

## Los sentidos – Antenas de Eros en el ejemplo de la poesía erótica del siglo XVI

Martin Schatzmann Willvonseder  
Universität Salzburg  
mschatzmann@yahoo.com

### RESUMEN

Las impresiones y experiencias de los cinco sentidos se aprovechan en la poesía erótica y sensual en juegos con el sentido literal y metafórico o con lenguajes especializados. Así, se confunden el amor físico y el espiritual para crear ambigüedad o provocar. Esta investigación se centra en el olfato y el gusto como los sentidos más íntimos y menos estudiados. Además, reflexiona sobre el papel del oído en el amor. Ejemplos de la pintura de la época apoyan este paseo entre Afrodita Pandemos y Urania.

**Palabras clave:** Renacimiento, siglo XVI, cancioneros, poesía, erotismo, amor, sentidos.

### ABSTRACT

In the erotic and sensual poetry impressions and experiences of the five senses are expressed playfully through literal and metaphoric sense or specialized languages. This way physical and spiritual love are mixed up to create ambiguity or to provoke. This investigation is centred in the smell and the taste as the most intimate and less studied senses. It also ponders the role of hearing in love. Examples of painting of the period support this walk between Afrodita Pandemos and Urania.

**Keywords:** Renaissance, XVIth century, songbooks, poetry, eroticism, love, senses.

## 1. INTRODUCCIÓN

El género literario más indicado para investigar el papel de los cinco sentidos es probablemente la poesía. Este sentir y consecuentemente la sensualidad conducen en la poesía directamente hacia el erotismo y la poesía erótica.<sup>1</sup> Que los Siglos de Oro tienen una amplia muestra en estos campos ya se va reconociendo desde hace varios años, como demuestran el auge de publicaciones serias e investigaciones científicas de los últimos años.<sup>2</sup> No es de extrañar, dado el papel tan dominante que el amor tenía durante el siglo XVI, tanto en la literatura como en el arte.

*Guerras, peste, hambrunas y conflictos políticos azotaban Europa con la crudeza con la que los grabadores hacían desfilar en sus obras esqueletos triunfantes. En este panorama desolador el amor tuvo un hueco muy importante y como medio de evasión y entretenimiento las cortes se llenaron de poetas y artistas que pintaban las delicias de la amada o se entretenían en los juegos amorosos de los dioses de la Antigüedad. La imagen triunfante del Amor, representado como Cupido o Venus, sobre un carro a la manera de los antiguos desfiles de los emperadores romanos, paseó por toda Europa en estampas sueltas, decoración de arquetas de boda y sobre todo como ilustración de los Triunfos de Petrarca que influyeron de una forma evidente en la iconografía amorosa, ya que contribuyó fijar los símbolos asociados a él. (C. Huidobro Salas, C. Tomé Virseda, 2002: 183)*

La representación del amor en la doble Venus caracteriza el Renacimiento. La Afrodita Urania, el alma que se eleva a través de la contemplación de la belleza hacia lo Divino, y la Afrodita Pandemos, o el alma del mundo, comparten su reino en la pintura y en la poesía. Filosofía neoplatónica y medieval conviven así como su

<sup>1</sup> Insisto en la distinción entre poesía erótica, donde la sensualidad tiene todo el protagonismo, y erotismo en la poesía en la que la sexualidad puede aparecer puntualmente sin convertir toda la composición en un poema erótico. Eso no quita que este erotismo forma parte íntegra de la expresión literaria erótica de una época, imprescindible para formar una imagen completa y profunda de un sentimiento en su tiempo.

La poesía se ofrece ante otros géneros por su relativa brevedad que permite desarrollar una idea erótica y concluirla. La amplitud de una novela en cambio dificulta mantener la tensión y se limitará en general a escenas sensuales. La representación en escena por otra parte es menos íntima y discreta que la lectura. Y en lo que se refiere a la publicación – manuscrita o en pliegos sueltos – se organiza con más facilidad y evitando la censura en el ámbito de la poesía. De ahí la importancia de los cartapacios y recopilatorios manuscritos que permitían hacer circular la poesía dentro de círculos de interesados.

<sup>2</sup> En parte gracias a las investigaciones, publicaciones y los cursos de la Universidad Complutense de Madrid se ha podido comprobar que se trataba más de una falta de interés por parte de la investigación. También para mí ha sido y es el campo de investigación de mi tesis. Véase la bibliografía y (M.Schatzmann, 2003) para un listado más completo.

simbología gráfica lo hace con el arte renacentista, centrado en el cuerpo humano [ilustración 1: Hendrik Goltzius: *Venus Preside el Reino del Amor*, Madrid, Biblioteca Nacional, inv. 1564. citado de: *Arte y Poesía*, p.186]. (C. Huidobro Salas, C. Tomé Virseda, 2002: 183). Como veremos la separación de estos reinos es todo menos clara ya que el erotismo tiene su lado espiritual. Los sentidos físicos tienen su papel en el camino hacia la belleza Divina. Durante mi investigación del erotismo en la poesía del siglo XVI se ha ido formando la imagen de los cinco sentidos comparables a unas antenas que nos permitiesen recibir diferentes emisoras. Esta interpretación técnica podría compararse con la visión petrarquista y su interpretación de los ojos como puertas al alma.<sup>3</sup> No obstante se trata en la presente investigación de un nivel de amor físico donde las antenas son receptores que se relacionan con sentidos concretos a través del estímulo de sus respectivos órganos: la vista, el tacto, el oído, el olfato y también el gusto.

El ser humano está centrado en la información visual, siendo la vista el receptor más importante. Al funcionar a distancia es también responsable de la primera impresión. La segunda antena “de onda larga” – el oído – cobra importancia una vez descontada la primera. A media distancia disponemos del tacto que se queda todavía por encima de la piel. El olfato – a pesar de no requerir el contacto físico – cuenta entre lo más íntimo junto al gusto, ya que ambos entran dentro del cuerpo. Son los sentidos más primordiales y ligados a nuestro subconsciente. Quiero explorar en este artículo el papel de todos estos elementos en la poesía erótica y como se utilizan para causar un efecto en el lector. Doy por sentado el papel dominante de la vista y su protagonismo en la poesía como consecuencia clara. La descripción de la adorada, de la primera impresión cautivadora, de una situación sensual o también jocosa y carnal, todas son imágenes visuales que el poeta va dibujando verso a verso ante el ojo imaginario del lector. [ilustración 6: Tiziano Vecellio, *Venus Recreándose con el Amor y la Música*, citado de: *Arte y Poesía*, p.295] Un interesante ejemplo representa una serie de cinco óleos de Tiziano en torno a Venus en compañía de un músico. Hay interpretaciones que se centran en la idea neoplatónica del mirar y oír como los

---

<sup>3</sup> Son conceptos que se refieren tanto al cuerpo como al espíritu ya que se considera que el alma también puede abandonar el cuerpo a través de esta puerta, para unirse con el alma querida, convirtiéndose al enamorado en una especie de cuerpo desalmado. Hablamos del amor desde un punto de vista científico que puede llevar hasta enfermedad, todo un peligro para la salud del cuerpo y del espíritu (J.P.Culianu,1999: 48-49). Arte y ciencia no son claramente separados. [ilustración] [2-5: Georg Pencz: *Los Cinco Sentidos (Auditus, Visus, Gustus, Tactus)*, Madrid, Biblioteca Nacional, (inv./42985, 42987, 42989, 42990), citado de: *Arte y Poesía*, 273] Las alegorías de los cinco sentidos de Georg Pencz p. ej. tienen una carga simbólica representada en animales y objetos.

sentidos más adecuados para la comprensión de la Belleza, es decir la Afrodita Urania (F. Checa, 2002: 116). Sin quitarle importancia al tema de la armonía de la música y simbología hay otras opiniones que consideran además el papel de la Afrodita Pandemos significativo.

*El erotismo se encuentra por un lado exaltado mediante el hábil juego de las miradas, como queda patente en el caso de la pintura de Prado (inv. 420), donde la mirada lasciva del músico se dirige más hacia las intimidades mejor escondidas de Venus, que a prestar atención a la música que está tocando en el órgano que tiene delante. Por otro lado, la virtuosa metamorfosis pictórica del sátiro en escultura de piedra, señala el necesario apaciguamiento de toda pulsión sexual desenfrenada (M. Mancini, 2002: 130).*

En esta temática también se sitúa el tema bíblico de Susana y los viejos, no solamente como ejemplo de virtud femenina sino además de erotismo. Este combate entre amor y castidad se repite tanto en la poesía como en la pintura, tanto en el lado de autor como en el de observador. [ilustración 7: Jacopo Tintoretto: *Susana y los Viejos*, citado de: *Arte y Erotismo*, p.217] En estas páginas quiero centrarme en esta ambigüedad de la interacción entre autor y lector fijándome en los sentidos más complejos e íntimos, es decir en el gusto y el olfato.

Los sentidos nos proveen de información y ésta es tanto más completa y compleja a cuantos más sentidos se dirige. Una imagen en movimiento y con sonido es más que una foto. Si además de mirar un árbol podemos abrazarlo y oler su corteza tenemos una experiencia mucho más profunda. Como los grupos de una orquesta bien dirigida, los sentidos nos suministran más que información, nos dan impresiones y experiencias. Volcando esta imagen en el terreno de la sensualidad, vivimos una sinfonía de sensaciones en toda su intensidad. Hasta que medida se refleja eso en la poesía erótica, depende tanto de la calidad del poeta como de su intención. En general la poesía erótica del siglo XVI quiere sorprender, hacer reír, pero también criticar o chocar para apelar a la moral y a veces simplemente entretener. La definición de erotismo como estímulo tal y como lo entendemos hoy día es un enfoque bastante moderno. Pero también se encuentran ejemplos que se dirigen directamente a la

sensualidad del lector en la poesía de hace cuatro siglos.<sup>4</sup> Estos versos usan todo el juego de los cinco sentidos y son aquí los más interesantes. El erotismo – tal y como lo entendemos hoy día – se manifiesta sobre todo en esta sensualidad, dando a los sentidos un valor más central. Este será mi punto de partida, el cual contrastaré con ejemplos del conocido erotismo jocoso, que ayuda a detectar las sutilezas e interpretar la terminología. Enriqueceré las impresiones poéticas con ejemplos del mundo del arte en los que se dirige de otra manera los sentidos para expresar las mismas inquietudes. Veremos que se distingue el uso de los sentidos en las distintas formas de expresar la sensualidad así como en la manera de tratar la sexualidad.

