

La alegría del “¡ay, que lo oirán!, ¡ay, que es pecado!”

Javier Blasco

Universidad de Valladolid

Resumen: Se contextualiza la poesía erótica del Siglo de Oro en las coordenadas del agotamiento del petrarquismo y la insuficiencia del pensamiento neoplatónico imperante. Se subraya la producción y circulación manuscrita de esta poesía como válvula de escape que se sirve de la palabra para acotar un vitalismo que asustaba a unas élites empeñadas en negar las pulsiones corporales, así como las tensiones (no sólo eróticas) de la sociedad posttridentina.

Palabras clave: Poesía erótica – Siglo de Oro – Burguesía – Petrarquismo – Neoplatonismo

Alegres son al triste enamorado
los dichos de su dama con blandura:
aquel “quitaos allá que es gran locura”,
aquel “¿estáis en vos, desvergonzado?”;

El santiguarse, el “¿cómo habéis entrado?”,
el argüir la fuerza con cordura,
el tierno desmayar en la dulzura,
el “¡ay, que lo oirán!, ¡ay, que es pecado!”
(Del *Cancionero antequerano*)

 En la poesía de los Siglos de Oro, el discurso poético se nutre de muy variadas tradiciones para verbalizar el erotismo. Por un lado, sigue viva la corriente que, heredera de los viejos cancioneros (sustentados en los varios géneros de lo trovadoresco: serventesio, tensón, sermón, planto, etc.) hace eclosión con la *Carajicomedia* en *El Cancionero de Obras de Burlas provocantes a Risa* (1519), donde lo burlesco, lo satírico y lo obsceno confluyen. Esta tradición, eminentemente culta (a pesar de los contenidos) coincide con otra de raíz popular, en la que, casi siempre de forma oral, se mantienen durante siglos cancioncillas y coplas populares (villancicos, letrillas, seguidillas, adivinanzas, etc.) arraigadas en el folclore local y vinculadas a la celebración de la primavera y de otras festividades más o menos religiosas o más o menos vinculadas a acontecimientos familiares como bodas o nacimientos. Frente a la dominante en el

Cancionero general, esta poesía se caracteriza por la brevedad, por la sencillez y, en muchos casos, por una dosis de ingenuidad que hace todavía más efectivo su picante. Muchos de los textos de esta tradición pasarán en el XVI y en el XVII a la letra impresa gracias a la pluma de autores cultos que los recogen y se divierten glosándolos.

Durante décadas estas dos tradiciones conviven con la moda petrarquista. Pero la brillantez con la que Garcilaso transforma la expresión poética en sus versos condenó a un segundo plano las dos corrientes que venían del siglo anterior. En la línea abierta por Boscán y Garcilaso son varios los poetas, empeñados en renovar temas y tópicos, que convierten su palabra en privilegiado vehículo para la doctrina neoplatónica que tan ajustadamente justificaba su existencia en el tratamiento de la materia amorosa. Pero en la década de los años 80 del siglo XVI, en castellano se observa un agotamiento tanto del petrarquismo (que se ha fosilizado y topificado en gastadas metáforas) como del platonismo, en cuanto filosofía válida para interpretar la realidad.

El empeño de dos frailes, que en los mismos años, en la Universidad de Salamanca, trabajan en la recuperación de Horacio y del Ovidio de los tratados amorosos, hace evidente idéntico empeño por renovar la lengua y los contenidos de la poesía. En relación con esta voluntad de renovación, la impronta de fray Luis de León es innegable y ha sido suficientemente reconocida por los estudiosos, pero no fue menos relevante, para entender el proceso al que me refiero, la apuesta de fray Melchor de la Serna por Ovidio.

Si para las décadas anteriores del siglo XVI solo existió el Ovidio de las *Metamorfosis*, la atención que ahora fray Melchor presta a las *Heroidas*, al *Arte de amar* o a los *Remedia amoris* (2016, en prensa) viene a dar carta de normalidad a la expresión de lo erótico. El prestigio de lo clásico y la consideración de las elegías ovidianas como discurso didáctico (de hecho, en la Edad Media, los *Remedia amoris* son lectura obligada en medicina) contribuyen notablemente a la normalización de una consideración de lo amoroso muy alejada del gastado petrarquismo.

