

Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI

Martin SCHATZMANN
Universidad Complutense de Madrid
mschatzmann@yahoo.com

RESUMEN

El erotismo ya se ha establecido como campo de investigación literaria serio, aportando así material nuevo y aspectos nuevos de obras ya conocidas. Los estudios sobre el Siglo de Oro han podido demostrar que la imagen de una España dominada por la censura y la Religión no es más que parcial. El aspecto del amor sensual más conocido, publicado e investigado es el del erotismo jocoso de la poesía erótico-burlesca. Aunque muy común no es la única forma de expresar la sensualidad en el Siglo de Oro. Aquí apporto y analizo ejemplos para demostrar que también en el Siglo de Oro se escribían versos que se pueden denominar eróticos en el sentido más actual de la palabra sin estar centrados en la risa. Este es el enfoque que se diferencia fundamentalmente de lo que entendemos hoy día bajo el término *erótico*. Al ser un tema sensible, el erotismo ilustra especialmente bien cómo el enfoque de los investigadores restringe la visión del conjunto.

Palabras clave: literatura castellana, siglo de oro, siglo XVI, cancioneros, poesía erótica, amor.

Modern eroticism in old literature Examples in the Castilian songbooks of the XVI century

ABSTRACT

Eroticism is already established as a serious field of literary research, contributing new material as well as new aspects of known works. The studies about the Golden Age have already proofed that the image of Spain as dominated by censorship and religion is only very partial. The best known and studied as well as most published aspect of sensual love is the eroticism jocular of the erotic-burlesque poetry. Although very common it is not the only form of expressing sensuousness in the Golden Age. Here I contribute and analyze examples to demonstrate that also Golden Age has known sensual verses that can be called erotic in the most modern sense of the word without being centred in laughter. The latter is precisely the main difference from what we consider as *erotic* today. Being eroticism a sensitive subject it illustrates especially well, how the approach of the researcher restricts actually the vision of the whole.

Key Words: Castilian Literature, Golden Age, XVI century, Songbooks, Erotic Poetry, Love.

«¡La copulación es la lírica de la plebe!
Ay, y también la universidad del alma,
pero sin fondos, sin libros, sin estudiantes ahora.
No, hay unos pocos.»

(L.Durrell:1979,146)

INTRODUCCIÓN

La cada vez más caudalosa edición acerca del tema del erotismo en la literatura, ilustra con claridad que la investigación finalmente se lo ha tomado en serio. Aunque

el amor es el hilo rojo que atraviesa sin interrupción la literatura de una forma u otra, el estudio de su vertiente física ha sido vedado hasta hace relativamente poco.

La literatura clásica es la referencia y fuente de inspiración más clara para el erotismo literario occidental, salvando por una parte las diferencias entre los valores de estas distantes épocas, y teniendo en cuenta por otra parte las recriminaciones burlescas que se interponen en el camino hacia la actualidad. Es llamativo que justamente durante el máximo esplendor de una cultura la obra erótica haya llegado a su vez a un momento de máximo esplendor, como por ejemplo en el Renacimiento italiano o el siglo XVIII francés. Apoyándonos en esta observación el Siglo de Oro español se ofrece como campo de investigación de especial interés.

Una larga lista de publicaciones acerca de este tema me da la razón cuando afirmo que la imagen de la España católica, seria y oscura tal y como los retratos de Felipe II la representan, es completamente unilateral. Sería como no querer ver los voluptuosos desnudos mitológicos de Tiziano, coleccionados por el mismo monarca para su disfrute privado. También en la literatura el erotismo aporta a la investigación seria tanto material literario nuevo como nuevas interpretaciones de obras conocidas. Ya no es solamente de “valor sociológico e histórico” como lo consideraba la investigación en un principio. De hecho la valoración del erotismo por los estudiosos mismos es un tema tan interesante como relevante.¹ Perseguido y castigado en unas épocas ha sido posteriormente tratado como material literario de poco valor. Mientras que los lectores de los siglos XVIII y XIX todavía consideraban su deber censurar manuscritos centenarios arrancando las páginas o bien vertiendo tinta sobre folios con versos provocadores, los investigadores del siglo XX se limitaban a ignorar el contenido que no les convenía.² Como mucho se han dignado a hacer alguna mención, en general degradante.³ El resultado es que las monografías de algunos poetas no son tan completas como podrían ser y que algunos aspectos de la vida y literatura de la Edad de Oro carecen todavía de detalles.

Un efecto catalizador para la investigación tuvo la publicación de la *Floresta de Poesías eróticas del Siglo de Oro* en 1975 (P. Alzieu:1975), la primera antología con glosario adjunto editada por académicos con toda franqueza para sus estudian-

¹ Para una supervisión sobre la publicación de obras, de literatura crítica, congresos etc. véase mi artículo: «Consideraciones acerca del erotismo: en la investigación y en la poesía del siglo XVI», *Dicenda*, 21, 2003, 281-300.

² Ejemplo dan los cancioneros *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas* del siglo XVI, códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid (J. J. Labrador: 2001) que ha perdido de esta manera «El jardín de Venus». También el llamado *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros* (s. XVI), códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid (C. A. Zorita: 1991) donde un lector del siglo XIX arrancó las páginas del excepcional «El sueño de la viuda» manchando los restantes primeros 45 versos con tinta por ser el verso de la traducción del *Ars amatoria* de Ovidio, texto de una autoridad histórica que pese a su contenido erótico consiguió la aprobación. El texto se salvó a través de otras fuentes.

³ Menéndez Pidal todavía llama la poesía del *Cancionero General* “una balumba de versos insignificantes” (K. Whinnom: 1981, 11) Acerca del erotismo: “La lujuria, que según Menéndez Pelayo estaba ‘pasada por todas las alquitaras del infierno’” (I. M. Zavala: 1984, 11). Esas expresiones subjetivas dejan pensar que el lugar común de la literatura clandestina puede ser cuestionada, sobre todo si consideramos el erotismo que expresa el placer sin sentido de culpabilidad presente incluso en los cancioneros impresos de los siglos XVI y XVII. Vid. también (J. Lara Garrido: 1997, 45).

tes y la investigación universitaria. Un corpus representativo de 144 poesías con detalladas anotaciones, más la lista con un millar de nuevas palabras o significados registrados, demuestra que los cancioneros y romanceros llevan una carga erótica disuelta entre obras de otra temática que se deja condensar para mostrar una cara diferente de los Siglos de Oro.

Lo novedoso no solamente ha sido la seriedad de la investigación sino también la intención de concentrarse en la expresión divertida y positiva del erotismo. El nombre de Quevedo ya está vinculado al erotismo desde que existe la crítica literaria. Sin embargo se trata de un tipo de erotismo que quiere educar, moralizar y finalmente alejar de los placeres sensuales. Para entender cómo se comprendía, vivía y valoraba el erotismo en el siglo XVI necesitamos las dos caras. Este lado positivo, sin embargo, no es rígido. Está vivo y va cambiando a través de nuestra visión.

LA POSICIÓN DEL INVESTIGADOR EN EL ESPEJO ERÓTICO DE LOPE DE VEGA

Por eso no solamente hay que tener en cuenta la amplia gama entre negativo y positivo en la expresión histórica. Mejor aún sería abstenerse del propio juicio actual y de la valoración moral propia para asegurar una visión más imparcial y objetiva. La importancia del punto de vista del propio investigador se ilustra claramente con los comentarios en torno a un soneto de la pluma de Lope de Vega. A la vez se trata de un buen ejemplo de descripción de una pasión erótica muy directa e intensa. Es un soneto excepcional, centrado en la fijación en el calzado.⁴ Sin referirse con una palabra concreta a la unión carnal las metáforas enérgicas hablan por sí. Desde luego estos versos han conseguido suscitar emociones muy diferentes en sus investigadores.