## 2. SENTIDO LITERAL Y SENTIDO METAFÓRICO DE LOS SENTIDOS

El juego de palabras que provoca el contraste entre el sentido literal o metafórico de un término y su contexto, ayuda a crear una asociación entre diferentes campos semánticos y añade facetas a la interpretación. Lo que es válido para la poesía en general lo es aún más para el erotismo poético. La ambigüedad así creada puede ser utilizada para fines completamente opuestos. Por un lado forma asociaciones graciosas o chocantes que permiten una expresión directa y provocadora, como en la poesía erótico-burlesca. Pero por el otro lado una ambigüedad más sutil también sirve para camuflar la expresión erótica o para protegerla ante la censura. En este artículo me centro en el erotismo que no necesita ser explícito, que juega con el sentido literal así como con un amplio repertorio metafórico de los términos creando la posibilidad de una alusión corporal. El enfoque básicamente físico aprovecha toda la multitud de campos semánticos de la vida cotidiana para obtener una amplia metafórica en torno a los sentidos, prescindiendo en general de toda economía del lenguaje para maximizar su juego (J. L. Alonso, 1990: 8). Este juego incluye además la duda del lector, su “mala conciencia” al afrontarse a los tabúes de la sexualidad. Es a él a quien le toca asumir, la muchas veces incómoda, responsabilidad de una idea erótica que surge durante la lectura sin que esté claro que esta sea la intención del autor.<sup>5</sup> Obviamente nos encontramos en una frontera poco trazada y subjetiva de la poesía amorosa. Tan

---

<sup>4</sup> Sobre el erotismo en el sentido actual de la palabra en la poesía antigua véase (M. Schatzmann: 2006). Para el erotismo jocoso véase (P. Alzieu, 2000) y (J. I. Díez Fernández, 2003).

<sup>5</sup> Esta es también la razón por la que la investigación evitaba durante mucho tiempo meterse en este campo (J. L. Alonso, 1990). En comparación ha sido más fácil tratar el erotismo jocoso con su intención burlesca, justificándolo con su interés socio-histórico (K. Whinnom, 1981). Solamente poco a poco su interés literario se iba reconociendo ya que muchas veces la complejidad de referencias se dirigía a un público culto (A. Alonso, 1995).

solo el término *amor* permite todo un estudio y reúne en su definición aurisecular sentimientos desde el amor divino, el concepto del amor petrarquista y hasta el del amor físico. En la época faltan las definiciones más detalladas de los aspectos del amor, como consecuencia del tabú que envuelve la sexualidad.<sup>6</sup> Al mismo tiempo esta deficiencia favorece esta amplitud definitoria de la que se aprovecha el poeta. Cuanto más dudoso es el sentido erótico, más juego tiene lo metafórico o literal en una composición. En una época de poderosa censura la ambigüedad tiene un papel de máxima importancia. Aparte de esta función protectora las metáforas ayudan además a elevar el erotismo de un nivel meramente físico – como el que se presenta en la poesía satírica y burlesca – al nivel del amor filosófico. La abstracción del elemento corporal ayuda a comprender el lado metafísico del erotismo lo cual explica a su vez la amplitud del término *amor*.

*Ces deux grands types de figures de style (la comparaison et la métaphore) attestent l'existence d'un univers sensoriel de la corporité qui sert de fondement à toute l'expression lyrique de l'amour de sorte que la contemplation de la beauté (ou de la laideur) du corps humain débouche sur une vision spirituelle du monde* (I. Rada, 1992: 278).

Quiero ilustrar estas reflexiones con una serie de ejemplos, de diferente enfoque erótico, en torno a los sentidos. No siempre el sentido erótico se revela a la primera lectura. El término más utilizado en este contexto es claramente la palabra *dulce*:

[CANCIÓN]

*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, nº 68)

Esta canción se centra en la descripción de los labios de Ana. Los tres calificativos se suelen referir a la belleza, detectada con la vista, a distancia. *Hermoso* y *bello* son descriptivos, pero el tercer adjetivo – *dulce* – juega con el sentido literal, el gusto, que

<sup>6</sup> El análisis sistemático del amor y la sexualidad es muy posterior. Para la amplitud de definición e interpretación del término *amor* en el siglo XVI véase (M. Schatzmann, 2003).

se percibe en la punta de la lengua. Y con sólo eso ya nos movemos en dos planos de lectura, uno más distante que describe la belleza a la vista de todos y otro, más íntimo y físico que se dirige al gusto, prohibido a todos. La ambigüedad se refuerza con el *no sé que* del tercer verso, en la poesía un giro muy frecuente para expresar la alusión a una idea que no se puede expresar directamente, en general un estímulo erótico.<sup>7</sup> Lo *dulce*, una experiencia positiva y oral, guía así la imaginación del lector hacia el beso. Así estos cuatro versos nada escandalosos no solamente provocan la idea de un beso sino también el placer de su sabor. Siempre en torno al amor esta canción funde la idea de la acción física con la contemplación de la adorada, quitando así al erotismo la gravedad de lo corporal para elevarlo a un nivel metafísico.

Donde la canción original insinúa, dejando al lector tan solo una clave para la doble lectura, la glosa abre la puerta para ir un paso más allá. Como en tantos otros ejemplos también aquí la versión larga se simplifica al insistir en el aspecto físico a costa de la idea elevada. No solamente se acepta claramente el gusto como una de las impresiones, sino se profundiza en ello comparando *dulzura y sabor* con *el panal azucarado*. La glosa añade además otro sentido a las impresiones que dan los labios de Ana, el olor. De hecho se acerca verso a verso desde la vista – el rojo del coral – pasando por el olor<sup>8</sup> hasta la intimidad del sabor. En solo cuatro versos la glosa ha llegado a elaborar la idea que suscita la canción nº 68. Sobre esta base física de sentidos e imágenes basadas en la naturaleza el beso parece más punto de partida que deseo abstracto.

A continuación, en los dos siguientes versos se construye la lectura erótica con términos mucho más generales aunque siempre vinculados con el amor: *Descanso, pasión, muerte y vida*. Sin el fondo físico anteriormente descrito estas sensaciones opuestas pueden ser interpretadas dentro del código aceptado por el concepto de amor

<sup>7</sup> Este villancico (J. J. Labrador, 1989, nº44) juega con el estímulo de lo abierto de este giro. La forma de diálogo entre amantes intensifica esta sensación:

- *¿Qué te agrada, di, carillo,  
de Velisa, por tu fee?*  
- *Agrádame un no sé qué  
y si sé, no sé deçillo.*

<sup>8</sup> La referencia hacia el **olor** en el contexto con coral es raro, ya que su calidad más llamativa es el **color**. Solamente una letra separa aquí lo que a la vista o al olfato se refiere. Para la interpretación tiene consecuencias importantes. Teniendo en cuenta que las poesías salen de un manuscrito y que se propagaban en su momento copiándolas a mano no sería de extrañar que en una de estas reproducciones se haya olvidado de la "c". Por el otro lado parece ser que no llamó la atención de los lectores como para cambiarlo. Con este argumento me mantengo fiel a la transcripción publicada por J. J. Labrador. El material al que tradicionalmente se refiere para alabar un olor es el ámbar, tampoco una comparación transparente en la forma como lo conocemos hoy día.

petrarquista. Aquí sin embargo se da la clave para una lectura de pasiones más concretas entre los dos amantes.<sup>9</sup> Así la primera estrofa concluye con el estribillo de la canción original como con un guiño confidencial de *no sé qué*. Sin embargo el procedimiento es justamente el contrario que en la canción. En vez de moverse a la altura de las teorías amorosas para luego "levantar" el elemento físico a su nivel, la glosa parte de la gravedad corporal y luego "baja" los conceptos del amor metafísico<sup>10</sup>.

## [GLOSA]

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

Todas las demás façiones  
reçuirán 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 corazón.

La mesma naturaleza,  
quando a los labios [...]
   
de sí mesma sespantó,

<sup>9</sup> La poesía burlesca sirve en este contexto muy bien para ilustrar hasta que límite la metáfora de la muerte se puede entender. En el sentido del "petit mort" puede ser relacionado con el coito como p. ej. en: *Ciñeme esos brazos y aprieta fuerte, / que me toma la rabia de la muerte* (P. Alzieu, 2000, nº 135, 27). Muerte y resurrección se utilizan en un manuscrito privado, *La Cazzaria*, (A. Vignali, 1999) en una discusión filosófico-burlesca para darle al "órgano creador" un halo divino.

<sup>10</sup> Quiero subrayar que no entiendo "levantar y bajar a un nivel" como valoración positiva o negativa. Simplemente me suponen una ayuda para diferenciar. En vez de valores morales prefiero apoyarme en la física. El cuerpo expuesto a la gravedad de la tierra se opone en este sentido a la idea abstracta.

poderlos dar tal belleza;  
mas, al fin, quiso razón  
dalle unos labios tan vellos  
*y tienen un no sé qué en ellos*  
*que me roba el corazón.*  
(J. J. Labrador, 1989, nº 69)

Fiel a la canción nº 68 y la primera estrofa, la segunda y la tercera siguen en la descripción y alabanza de los labios. Pero el tono cambia alejándose definitivamente del nivel metafísico. Tampoco se trata de dar más pistas para una lectura erótica. Lo que en la primera estrofa se condensa en pocos versos hasta una situación cargada de sensualidad se desvía después del estribillo hacia el humor. Tanto la segunda como la tercera estrofa se centran en la comparación de la exagerada belleza de los labios y el resto de la fisonomía. La composición se convierte en una distorsión de la típica descripción de la adorada, caricaturizando el estilo de la poesía amorosa. Ese cambio también afecta a la vez que protege con efecto retardado la primera estrofa. Es como si el poeta se hubiera dado cuenta de haberse sobrepasado en sus libertades de expresión ya sea ante la dama, el público o la censura.