Por otro lado, el aristotelismo está cambiando radicalmente el paradigma y la visión de la realidad. Con la bendición de Aristóteles, no solo la medicina, sino también la retórica, el pensamiento político y la filosofía en general, convierten la observación y el estudio de la materia en base del conocimiento de la realidad. Pronto (Descartes, Cervantes) la experiencia se convertirá en el único escenario válido para el conocimiento, y en el laboratorio de la experiencia se someterá a prueba todo el saber adquirido.

Con este doble impulso, el aristotelismo y el prestigio del modelo clásico, el erotismo irrumpe con fuerza en una poesía que, inicialmente, cambia el paradigma idealista por otro naturalista al encarar las cosas del amor, y que justifica su descarnado naturalismo en una supuesta intencionalidad didáctica. Con estos avales, la poesía de las últimas décadas del siglo XVI, enriquecida por la tradición clásica, abre la puerta al renacimiento de las corrientes aparentemente agostadas por el petrarquismo y potencia la aparición de nuevos géneros tales como el de la novela en verso (de inspiración bocacciana), el *cantrafacta* erótico del romancero y la facecia picante.

Con las traducciones de fray Melchor de la Serna, y con el revivir de las varias tradiciones eróticas apoyadas en la *auctoritas* ovidiana, se inaugura hacia 1580 una época de esplendor para la poesía del tenor que nos ocupa que mantendrá su pujanza al menos hasta 1640. Pocos serán los autores cultos (Góngora, Villamedia, Quevedo, Lope; Barrionuevo, Trillo y Figueroa, Liñán y Riaza, y un largo etcétera) que podrán ignorarla; y su ejemplo hará que la vitalidad de esta materia se prolongue en el barroco tardío (fray Damián Cornejo, Luis Marchante) y lleve su semilla más allá del siglo XVII a autores como Samaniego, Iriarte o Moratín.

El amor es cosa del alma, pero el cuerpo es el libro en que se lee. Esto, o algo muy parecido, es lo que se afirma en unos versos de John Donne excelentemente glosados por Jaime Gil de Biedma en “Pandémica y celeste”.

La sentencia, con razón bien conocida, me interesa ahora por la puntualidad con la que refleja la esquizofrenia subyacente a todas las manifestaciones culturales surgidas a la sombra del catolicismo, pensamiento inepto e incompetente para entender, en términos racionalistas, nada que tuviera que ver con la realidad material, sobre todo si esa realidad estaba marcada por la sexualidad.

No es una casualidad el hecho de que, cuando de manera incontenible la cultura incipientemente burguesa y urbana de la Italia del Quinientos vuelve los ojos a la vieja Roma en búsqueda de inspiración, sea la doctrina neoplatónica la que alimente la lectura de lo venéreo, recuperando las dos almas de la diosa del amor (la Venus Pandémica o *potencia de engendrar*, y la Venus Urania o Celeste, *potencia de conocer*, según Ficino), otorgando a la segunda notable preminencia sobre la primera.

La Venus Urania en su origen tiene escrito el destino al que la cultura católica la condenará. En efecto, según la tradición mitológica, la Venus Urania nace de la espuma del mar, a donde Cronos había arrojado los testículos de Urano. Y ese proceso de castración de todo aquello que tuviera que ver con el goce de los sentidos y de lo corporal es el que representará la Venus Celeste o *potencia del conocer*, a la cual rinden culto exclusivo todas las expresiones del neoplatonismo (Ficino 42). En los *Diálogos* de Hebreo, Filón lo expresa muy bien:

Platón, en *El Banquete*, cita una frase de Pausanias que dice que el amor es doble porque, en realidad, hay dos amores, del mismo modo que existen dos Venus. Cada Venus es madre de amor; siendo dos las Venus es preciso que los amores sean dos. Como la primera es Venus magna, celeste y divina, su hijo es el amor honesto, mientras que la otra, Venus inferior y libidinosa, es madre del amor brutal. Por lo tanto, el amor es doble: honesto y deshonesto (Diálogo Tercero 259-260).

A pesar de reconocer las dos formas de amor, la cultura que inspira el neoplatonismo renacentista está empeñada en la castración de todo aquello que tuviere algo que ver con el amor libidinoso, al que se califica de “brutal”, esto es, amor reservado a los brutos, a los animales. El mito recibe así una lectura moralista, que le era ajena a la cultura clásica de la que procede.

Venus siente un odio profundísimo hacia la prole del sol e hizo adular a sus hijas, inclinándolas a su propia naturaleza, porque el amor es enemigo de la razón y la lujuria es contraria a la prudencia, y no sólo no la obedece sino que incluso prevarica y adultera sus consejos y juicios, atrayéndola a su propia inclinación, considerando buenos y factibles la lujuria y sus efectos, por lo cual los ejecuta con suma diligencia (Diálogo Segundo 143).