[SONETO DE LOPE DE VEGA]
A UNA DAMA QUE LLEUAUA MEDIAS
AÇULES Y

CHAPINÉS PLATEADOS.

*Yo vi sobre dos basas plateadas
dos hermosas columnas sostenidas,
de açul color cubiertas y çeñidas
con un çendal de plata y dos laçadas.
Vilas y dixè: “¡O prendas, reseruadas
al Hércules que os tiene mereçidas,*

*si como de mi alma sois queridas,
os viera destes braços sustentadas,
“tanto sobre mis hombros os lleuara
lo que en otro mundo, do ninguno os viera,
pusiera del Plus Ultra los tropehos,
“o fuera otro Sansón que os derriuara,
porque, cayendo vuestro templo, diera
vida a mi gusto y muerte a mis deseos”.*

(J. J. Labrador: 1988, nº 193)

⁴ Acerca del erotismo del pie vid. (D. A. Kossof: 1971, 381-386). Otros ejemplos (J. J. Labrador: 1999, nº 123): [...] *Reberdeçe el seco prado / adonde el blanco pie asienta* [...]; (J. J. Labrador: 2001, nº 54): [...] *Tu vientre llano y liso, allí es mi gloria; / tus blancas piernas, donde vivo y muero; / tu pie chiquito, donde pierdo el seso.* [...]; (R. A. DiFranco: 1989b, nº 179): [...] *puesto que los pies tenía / en el río y sin zapatas.* [...].

Aunque el principio parece haber sido fruto de una observación muy concreta, la descripción de esta dama se va despersonificando hasta llegar a ser una especie de icono de la feminidad. Esta situación de la dama en un lugar elevado en el que deja de ser una persona en concreto, sí recuerda la posición pasiva de la mujer en el amor cortés y en el petrarquismo, aunque el desarrollo lleva a fantasías que el código petrarquista implica de una manera más dosificada. Me interesa subrayar la oposición y la interacción de “atrevimiento” y “temor”. Por un lado el morbo incitado por los chapines, las medias y las ligas recuerdan la importancia y función de las prendas de amor, que —salvando las distancias— rozan el fetichismo moderno. De esta manera se cargan los versos para impulsar un lenguaje abierto y directo de deseo, pero a la vez sin necesidad de mencionar ningún detalle. Por otro lado —más importante para la aceptación de amor y erotismo en el siglo XV— encontramos esta admiración por la dama combinada con aquel estimado erotismo conquistador que al lector actual a veces suena brutal. En este caso no se parece directamente a una violación como podría ser en otros ejemplos.⁵ La dama parece aún más pasiva alabada a través de la terminología arquitectónica. Es el tono destructivo que valo-

⁵ En algunos sonetos —ejemplos del erotismo jocoso— que cantan los deleites del amor prohibido contrastándolos con el aburrimiento erótico del matrimonio el aspecto de la seducción tiene el protagonismo. A veces se aprecia el juego y la mutua atracción de los amantes.

*Aquel cogerla a oscuras a la dama
y echarla, luego, mano a la camisa,
y aquel su resistir y mucha risa,*

y aquel pidiros que miréis su fama; [...]

(P. Alzieu: 2000, n. 15)

No siempre es la risa que acompaña la seducción. Estas situaciones —todas ellas como el erotismo en general— descritas desde el punto de vista masculino dejan lugar a dudas y se basan en el concepto que las mujeres quieren ser vencidas, que su “no” significa “sí”.

*Primero es abrazalla y retozalla,
y con besos un rato entretenella.
Primero es provocalla y encendella,
después luchar con ella y derriballa.*

*Primero es porfiar y arregazalla,
Poniendo piernas entre piernas della.
Primero es acabar esta con ella,
después viene el deleite de gozalla. [...]*

(J. J. Labrador: 2001, n. 51)

Pero a veces el aspecto de violación es chocante. En este ejemplo se puede sospechar un ataque en verso contra el clero. Sin embargo después de la “seducción” violenta el placer de la unión también se aprecia en la descripción de la muchacha, otro tópico peligroso del erotismo desde el punto de vista masculino que en muchos casos de violencia demuestra que hoy día sigue tan vigente como equivocado.

*[...] Desque vio la moza
la tal ocasión,
al flaire le dio un enpujón
mostrándose enojada.
Mas no aprovechó nada,
que soltó el flaire el tabaque*

*y dio con ella un baque
ençima de una estera.
Y el bien que biniere.
para todos ssea. [...]*

(C. A. Zorita: 1991, n. 27)

No puedo valorar como defensa la voz femenina de un soneto dialogado de la *Floresta*, donde la mujer busca un encuentro amoroso. Al tratarse de un autor anónimo parece más la expresión de fantasías masculinas que de deseos femeninos:

ra el esfuerzo y la magnitud del asalto amoroso. Solo unos héroes mitológicos pueden ejecutar estas hazañas eróticas extraordinarias. El valor del protagonista tiene que estar a la altura de la grandeza de la dama.

Sus piernas se levantan como columnas de un templo, un santuario de medidas sobrehumanas que necesitan un héroe sobrehumano para afrontarlas. No olvidemos, sin embargo, que ambos, tanto Hércules como Sansón —invencibles en su mundo masculino— murieron a través de mujeres. El poeta se da por avisado y se acerca muy consciente del peligro al deseo, aunque solamente aspira a la *muerte de sus deseos*. Si el uso de brazos y hombros unos versos más abajo es meramente metafórico o literal, no cambia en nada la proeza, pero sí añade al juego un elemento enriquecedor. En total me parece importante subrayar que esta composición ingeniosa y más compleja de lo que parece a primera vista es una buena muestra de lo difícil que es juzgar el erotismo del siglo XVI. Su tratamiento, además, nos da unas claves para valorar la importancia del punto de vista del investigador, especialmente en el campo del erotismo.

Felipe Pedraza Jiménez, el editor de las *Rimas*, parece sentir la necesidad de defender al famoso autor ante tal “desliz”:

El soneto número 64 de nuestras Rimas («Yo vi sobre dos piedras plateadas...») puede calificarse sin injuria de semipornográfico. No le falta razón a Dámaso Alonso [Oc, III, 764] cuando afirma que este soneto está «en el límite que la gravedad española podía tolerar». El amor ferino se muestra en su apogeo. [...] El poema es, en suma, una acabada antítesis del amor neoplatónico. [...] El soneto 64 de las Rimas es, según todos los indicios, de la juventud de Lope (la juventud de verdad, cuando no tenía más allá de veinte años) y se trata, presumiblemente, del más antiguo de los incluidos en el poemario. En edad más avanzada el autor no volverá a caer tan descaradamente en semejantes liviandades, aunque no faltan veladas reminiscencias. (F. Pedraza Jiménez: 1993, 47-48)⁶

[...] – Pues, ¿qué sabrá ése hacer? – sabrá forzarme.
 – ¿Y cómo os forzaré? – Con abrazarme,
 sin esperar licencia ni consejo.
 – ¿Y no os resistiréis? – Muy poca cosa.
 – ¿Y qué tanto? – Menos que aquí lo digo,

que él me sabrá vencer si es avisado.
 – ¿Y si os deja por veros regurosa?
 – Tenerle he yo a este tal por enemigo,
 vil, necio, flojo, lacio y apocado.
 (P. Alzieu: 2000, n. 6)

No obstante me parece peligroso juzgar esta costumbre obviamente arraigada en la educación del comportamiento femenino y masculino desde el punto de vista contemporáneo. Obviamente esta visión tenía su validez en la época. La cuota de abusos en este contexto es más difícil de establecer. Pero que el erotismo jocoso no siempre es “positivo” y “divertido” desde el punto de vista actual me parece obvio.

