yo» poético, pero, a diferencia de aquél, el estado de duermevela viene determinado por el tortuoso estado mental, que con toda seguridad debe impedir al amante conciliar un sueño profundo. El poeta no intenta abrazar ya una sombra que se desvanece, sino «fugitivas sombras». La noche no es sinónimo de felicidad, como lo era

para Boscán; ya ni siquiera queda la esperanza de que lo sea, como en el soneto de Martín de la Plaza. La noción de que se sueña de noche lo que se imagina en la vigilia, que fue desarrollada por Montaigne y leída por Quevedo (Schwartz y Arellano, 1998: 758), aparece claramente plasmada en este soneto, mientras que en los otros se suponía implícita. No obstante, la intensidad de la pasión del amante hace que la dicotomía sueño/realidad presente en esta composición una frontera muy difusa, ya que tanto de día como de noche la imagen de la amada inalcanzable atormenta al poeta.

Por otro lado, la amada y su obsesión por ella se entrecruzan en el poema. Las fugitivas sombras a las que intenta dar abrazos no pueden ser otra cosa que imágenes incorpóreas de su amada. Así, cuando dice «paso luchando a solas noche y día / con un trasgo que traigo entre mis brazos» parece referirse a su obsesión; pero en el segundo cuarteto leemos:

Cuando le quiero más ceñir con lazos,  
y viendo mi sudor, se me desvía;  
vuelvo con nueva fuerza a mi porfia  
y temas con amor me hacen pedazos.

Sintácticamente enlaza con el anterior, sin embargo se está refiriendo claramente a su amada –o a la imagen de ella que obsesivamente se le presenta en sueños–. Por esta conexión el objeto de su deseo se convierte metafóricamente en duende nocturno burlón. Esta transfiguración no puede pasar desapercibida. Como ocurría con el soneto de Martín de la Plaza, el poeta, impotente y angustiado, distorsiona la imagen idealizada de la amada, aunque sigue constituyendo el objeto de su deseo. Esto, a su vez, hace que la angustia del poeta se multiplique ya que, si bien antes la dama era inalcanzable por su condición superior a ojos del poeta, una vez perdida el aura idolátrica que la rodeaba, ésta sigue rechazando al amante. Ni en el espacio onírico, en el que se suspenden las reglas del mundo real, el amante puede satisfacer sus deseos.

No obstante, la carga erótica, teniendo en cuenta que estamos ante un amor frustrado, es mucho mayor en este poema que en los anteriores. Los constantes intentos por abrazar y «ceñir con lazos» son indicadores claros de las intenciones del amante. Del mismo modo, el sudor constituye una «expresiva metonimia de la lujuria del poeta» (Olivares, 1995: 99). La palabra *sudor*, por otra parte, introduce una nota antipoética que, por el paralelismo existente entre los versos 6 y 8, da lugar a un imponente contraste:

y viendo mi *sudor*, se me desvía;  
vuelvo con nueva fuerza a mi porfia  
y temas con *amor* me hacen pedazos.

Este contraste puede aún agudizarse si entendemos, como Olivares, que

la amada escarnece al poeta y al exigirle una relación casta le destroza: «y temas con amor me hacen pedazos». Con este estallido revela la médula de su angustiosa situación el poeta: el conflicto entablado entre deseo y amor, entre «querer» y «amar» (Olivares, 1995: 99).

La palabra pedazos introduce, a su vez, una nueva nota prosaica. Mediante la rima de este vocablo con *abrazos*, *brazos* y *lazos*, se produce una nueva escisión en el poema. Ante los continuos empeños, cada vez más desligados del amor y más cercanos a satisfacer lo que se ha convertido en una obsesión, el fracaso constituye el total desmoronamiento del amante.

Julián Olivares explica la introducción de vocablos no líricos arguyendo que «Quevedo siente la necesidad de introducir expresiones prosaicas o vocablos “no-líricos” con el fin de provocar un contraste con la sonoridad meliflua de la lírica amorosa tradicional» (1995: 100). Pero su intención, o al menos el efecto que consigue, va más allá. La ruptura que originan refleja la ruptura interior del amante, su desgarró en todos los sentidos, que responde al sentimiento de desengaño que domina en el barroco. El desgarró culmina con la renovación del reiterado motivo petrarquista «hacer correr en llanto en ríos» que en este contexto cobra nueva vida. Y es que, por una parte, contrasta vivamente con las notas antipoéticas antes comentadas y, por otra, el mundo onírico permite que esta imagen pueda ser interpretada de manera literal, dotándola así de finalidad y aportando al soneto un juego de sentidos bastante enriquecedor.

Pero antes de esta última imagen, llamativa por renovada, el poeta es burlado nuevamente. Ni vengarse puede. En este soneto la imagen de la amada no se conforma con esquivarlo sino que se muestra arrogante y divertida al hacerlo. Esto se complementa con la esencia misma de la dama en el espacio onírico: «La isotopía léxica que conforma el contenido de todo el poema es la de la inanidad de la amada, que ya ni siquiera es referida explícitamente y ha pasado a ser “sombra fugitiva” e “imagen vana”», de manera que «la realidad amorosa no es únicamente “esquiva”, como decía la queja renacentista, sino vana, vacía de contenido, fugitiva sombra en un sueño» (Pozuelo Yvancos, 1979: 142-143).