En contraste a la canción anterior el siguiente soneto es un canto abierto a los placeres del amor físico. Con la glosa anterior comparte el punto de partida fuertemente físico, una alabanza al Eros que se enriquece con las teorías abstractas del amor. El juego entre sentido literal y el metafórico de tacto, sabor y vista es mucho más obvio. Éste se entrelaza con términos comunes de la poesía amorosa, como en los versos cuatro – *Efetos puros, claros, amorosos* – o siete – *conzetos del alma rregalados*. Los conceptos amorosos neoplatónicos se acoplan al amor sensual, autorizando de esta manera la unión del espíritu con el cuerpo. A la vez suavizan el efecto de los versos claramente centrados en la pasión, aprovechando la manejabilidad y la ambigüedad de los términos. El terceto final culmina este proceso volcando toda la alabanza en los momentos íntimos de dos amantes en una queja sobre el aspecto físico del amor humano. En este sentido es una desviación como hemos visto ya en la anterior glosa. Pero en vez de utilizar el humor como escape se utilizan aquí los conceptos filosóficos del amor como contrapeso de lo físico.

## SONETO

¡Ay, vrtos del amor, dulzes, sabrosos,  
 rremedios de mi mal tan deseados!  
 ¡Suabes besos casi a fuerza dados!  
 ¡Efetos puros, claros, amorosos,  
 estrechos, abrazados, rrezelosos,  
 quanto con miedo más, más estimados!  
 ¡Ay conzetos del alma rregalados,  
 dichos con sobresaltos temerosos!  
 ¡Ay, ora de plazer brebe y lijera,  
 en zozobras enbuelta y rrecatada!,  
 ¿por qué no dexas libres los sentidos?  
 ¿Por qué no pudo un alma enamorada  
 gozar de tanto bien sin que tubiera  
 ocupada la bista y los sentidos?  
 (R. Di Franco: 1989a, nº 14)

A pesar del final que como aparente conclusión lamenta la implicación de la naturaleza física en el fenómeno del amor, el resto de los versos sigue siendo una alabanza del amor físico y extramatrimonial. Una vez más el lector se siente malpensado, "culpable" por haberse dejado seducir por los suspiros de los primeros versos, que sugieren un nivel muy físico con imágenes muy concretas. El poeta aprovecha la complicidad creada en los versos íntimos para dar un giro interpretativo. Este contraste de la visión positiva del principio y negativa en la conclusión afecta la conciencia del lector. Culpable de haber disfrutado es castigado con renegar a los placeres físicos del amor a través del apoyo moral de las teorías amatorias. Este consciente cambio en las ideas ofrece la obvia interpretación de la vanidad del mundo físico y sus placeres: el deseo de desatar el amor de lo físico, de los cinco sentidos, especialmente la vista, tal y como concluyen los dos últimos versos. El enamorado quiere volcar su alma y no su cuerpo en la relación, dando mayor importancia al placer no físico. Sin embargo es incapaz de controlar su deseo y sus cinco sentidos. Esa es precisamente la controversia en la que se encuentra el lector. Pero además de eso también es una forma de protección, al crear una posibilidad para describir con toda claridad el placer de las relaciones físicas entre amantes. Porque a parte de expresar la

oposición de cuerpo y alma también confirma la constitución natural del ser humano, que ama tanto física- como espiritualmente. Así celebrando y se quejándose de la condición humana, se protege el lado corporal con el espiritual. [ilustración 8-11: Paolo Fiammingo: *Amori: Età d'Oro, Reciproco Amore; Castigo d'Amore; Amore Leteo*, Wien, Kunsthistorisches Museum, citado de: *Arte y Poesía*, cat. n.º. 71-74, 297-303] Este contraste también se encuentra en la extraordinaria serie de óleos de gran tamaño titulada *Amori*, de Paolo Fiammingo. Apoyado en las teorías amorosas de Ficino <sup>11</sup> y la autoría de los maestros clásicos como Ovidio retrata a los amantes con sorprendente liberalidad.

*En un pasaje paradisíaco que nos remite a un estado primigenio de armonía y serenidad, varias parejas de amantes disfrutaban de este amor recíproco. Una unión de contrarios vinculada, como hemos señalado, con los sentidos y con la dulce locura del que ama, tal y como muestran los dos putti de las esquinas. (C. Huidobro Salas, C. Tomé Virseda, 2002: 187).*

Aparte de las teorías también incluye un contraste en el *Castigo d'Amore*. Es el contrapeso moral después del ideal paradisíaco bajo la doble lectura neoplatónica y erótica. La representación con la pareja encadenada y con cara de disgusto, tirando del carro del Cupido alado con una espada de llamas es un recordatorio insoslayable de a Adán y Eva abandonando el paraíso terrenal. No obstante incluso la grafía de los desastres del amor loco se caracteriza por un tratamiento especialmente liberal y detallista. No cabe duda que en toda la serie es el cuerpo humano lo que está en el centro de interés. Sean parejas o figuras femeninas sueltas, todas se representan al observador en una multitud de posturas muy activas y desde todos los ángulos, relegando el paisaje a pura decoración. <sup>12</sup> Los cuerpos iluminan los óleos con el color

<sup>11</sup> *Afirmó Aristófanes que esta soberbia fue la causa de que el alma, que nació entera, se cortase en dos, esto es, que de dos luces usase después una, dejando la otra. Por esto se hundió en lo profundo del cuerpo, como en el río Leteo, y, olvidándose de sí al mismo tiempo, se deja arrastrar por los sentidos y la concupiscencia, como por unos esbirros y un tirano. Pero una vez que el cuerpo ha crecido, y se han purgado los instrumentos de los sentidos, por medio de la disciplina, se despierta algo; y en ese momento la luz natural comienza a resplandecer y busca el orden de las cosas naturales. En esa búsqueda se percata de que existe un sabio arquitecto del edificio del mundo, y desea gozar de él. Este arquitecto, sólo puede ser entendido con luz sobrenatural; y por esto la mente resulta impulsada y seducida por la búsqueda de la propia luz, a recuperar la luz divina; y en tal seducción consiste el verdadero Amor; por el que una mitad del hombre apetece la otra mitad del mismo hombre. Porque la luz natural, que es la mitad del alma, se esfuerza por encender en nosotros aquella divina luz, que es su otra media parte, la que en otro tiempo fue desdeñada por nosotros. (M. Ficino, 1994)*

<sup>12</sup> Naturalmente esta variación de poses puede ser resultado del esfuerzo por demostrar el valor de la pintura. En el siglo XVI la pintura luchaba por ser considerada igual de polivalente y realista que la escultura. (F. Checa, 2002, 111)

de la carne irradiando sensualidad. Se dirigen ante todo al sentido de la vista del observador al igual que lo hacía el último verso del ejemplo poético anteriormente presentado.

Enfocando el papel central de los sentidos en este soneto nos encontramos otra vez con el sabor: *dulce, sabroso*; pero también el tacto en los besos, *robados, pero suaves*.<sup>13</sup> Aquí la palabra *sabroso* ya da mucho más peso sobre el aspecto literal de la acción, llamada *hurtos al amor y remedios de mi mal*. Estos eufemismos corrientes pueden cubrir cualquier acción amorosa entre el mencionado beso hasta la unión física de los amantes. La amplitud de significados difumina la intención del autor a la vez que inspira la imaginación del lector. Sin desvelar información definida eso permite dar un juego especial al papel de los sabores. La combinación de la terminología abstracta y sensaciones muy físicas y personales, como los besos suaves, los abrazos estrechos e incluso el miedo como componente excitante, tiene la fuerza de provocar ideas carnales.

Aunque comparable en claridad, el siguiente soneto carece de la doctrina petrarquista que funciona permitiendo entrar en otra capa más profunda de lectura. Aquí se trata de una descripción coherente y directa sin dejar de ser positiva y amorosa. En vez de la doctrina del alma encontramos a los amantes muy unidos a la Naturaleza que los contempla con benevolencia. Esto se asemeja a la poesía anteriormente presentada por un lado la forma – el soneto como composición culta – y por el otro en la expresión de la pasión entre los dos enamorados. Es el concepto de un erotismo natural y físico como parte del amor humano, que permite disfrutar a los amantes, sin remilgos ni mala conciencia, la intensidad de sus sensaciones haciendo partícipe al lector hasta del final feliz:

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,

<sup>13</sup> Este ejemplo (C. A. Zorita, 1991, nº 48) demuestra como un abrazo dulce se supone que tiene que ser:

*Allégate, Juana, más,  
 que no son dulces abrazos  
 quando no llegan los brazos  
 a cruzarse por detrás.[...]*

un beso das sabroso, otro dulcísimo,  
 y en aquel deleite süavísimo,  
 deleite das y tomas respondiéndome,  
 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.  
 (J. J. Labrador, 2001, nº 61)

Este ejemplo ilustra muy bien el uso de los sentidos en un contexto erótico. Lo que los ejemplos anteriores insinuaban tan solo difuminando, se desarrolla aquí con toda claridad y además sin caer en la vulgaridad. Desde el principio el lector participa en la intimidad de los amantes, abrazados. A la vista está *el pecho* [...] *hermosísimo*. De manera poética se combinan tacto y sabor como interludio para dar paso a los besos, *sabrosos* y *dulces*, adjetivos que ya hemos interpretado más arriba. Aquí los amantes ya no tienen que parar. Envuelto en un velo de metáforas ambientadas en la naturaleza las acciones se presentan como parte de su entorno y hablan por si solas. Mientras que en el ejemplo anterior el placer es *breve*, *ligero* y acompañado de zozobras aquí es *dulce* hasta el final y se mantiene en un ambiente romántico, natural y sobre todo positivo.

El entorno de la naturaleza como representación del estado paradisíaco también sirve para situar las últimas ilustraciones, los *Amori* de Paolo Fiammingo [ilustración 8 – 11]. Un erotismo más sutil se encuentra en el *Concierto Campestre*, de Tiziano [ilustración 12: Tiziano Vecellio, *Concierto Campestre*, Paris, Musée du Louvre, citado de: *Arte y Erotismo*, p.87]. Esta alegoría de la armonía musical como reflejo de la cósmica y fruto del amor divino, representa dos figuras femeninas míticas de la música. Mientras que una templea el agua recordando el acto de templar los acordes de la música la otra sostiene una flauta. En el fondo aparece un pastor que interrumpe y contrasta el concierto con música inferior (S. Zuffi, 2001: 92). El oído se presenta como el sentido más indicado para captar sensorialmente la belleza y el grupo de jóvenes asocia de esta manera la música a la belleza, a la juventud y al amor (F.Checa, 2002: 115). Nos encontramos otra vez con la doble Venus. Belleza, amor y

armonía dominan la composición. A lo mejor la Afrodita Pandemos se anuncia al son de la música pastoril, este ambiente que favorece las escenas de amor físico. En esta obra se opone la fuente purificadora y contrarrestadota del erotismo, con un desnudo íntegro femenino.