⁶ Al citar a Dámaso Alonso Pedraza no incluye el texto entero dedicado a este soneto de Lope de Vega. Me parece significativo que se suprimiera un detalle positivo. Además de un texto límite Dámaso Alonso lo calificaba como “bellísimo” (cito de J. Lara Garrido: 1997, 25), equilibrando así la descripción e implicando el gusto personal. No obstante parece prevalecer el tono crítico atacado a su vez por J. Lara Garrido.

El astismo que podría apuntar la alusión a la «gravedad española» se desvanece enseguida, al aseverar que «cayó, en cambio, del modo más natural dentro del mundo de superficial galantería, por el que dio innumerables vueltas el genio de Marino.» Esta meditación a redropelo sobre caracteres nacionales, inaceptable aun para el más descuidado lector de la lírica áurea, evidencia una de las limitaciones que la pacatería impuso, bajo capa de insobornable pudicia, al estudioso de Góngora. (J. Lara Garrido: 1997, 25)

Posteriormente las *columnas de cristal* también han aparecido en una antología de *Poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro* (R. Albor: 1999). Personalmente este contexto no me parece adecuado. En esta edición el soneto aparece arropado por una serie de poesías tanto de contenido erótico jocoso como de poesía satírica y burlesca carente de erotismo. La editora los agrupa con la siguiente argumentación:

El componente emocional se manifiesta en el lenguaje alusivo a impulsos básicos: sexuales, escatológicos, destructivos. Constituyen las formas básicas de la comicidad y pertenecen al sustrato popular festivo del que deriva la sátira. [...] (R. Albor: 1999, 9).

Lo que para ella es una *originalísima parodia* (R. Albor:1999,11) a mí me parece ir más lejos. Puede que el impulso erótico sea más bien básico y sin dimensión espiritual. La implicación de la mitología, no obstante, va más allá de la mera parodia. El criterio del editor de las *Rimas* funciona en esta situación como una defensa. Al tomarlo más en serio sus criterios personales le llevan a calificarlo como obra menor del Fénix. Tuvo que delimitar el efecto del erotismo directo con una marginación. En ninguna otra edición del soneto se le atribuye un contenido burlesco o paródico. En los estudios se nota cómo estos catorce versos son capaces de incitar las emociones y como la implicación personal del investigador puede condicionar la visión del erotismo.

El tratamiento científico y el positivo se unen en el trabajo de J. Lara Garrido acerca de este soneto: *Columnas de Cristal – códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo* (J. Lara Garrido: 1997). Él toma este soneto como una muestra de la paradójica convivencia de Amor y Eros en la poesía del siglo XVI que causa dos problemas a la interpretación actual.

El primero deriva de la traslación mecánica de categorías atemporales ordenadas en díadas nada dialécticas (como vivencia sexual y neoplatonismo, petrarquismo y pornografía). El segundo, de más calado y difícilmente soslayable, es la desatención de esa paradoja histórica, cuya raíz sitúa precisamente M. Foucault en el siglo XVI, que «acompañó las redistribuciones sociales de la edad clásica». «Economía restrictiva», espontánea y concertada a la vez, que codifica «toda una retórica de la alusión y de la metáfora» e impone una «policía de los enunciados» y un «control, también, de las enunciaciones»; al tiempo, «la puesta en discurso del sexo, lejos de sufrir un proceso de restricción, ha estado por el contrario sometida a un mecanismo de incitación creciente». Sólo desde tal paradoja se acierta a comprender la andadura estable del soneto de Lope desde el manuscrito al impreso y su proteica descendencia. Únicamente entonces puede revelarse su exacta ubicación en los códigos cuyas «reglas de decencia» (recurriendo de nuevo a Foucault) distan infinito de las que afloran en los acercamientos críticos al mismo, y cuya fluencia y elasticidad no puede ser abordada con utillaje conceptual tan indeterminado y lastrado por la polaridad, en tanto que sus ejes referenciales se conforman en nociones como petrarquismo o neoplatonismo. (J. Lara Garrido: 1997, 26)

Este soneto como “hijo de padre famoso” ha encontrado mucha repercusión tanto en poetas de su época como en la investigación. Su erotismo abierto y origi-

nalísimo figura además impreso y no “solamente escondido” en los manuscritos. Además sirve de fuente de inspiración para toda una serie de imitaciones en su época. Esta constelación lo convierte en piedra de toque para la investigación en la que se refleja la propia restricción o libertad de expresión y la liberalidad de educación de los estudiosos. El aprecio de Dámaso Alonso al que tuvo que oponer una crítica descalificadora para equilibrar el trabajo me parece propio de las limitaciones lógicas del momento. Más curiosa y seguramente condicionada por nada más que la propia posición me parece la presentación tan negativa de F. Pedraza Jiménez en los años noventa del siglo XX. A estas alturas ya no se puede argumentar sobre el desarrollo económico y social y la liberación de las costumbres, ampliamente avanzados. Una punta de lanza en esta dirección representa sin duda el citado trabajo de J. Lara Garrido que va más allá del mero estudio del soneto y sus efectos para solidificar el erotismo en la literatura como campo de investigación serio. Esta controversia ilustra tanto la importancia de la posición del investigador ante el erotismo como la original complejidad de este soneto.

LA INTEMPORALIDAD DEL EROTISMO Y LA EVOLUCIÓN DE SU DEFINICIÓN

Estas críticas tan diferentes de un solo soneto se han hecho todas en los años 90 del siglo XX, en un momento en el que la investigación trataba el erotismo en la literatura española del Siglo de Oro ya como una realidad y campo de investigación. La gran aceptación representada por toda una serie de publicaciones sin embargo data de los años 70. El aspecto erótico que se ha investigado desde entonces con especial interés es el erótico-burlesco, ese mundo vinculado a la risa, presentado por aquella *Floresta de Poesías eróticas del Siglo de Oro* o en palabras de los editores:

Hemos tratado de evitar una y otra desviación [satírico-moral o burlesca], atendiéndonos a las poesías que sin remilgos (aunque no sin elegancia), sin complejos y sin referencias a cualquier sentimiento de culpabilidad, exaltan el amor verdadero, es decir completo, feliz, triunfante. (P. Alzieu: 1984, IX)

Esta definición tan positiva, sin embargo, no coincide siempre con el contenido. Es sorprendente que los investigadores franceses hablen de “exaltar el amor verdadero, es decir completo, feliz, triunfante”, tratándose de una expresión claramente masculina que muchas veces no considera más que la “felicidad viril”.⁷ En este sen-

⁷ El tono jocoso de estos versos que incluso hablan de amar seguramente no coincide con la idea de *erótico* que tenemos hoy día. Es una situación distante, un erotismo histórico (vid. también la cita anterior):

