

sobreviene una terrible tormenta y el cortejo fúnebre se empapa, “llegando todos hechos unos atunes a la iglesia”<sup>5</sup>.

Concluyo con una observación respecto a la edición del libro. En más de una ocasión, las notas al pie no se encuentran en la página que corresponde y el lector debe buscarlas en la anterior (por ejemplo, la 49 y la 52 del cap. 5); alguna vez, la pleca que debía separar el texto principal de las notas tampoco está en la página correspondiente y aparece en la que antecede (impresa, además, sobre el texto de otra nota; p. 203). Esto por no mencionar otro tipo de erratas más comunes. Reichenberger lleva a cabo una tarea loable editando obras y estudios que de otra forma serían de difícil acceso; cuidar este tipo de detalles realzaría aun más su labor.

PABLO SOL MORA  
El Colegio de México

ANTONIO ALATORRE, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. F.C.E., México, 2003; 197 pp.

Hay tres advertencias al final de la introducción: la poesía se lee despacio (ir de una a otra composición, comparar las imitaciones, las traducciones, las copias); las notas de pie también son lectura (se puede prescindir de las bibliográficas, pero no de las extensas y explicativas que amplían la lección); falta en español la diferencia útil que hacen otras lenguas entre el sueño de dormir y el sueño de soñar, que a veces es causa de ambigüedad. No obstante, esa falta no incomoda mucho, porque en los textos aquí reunidos se procura hacer la diferencia, como en este soneto anónimo: “Vencido del trabajo el pensamiento / que él mismo había causado, yo dormía, / cuando en el sueño vi que a mí venía / la que me causa el grave mal que siento”. Quizá podría añadirse una cuarta advertencia, que no está en la lista pero es parte del prólogo, a propósito de que los poetas no son hombres de ciencia ni filósofos: “Todo lo que hay de «ideas» en la poesía de este libro es sabido y resabido: que los sueños son ficción, irrealidad, mentira... La «idea» no es sino armazón, esqueleto; lo que cuenta es qué carne y qué vestidura le van dando los poetas”.

<sup>5</sup> *Avisos*, ed. A. Paz y Melia, Atlas, Madrid, 1968, t. 1, p. 123. Otro posible sentido para “atunes” lo encontramos nuevamente en Mateo Alemán. A propósito de los cortesanos, se dice: “Pasan gallardos y, como los atunes, gordos, muchos y llenos; mas, después que desovan, vuelven pocos, flacos y de poco provecho” (ed. cit., t. 2, p. 272).

Los orígenes clásicos del sueño, el sueño falso, el sueño engaño, el que no llega, el erótico están generosamente expuestos en el arranque del estudio: los poemas homéricos, Virgilio, Ovidio, Anacreonte, Séneca, los maestros italianos que se encuentran repetidos en los versos españoles que los imitan, adaptan, copian.

El tema básico del sueño erótico es “abrazar sombras” y querer la noche; lo dice Petrarca (“abbracchiare l’ombra”; “la sera desiare, odiar l’aurora”; “la notte affano, e ‘l ciel seren m’è fosco”), lo dice Della Casa (“Lasso, che ‘n van chiamo, e queste oscure / e gelide ombre in van lusingo”); lo dice Quevedo (“A fugitivas sombras doy abrazos”), “Noche más clara para mí que el día” (anónimo), “Notte, che nel tuo dolce et alto oblio” (Amalteo), repetido por Francisco de la Torre, “Noche, que en tu amoroso y dulce olvido”, “...y sea la noche a mis ojos aurora, sol y día” (Lomas Cantoral).

Después de los seguidores de Garcilaso y Boscán, entre 1565-1585 hay un grupo que Alatorre llama manieristas –no clásicos al estilo de los primeros, tampoco “barrocos al estilo de Góngora y Calderón”–, que se sirven a gusto del ornato, lo complejo: Herrera, Figueroa, Lomas Cantoral, De la Torre, entre los que destaca, quizá por lo contrario, el anónimo cuyo primer verso cité arriba: “Noche más clara para mí que el día / luna que en esconderte luz me diste, / ventana que callando obedeciste / a aquella blanca mano que te abría”.

En la época de Góngora destacan él mismo con un soneto de juventud, “Ya besando unas manos cristalinas” con el que innova sobre el soneto de Sannazaro “Son questi i bei crin d’oro onde m’avinse”, porque “condensa en los cuartetos lo que éste dijo en trece y expande un verso del modelo, el 14, en los seis de los tercetos”. Entre éste, uno de Bartolomé Leonardo, un anónimo y otro no de sueño, sino muy real de Aldana, se ubica el de Francisco Medrano, “una de las cumbres –si no la cumbre– de la poesía del sueño erótico”: “No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa / sentí, que me llenaba de dulzura: / sé que llegó a mis brazos la hermosura, / de gozarse conmigo codiciosa”.

Y si ésta es la cumbre, todo lo que viene, que es mucho, se ubica más abajo, incluido lo que compuso Quevedo. Hay en este período varios sonetos y una canción de Luis Martín de la Plaza, “primer seguidor del Góngora serio”. Quevedo, “tan obsesionado como de la Plaza”, frecuenta también este tipo de composiciones; una es ampliación del *Somnus* de Estacio, otra, traducción –o casi, porque cambia, para mal, el último terceto– del soneto “Passer mai solitario in alcun tetto”, de Petrarca; otros muy formales que no tuvieron lugar en las *Musas* que recogió Salas, quien los guardó, supone Alatorre, para hacerles algún ajuste. Caso particular es el más conocido, “Ay, Floralba, soñé que te... ¿Dirélo?”, cuyo tono, opina C. Maurer, “pertenece al registro de lo burlesco”, y lo que sigue transgrede la renuencia de los poetas españoles a nombrar lo concreto –el “te gozaba” del se-

gundo verso. De este soneto hay versión anterior, con un par de buenos versos en el primer terceto (“... y las razones que decías / yo te las escuchaba con la boca; / tú della las palabras me bebías”), que después mejoró, pero sacrificando esos versos y plagiando los tercetos de otro compositor del sueño erótico, el jesuita Pedro de Tablares, cuyos sonetos, de casi un siglo, habían quedado en el olvido.