*[...] uno de los elementos fundamentales del cuadro de Tiziano lo encontramos en el vínculo entre armonía y música. En tal sentido hay que interpretar la presencia del laúd y de la flauta de la segunda mujer desnuda, que, sólo aparentemente, irreverente con las reglas de la pintura, da la espalda al espectador. Subrayamos el término aparentemente a propósito de su postura, debido al hecho de que se trata de un hábil recurso pictórico con que Tiziano nos ofrece la seductora posibilidad de contemplar un desnudo femenino integral en un único cuadro. (M. Mancini, 2002: 127).*

Esa forma de describir el deseo por Tiziano, tratando de emular a la escultura, nos obliga a admirar la sensualidad del cuadro. Los músicos ni enseñan sus cuerpos ni sus caras. Las figuras femeninas, desnudas por ser alegóricas, atraen no obstante la vista. Y como posible interpretación a favor de la Afrodita Pandemos quiero añadir el detalle de la flauta. La posición de espaldas *aparentemente irreverente con las reglas de la pintura* permite un juego de perspectiva en relación con el joven de la derecha. La joven, el joven y la flauta forman de esta manera una especie de triángulo amoroso. Esta sospecha se refuerza en otro cuadro de Tiziano, *Las Tres Edades del Hombre* [ilustración 13: Tiziano Vecellio: *Las Tres Edades del Hombre*, Edimburgo, Duke of Sutherland Collection, depositado en National Gallery of Scotland, citado de: *Arte y Poesía*, p.115]. También aquí la música y el entorno bucólico apoyan la interpretación filosófica indicada por el nombre. Y ciertamente es verdad que ...

*...A pesar de la juventud de los personajes y del carácter en principio "amable" del tema, su tratamiento formal nos introduce en el mundo inquietante de las últimas obras del artista. (F. Checa, 2002: 116).*

Tanto el hombre mayor con las calaveras como el árbol muerto anuncian el fin de la vida, la iglesia del fondo la espiritualidad y la fe necesarias para llevar la vida a cabo. Pero aparte de la búsqueda de la belleza divina, ¿no nos encontramos una vez más con la doble Venus? Toda la temática incluye además el tópico del *carpe diem*, tan

querido en la poesía de la época. La vejez se encuentra todavía en la lejanía y lo que domina en la escena son los jóvenes, flanqueados por lo que parece un grupo de amorcillos o *putti*, más que bebés. Los enamorados se encuentran en la flor de la vida, representada por el verdor del campo y de los árboles que les rodean. Las poesías describen la mirada profunda como flechas de Amor que llevan a los enamorados a lo que canta el último soneto, *Cuando en tus brazos, Filis, recogíendome [...]*. En esta situación la flauta me parece tanto metáfora de la Afrodita Urania como de la Afrodita Pandemos y la armonía de la música se une con la del amor físico, ambos divinos.

En el siguiente caso de la letra del melero vemos que el entorno natural permite un desarrollo más lineal de la idea erótica. Lo que diferencia esta letra de los sonetos anteriores es que hay que tener en cuenta que se trata de una poesía popular centrada en un ambiente pastoril. Eso implica la falta de las teorías neoplatónicas y es la Venus terrenal la que da toda la cara. El campo semántico, en torno a la miel y a lo dulce que saben los besos sugiere una lectura literal.<sup>14</sup>

#### LETRA

*Un veso me dio el melero:  
a la miel me supo el veso.*

De ventura nos topamos  
y a vesarme se atrevido.  
Fue tal el veso que á sido

<sup>14</sup> La miel como especialidad y dulce excepcional se presta muy bien a la expresión erótica, p. ej. en (J. J. Labrador, 1989, nº 173), citado más abajo, o: la *Descripción de una dama que se estaba bañando* (J. J. Labrador, 1997, nº 19)

[...]Allí me deleitaba contemplando,  
y aunque me vi quemando en la memoria,  
era tanta la gloria que gozaba  
que al fuego me llevaba la afición,  
sin miedo de lesión; cual mariposas,  
que son tan codiciosas de llegarse  
al fuego que quemarse las veremos  
antes de que la lumbre las echemos. [...]  
[...]Quien gusta de la miel que allí se cría  
jamás quiere ver día, ni le agrada  
la luz tan deseada de la Aurora;  
descuenta por un hora diez mil años,  
abrazo los engaños y no cura  
de dichas y ventura, porque tiene  
lo que más le conviene en aquel tiempo  
que en el abismo está del pasatiempo. [...]

bien la caída dentranbos.  
 Pues de su dulzor quedamos  
 yo captiva y el más preso  
*que a la miel etc.*

Maravillóme pensar  
 ya que tal le consentí:  
 podelle apartar de mý  
 es más de maravillar.  
*y a la miel etc.*

Tan suabe sentimiento  
 me dio el veso que me dio,  
 que sólo pensallo yo  
 muero del plaçer que siento.  
 Y si más se lo consiento,  
 querrá cosa de más peso,  
*y a la m[i]el etc.*

(R. Di Franco, 1989b, nº166)

Siguiendo la tradición de las muchachas jóvenes enamoradas de la poesía tradicional (J. M. Alín, 1968) (M. Frenk, 1997) el campo semántico de la miel es utilizado para describir desde el punto de vista femenino las sensaciones de un primer beso, las impresiones y confusiones que trae consigo. El final continúa en la línea del principio, dando un paso más adelante y provocando la idea de lo que puede seguir al beso. Se mezclan esperanza y dudas, el miedo ante las propias sensaciones y deseos de la protagonista y la necesidad de resistencia que la sociedad espera de una joven. Este vencer de la defensa ante el amor es una imagen muy estimulante en la época y casi diría que tenía la función de preludeo al acto. En este sentido se puede considerar la descripción de la seducción y la creciente tensión erótica con su dulzura tentadora, como vínculo entre el amor y el campo semántico.

### 3. CAMPOS SEMÁNTICOS Y LENGUAJES ESPECIALIZADOS AL SERVICIO DE LOS SENTIDOS

El ejemplo anterior sirve muy bien para comentar el uso de los campos semánticos. Este vocabulario tomado prestado de otros lenguajes especializados, ayuda a enriquecer las imágenes literarias en la poesía. Entre otros se utilizan la terminología de la caza, de la guerra, de la agricultura, de los oficios o también de la religión. Todo con el fin de evitar llamar a las cosas por su nombre en la poesía erótica, como lo practicó El Aretino (J. L. Alonso, 1990). A menudo la función no es la de camuflar o difuminar el sentido sexual de los versos. Las metáforas de la poesía erótico-burlesca p. ej. resultan muchas veces demasiado transparentes. En estos casos la desviación hacia otro campo semántico sirve sobre todo como juego de palabras dirigido al humor.<sup>15</sup> Pero también se encuentran ejemplos donde el lenguaje especializado ayuda a expresar una sensualidad más "sensible".

El lenguaje de la cocina sirve especialmente bien para ilustrar imágenes eróticas. La implicación de todos los sentidos primarios y de largo alcance y el placer físico, une ambos campos permitiendo un uso muy diferenciado. De entrada quiero presentar un ejemplo del corpus de la poesía erótico-burlesca que se sirve de la terminología con metáforas transparentes:

*¡Quién hurtase la olla  
por comella toda!*

Pues que lo é hurtado  
es lo más sabroso  
y yo soy goloso  
y aficionado,  
y ando enamorado  
sólo de la olla

<sup>15</sup> La lectura en clave de humor está especialmente afectada por el desarrollo del lenguaje. Tanto el sentido del humor como el significado de muchas palabras han cambiado. Lo que en el siglo XVI todavía tenía doble sentido puede haberse adjudicado definitivamente el sentido metafórico y obsceno en la actualidad. También al nivel de lenguaje culto y popular se pueden observar cambios. Connotaciones cultas pierden tanto su significado como basteces de la época. *La Celestina* da un buen fondo para estudios acerca del tema (L. O. Vasvari, 2002).

*por comella toda.*

(J. J. Labrador, 1994, nº 293)

Es una exclamación de la afición por el sexo sin relaciones profundas. Los *hurtos* al amor como acto prohibido ya se han analizado más arriba. Pero este poeta se presenta más como ladrón de cocina, donde la lujuria se viste de gula. La interpretación de la metáfora formal *olla* puede ser trasladada sin problema del lenguaje de cocina directamente al erótico.<sup>16</sup> Más que un camuflaje es un disfraz que ambienta la idea erótica y saca juego de esta interacción de sentidos. Este ejemplo, no obstante, va más allá al utilizar el sentido del paladar – juguetón en *goloso*, carnal en *sabroso* – *comer* como acto oral da una vuelta a la metáfora y añade incluso una connotación más profunda del concepto erótico.<sup>17</sup>

Para contrastar la poesía burlesca con una visión bucólica y más sensual presento el ejemplo del cabrero y la cabrera. Aunque se traduce la pasión de los amantes al lenguaje pastoril con términos en torno al oficio, la poesía culmina con la producción de queso de una manera muy especial. A pesar de ofrecer al parecer una traducción lineal basada en el la teoría amorosa, al final las metáforas se mezclan y se densifican como el queso hasta crear un ambiente sensual que no necesita de un catálogo explicatorio. La doble Venus maneja el lenguaje celeste pero en un entorno que favorece el lado terrenal, no permitiendo su separación.

<sup>16</sup> Para ilustrar la metáfora formal de la *olla* o el *puchero* respectivamente que representa la idea de recipiente del ámbito de la cocina: (P. Alzieu, 2000, nº 137, 29-36).

¡Oh nabo de mi contento,  
bendito el que os ha criado,  
y bien haya la simiente  
de que fuistes engendrado!

Echaros he en mi puchero,  
entero y sin quebrentaros,  
y parar que no os peguéis,  
procuraré menearos.

<sup>17</sup> El glosario de [P. Alzieu, 2000] apunta a nivel metafórico para *comer* tanto *uri* – el ardor o deseo sexual – como *futuere*, *futui*.