[VILLANCICO].
*Dezía la moça al cura.
 ¡Bonito, que soy donzella!
 Y él era sordo y daua en ella.
 Un cura que mucho amaua
 una moça que tenía,*

quiso tomar della un día
 lo que tanto deseaua.
 La moçuela se escusaua
 diziendo que era donzella
 él era sordo y daua en ella.
 (J. J. Labrador: 1988, n. 189)

tido creo que incluso en los años 70 la poesía elegida no debía haberse declarado “amor feliz” a la ligera. Son los investigadores y no los autores los que ponen las etiquetas. Especialmente tratando el erotismo es importante tener eso presente. El creciente interés por el tema permite matizar el concepto y, sobre todo, ampliar las definiciones demasiado restrictivas. En este caso no se trata de incluir un aspecto más llamativo. Es más bien lo contrario. El erotismo más suave y sensual también se esconde en la obra del siglo XVI. Es cuestión de dejar que éste se nos acerque sin prejuicios y tener los sentidos abiertos para que nos contacte durante la lectura de los manuscritos, esparcido en poesías sueltas o sólo puntualmente en unos versos.⁸ Como en la vida misma convive con tantos otros sentimientos expresados en poesías y muchas veces se intercala repentinamente. Y es precisamente la vitalidad de estos versos, la forma actual con que llama a las puertas de nuestros sentidos lo que hace que muchos investigadores no quieran involucrarse personalmente. Quiero presentar aquí una pequeña colección de estos momentos para ilustrar mis reflexiones.

El primer ejemplo me parece especialmente llamativo por el giro que sus versos toman. Protegido por el sueño —que aleja lo dicho de la realidad— el poeta tiene la libertad de expresar fantasías y deseos físicos de una manera muy directa.⁹ En lo que

⁸ En la versión de Cristóbal de Castillejo de la bien conocida y trágica historia de Píramo y Tisbe solamente el 10% de la totalidad de los versos expresa un deseo tan ardiente como insatisfecho entre los amantes:

[...]Los suspiros afligidos
y alagos delicados,
de ambas partes embiados,
de ambas partes recibidos,
yban por allí guiados;
y muchas veces, que así
a hablarse por allí
Tisbe y Píra[mo] benían
y daban y recibían
el dulce aliento de sí.

Augmentándose la sed
[con ello de sus amores]
y creciendo sus ardores,
maldiçiendo la pared,
dándole tales clamores:

“¡O cruel muro embidioso,
questorbas nuestro rreposo!
¿Qué te costaua dejar
de todo punto juntar
nuestro cuerpo deseoso?”

“¿Por qué se nos encareçe
por ti lo que deseamos?
Y si lo que demandamos
muy gran cosa te parece,
ante ti lo confesamos.
Debrías, pues es más poca
si nuestra angustia te toca,
abrirte y damos lugar
siquiera para goçar
de la fruta de la boca.[...]”
(J. J. Labrador: 1989, n. 40)

⁹ El sueño puede engañar o consolar, pero ante todo libera la expresión —de manera freudiana— para los pensamientos permitidos tan solo al subconsciente. Eso convierte los sueños en un espacio predilecto para plasmar deseos, fantasías y fantasmas (M. D. Beccaria Lago: 1989, 55-56). En muchos casos directamente dirigido a la dama el autor se puede permitir licencias bajo el lema *los sueños sueños son*:

Soñava yo, señora, y fue me sueño
que estávamos los dos como señores
en un vergel fresquísimo de flores
durmiendo sin liçençia de su dueño.
Sintiólo Amor, y con solaz risueño
nos llamó de su fruta rovadores,
y prendió entranbas almas en amor[es]
do yo perdí el poder, vos el desdeño.

Pues viéndose así presas las dos alma[s]
en cadenas de amoroso fuego,
tegieron de sus cuerpos su cadena.
En cada spalda puesta un par de palm[as],
las bocas juntas avibando el fuego.
prisión de gloria más que no de pena.

(R. A. DiFranco: 1989b, n. 662)

dura un soneto a nosotros los lectores nos hace partícipes de una escena amorosa con un claro desarrollo. No encontramos metáforas ni otros medios estilísticos para difuminar la imagen. Los amantes se *besan*, *abrazan* y *tocan boca, pechos, piernas*. A pesar de la claridad de la situación nunca desliza hacia lo grosero, ni hacia la risa. Apoyado por el ritmo de los versos los amantes se abandonan a su juego. El poeta ni se mete en detalles escabrosos como lo podría hacer la intención burlesca ni eleva la situación a filosofías de amor alejados del amor físico. Es un erotismo tal y como lo definimos hoy día: físico, pero con espacio para la imaginación, sensual y consciente.

El tono cambia de manera significativa cuando el encuentro de los amantes se va culminando. La impresión es que el poeta se asusta, ya porque dirige estos versos seductores directamente a su dama, ya porque el tono le parecía demasiado atrevido para el público o la censura. Es precisamente cuando su fantasía se dirige hacia el máximo placer cuando el autor frena su expresión en un *coitus interruptus* verbal. Primero sube del nivel concreto al generalizado del placer, utilizando el término *gozar*, de casi tan amplio sentido como el mismo *amor*. Pero el vuelco se hace completo cuando retoma lo que parecen citas de otras poesías del ámbito no erótico, que se adapta muy bien a la metafórica erótico-burlesca. Desde las *lágrimas* estas metáforas formales fácilmente aplicables y transparentes convierten este sueño auténticamente erótico en una burla y la sensualidad en risa para acabar en el tópico del *gozo en un pozo*.

*Soñaba, señora mía,
que os besaba y abraçaba
y vuestra boca y la mía
mui muchas vezes llegaba.
Soñaba que os destocaba
con un suaue dulçor,
ya los pechos os tocaba
y que de entrañas y amor
muchas vezes os llamaba.
Y soñaba que os tocaba
vuestra piernas con las mías,
y que tan goçoso estaba
que en el medio derramaba
las tristes lágrimas mías.
También soñaba, señora,
questando en este regalo
cantábades a desora*

todos duermen en Çamora
y no duerme Arias Gonçalo.
*Y que con gran sobreçejo,
ya después de auer velado,
se entró furioso y armado
por aquel postigo viejo
que nunca fuera çerrado.
Y soñé que de ligero
una []
y digistis: “Saber quiero
quién es aquel caballero
en armas tan esforçado”.
Y como lo vistes bajo
y ya la lança quebrada,
digistes, dama estremada:
“descanse, moso, el trabajo
de la jornada pasada”.*

[...] Lo que desperto deseava
durmiendo soñé alcansar,
y en soñar lo que soñava
vi luego que era soñar;
porque era ya el alegría
señora en mí coraçón;
mas, [a la fe, madre mía,

que los sueños sueños son].[...]
[...] Ordenóme que soñase
aquestas cosas Amor,
porque quando recordase
sintiese mayor dolor.[...]
(M. Frenk: 1996, n. 430)

*Y esto casi difunto
un poquito descansó,
mas luego se lebantó
y como vio un bosque junto
por medio dél se metió.
¡A segunda vez, valiente
entró ligero y hufano,
mas después de un açcidente*

los pies tiene haçia el oriente
y la candela en la mano.
*Todo esto dama, soñé
y estando con grande goço,
mucha alteraçión tomé
porque quando desperté
“allé mi goço en un poço”.*
(J. J. Labrador: 1998, n. 134)

Aquí convive con más claridad el bien conocido erotismo burlesco con aquella vertiente menos reconocida y sensual. Ciertamente es justo categorizar el conjunto como poesía jocosa, pero me parece muy importante y característico buscar en el detalle esta forma de expresión sensual. Pocas veces se vive por completo y sin teñirla de una tendencia, sea esa moralista, idealista o de risa.