Por el contrario, la Venus Celeste, el amor espiritual se eleva por encima de las pasiones materiales y la sexualidad:

Te daré un ejemplo (es Filón quien le propone a Sofía el ejemplo): Perseo, hijo de Júpiter (según ficción poética), mató a Gorgona, y, una vez vencedor, voló al éter, que es lo más alto del cielo. El sentido histórico es que Perseo, hijo de Júpiter, por participar de las virtudes de este último: o por descender de uno de aquellos reyes de Creta o de Atenas o de Arcadia, que se llamaron Júpiter, mató a Gorgona, tirana en la tierra, porque Gorgona significa, en griego, tierra; por haber sido virtuoso, los hombres le exaltaron hasta el cielo. También significa que Perseo (moralmente hablando, el hombre prudente), hijo de Júpiter, poseedor de las virtudes de este, al matar el vicio bajo y terrenal, personificado por Gorgona, subió al cielo de la virtud. En sentido alegórico indica, primero, que la mente humana, hija de Júpiter al matar y vencer la terrenidad de la naturaleza gorgonica, llegó a comprender las cosas celestes, elevadas y eternas, especulación en la cual consiste la perfección huma... Encierra, además, una tercera alegoría teológica: *la naturaleza angelica, que es hija de Júpiter, sumo dios creador de todas las cosas, al matar y apartar de sí misma la corporalidad y la materia terrenal, personificada por Gorgona, subió al cielo, porque las inteligencias ajenas a cuerpo y materia son las que mueven perpetuamente las esferas celestes* (Diálogo Segundo 114-115).

De alguna manera, lo que refiere este texto que acabo de citar es lo que se observa en un análisis cultural de finales del siglo XV y comienzos del XVI. La virginal imagen de la Venus que Botticelli, reivindicando una supuesta naturaleza angelical del ser, convierte en icónica la sublimación de lo corporal. La supresión de lo que el amor tiene de instintivo,

de visceral, literariamente se concreta en el silenciamiento del cuerpo y de todo lo que tiene que ver con los fluidos corporales. Así se concreta la muerte de la Gorgona a la que hace referencia el texto anterior.

Dándole la totalidad del mando en la expresión de lo erótico a la Venus Celeste, el cuerpo y sus fluidos, el placer y la pasión, se convierten en tabú. Se silencian o se ven condenados a un discurso basado en la expresión indirecta, en los juegos de palabras, en las perífrasis, en el eufemismo y en la metáfora.

Frente a la Gorgona, frente a lo obscenamente terrenal, la alta cultura tiene especial cuidado, al hilo de las doctrinas neoplatónicas, en la eliminación tanto de lo erótico picante como de lo escatológico, y en general de todo aquello que ingenua o ingeniosamente está vivo en casi la totalidad de las manifestaciones culturales del folklore occidental (lo carnavalesco es buena muestra de ello). La espontánea expresión vitalista del cuerpo, tan importante en la cultura popular, con el impulso del neoplatonismo sufre un proceso de silenciamiento, de castración. Sólo así puede ser asimilado por la cultura escrita.

Sin embargo las pulsiones eróticas son difícilmente ajustables a doctrina, como muestra la anónima glosa de un epigrama de Marcial (“Stare iubes nostrum semper tibi, Lesbia, penem: / Crede mihi, non est mentula quod digitus. / Tu licet et manibus blandis et vocibus instes, / Contra te facies imperiosa tua est”) que trata de la espontánea “resurrección de la carne”:

Sin duda son república apartada
la pija y los hermanos compañeros;
su voluntad se tiene el miembrecillo;

suele hoder entre sueños la frazada,
y remojar la sábana y colchones,
y deja en seco a quien podrá sentillo (BNE, ms. 3890, f. 172).

Incluso el siempre contenido Garcilaso confiesa cómo “en la perfecta edad”, “armado” y “con los ojos abiertos”, hubo de rendirse “al niño que sabéis ciego y desnudo”. Y los más fieles al idealismo neoplatónico sabían bien que “en cuanto fueren hombres han de amar como tales” (Torres Salinas en las páginas que siguen).