[...] si la olla pongo tarde,  
vos cocéis la carne luego,  
y si no puedo comer,  
me abris la gana de presto. [...]  
(P. Alzieu, 2000, nº 137, nota de 49)

Sobre el sexo oral se encuentran muy pocas fuentes o investigaciones. Aunque tradicionalmente en poca estima social ya es citado en la literatura clásica, de manera directa sobre todo en obras satíricas (L. Parra, 1999). Se encubre en la literatura p. ej. con símbolos carnavalescos como el de la gaita (M. Gerli, 2001). Pero creo que la relación oral con *comer* en el contexto sexual es tan fuerte que hay que tenerla en cuenta a parte del ardor y la consumación eróticos. Al igual que la flauta no creo que se trate solamente de una metáfora contemporánea.

*Luego fuera yo pastor  
siendo de aquesta manera,  
con tal condición que fuese,  
yo cabrero y vos Cabrera.*

Las cabras avían de ser  
que guardásemos amores  
y los cabritos, plazer  
y el canpo, todo de flores.  
La leche dos mill dulçores,  
a beber quien más pudiera.  
*con tal [condición que fuese  
yo cabrero y vos Cabrera].*

Y que fuese sin pasión  
nuestro apero tal qual cuento:  
los çurrões, afición,  
los cayados, sufrimiento,  
los silvos, contentamiento,  
de la vida que s'espera  
*con [tal condición que fuese  
yo cabrero y vos Cabrera].*

Y que fuese el pedernal  
vuestra fe en mi corazón,  
el yslabón, de metal  
y el azero, mi afición.  
Vuestra linda perfición  
fue y es la que me encendiera  
*con [tal condición que fuese  
yo cabrero y vos Cabrera].*

Y al tiempo del hazer quesos,  
linpiamente arremangados,  
los hiziésemos a besos,

estando bien abrazados.  
 Después d'éstos acabados,  
 bolvellos de otra manera,  
*con tal [condición que fuese  
 yo cabrero y vos Cabrera].*  
 (M. Frenk, 1996, nº 93)

El poeta traduce el concepto del amor, la pasión, la fidelidad y también el sufrimiento al lenguaje pastoril. Lo especial de este ejemplo es el papel del queso y su producción. Ya desde el principio la poesía está cargada de metáforas muy conocidas en la poesía erótica: leche, cabritos, zurrón, silbo, etc. Lo que en otros ejemplos pueden ser metáforas formales y transparentes mantienen aquí una mera connotación de lo físico en el amor mientras que se explican sus teorías. Este conjunto erótico-amatorio funciona como una carga explosiva retardada. Solamente cuando los protagonistas meten mano a la obra para hacer queso *a besos, abrazados*, todo el doble sentido erótico cobra importancia y la doble Venus se revela completamente. Lo que en otro contexto es usado como transparente metáfora formal – *cabritos, leche, zurrón, silbo, cayado* – se intuye a posteriori.<sup>18</sup> Teoría y práctica amorosa se densifican como la leche cuajando en queso.

<sup>18</sup> Apunto aquí unos ejemplos de fuerte contraste para ilustrar la gama de asociaciones que podía provocar un lenguaje obsceno pero seguramente también conocido comúnmente.  
 El cayado como bastón de los pastores:

**Bastón:** Es metáfora formal (el pene semeja un bastón). Pene. // Marqués de Villamediana, A una dama que se casaba con un D. N. Castro, impotente, y había sido primero la mujer de un capón verso, 41 – 50:

Falta a vuestro Scipión,  
 Bastón  
 Y aunque a la guerra os provoque,  
 Estoque.  
 Y para entrar la goleta,  
 Gineta.  
 Y así a la primera treta  
 Asaltos os faltarán,  
 Faltándole al capitán  
 Bastón, estoque y gineta.  
 (C. J. Cela, 1982: 140).

El silbo como el pito de los pastores:

**Pito:** Es metáfora formal. 1. Pene. // La confesión, versos 33-40, en Álbum de Príapo, página 67:

Un día me miró las posaderas  
 Y el jodido me dijo en el instante:  
 -No meneas con gracia las caderas  
 Y ya no te lo meto por delante.  
 El culo le tendrás muy estrechito,  
 Sabroso y rico que será un primor;  
 Por él te encajaré mi gordo pito,  
 Que sasí también se goza del amor.  
 (C. J. Cela, 1982: 722)

El campo semántico de la comida da amplias posibilidades a la expresión erótica. Todo se presta a metáforas y juegos de palabras. Los ingredientes así como las herramientas y el producto final, todo ello aglutinado y enriquecido por la acción, representan a través de los verbos la acción erótica. La variedad de los sentidos implicados en guisar es un fondo especialmente rico de alusiones y paralelismos. Los ejemplos anteriormente presentados enseñan además diferentes enfoques. En "*Quien hurtase la olla para comella toda*" metáforas formales y la acción sirven de "disfraz" humorístico. En la poesía del cabrero y la Cabrera los besos confirman la idea erótica y encauzan la interpretación de símbolos pastoriles, términos de teorías amorosas y situaciones de posibles actitudes profesionales, como *linpiamente arremangados*.<sup>19</sup> Partiendo de la conocida connotación sensual de la comida y especialmente lo dulce – como la miel – también sirve como referencia indirecta en la comparación. Este soneto utiliza las reflexiones filosófico-humorísticas en torno a la cuestión del número ideal de encuentros entre amantes.<sup>20</sup>

---

**Leche:** Es metáfora formal (el semen semeja leche). 1. semen. [...] Espronceda, soneto al carajo, versos 1-4 y 12-14:

Un carajo impertérrito que al cielo  
Su espumante cabeza levantaba,  
Y coños y más coños desgarraba,,  
De blanca leche encaneciendo el suelo.

[...]

Leche despide, y mancha el firmamento,  
Dejando allí su cólera esculpida  
Del carajo en eterno monumento.

(C. J. Cela, 1982: 587)

**Zurrón:** Para ambas acepciones es vaga metáfora formal. 1. Testículo. // Jorge M. Rivero, Preñados los zurrónes (Poesía festiva y cachonda, 18):

Preñados los zurrónes,  
Con la vara enardecida,  
Un pastor pastoreaba  
Con las manos ya tentadas  
De coger los canicones  
Y darles una metida.  
Mas viendo en un penacho  
Que una oveja pendenciera  
Buscaba pendencia sin recato,  
Descargó en ella su saco,  
Refocilando en medio de la era.

(C. J. Cela, 1982: 900)

<sup>19</sup> La riqueza metafórica relacionada con la cocina incluye metáforas formales como: *manzanas*, *limones*, *nabos* que hablan por sí, la *zanahoria* tiene su protagonismo en poesías de D. Hurtado de Mendoza y de S. de Horozco (J. I. Díez, 1995: 87 y 130-135), (L. F. Aguirre de Cárcer / J. I. Díez, 1994: 441-471). También *puerros cuellalbos* y *cohombros* hablan por sí y se complementan p.ej. con *nueces* (L. O. Vásvári, 1990: 1-22). Al otro lado están aparte de la *olla* (J. J. Labrador, 1994, nº 293) el *cazo* como recipientes en las que se *revuelve*, con igual significado que el *horno* que se enciende, en él que se *hurga* con un *hurgón*, y del que sale el *pan* caliente, anteriormente *amasado* (no como metáfora pero como actividad erotizada, como en (A. Zorita, 1991, nº 27), etc. (J. L. Alonso, 1990: 1-17).

<sup>20</sup> Añado los dos primeros cuartetos en las notas ya que carecen de interés para el estudio de los sentidos o los lenguajes especializados:

Una, en buena cuenta, no hace cuento:  
Dos veces, ya podrá decirse una,  
Mas una sola dígame ninguna.

[...] Deben tener las cosas su medida:  
 Con mucha miel se estragan los guisados;  
 Lo dulce, cuando es poco, es agradable.  
 Remítase a la cuenta la corrida,  
 Antes que los caballos mal usados  
 algún torzón padezcan incurable.  
 (P. Alzieu, 2000, nº 101)

Siguiendo la idea del justo medio el conocido uso sensual de lo dulce y la miel se usan para demostrar que incluso lo exquisito llega a empalagar. Se opone así a los otros ejemplos que se dedican únicamente al elogio donde los participantes no se pueden saciar. Y es precisamente la idea sensual la que hace de vínculo entre los lenguajes, el de la comida primero y el de los toros al final. Son dos temas completamente diferentes y aunque en un primer plano es la comparación lo que les une, en el fondo es el erotismo.

Antes de concluir con un soneto de Figueroa que celebra la riqueza que mesa y comida proporcionan para apelar a los sentidos quiero incluir una serie de ilustraciones para ver como se combina mesa y sensualidad en la pintura. Los Banquetes y todavía más las bacanales dieron siempre mucho juego para una sensualidad desenfrenada. El ambiente bucólico y la temática mitológica abrirían posibilidades de una expresión directa y erótica. Todos los ejemplos encontrados hasta ahora se mantienen sin embargo al nivel de una sensualidad clásica. El juego de las metáforas funciona obviamente de otra manera en la poesía. *Young Bacchus* seduce con su juventud y una mirada directa y profunda [ilustración 14: Michelangelo da Caravaggio: *Young Bacchus*, Florencia, Galleria degli Uffizi, citado de: *The Art of Arousal*, p.37]. Con una mano abre la túnica, mientras que nos alcanza una copa de vino tinto con la otra. Toda la invitación con la fruta madura y el vino crea una situación íntima y sensual.

Amor y Psique representan el mito erótico por excelencia en la antigüedad y ...

---

De gentileza tres es argumento.  
 De cuatro, valentía es el intento,  
 De cinco, su blasón es la coluna,  
 Y si hay quien llegue a seis con su fortuna,  
 Bellaquería es y atrevimiento. [...]

... alcanzan su momento culminante en la escena del banquete, [...], donde Psique, ya inmortal gracias a la intervención de Júpiter, yace en un triclinio junto a Amor, mientras a su alrededor sátiros y el mismo Isleño participan en la alegría de los dos amantes. Lo que sorprende es la carnosa presencia física de los dos protagonistas, apenas mitigada por el estilo, que tiende ya claramente a soluciones manieristas.

(S. Zuffi, 2001: 77-78).

[ilustración 15-16: Giulio Romano: *Historia de Amor y Psique: el banquete noble*, c. 1526-1528, Mantua, Palazzo Te, sala de Amor y Psique, citado de: *Arte y Erotismo*, p.76 ] Aunque es verdad que la desnudez de los cuerpos de los amantes tumbados en el triclinio encarnan la sensualidad, la escena parece una representación justo antes de comenzar, de hecho no hay comida. La vajilla está sin poner y vacía. La atención no está enfocada, los protagonistas se encuentran aparte y tampoco se miran. En todo eso se distingue Amor y Psique del Joven Baco y aunque hay más carne a la vista, sin embargo el erotismo no es más palpable.