Pero el erotismo no necesariamente necesita reflejar todas las acciones amorosas de una pareja. También se encuentran ejemplos más sutiles. Esta copla demuestra cuán sensual el amor vivido puede ser, cuán completo sin llegar más allá de los besos.

*Dulçes labios hermosos,
que mill veçes estáis mill besos dando,
y a mi alma alegrando,
con un sonido manso,
juntamente matáis y dais descanso.
Porque si me besáis,
en besos me llebáis embuelta el alma,*

*y si muriendo çeso,
mill vidas me voluéis con sólo un beso.
Y pues que a puros besos me auéis muerto,
resuçitadme, ¡o labios amorosos,
más dulçes que la miel y más sabrosos!*

(J. J. Labrador: 1989, n. 173)

La belleza de los labios —también para la poesía petrarquista un punto importante en la descripción de la belleza— da aquí a la vez *descanso* y *muerte*. Al desarrollarse la situación en presente y en gerundio el lector se vuelve partícipe directo. Con los amantes disfruta implicando todos los sentidos, destacando aquí curiosamente el *sonido manso* del beso seguido más tarde por unos versos que saborean la belleza. Así se acerca a la posición del lector oyente y se vuelve palpable con esta amplitud de sensaciones.

La carga ideológica del *alma* que se traslada con los besos al ser amado, da una noción más profunda, abstracta y filosófica. Aquí es una verdadera ola que va y viene, el alma abandona el cuerpo para volver enseguida reforzada. La teoría petrarquista se aplica a la práctica sensual, se integra en lo vivido sin oponerse. Es una escena de un erotismo muy actual que invita incluso a un experimento de interpretación actualizada.

A lo mejor es atrevido aplicar estas teorías amatorias del Siglo de Oro al nivel sensual del entorno que percibimos también hoy día. Pero la reputación clandestina del erotismo literario y la terminología utilizada animan a probarlo apoyados en el beso como preludeo. No es que la poesía se vuelva más erótica, pero sí tiene la capacidad de esconder un contenido prohibido y más carnal. Se trata de atreverse como

lector a buscar entre las líneas, eso sí, siempre consciente del peligro de dejarse dominar por una impresión personal y subjetiva. Obviamente este experimento quiere incitar sobre todo a los investigadores a ser “mal pensados”, fundamento sin el cual la exploración del erotismo se perdería mucho.¹⁰

Estos abrazos fervientes se centran en el placer de los besos, pero no especifican la ubicación del beso. Unos amantes tan concentrados el uno en el otro, bien pueden tener la tentación de extender sus actividades sobre el cuerpo entero del otro. En este caso los fluidos del alma se materializarían en unos mucho más humanos y la muerte, en vez de ser la muerte ideológica del cuerpo sin alma, sería el tipo de muerte al que aspira el protagonista en el soneto de Lope de Vega arriba presentado y cuya claridad probablemente valió al editor de las *Rimas* este adjetivo de “semipornográfico” que demuestra claramente la carga erótica que conlleva.

Este experimento de doble lectura no quita encanto a la escena. Tampoco se convierte en un asunto de burla o risa.¹¹ Lo propongo como intento de jugar con la propia sensación como lector para penetrar más profundamente en las capas de lectura posibles, aunque como investigador me tengo que quedar en la sólida capa apoyada por la teoría. Esta diferenciación entre lector e investigador es especialmente importante si se trata de la poesía erótica, ya que incita a dar rienda suelta a la imaginación.

El ejemplo *Dulces labios hermosos ...* deja todo abierto para la interpretación en el sentido positivo y negativo, es decir que no hay pruebas, solo indicios. Pero la coherencia de la lectura junto a una posible interpretación clandestina de la obra, permite por lo menos considerar diferentes niveles de lectura. Lo que no significa que sea la segunda más válida que la primera, al contrario. Cuantas más capas se detectan, más opacas se vuelven, más se mezclan con la superficie y dan riqueza y profundidad a la poesía.

¹⁰ Vid. «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los Cuarenta enigmas en la lengua española». (D. Mc Grady: 1984, 74):

“También parece ser que el investigador de tipo académico a menudo carece de la malicia y la pericia requeridas para apreciar el simbolismo erótico; [...]”.

¹¹ Ejemplos erótico burlescos en torno a muerte:

*[...] Las lanzas bien correrá
con ánimo el justador,
y de alcanzar tal favor,
de alegre se morirá.*

*Volverá a resucitar
con su lanza entera y sana;
su persona muy ufana
volverá luego a justar.[...]*
(P. Alzieu: 2000, n. 3, vv. 33-40)

La terminología de la guerra, muy usada en la poesía erótica jocosa, se presta especialmente bien para incluir la muerte. (Acerca del elogio del falo vid. también J. I. Díez Fernández: 2003, cap. 7).

*[...] Cñeme esos brazos y aprieta fuerte,
que me toma la rabia de la muerte.*
(P. Alzieu: 2000, n. 135, vv. 54-55)

Aunque comparable en su claridad —el siguiente soneto carece de la doctrina petrarquista que da pie a otras lecturas— incluso funciona como entrada a la otra capa de lectura. Aquí en cambio se trata de una descripción lisa, coherente y directa. En vez de la doctrina del alma encontramos a los amantes muy unidos a la Naturaleza que los contempla con benevolencia. En lo que se asemeja a la poesía anteriormente presentada es en la expresión del ardor entre los dos enamorados. Aquí sí que disfrutan *sin remilgos* ni mala conciencia la intensidad de sus sensaciones y hacen partícipe al lector:

<p><i>Cuando en tus brazos, Filis, recogíendome, el pecho me descubres hermosísimo, allí donde el tocar es sabrosísimo estás un breve rato entreteniéndome. Y cuando lo que quiero concediéndome, un beso das sabroso, otro dulcísimo, y en aquel deleite suavisimo, deleite das y tomas respondiéndome,</i></p>	<p><i>las hojas de los árboles meneándose, al céfiro mil vientos sucediéndole, serían perezosas, imitándonos. Mas cuando el dulce fin viene llegándose, la noche se hace día bendiciéndole, y la luna se alegra contemplándonos.</i></p>
--	--

(J. J. Labrador: 2001, n. 61)

Otra vez la acción es progresiva y llega en total armonía del abrazo, el desnudarse, pasando por los besos que llevan a lo que vagamente se describe con *deleite*, al así denominado *dulce fin*. Son estos eufemismos generalizados y menos violentos que la metáfora de la *muerte* que nos hacen aceptar con más facilidad la acción directa.

Pero el erotismo en la poesía del siglo XVI puede ser aún más sutil. Las siguientes descripciones tienen una carga importante de voyeurismo, centrado en el centro de atracción, la dama admirada. La falta de detalles explícitos deja espacio para la imaginación del lector.

En el siguiente ejemplo el lector es partícipe de un diálogo entre el autor y su alma, que representa el deseo de visitarla en sus aposentos, como se indica en el epílogo. Un hombre en el dormitorio de una señora era cosa impensable y equivale prácticamente a la unión de la pareja.¹² Sin embargo manda su alma como “representante petrarquista” con una orden muy física: observar a la dama dormida:

¹² Este trasfondo histórico es un detalle importante, ya que esta realidad social se pierde fácilmente desde el punto de vista de hoy. La situación de la adorada dormida encontrada por su admirador se encuentra repetidas veces. La lucha del enamorado entre *osadía* y *temor* es casi un tópico. Aunque el entorno suele ser pastoril y cercano a la naturaleza ...