Es verdad que en la mejor poesía erótica de los Siglos de Oro, frente a la expresión directa, se da preeminencia a la habilidad e ingenio de decir sin nombrar, como exige Gracián Dantisco en su *Galateo español*:

Debe también el discreto gentilhomme procurar que sus palabras sean castas y honestas y bien sonantes; quiero dezir, que tengan buen sonido, buena voz y buena significación, porque hay algunas palabras que lo son en el significado, y no en el sonido, como quando dizen: "fuese reculando atrás" por dezir: "fuese retrayendo"; que en quanto a la significación, mejor y más honestamente se dize: "la amiga" que no "la ramera", y mejor: "era amigo de una mala muger", [87r] que no: "era rufián de una su manceba", o "ramera", o tal y peor vocablo (167).

Tal proceder pone en pie, en la poesía del momento al que me refiero, un discurso experto en navegar entre Escila y Caribdis, sin paralizarse ante el tabú y sin naufragar en lo cazurro; un discurso que exigirá del ingenio y complicidad del lector, convertido en responsable último de que cobre sentido lo innostrado, lo apenas sugerido, lo silenciado. Y los juegos de ingenio incluso van más allá de lo puramente discursivo, sirviéndose de la palabra más exquisita para construir una lectura naturalista del mito, como, por ejemplo, hace Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea* (Brenes Morales en las páginas de este mismo monográfico), en un proceso de profanación de tantas imágenes sublimadoras generadas a la sombra del neoplatonismo. La Venus Celeste, que halla en Botticelli cabal expresión, acaba convertida en la “buscona piramidal” de don Francisco o en la “lavandera” lopesca de las *Rimas* de Tomás de Burguillos, hasta llegar en muchos textos, como ejemplifica el que sigue, *contrafacta* de varios *locus* del petrarquismo y atribuido también a Quevedo:

Piojos cría el cabello más dorado,
legañas hace el ojo más vistoso,
y en la nariz del rostro más hermoso
el moco verdinegro está encerrado.

El labio del clavel más encarnado,
tal vez regüelda mustio y asqueroso,
y la mano más blanca es muy forzoso
que al culo de su dueño haya llegado.

El mejor coño d'este mundo mea
y a dos dedos del cielo vive y mora.
Caga el más limpio culo mierda pura.

A la hermosa le baja y a la fea.
Este es el muladar que os enamora.
¡Cágame en el amor y en la hermosura! (BNE, ms. 3913, f. 251v.)

Lo sensual recupera en lo sexual su verdadero nombre y, sin evitar lo escatológico, se despeña fácilmente por la ancha vía que de modo coincidente vienen a abrir la recuperación del Ovidio elegíaco del *Arte de amor* y el aristotelismo que se va imponiendo progresivamente al neoplatonismo en los tratados de medicina, de retórica o de política.

El ingenio domina en estos textos por encima de lo erótico. Se trata de mostrar la habilidad del autor en romper los límites impuestos por el tabú hablando de lo inconveniente sin necesidad de nombrarlo. Lo que el lector aprecia es esa agudeza en el tratamiento de lo picante, convertido en materia de chiste, en burla o en sátira (casi siempre con una tonalidad misógina). En cualquiera de los casos la provocación que acompaña a esta poesía persigue, antes que el morbo por el morbo, el sano disfrute intelectual del receptor.

Sin embargo, resulta imposible reducir el erotismo a un mero juego de ingenio verbal. Lo erótico es, sobre todo, una válvula de escape de otras tensiones. La autocensura, que se observa en muchos de los textos que nos ocupan, pone en evidencia que es así. En el *Diálogo de mujeres*, Alethio le explica a Fileno que hay

mujeres
que para darse a placeres
tienen gracias singulares,
y para darnos pesares
bastantísimos poderes;
son llamadas
mujeres enamoradas,
hembras del mundo profanas,
damas también cortesanas,
y otras menos estimadas,
cantoneras,
con reverencia, y rameras... (BR, ms. 1587, f. 134).

Pues bien, estas “cantoneras”, que ocupan el penúltimo lugar en la escala de la prostitución eran profesionales callejeras eficientes y rápidas. Su oficio no recibía grandes penas ni era considerado un pecado grave. Por el contrario, como en las páginas de este mismo monográfico nos recuerda Zoraida Sánchez Mateos constituían una especie de voluntariado consentido que evitaba delitos sexuales de más calado, tales como la sodomía o las violaciones (Vivas y Arias 1998).