Pero ni siquiera la *Bacanal de los Andrinós* [ilustración 17: Tiziano Vecellio: *Bacanal de los Andrinós*, 1523-1525, Madrid, Museo del Prado, citado de: *Arte y Erotismo*, p.93] aprovecha la ofrenda a Eros que puede simbolizar la comida. Y aunque el vino tiene su papel, lleva más bien al exceso que a la seducción. Parejas de jóvenes están bailando, el uno absorbido en la mirada de la otra, o tumbados bajo los árboles, él desnudo y con las manos bajo la falda de ella. Cuerpos desnudos y una actividad algo descontrolada, un niño orinando en medio de todos, dan cuerpo a la idea de lo revuelto de la situación. Pero lo que domina es el gran desnudo femenino en primer plano. La ninfa dormida solamente ocupa una esquina pero la claridad de su piel atrae la atención. Toda esta escena mitológica en torno al tema de la *ninfa loci* evoca las fuerzas irracionales de la naturaleza: sátiros, silenos, el dios Pan y las propias ninfas, cuidadoras de las fuentes y manantiales (F. Checa, 2002: 113). Y estas figuras mitológicas representan precisamente también las fuerzas irracionales y sexuales. Sátiros lascivos y ninfas que ahogan en su pasión a los jóvenes sedientos, la iconografía es muy precisa en este sentido. En este caso es el observador tentado por la ninfa que despierta la sed con su postura de espera. Solo el papel de la bebida y de la comida no se aprovecha para apoyar la carga erótica.

Un soneto de Figueroa demuestra como la comida y la mesa son capaces de proporcionar una especial riqueza para apelar a los sentidos en la poesía. La mitad de los versos, desde el segundo cuarteto hasta el primer terceto, está dedicada a comparar los encantos de la dama adorada con manjares en un banquete:

#### OTRO SONETO DEL M[ISMO] FIGUEROA

Quien vee las blancas y hermosas rosas  
de mano virginal recién cogidas,  
y con diversos tallos retexidas,  
guirnaldas velllas haçen y olorosas;  
quien gusta de las aves más preçiosas  
las tiernas pechuguillas, convertidas  
en líquidos manjares y comidas  
suaves, 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. Di Franco, 1989b, nº 439)

El poeta pinta con su pluma todo un bodegón barroco que insiste tanto en el tacto y el olfato como en el gusto y la vista. El ambiente de la comida ayuda a dibujar este festín para los sentidos, una mesa cargada de delicias. En ningún caso el lenguaje especializado es abstraído a este nivel de sensualidad general para celebrarla con todos los sentidos. Quiero subrayar esta diferencia con las anteriores composiciones para ilustrar los usos variados que se pueden hacer de la comida y la cocina.

#### 4. LOS SENTIDOS COMO ANTENAS DE EROS EN LA FRONTERA CON LA SENSUALIDAD

Este soneto también revela muy bien el papel de los sentidos como las antenas de Eros. Nos encontramos en una frontera alejada del erotismo jocoso y burlesco. Ningún guiño del poeta nos hace cómplice de un juego de palabras. Es un elogio de la belleza del amor. Nos apartamos incluso de una implicación sexual directa. La sensualidad se estimula sutilmente y los mismos sentidos vinculan los placeres de la mesa con los del amor. Lo que al principio empieza como descripción se vuelve menos transparente y una lectura más compleja se dirige a los sentimientos del lector, porque más que de interpretarla se trata de sentirla. En esta situación autor y lector están más alejados. Cuánto más se aleja el poeta de un estímulo directo más se arriesga a tocar otra cuerda diferente a la intencionada por el lector. Por otra parte también se estimula más la imaginación y las sensaciones del recipiente llevándole a una lectura más intensa. Este soneto de Figueroa es una parábola comparable a la pintura de Giuseppe Archimboldo, donde todo es flores, frutas, libros o peces pero sobre todo es un retrato a la vez, solo que a estas obras les falta la sensualidad erótica que encontramos en este soneto. Este se basa en la sensualidad que se dirige a todos los sentidos que luego son capaces de provocar sensaciones diferentes a las del paladar. Los cuatro primeros versos usan las flores y su poder sensual. Bien conocido es el papel de la rosa en la poesía amatoria y su trasfondo erótico (J. M. Alín, 1968: 226). Aunque aquí es la mano virginal que coge rosas, el simbolismo de “coger la flor” o “cortar la rosa” junto a virginidad se asocia en el fondo con este antiguo símbolo erótico.<sup>21</sup>

Estas asociaciones de la doble Venus, del amor espiritual y carnal se van confirmando en la imagen de la comida, aquí las *tiernas pechuguillas* de ave. No nos describe el cuerpo de la dama, pues que concluye *tal es de mi nimpha el rostro*. Sin embargo no quita que la imagen de los platos con carne y salsa estimule algo más que el paladar con sus connotaciones eróticas de la terminología de la comida, visto más

<sup>21</sup> Este ejemplo demuestra la expresividad de la simbología floral (J. J. Labrador, 2001, nº 236):

[...] La que está tan oluidada,  
¿para qué es flores cojer?,  
pues que no puede caer  
en quien está desamada.  
Cójalas la enamorada  
que a mí secárseme han,  
*pues mis [amores se ban]*. [...]

arriba. Las pechuguillas, junto a las manos y el rostro van tomando forma sin ser una descripción. Envuelto en sabores y olores crean un ambiente íntimo. La miel sigue en la misma línea y ya hemos visto que es justamente lo dulce lo que se relaciona con los besos. El soneto acaba consecuentemente acercándose al rostro hasta la boca. El precioso verso final deja abierto si se trata de un admirador, escuchando atentamente, quien desea un beso o si ya es el beso mismo. Precisamente este juego de alusiones, connotaciones y símbolos teje una red sensual y polifacética. Los sentidos disfrutan tanto del olor y la belleza de las flores como de la buena comida y ayudan trasladar las impresiones al campo del erotismo.

Más incorpóreo se presenta el soneto intitulado: *vn galán abalando con su alma y acordnándose de su dama, pensándola visitar. Soneto*. Esta introducción nos sitúa en el ámbito del amor petrarquista. Nos encontramos en una situación mucho más intimista y silenciosa después del soneto de Figueroa. Los amantes ni siquiera están juntos, todo pasa en la imaginación del enamorado.

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 Herraiz, 2001, nº 13)

A primera vista no se trata de una poesía erótica propiamente dicha. Pero debajo de la terminología petrarquista se esconde el vivo deseo del enamorado. Este soneto de amor adquiere una faceta más física a través del papel de los sentidos. El alma se

personifica no solamente como interlocutor del poeta sino también como su “espía” o la prolongación de sus propios sentidos. Con ella nos introducimos en los aposentos de la dama dormida.<sup>22</sup> Esta situación íntima ya sugiere cierta tensión que crece con la observación de la dormida: *repara y mira* son las órdenes. Con *humildad* y con interés se fija en los detalles de la belleza y en *cada cosa*,<sup>23</sup> añadidura que sugiere, en esta situación de amor y tensión erótica, una interpretación física. Las representaciones de las “bellas durmientes” como en el *Bacanal de los Andrinós* o la *Ninfa Dormida* guían la imaginación con sus posturas expuestas [ilustración 18: *Ninfa Dormida*, Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, citado de: *Arte y Poesía*, cat. nº 91, p. 324]. Siempre de la mano del alma el lector se acerca sigilosamente hasta la boca de la dormida donde los adjetivos *dulce* y *hermosa* insinúan una vez más el gusto y la vista. La cercanía incluso permite sentir el aliento. Los adjetivos *suave* y *blando* lo vuelven tangible. Esta escena intuye besos de amor de una pareja en la cama pero se aleja en el último terceto para volver a la terminología petrarquista y el sueño como espacio de expresar el erotismo.<sup>24</sup>

Como siguiendo las imágenes de las ninfas dormidas, despertadas por los besos del enamorado del soneto *Alma, que a vn momento a uer tu diosa* [...] ésta se personifica en los óleos de Bartolomeo Spranger *Venus y Adonis* y de Palma el Joven: *Venus y Marte* [ilustración 19: Bartolomeo Spranger: *Venus y Adonis*, Wien, Kunsthistorisches Museum, *Arte y Erotismo*, p.241] [ilustración 20: Palma el Joven: *Venus y Marte*, London, National Gallery, *Arte y Erotismo*, p.242]. La diosa del amor se presenta con su cara de Afrodita Pandemos en la intimidad de sus aposentos a sus amantes.

Con estos ejemplos entre poesía amorosa y erótica se ve claramente el papel central de los sentidos que unen el amor espiritual y físico. A través de la vista, el gusto, el tacto, el oído y olfato, además de la ayuda de otros campos semánticos, las

<sup>22</sup> 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 el entorno 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).

<sup>23</sup> Cosa. Es eufemismo de motivación tabú cuyo significado viene marcado por el contexto (C. J. Cela, 1982: 333) De hecho se trata de un comodín muy común y conocido en la poesía erótica.

<sup>24</sup> Para el papel del sueño como posibilidad de vivir y describir deseos eróticos véase (M. Schatzmann, 2006).

teorías del amor se dejan vincular con las prácticas del amor. Así representan el hombre, ser espiritual y físico. Acompañada de Cupido y una pareja de palomas Venus se muestra seductiva y activa.<sup>25</sup>

## 5. LA VOZ, EL HABLA Y EL SENTIDO DEL OÍDO

Otro sentido menos obvio que tacto y vista, pero más íntimo es el oído que se merece unas reflexiones aparte. ¿De qué manera se puede manejar en la poesía para servir la intención de Eros?

Un ejemplo a la vez discreto y directo son las siguientes coplas en torno al placer del beso y conecta así la poesía con las últimas ilustraciones. Las caricias se describen a través de los efectos sobre el enamorado. El autor se apoya en la teoría amorosa reflejada en el papel del alma y también en la mística muerte y resurrección. Más físico es el papel del sabor dulce a miel de los labios, ya conocido.