... *contemplar el sueño de una dama suponía penetrar en su escondida intimidad, romper, en cierta manera, el tabú social —y erótico— que protegía su dormitorio, como espacio prohibido. De ahí que la condición de dama del personaje es lo que añade al tema una especial connotación de elemento trasgresor y a la situación provocada el aliciente de lo prohibido.* [M. P. Palomo, “El estímulo erótico de la dama dormida (Un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)”, 221-223] Cito de: (J. I. Díez Fernández: 2003, 92).

Alma, que a vn momento a uer tu diosa
 en ardiente nube bas metida,
 al punto que entres donde está dormida,
 repara y mira su beldad graçiosa,
 su graçia, gentileça y cada cosa
 con la humildad a tanto bien deuida,
 llega paso después, sin ser sentida,
 y en su voca descansa dulce, hermosa.

De allí, si tienes ánimo y bentura
 podrás, en el suaue y blando aliento
 que sale y entra con gentil sosiego,
 entrar a uer su alma yllustre y pura:
 contalle as entre sueño tu tormento,
 avnque puede vn gran sueño, alzar tal fuego.

(J. J. Labrador: 2001, n. 13)

Aunque dominado por una terminología petrarquista con la imagen del alma que abandona el cuerpo del enamorado para instalarse en el de la adorada, la misión gira en torno a una belleza muy física. Después de entrar en el entorno íntimo acompañamos al alma a contemplar *cada cosa* de la dama indefensa. Es una observación detallada y vivida casi religiosamente, con *humildad*. Siempre de la mano del alma y siguiendo la doctrina del amor renacentista llegamos incluso a tocar la boca antes de despedir al alma que se une a la de la dama. Como prueba del amor intenso el poeta concluye llamando la atención sobre su sufrimiento y la esperanza de que salte la chispa. A pesar del código petrarquista y el sufrimiento¹³ de un amor no correspondido nos encontramos con un soneto altamente erótico, tierno y sutil en su implicación física. Su belleza está en esta plenitud de erotismo y amor. El deseo físico, el *tormento* del sueño incumplido y la profunda admiración de la dama ya no son polos opuestos. La *religio amoris* incluye aquí la encarnación de esperanzas claramente físicas: Amor al nivel de la mística religiosa.

No de una manera tan mística, pero lleno de profunda admiración nos presenta Figueroa en el siguiente soneto a su *nimpha*. En vez de centrarse en una minuciosa descripción de la cara tan al gusto de la época que repite los tópicos del oro, los rubíes, las perlas y el ámbar nos sumerge en un abstracto mundo de sensaciones — sobre todo de sabores y olores — llenas de referencias al mundo femenino sin referirse directamente a la dama descrita:

*Quien vee las blancas y hermosas rosas
 de mano virginal reçién cogidas,
 y con diversos tallos retexidas,
 guirnaldas vellas haçen y olorosas;
 quien gusta de las aves más preçiosas
 las tiernas pechuguillas, convertidas
 en líquidos manjares y comidas
 suabes, odoríferas, sabrosas;*

*y quien panales albos destilando
 la rubia miel de la amarilla çera,
 a lo que al gusto y vista más provoca,
 pues tal es de mi nimpha el rostro, quando
 mi vista de la suya reververa
 y bebo las palabras de su voca.*

(R. A. DiFranco: 1989b, n. 439)

¹³ El sufrimiento como prueba de la intensidad del amor se usaba en muchas ocasiones para volcarlo hacia lo erótico a través de la terminología compartida.

*Ya no es pasión la que siento
 sino gloria, porque sé
 que puede sufrir mi fee
 la fuerça de mi tormento.*
 (J. J. Labrador: 1984, n. 481):

*Hazme, amor, el mal que puedes,
 que según por quien padezco
 aun los males te agradezco.
 El bien ya no te le [sic] pido,
 que no me le puedes dar; [...]*
 (R. A. DiFranco: 1989b, n. 304)

Aunque el primer verso habla de la vista y después del gusto, es el olor de rosas y manjares, de dulce y también de carne que forman un trasfondo rico como un bodegón. Porque a pesar de referirse al *rostro de su nimpha* este soneto es más una parábola que un retrato basado en comparaciones.¹⁴ No se trata de deshacer esta composición y fijar las rosas blancas como el cutis perfecto etc. según el catálogo del código de belleza petrarquista. Para dar más la medida de su erotismo prefiero invitar a saborear el conjunto, saborearlo con todos los sentidos, porque es profundamente sensual; más, es carnal. Sin referirse necesariamente a la dama misma incluye partes del cuerpo, la *mano virginal*, e ingeniosamente las *tiernas pechugui-llas*. Aquí son un plato delicioso de ave, pero el conjunto estimulante no puede evitar valorarlas como referencia igualmente válida del cuerpo femenino. El soneto concluye además en el plan metafórico de la comida – de fundamental importancia tanto en el rito religioso católico como en la metafórica erótica. *Religio amoris* y deseo erótico se unen y no sabemos si el enamorado llega a beber besando o si se queda escuchando en mera admiración culta, dando así al lector una idea de cuánto valora las palabras de su dama. De todos modos con el verbo beber acerca la señora a las metáforas culinarias. Este amor culto y sensual que valora no solamente la belleza de la dama, es un precioso ejemplo de una descripción llena de admiración y deseo, no obstante falta de sufrimiento.

A un nivel de deseo más físico, sin la profundidad del Eros enamorado del ejemplo anterior nos encontramos una canción y su glosa:

*Los lauios de Ana son
dulçes, hermosos y vellos,
y tienen un no sé qué en ellos
que me roba el coraçón.*

(J. J. Labrador: 1989, n. 68)

[GLOSA]*

*El coral más açendrado
no se exçede en el olor,
ni en la dulçura y sabor
el panal azucarado.
Da descanso y da pasiòn,
da muerte y vida con ellos,
y tienen un no sé qué en ellos
que me roba el coraçón.*

Todas las demás façiones
reçiuirán mill agrauios,
si no tubiera en los labios
Ana tantas perfeçiones.

Dulçes y suabes son,
hermosos, claros y vellos
y tienen un no sé qué en ellos
que me roba el coraçón.

La mesma naturaleza,
quando a los labios [...] de sí mesma se spantó,
poderlos dar tal belleza;
mas, al fin, quiso razòn
dalle unos labios tan vellos
y tienen un no sé qué en ellos
que me roba el coraçón.

(J. J. Labrador: 1989, n. 69)

Esta descripción se fija en un detalle especialmente bonito de la deseada, que una vez más son los labios. Lo que tiene en común con el soneto de Figueroa es la importancia que da a los sentidos. Aunque prevalece la vista, son *hermosos y bellos*,

¹⁴ Como mucho podemos imaginar un retrato del pintor Giuseppe Arcimboldo que expresaba la personalidad de los retratados en plantas, animales o libros, siempre en referencia al carácter del retratado.

pero también se incluye el sabor. Eso implica una cercanía, el contacto directo, no solamente con los propios labios, sino a ser posible con la punta de la lengua, que es dónde se sitúa el sabor dulce. Es cierto que también se puede referir a la apariencia dulce de la dama en cuestión. Pero por lo menos hay en esta palabra un doble juego que se intensifica con los siguientes dos versos y estribillos de la glosa. Ya hemos visto repetidas veces la función de estas palabras de amor generalizadas, su carácter de aparente duda. Es decir que este *corazón robado* se refiere a un deseo directo y erótico en el más estricto sentido de la palabra.