En esto de tomar prestados, sin advertirlo, versos olvidados, Quevedo no es el único. El portugués Faria e Sousa, “incansable versificador”, no se limitó a plagiar un par de tercetos: imitó el de las fugitivas sombras de Quevedo, se apropió de un soneto de Boscán y del “Sueño traidor, que alguna vez sabroso”, bastante arduo, de Ramírez Pagán, cuyas complicaciones, confiesa Alatorre, han sido un quebradero de cabeza por las antútesis poco claras que no “encajan en el discurso poético”. En la primera, ella, *ausente* de su vida, se hace *presente* con el sueño, pero el despertar (el “sobresalto”) lo aparta de ese bien *presente*. En la segunda, se combinan un apóstrofe “sueño mentiroso, ya que me diste el *primer gozo*” –que ella esté presente– y un ruego, “no hagas también realidad lo *segundo*” –que ella desaparezca. Quizá a esto se deba la alusión algo rústica a Euridice (“la mordida de [por] la serpiente”) y Orfeo (“tracio esposo”), con la que, al parecer, compara la desaparición de ésta con “la fingida imagen que huye” al despertar; quizá aluda también, como a veces se explica en el mito, a que la vuelta de Euridice a las sombras significa el fin de la noche y la inminencia de la aurora. Total, que no es buen soneto y está hecho “a fuerza de mordedura de uñas”; se trataría en este caso de especular, no demasiado, por qué Faria e Sousa fue a caer en el plagio de esta composición.

Se advierte en esta bien nutrida antología comentada, que las dificultades en la composición, a menos que sean finas (por ejemplo, las del soneto de Góngora, “Varia imaginación, que, en mil intentos”) no siempre ayudan a elevar las composiciones. Alatorre encuentra “difícil de interpretar” el primer cuarteto del soneto “Cuando a más sueño el alba me convida” de Quevedo, porque “el velador piloto Palinuro / a voces rompe el natural seguro, / tregua del mal, esfuerzo de la vida”. Qué hace el insomne, inmutable Palinuro, dando voces para quitar el sueño al desventurado que procura recuperar fuerzas. (Es curioso, pero una errata en la transcripción, que podría calificarse de atinada, deja el verso más creíble: “a *veces* rompe el natural seguro”). Dice Alatorre que “la conexión con el resto del soneto es floja”, pero lo que sigue, compuesto de léxico marítimo, belicoso, con matices sombríos (“furia armada”, “corsarios en el mar”, “dormido batel”, “tocar alarma”, “legión vestida de miedo”, “enemigo armado”, “manto de la noche oscuro”), combina con el suceso, no menos sombrío, de Palinuro. En todo caso, éstas y otras dudas del autor están expuestas para compartirse, y, si cabe, darles solución.

Todo tema literario que se desgasta termina por caer en la burla y éste cayó, era inevitable, en eso y en la obscenidad. Entre otros, figuran aquí Quevedo con un romance y un soneto “desgreñado y cínico”, y Melchor de la Serna, fraile benedictino que tenía como público cautivo a los estudiantes de Salamanca, a quienes destinó *El sueño de la viuda*, que “consta de 72 octavas reales”.

Hay más –y quede para el lector, que disfrutará estos versos sin necesidad de ser especialista en siglos de oro–: todos los poemas registrados por Alatorre que no menciono aquí; un capítulo sobre el sueño y la imaginación que contiene análisis de composiciones de sor Juana, única muestra femenina en el tema; otro con “derivaciones” peculiares del sueño erótico –entre ellas un par de sonetos sobre las tentaciones de san Francisco Xavier, de las cuales sale vencedor– y la “Coda” con más datos y fuentes.

MARTHA ELENA VENIER  
El Colegio de México

*July 21 2006*

AURELIO GONZÁLEZ, SERAFÍN GONZÁLEZ, ALMA MEJÍA, MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA y LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, México, 2003; 442 pp. (*Cultura Universitaria. Serie Ensayo*, 75).

Como en todo volumen colectivo, la presentación de materiales tan diversos en sus temáticas obliga a los editores a elaborar una selección lo más precisa posible. El presente volumen agrupa sus treinta y un artículos en ponencias plenarias, un apartado teórico sobre temas y tratamientos del teatro en la dramaturgia áurea, una sección dedicada al teatro en América y unidades consagradas a Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca, para concluir con dos apartados asignados a otros dramaturgos áureos y al teatro preloquista. Sin embargo, es posible detectar otras preocupaciones temáticas en varios de los artículos aquí presentados como las que tienen que ver con la edición crítica de textos áureos y novohispanos, las relaciones entre historia y literatura, emblemática y puesta en escena.

En el caso de las ediciones críticas del teatro hispánico del Siglo de Oro, las vemos circulando en el mercado cada vez con mayor abundancia y aceptación, tal vez por el efecto que el término “crítico” promete como sinónimo equívoco de la calidad editorial del texto adquirido. Son realmente pocos los espacios que se dedican a la