Junto a las mujeres de vida dudosa, relevante resulta también en esta poesía la importancia del clero (curas, frailes, monjas, racioneros y sacristanes). Siempre aparecen retratados en estos versos con gran crudeza, por su indecencia, por su irrefrenable sexualidad y lubricidad. Ello los coloca, junto a la mujer, en el foco del erotismo aurisecular o heredero de este, dejando en un segundo plano a molineros, panaderos, herreros, vendedores ambulantes. En cuestión de sexualidad, curas, frailes y sacristanes,

en la poesía erótica de los Siglos de Oro, rompiendo una ley general tan constante en ellos como la de la gravedad, siempre están más inclinados a dar que a recibir:

Mas esto de estar la cuerda
á todas horas templada
y tirante la clavija,
solo los frailes lo alcanzan (*Cancionero moderno de obras alegres* 85).

En el imaginario popular, las gentes de religión, por muchas razones relacionadas con su descansada vida y con su avaricia, despertaron el resquemor de la gente que la literatura en general canalizó en la burla y en el chiste erótico, evitando otras formas de manifestación que quizás pudieran incluir la violencia:

Al fraile que luego se arma
en tratando de mujer alguna,
topetaso de res vacuna,
soga nueva y almendro seco (Frenk 1318).

Así, esta poesía es, sobre todo, válvula de escape que se sirve de la palabra para contener en los límites de la palabra un vitalismo que traducido a obra, por razones muy variadas, asustaba a unas élites empeñadas en encerrar y esconder las pulsiones corporales bajo el vestido (el luto y la estameña) que a la “verdadera” cultura convenía.

Con todo, en este tolerar del mal el menos, la poesía erótica acaba convertida en importante documento sociológico (algo que el petrarquismo eludía), en el que quedan registradas las tensiones (y no solo eróticas) de la sociedad postridentina empeñada en imponer un régimen de penitencia en todos los órdenes de la existencia.

Concluiré con unas pocas palabras sobre el sujeto de la enunciación de los poemas que mejor representan el interés por la materia erótica. Si el papel de la mujer en estos textos es realmente muy variado (objeto del deseo y de la crítica del varón por pedigueña y avara, pero también ejemplo de agudeza verbal), nunca es ella la protagonista de la enunciación del discurso, de modo que se puede decir que la poesía erótica de nuestro Siglo de Oro es reflejo casi exclusivo del punto de vista masculino (Alicia Herraiz Gutiérrez en este número monográfico). No es que en estos textos no se oiga la voz de la mujer en diálogo con su madre o con su amante:

Alegres son al triste enamorado
los dichos de su dama con blandura:

aquel “quitaos allá que es gran locura”,
 aquel “¿estáis en vos, desvergonzado?”;
 el santiguarse, el “¿cómo habéis entrado?”,
 el argüir la fuerza con cordura,
 el tierno desmayar en la dulzura,
 el “¡ay, que lo oirán!, ¡ay, que es pecado!” (BNCF, Fondo
 Magliabechiano, ms. Cl VII, 354, f. 261r).

Lo que sucede es que en la mayoría de estos casos (con la excepción quizá de los textos populares) la palabra femenina le llega al lector por la mediación de un relator masculino. De modo que, moralmente transgresora por narrar o evocar el acto sexual, la poesía erótica de este momento está siempre muy lejos de serlo en lo social o, al menos, en lo que de social tiene la relación de hombres y mujeres.

OBRAS CITADAS

Fuentes manuscritas:

Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 3890.
 Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 3913.
 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Fondo Magliabechiano. Ms. Cl VII, 354.
 Biblioteca Real de Madrid (BR). Ms. 1587.

Fuentes impresas:

Cancionero moderno de obras alegres. H. W. Spurrual, 1875.
 Ficino, Marsilio. *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
 Frenk, Margit (ed.). *Nuevo Corpus de la Antigua lírica Popular Hispánica*. Vol. I, Fondo de Cultura Económica, 2003.
 Gracián Dantisco, Lucas. *Galateo español*, ed. Margarita Morreale, CSIC, 1968.
 Hebreo, León. *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Tecnos, 2002.
 Serna, Fray Melchor de la. *Arte de amar*, ed. Javier Blasco, Agilice Digital, 2016.
 ---. *Remedios de amor*, ed. Patricia Marín Cepeda, Agilice Digital, en prensa.
 Vivas, Agustín y Arias, Luis. “Fuentes documentales para el estudio de la prostitución en los siglos XVI y XVII en el Archivo y Biblioteca de Salamanca”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, vol. 17, 1998, pp. 51-62.