En la glosa esta sensación se intensifica y profundiza. No solamente es la descripción de los labios como detalle más atractivo en la cara de Ana, a las sensaciones que los describen se suman el tacto y el olor a la vista y el sabor.¹⁵ Aunque de uso tópico con las referencias a la Naturaleza como origen del mundo físico esta glosa se mantiene en un concepto corporal. Fijados en unas comparaciones mucho más claras que el soneto de Figueroa se llenan de vida a través del *rojo coral*, la *dulce miel*. Los labios son calificados directamente como *dulces* y *suaves* igual que una almohada para el *descanso*. Esta señora parece consciente del poder que reside en la extraordinaria belleza de sus labios y da vida y muerte según su voluntad. Pero esta visión divinizada del amante feliz que anhela aquel *descanso* arriba mencionado dura poco. El estribillo lo marca con su ritmo y detrás del casi impaciente *no sé qué* se esconde el amante conquistador.

Los ejemplos de un amor plenamente celebrado son más bien escasos. A la expresión del amor no le falta intensidad pero muchas veces sí le falta la ocasión. Sea porque el amor no está correspondido o los amantes estén separados, el deseo amoroso se queda en subjuntivo en vez de gerundio.

*Ynés, de mí tan amada,
jáy!, quién pudiese abraçaros
y tantas vezes besaros
que os cansase y, descansada,
os tornase a más cansaros.
Y si la noche viniese
y el sueño me lo ynpidiese,
juntar mi boca con vos,
que el aliento de los dos
el mismo fuego encendiese.
Ynés, del gusto de amaros
esto es lo que se granjea,
que yo gozándoos me vea,
y otra cosa que gozaros
mi alma no la desea.
Avnque, con todo, Ynés mía,
mayor gozo me sería,
si pudiese ser así,*

*que gozásedes de mí
como yo de vos quería.
Ynés, ¿queréisme besar?
Besáme ya, si quisierdes,
que, a fe, si os arrepinterdes,
de os bolver tantos a dar
quantos vos a mí me dierdes;
y si acaso os descontenta
ser pagada en ygal cuenta,
no por eso lo dexéys,
que por vno os daré seys
y por seis, otros sesenta,
Ynés ¿queréis ver mi afán?
Yo's prometo que soñava
que cien mill besos os daba
la mañana de San Juan,
al tiempo que alboreava;
y fueme amor tan crüel,*

¹⁵ *Olor* en el segundo verso bien podría ser un error de transcripción, queriendo decir *color*. El coral al que se refiere se suele citar por el rojo intenso, mientras que el olor muchas veces se alaba con el ámbar.

*que siendo despierto d' él,
en medio de aqueste gozo,
mi gozo cayó en el poso,
y estuve por yr tras él.
Ynés ¿sabéys qué querría
quando a besaros viniere?
que todo el mundo sintiese
lo que yo en la boca mía,*

*porque de envidia muriese.
Mas ¡ay, qué vanos cuydados!
Los que fueren avisados de
mi contento verán
el gran gusto que ternán
besos de tal boca dados.*

(M. Frenk: 1996, n. 493)

Es el condicional que domina la situación descrita en esta fantasía erótica. Sin embargo no parece un sueño imposible ya que el autor se dirige —como en un monólogo o una carta— directamente a su dama. Apoyados en un trasfondo pastoril —alusión a la mañana da San Juan y al nombre de Ynés— sus deseos se expresan con toda claridad. Con toda claridad este amante quiere *gozar*. A diferencia de muchos ejemplos que utilizan este término tan general como conocido en la poesía erótica, el amante pide un dar y tomar en el juego de amor: *mayor gozo me sería, / si pudiese ser así, / que gozásedes de mí / como yo de vos quería [...]*.¹⁶ La expresión del placer sexual propio en *gozar de una mujer* es terminología muy frecuente en la poesía. Que el enamorado pida explícitamente *gozar* mutuamente, un dar y recibir que implicando el placer de ambos, es especial. Me parece un momento de entrega del amante de sí mismo poco frecuente y llamativo en la poesía amorosa.

El protagonista no descarta la mala conciencia de la dama después de haberle hecho caso. Su afán no está exento de humor: está dispuesto a devolver los besos arrepentidos con intereses.¹⁷ No es una declaración que vuelque los versos hacia lo

¹⁶ Gozar con su sentido estricto y académico, *tener gusto, complacencia y alegría de una cosa*, *gozar* es un término muy frecuente en la poesía amorosa y erótica. Su aceptación permite un uso amplio de la palabra y se encuentra en poesías religiosas tanto como en poesías burlescas. Al ser de definición borrosa se adapta a cualquier circunstancia y es difícil de definir exactamente. Solamente el fundamento del placer queda inmutable.

Gozar en el sentido “conocer carnalmente a una mujer”, incluyendo siempre la noción de lat. *gaudere*, su étimo. De ahí que sirva de eufemismo de *joder, copular*, acompañado siempre de la alegría y la complacencia. (C. J. Cela: 1976 y 1982: 518).

En el ejemplo este raro intercambio de placeres incita a pensar en un cambio de papel, dando así a la mujer uno más activo que el clásico pasivo que solamente recibe. Hasta qué punto llega esta actividad no nos lo indica el autor y depende de la voluntad de interpretación del lector.

¹⁷ Esta forma de sumar los besos recuerda Catulo aunque las operaciones matemáticas no se llevan a tal extremo. En Catulo la desorientación matemática en los versos servía para evitar que datos exactos pudiesen servir para magia negra – una forma de protección de datos.

*[...] da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut nequis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse baiorum.*

burlesco, es más bien una sonrisa seductora. Son besos que llegan a cansar físicamente y que se extienden hasta llegada la noche. Es decir que se convierten en el eufemismo del acto mismo. La actividad amorosa que eso implica deja descansar a los amantes de noche. La imagen del aliento compartido es extraordinaria en su dulzura. Desde esta situación íntima se deducen las circunstancias del entrono, la cercanía de los amantes, el lecho y la noche compartidos. Es una intimidad profunda y compartida después del amor físico la que aquí se comunica con una sencillez admirable. En las estrofas siguientes se mantiene esta manera abierta de expresarse: *el gusto de amaros, otra cosa que gozaros mi alma no desea*. Lo que no está a la altura de la doctrina amorosa es el afán de hacer que todo el mundo sepa de su felicidad, además con el argumento de suscitar envidia. Al final se añade el sufrimiento como afirmación de la profundidad del sentimiento. En la forma del sueño erótico se presenta a la vez como fantasía liberada en sueños y el triste despertar a la realidad. ¿Será por eso que no se trata más que de sueños eróticos? Citando un villancico tradicional de reconocido ámbito amoroso, *la mañana de San Juan* (J. M. Alín: 1968, 462; M. Frenk: 1997, 197-198; J. Caro Baroja: 1979), el amante relata un sueño erótico. Se utiliza la excitación para resaltar el disgusto al despertar, el *efecto de mi gozo en un pozo*, un efecto característico de los sueños amorosos. En este caso el elemento del sueño es introducido tarde, después de describir con ardor los placeres del amor y no representando una especie de introducción tranquilizadora. Los deseos son presentados y dirigidos a la dama sin encubrirlos antes en el estado inconsciente nocturno. El sueño en el sentido de cansancio es aquí en principio el de la noche compartida por los amantes. Es decir que los amantes están juntos antes del sueño.