## 5. CONCLUSIONES

Los tres sonetos, como hemos podido comprobar, pese a tener ciertos puntos en común, aportan perspectivas totalmente distintas, que, por otra parte, no desmienten las características con las que la crítica suele describir cada periodo (aunque tampoco encajan

en ellas a la perfección). El soneto de Boscán, nada explícito y de tono suave y melancólico, participa de la paradoja amorosa petrarquista y encaja con el esperanzado espíritu renacentista; por otro lado, su perfecta trabazón de ideas hace de este soneto un modelo más que seguir. Por su parte, la composición de Martín de la Plaza da un importante giro al tópico de «abrazar una sombra» que resulta inesperado, máxime si esperamos encontrar un planteamiento parecido al de «Dulce soñar y dulce congoxarme». El elemento sorpresivo radica, principalmente, en que la que «fue sueño en esta vida» pasa rápidamente a ser tildada de «ingrata», «lisonja del tormento» del desesperado poeta. Este cambio, aunque no supone un contraste drástico, dota de nuevo atractivo al tópico. Por lo demás, el soneto presenta una estructura sumamente trabajada, sin las repeticiones propias de la lírica tradicional usadas por Boscán y con un juego sintáctico muy efectivo. Sin embargo, en este poema de Martín de la Plaza no late la vida como lo hará en el de Quevedo. Ésta es, quizás, la característica principal que distingue Manierismo y Barroco, ya que según Emilio Orozco:

En los dos, es verdad, vemos una alteración de las formas clasicistas, tanto en lo literario como en la plástica, pero esa alteración se produce en el cuadro manierista como algo que les sobreviene a los cuerpos y formas desde fuera, como algo racional, previo e impuesto (Orozco, 1975: 42-43).

En el arte barroco, en cambio (y según muestra Orozco a lo largo de toda su obra [1975]), fondo y forma están inseparablemente unidos y reflejan un estado espiritual muy concreto, que vuelve sus ojos hacia la vida, hacia la coyuntura espiritual de la época y la intimidad del poeta. Es por todo esto por lo que, efectivamente, podríamos considerar «Cuando a su dulce olvido me convida» como un soneto manierista.

El soneto de Quevedo refleja un profundo desgarró, al que contribuyen especialmente la precisa adjetivación con la que empieza el poema («fugitivas sombras»), los elementos inesperados que lo salpican (la amada como «trasgo», el «sudor», el renovado «hacer correr el llanto en ríos», etc.) y el haber transformado el amor en algo parecido a una obsesión, con un aumento de las notas eróticas. La composición de Quevedo, desarrollando un motivo muy similar al de Martín de la Plaza, tiene una hechura muy distinta. El sorprendente cambio de actitud ante la amada en «Cuado a su dulce olvido me convida / la noche, ...» aquí no aparece para dar paso directamente a una conseguida expresión de desgarró, que conecta de manera directa con el conocido estado espiritual de desengaño barroco.

Por otra parte, sin embargo, el soneto quevediano carece de complejos conceptos y otras complicadas figuras retóricas, tal y como cabe esperar de una composición barroca.

Lo mismo ocurre con el soneto renacentista y el manierista, solo que en el caso del soneto renacentista el nivel de ornato y la claridad expositiva se corresponden, aproximadamente, con lo esperado. Entre otros motivos, como puede ser el peso de la tradición, creo que la explicación de este aspecto podría ser que los tres autores han considerado la aparente desnudez como un modo muy adecuado de dar forma a un sentimiento tan íntimo. El ornato, en estos tres sonetos, lo constituyen la estructura, las figuras de pensamiento –como la antítesis y la paradoja– que reflejan todas las contradicciones del sueño, y la elección del léxico –normalmente conceptos naturales y expresivos– que se centran en aludir, por una parte, a la inanidad de la amada en el terreno de los sueños y, por otra, a insinuar el erotismo y acrecentar los contrastes.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

BOSCÁN, Juan (1999), *Obra completa*, edición Carlos Clavería, Madrid, Cátedra., Libro II, XCV, p. 202

MARTÍN DE LA PLAZA, Luis (1995), *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial

QUEVEDO, Francisco de (1998), *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica

### Fuentes secundarias

ALATORRE, Antonio (2003), *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica

ARÉN JANEITO, Isidoro (2008), «Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?», *eHumanista* 11: 261-302 (accesible en la red:

[http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_11/Articles/12%20Aren%20Janeiro.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_11/Articles/12%20Aren%20Janeiro.pdf))

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1974), *Rimas*. II, edición, introducción y notas José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe

CRUZ, Anne J. (1988), *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins

LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (2009), *Tradición petrarquista y manierismo hispánico: de las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga

- MAURER, Christopher (1990), «“Soñé que te... ¿dirélo?”: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro* 9: 149-167
- OLIVARES, Julian (1995), *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1988), *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra
- PALOMO, María del Pilar (1988), *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus
- PETRARCA, Francesco (1997-1999), *Cancionero*, Madrid, Cátedra
- POZUELO YVANCOS, José María (1979), *El lenguaje poético en la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1977), *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books
- SCHWARTZ, Lía y ARELLANO, Ignacio (1978), edición y estudio preliminar de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, de Francisco de Quevedo, Barcelona, Crítica