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, io labios amorosos,  
más dulçes que la miel y más sabrosos!  
(J. J. Labrador, 1989, nº 173)

<sup>25</sup> Estas escenas tan físicas tampoco carecen de su lado de la Afrodita Urania: Lucha de los contrarios como tema fundamental en el arte. La lucha de la Venus celeste o el amor cósmico contra la violencia del mundo material se representa en la poesía con el "amor vincit omnia" formulado por Virgilio. Ese amor tiene que ser el cósmico porque en el humano y terrenal de Venus y Adonis ya se anuncia la muerte y con ella la relación de Eros y Thanatos, el ciclo de la vida (C. Huidobro Salas, C. Tomé Virseda, 2002: 187-192).

En este elogio en clave de la filosofía amorosa destaca un detalle que se distingue de esta terminología conocida. En el verso cuatro el enamorado se acuerda del sonido del beso: *un sonido manso*. Eso da una perspectiva mucho más real y física de la situación. Incluir el estímulo del oído aleja los versos de los lugares comunes y teorías amorosas para convertirlo en una experiencia personal e íntima.<sup>26</sup> Pero no solamente la implicación del sonido, también la elección del calificativo *manso* es curiosa. Puede que indique al lector que los amantes no han entrado en un frenesí o que la besada se deja llevar o guiar. De todos modos las caricias parecen derretirse lentamente abarcando todos los sentidos. Esos besos toman cuerpo con el sonido y el sabor para dar una vez más un tinte físico a las teorías abstractas con términos como: *alegrar mi alma, llebáis envuelta el alma*, morir y resucitar. Su capacidad de expresión erótica – presentada también más arriba – es desatada por los sentidos, en este ejemplo concreto, especialmente por el uso del sonido.

El sentido del oído también se puede implicar hablando de la oreja, refiriéndose así al soporte material del sentido:

Vaja, Gila, por Dios, la faldilleja  
 que mesa la pierna esa que veo,  
 que me abiba el deseo  
 de lo que, si me oýs, diré a la oreja.  
 No me os paréis vermeja,  
 quen deçirse esto así nada se pierde,  
 que con la rauia el perro a su amo muerde,  
 qual yo os mordería agora,  
 si me dierays lugar, Gila pastora.  
 (J. J. Labrador, 1989, nº 147)

Obviamente esta llamada villanesca es en todos los sentidos un contraste a los ejemplos anteriores. El enfoque del erotismo se centra aquí en su expresión más básica sin teorías amorosas ni besos dulces de amantes. Es la excitación que causa una pierna a la vista, lo cual ya es mucho para la época.<sup>27</sup> En esta situación de deseo

<sup>26</sup> También el soneto de Figueroa alcanza este nivel original al salirse de la terminología común para la descripción de la adorada.

<sup>27</sup> Para el erotismo del pie véase (D. Kossof, 1971). Esta glosa de Gregorio Silvestre (Frenk, 1996, nº542) ilustra el poder seductivo de las piernas:

bruto, el *decir a la oreja* significa, al hacer una referencia carnal, el acercarse a una distancia íntima. Aunque en este ejemplo no precisamente sensual vemos el papel del oído para crear intimidad aún sin contacto.<sup>28</sup>

Otra manera de estimular el oído es dirigirse al del lector. A través del habla directa el poeta se expresa en vivo. El lector participa virtualmente en "tiempo real" en la escena. Se convierte así en partícipe. A través de la descripción mira y a través del habla directa escucha. Este soneto da una buena impresión que a pesar de la intensidad del momento no carece de humor.

Los ojos vueltos, que del negro de ellos  
 muy poco, o casi nada, parecía,  
 y la divina boca helada y fría,  
 bañados en sudor rostro y cabellos.  
 Y aquellas blancas piernas, brazos bellos,  
 con que al mozo con mil lazos envolvía,  
 ya Venus fatigados los tenía,  
 remisos, sin mostrar vigor en ellos.  
 Adonis, cuando vio llegado el punto  
 de echar con dulce fin cosas aparte,

---

*[Vide a Juana estar lavando  
 en el río y sin çapatas  
 y díxelo suspirando:  
 «dí, Juana, ¿por qué me matas?»] [...]  
 [...]Suelto el oro a las espaldas,  
 sus dos piernas despojadas,  
 en pura leche cuajadas,  
 mostravan las cortas faldas  
 de azules rayos vetadas.  
 Çercadas de verdes matas,  
 no de mirar tan baratas,  
 que no costasen mill vidas,  
 la tomé, medio [a] escondidas,  
 en el río y sin çapatas. [...]*

<sup>28</sup> Aunque para el oído actual el erotismo incita más bien un voyeurismo bruto, acosador, también hay que tener en cuenta la tradición de las serranas de Iñigo López de Mendoza del siglo XV (L. O. Vásvari, 1999: 47) y las morenas (J. M. Alín, 1968: 253-255) de la poesía del siglo XVI, pastoras alejadas de la sociedad de las ciudades, más libres y dispuestas en la elección de sus amantes.

¿Cómo quieres, morena,  
 amor constante,  
 si tú de las mujeres, eres  
 la más mudable?  
 (J. Victorio, 1995: 92-93)

La morena como mujer sexualmente experimentada forma el polo opuesto de la doncella idealizada virginal. Así forma la oposición a este exagerado culto a la virginidad que regía la sociedad patriarcal (J. Pérez, 1985: 20). La morena decide disponer sobre su cuerpo para convertirse en personaje rebelde que se enfrenta al sistema, al orden social pero también en el borde de la sociedad.

dijo: "No cesés, diosa, andá, señora;  
no cesés de mene ... ", y no dijo "arte",  
que la fuerza y la voz le faltó junto,  
y cual Venus quedó, quedóse ahora.  
(J. J. Labrador, 1997, nº 7)

Como hemos visto en los ejemplos para la pintura de la época la mitología clásica ha sido el tema y la "excusa" para pintar desnudos, alejando los representados de la realidad actual (P. Civil, 1990). No es probable que este soneto haya circulado libremente.<sup>29</sup> Sin embargo el entorno mitológico suaviza de cierta manera la expresión explícita, exagerada y también refinada. Así parece ser que a los amores de los dioses se les concede más libertad de expresión. [ilustración 21: Rinaldo Mantovano: *Jupiter & Olimpia*, Fresco del Palazzo de Tè, Mantua, citado de: *Sexo: Obra Erótica De Cranach a Koons*]

En la poesía estas situaciones directas tienen otra posibilidad de expresión. Este ejemplo más cotidiano y popular es una alabanza del amor extramatrimonial, estos *hurtos del amor* que se han tratado más arriba. El habla directa usa exclamaciones para crear y recrear una situación muy definida y en tiempo real. Partiendo de un elogio general del amor prohibido se ejemplifica en una escena concreta. Paso a paso el lector acompaña a los amantes y se convierte en un escuchador en la puerta. A través de la descripción se forma una imagen y el habla directa crea una situación. Los detalles del juego amoroso solamente se oyen, eso sí, con toda claridad a través de las metáforas formales. Así se alimenta la imaginación con las imágenes descritas y aprovechándose del oído.

*Aquel que viene, no viene;  
aquel si sale, no sale,  
no ay sabor que se le yguale  
de quantos el alma tiene.*

Aquel ablalle a la dama  
y dezille mill cosillas,  
y el ponerse de rodillas

<sup>29</sup> Este soneto se encuentra en un manuscrito conocido como colección de poesía erótica, el *Manuscrito Fuentel Sol* de la biblioteca del Palacio Real.

estando sobre la cama,  
y el dezir quando le viene:  
amor, niño, dale, dale.

Aquel dezir: "¡Ay, señor!  
Hazeldo con muy gran tino,  
no pierda yo casamiento.  
Mirá no estraguéis mi flor".  
aquel: "¡Ay, qué reño viene!  
Pasito, no se resbale".

Y el hirse a acostar templano  
para mortigar la llama,  
y hazer estar a la dama  
con la candela en la mano.  
Y el: "Mirad con qué vrío viene.  
¡Si para carrera vale!"

El disgusto y la dentera,  
la pena y la congoxa  
quando al galán se le afloxa  
y le deja en la carrera

[ ]  
[ ]

Finis

(C. A. Zorita, 1991, nº 51)

## 6. CONCLUSIÓN

Obviamente esta investigación no es más que una pequeña excursión al extenso corpus de la poesía erótica para dar una impresión de la importancia que tienen los sentidos y para ver a que juego tan complejo se prestan. Las composiciones que puse

como ejemplos no siempre revelan su erotismo a la primera lectura. Lo que se denomina generalmente como poesía erótica juega en general con las cartas abiertas. Los sentidos se guían sin dejar margen de equivocación. Metafórica y juegos de palabras son transparentes y llevan de una manera lineal a la conclusión. Sea como elogio o como crítica, siempre enfocan a la Afrodita Pandemos. La claridad de su mensaje ayuda a acercarse a las composiciones que implican además a la Afrodita Urania. Y estas son las que utilizan las posibilidades del lenguaje, jugando con el sentido literal y metafórico, aprovechan las teorías neoplatónicas sobre el amor para dirigirse a todos los sentidos. Es entonces cuando el lector no tiene apoyo firme en su interpretación y tiene que abrirse hacia los sentidos para encontrarse con la doble cara de Venus. Porque en estas poesías se refleja el amor humano, espiritual y físico a la vez. Venus celeste y terrenal no se dejan separar mientras que las describimos con los sentidos. Existe una tendencia así como larga tradición de separar la Venus celeste y la llamada Venus *vulgar*, término que he evitado por su connotación negativa. Este tabú en torno a la sexualidad es también el origen de una falta terminológica en el campo del amor. Todo eso crea una ambigüedad y predisposición a la interpretación a favor de la Afrodita Urania. Por otro parte es precisamente esta situación de clandestinidad, tanto en el lado del autor como en el del lector que lo que amplía las posibilidades de expresión. Hasta al lector le causa mala conciencia aceptar el poder de la Afrodita Pandemos sin darse cuenta de lo artificial que resulta esta separación. Por eso opto en este artículo por armonizar la relación de la doble Venus y lo ilustro con ejemplos del mundo de la pintura. Ambas artes representan el amor humano pero utilizan los sentidos de otra manera.