CONCLUSIÓN

Con esta pequeña muestra de poesías quiero llamar la atención sobre una forma de erotismo de la literatura del siglo XVI que ha sido desatendida. La investigación no podía abrir al gran círculo del público el triángulo amoroso formado por la amada, el amante/autor y el mismo lector. La discusión sobre el soneto de Lope demuestra cómo la propia educación influye y discrimina incluso hoy el juicio imparcial de la obra erótica.

Es este triángulo amoroso que determina la lectura de estas poesías. El público es integrado a través de la voluntad del autor dando así un nivel de voyeurismo que caracteriza la literatura erótica. Ni siquiera se trata únicamente de versos chocantes que hablan abiertamente de los placeres sexuales. Sencillamente no se podía compartir la intimidad que conlleva la descripción sensual de una dama ni la de un beso entre amantes. Era más fácil discutir un erotismo unido a la risa pero alejado de las propias sensaciones. No quiero negar que también sea más fácil ya que esta forma es mucho más numerosa y llamativa.

Ya que hoy sí podemos hablar de la belleza de las imágenes que transmiten las poesías arriba discutidas, quiero insistir en lo ancha que es la gama erótica. Desde una versión sensual del petrarquismo donde el alma transmite la atracción sexual

(entre las puntas de aquel triángulo) hasta la descripción de la unión entre hombre y mujer en sencilla naturalidad, es la descripción ante todo de los labios y los besos el punto de partida para excursiones hacia el máximo placer. Esta constelación se encuentra raras veces. En general Eros se sirve de recursos para suavizar el impacto de las imágenes. El sueño permite la expresión más desinhibida y directa de los fantasmas del subconsciente, formando así el lema calderoniano que *los sueños sueños son*. Muchas veces este lenguaje franco solamente dura pocos versos antes de dar un giro en la trama de la poesía en cuestión. El erotismo se retira a un plan secundario dando así una interpretación diferente al contenido de la composición. En otros ejemplos un lenguaje de amor lleno de eufemismos deja un amplio espacio a la interpretación. Así *amar, gozar, suspirar, sufrir, morir* pueden describir tanto el amor divino, como el petrarquista o el erótico. En este ambiente ambiguo el lector se puede permitir más libertad de interpretación que el investigador. Pero eso no impide que el erotismo se exprese de una forma que sigue siendo sensual hoy día tanto en versos anónimos como en los de Lope de Vega, Figueroa o Castillejo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBOR, Rosa (ed.) (1999): *Poesía Satírica y Burlesca del Siglo de Oro – Antología de Rosa Albor*. Madrid, Letra Celeste – Minúscula.
- ALÍN, José María (ed.) (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus.
- ALZIEU, Pierre; JAMMES, Robert; LISSORGUES, Yvan (eds.) (1975): *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro. Con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c..* Toulouse, Université Le Mirail.
- ALZIEU, Pierre; JAMMES, Robert; LISSORGUES, Yvan (eds.) (1984): *Poesía erótica del Siglo de Oro. Recopilación de Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues*. Barcelona, Crítica.
- ALZIEU, Pierre; JAMMES, Robert; LISSORGUES, Yvan (eds.) (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro. Recopilación de Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues*. Barcelona, Crítica.
- BECCARIA LAGO, María Dolores (1989): «Dos sueños para una dama: amor y erotismo en Castillejo». *Eros Literario – Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid, Universidad Complutense, 53 – 65.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *La estación de amor – fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid, Taurus.
- CATULLUS, C. Valerius (1998). *Sämtliche Gedichte. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht*. Stuttgart, Reclam.
- CELA, Camilo José (1976 + 1982): *Diccionario del Erotismo*. II tomos. Barcelona, Gribaljo narrativa 80.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2003): *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid, Laberinto – Arcadia de las Letras.
- DI FRANCO, Ralph A.; José J. LABRADOR HERRAIZ (Eds.) (1989 a): *Cancionero de poesías varias: Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Cleveland, Cleveland State University.

- DI FRANCO, Ralph A.; LABRADOR HERRAIZ, José J.; ZORITA C. Angel (Eds.) 1989 b): *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional .
- DURRELL, Lawrence (1979): *El Cuarteto de Alejandría – Mountolive*. Edhasa sudamericana, Buenos Aires.
- FRENK, Margit; LABRADOR HERRAIZ, José J.; DI FRANCO, Ralph A. (Eds.) (1996): *Cancionero sevillano de Nueva York. Prólogo de Begoña López Bueno*. Sevilla: Sevilla – Universidad.
- FRENK, Margit (ed.) (1997): *Lírica española de tipo popular – Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas; 60.
- KOSSOF, A. David (1971): «El pie desnudo: Cervantes y Lope». *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Kossof, A. David; Amor y Vázquez, José (eds.): Madrid, Castalia, 381-386.
- LABRADOR HERRAIZ, José J.; ZORITA, Ángel C.; DI FRANCO, Ralph A. (Eds.) (1984): *Cancionero de poesías varias: Biblioteca de Palacio, Ms. n° 617 (siglos XV y XVI)*. (Cleveland: Cleveland State University.
- LABRADOR HERRAIZ, José J.; DI FRANCO, Ralph A.; CACHO, María T. (Eds.) (1988): *Cancionero de Pedro de Rojas*. Cleveland, Cleveland State University.
- LABRADOR HERRAIZ, José J.; DI FRANCO, Ralph A. (Eds.) (1989): *Cancionero de Poesías Varias: manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional.
- LABRADOR HERRAIZ, José J.; DI FRANCO, Ralph A. (ed.) (1994): *Cancionero de poesías varias: manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. Madrid, Visor.
- LABRADOR HERRAIZ, José J.; DI FRANCO, Ralph A.; Lori A. BERNARD (Eds.) (1999): *Romancero de Palacio (siglo XVI)*. Cleveland, Cleveland State University.
- LABRADOR HERRAIZ, José J.; DI FRANCO, Ralph A.; BERNARD, Lori A. (Eds.) (2001): *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Prólogo de José Lara Garrido*. Málaga, Universidad de Málaga, Anejos de Analecta Malacitana; 34.
- LARA GARRIDO, José (1997): «Columnas de Cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo». *El cortejo de Afrodita*. Antonio Cruz Casado (ed.). *Analecta Malacitana* – anejo de la revista de la sección de filología de la facultad de filosofía y letras, Málaga, 11, 23-68.
- MC GRADY, Donald (1984): «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los Cuarenta enigmas en la lengua española». *Criticón*, n. 27.: 71-108.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.) (1993): *Rimas - Lope de Vega - I tomo. Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez*. Madrid, Universidad Castilla la Mancha.
- SCHATZMANN, Martin (2003): «Consideraciones acerca del erotismo: en la investigación y en la poesía del siglo XVI», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 21, 281-300.
- WHINNOM, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham, University of Durham.
- ZAVALA, Iris M. (1984): «Viaje a la cara oculta de setecientos». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 4-33.
- ZORITA, C. Ángel; DI FRANCO, Ralph A.; LABRADOR HERRAIZ, José J. (Eds.) (1991): *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice n° 961 Biblioteca Real de Madrid*. Cleveland, Cleveland State University; Cancioneros castellanos, 4.