Para empezar he optado por no hacer un listado con cada sentido en su capítulo. De hecho he descartado el sentido de la vista por ser tan dominante y la he considerado mero apoyo para el análisis de los otros ejemplos más polifacéticos. Además he preferido acercarme a los sentidos indirectamente, a través de su manejo en las poesías elegidas. La razón es que la metafórica en la poesía dirigida tanto al erotismo espiritual como al físico es mucho más compleja y sutil que en la poesía erótica. Por el otro lado hay que admitir que también existen ejemplos de composiciones eróticas que además del innegable lado físico enuncian un erotismo espiritual. Toda esta situación crea múltiples posibilidades de expresión entre una lectura literal y las interpretaciones metafóricas. Los versos enfocan una vez las teorías amorosas con la conocida terminología para dar luego un giro hacia lo físico con

referencias a estímulos sensoriales. El juego consiste en esta confusión, en dejar todas las puertas abiertas a la interpretación. Y aunque una cara se luce más que la otra la doble Venus se muestra en armónica unidad.

Otro elemento clave en este juego de malabarismo entre sensualidad y espiritualidad del amor son los lenguajes especializados. Bien conocidos en la poesía erótica y con connotaciones anclados en el lenguaje común y cotidiano el estímulo de los diferentes sentidos ayuda hábilmente a crear un ambiente de ambigüedad. Me he centrado especialmente en el lenguaje de la cocina y de la mesa porque a su vez se dirige a todos los sentidos y es un estímulo de semejante en fuerza que en el erotismo. Se centra en el gusto, seguido por el olfato, pero también vista e incluso tacto tienen su papel. Este cambio del orden de importancia da nuevas perspectivas y posibilidades de expresión que la poesía aprovecha. Se dejan trazar muchos paralelismos que la poesía erótico-burlesca convierte en orgías verbales. Pero una vez más encontramos otro lado con un amor culinario y distinguido que alimenta cuerpo y alma. Para llegar a provocar estas sensaciones y arrojar la sensualidad en metáfora el poeta se sirve en sus versos tanto de las herramientas de la cocina como de los alimentos, de la comida preparada o de los placeres del paladar.

Después de incluir el gusto y el olfato de esta manera quería ver como el oído se presta al juego erótico. Lo más llamativo es seguramente el habla directo que sitúa al lector en una escena concreta como en tiempo real, lo convierte en escuchador, al igual que en otras poesías lo convierten en mirón. Y cuanto más los ejemplos se centran en las impresiones auditivas menos necesitan recurrir a otros sentidos. Aquí la originalidad se crea con el morbo de la situación. Pero vemos que también el órgano mismo, la oreja, se utiliza para crear intimidad a través de la cercanía. En los momentos más sutiles en cambio el sonido se incluye como otro estímulo más para alcanzar la plenitud de expresión.

Estos ejemplos elegidos enseñan además que hay situaciones que favorecen una sensualidad más directa. Ambientado en un entorno bucólico los pastores de la poesía viven su amor sin tantas inhibiciones. Pero aunque el amor físico se encuentra con menos obstáculos los versos tampoco prescinden del lado espiritual. Aparte de la naturaleza es el tema de la mitología que permite una expresión de la sexualidad.

Tanto en pintura como en la poesía es Venus misma quien disfruta más abiertamente de su sexualidad, la doble Venus, terrenal y celeste.

La situación que siempre se repite es este triángulo entre el autor, los amantes y el lector. Este es el campo, donde se juega con la sensibilidad de los órganos y los sentidos en una interacción calculada. Y en este estímulo de los sentidos Eros representa la plenitud de sensaciones, el máximo que los cinco sentidos pueden hacer sentir oponiéndose así a la muerte como lo desconocido, la ausencia total de la experiencia de los cinco sentidos. Por el contrario, la doble Venus y su amor encarnan la vida.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE DE CÁRCER, Luisa-Fernanda; Díez Fernández, José Ignacio (1994): «Poesía erótica-burlesca y ciencia árabe en los tercetos *A la zanahoria*», *Bull. Stud.* 71: 441 – 471.
- ALÍN, José María (ed.) (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- ALONSO, Álvaro (ed.) (1995): *Carajicomedia*, Edición, introducción y notas de Álvaro ALONSO, Archidona/Málaga: Ediciones Aljibe – Erótica Hispánica.
- ALONSO, José Luis (1990): «Claves para la formación del léxico erótico », *Edad de Oro IX*, (Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Internacional Menéndez Pelayo): 1-17.
- ALZIEU, Pierre; Jammes, Robert; Lissorgues, Yvan (eds.) (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- CELA, Camilo José (1982): *Diccionario del Erotismo – II tomos*, Barcelona: Gribaljo.
- CHECA, Fernando (2002): «Pintura, Música, Literatura: Algunos Fundamentos de a Creación Pictórica en Tiziano Vecellio», *Arte y Poesía – El Amor y la Guerra en el Renacimiento, catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, 27 de noviembre de 2002 – 26 de enero de 2003, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, (Madrid): 107 – 118.
- CIVIL, Pierre (1990): «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro IX*, (Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Internacional Menéndez Pelayo): 39 – 49.
- CULIANU, Ioan Petru (1999): *Eros y magia en el Renacimiento, 1484*. Madrid: Siruela.

- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (ed.) (1995): *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía erótica*, Archidona/Málaga: Ediciones Aljibe.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2003): *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto – Arcadia de las Letras.
- DI FRANCO, Ralph A.; Labrador Herraiz, José J. (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. Ángel (Eds.) (1989 b): *Cartapacio de Francco Morán de la Estrella*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- FICINO, Marsilio (1994): *De Amore (Sobre el amor) (Selección)*, traducción de Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, <http://homepage.mac.com/eeskenazi/ficinoamore.html>
- FRENK, Margit; Labrador Herraiz, José J.; Di Franco, Ralph A. (Eds.) (1996): *Cancionero sevillano de Nueva York. Prólogo de Begoña López Bueno*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FRENK, Margit (ed.) (1997): *Lírica española de tipo popular – Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Cátedra.
- GERLI, Michael E. (2001): «On the Edge: Envisioning the *Libro de Buen Amor* in the Cancionero de Palacio», *eHumanista*, 1: <http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/>
- HUIDOBRO SALAS, Concepción; Tomé Virseda, Consuelo (2002): «El Amor y la Guerra en el Grabado del Siglo XVI», *Arte y Poesía – El Amor y la Guerra en el Renacimiento, catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, 27 de noviembre de 2002 – 26 de enero de 2003, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, (Madrid): 181 – 197.
- KOSSOF, David A. (1971): «El pie desnudo: Cervantes y Lope», *Homenaje a William L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, A. David Kossof, José Amor y Vázquez (eds.), Madrid: Castalia: 381 – 386.
- 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.; Bernard, Lori A. (Eds.) (1997): *Ms. Fuentelsol: Madrid, Palacio II-973* 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*, Málaga: Universidad de Málaga, Anejos de Analecta Malacitana: 34.
- MANCINI, Matteo (2002): «"Di dame, di cavalieri, di amore e di morte, di musica e d'armonia" en la pintura italiana del Renacimiento», *Arte y Poesía – El Amor y la Guerra en el Renacimiento, catálogo de la exposición de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, 27 de noviembre de 2002 – 26 de enero de 2003, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, (Madrid): 119 – 133.
- PARRA GARCÍA, Luis (1999): «Roma: el sexo oral en la literatura latina», *Actas del Congreso Internacional Amor y Erotismo en la Literatura - Salamanca, 1998*, Salamanca: Caja Duero: 669 – 678.
- PEREZ, Joseph (1985): «La femme et l'amour dans l'Espagne du XVIIe siècle», *Amours légitimes amours illégitimes en Espagne (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Agustin Redondo (ed.), Paris: Publications de la Sorbonne – Travaux du 'Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe Siècle; 2: 19 – 29.
- RADA, Inès (1992): «Les Métaphores du corps dans la poésie de Diego Hurtado de Mendoza». Colloque internationale *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles - Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*. Sorbonne et Collège d'Espagne, 1-4 octobre 1990, Presses de la Sorbonne nouvelle : 275 - 284.
- SCHATZMANN MARTIN (2003): «Consideraciones acerca del erotismo: en la investigación y en la poesía del siglo XVI», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 21: 281 – 300.
- SCHATZMANN MARTIN (2006): «Erotismo moderno en literatura antigua – Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI», *Revista de Filología Románica*: 185 - 203.
- WHINNOM, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham.
- VIGNALI, Antonio (1999): *La Cazzaria (La Carajería) – Diálogo*. (Edición de Guido M. CAPELLI, estudio paleográfico, codicológico y traducción por Elisa Ruiz García, preliminar de Francisco Rico), Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- VASVARI, Louise O. (1990): «Chica cosa es dos nuezes: Lost Sexual Humor in the *Libro del Arcipreste*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 24.1: 1 – 22.

- VASVARI, Louise O. (1999): *The Heterosexual Body of the "Mora Morilla"*, London: Univ., Queen Mary-Westfield College, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar.
- VASVARI, Louise O. (2002): «Escolios para el vocabulario de *La Celestina*: La seducción de Pármeno». *Hiper Feira - Arts & Literature International Journal*, Issue 3, fall: <http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/index.html>.
- VICTORIO, Juan (1995): *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Madrid: J. García Verdugo.
- WESTHEIMER, Ruth (1993): *The Art of Arousal*, New York: Abbeville Press.
- WILLIAMS, John (1999): *Sexo: Obra Erótica de Cranach a Koons*, Köln: Taschen.
- 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 nº 961 Biblioteca Real de Madrid*, Cleveland: Cleveland State University, Cancioneros castellanos, 4.
- ZUFFI, Stefano (ed.) (2001): *Arte y Erotismo*, Verona: Electa – Grijalbo-Mondadori.

Ilustración 01. Venus preside el Reino del Amor



Ilustración 02. Los 5 sentidos Auditus



Ilustración 03. Los 5 sentidos Gustus



Ilustración 04. Los 5 sentidos Tactus



Ilustración 05. Los 5 Sentidos Visus



Ilustración 06. Venus recreándose con el Amor y la Música



Ilustración 07. Susana y los Viejos



Ilustración 08. Amori Amore Leteo



Ilustración 09. Amori Castigo d'Amore



Ilustración 10. Amori Età d'Oro



Ilustración 11. Amori Reciproco amore



Ilustración 12. Concierto Campestre



Ilustración 13. Tres Edades del Hombre



Ilustración 14. Young Bacchus



Ilustración 15. Amor y Psique



Ilustración 16. Amor y Psique (detalle)



Ilustración 17. Bacanal de los Andrinos



Ilustración 18. Ninfa dormida



Ilustración 19. Venus y Adonis



Ilustración 20. Venus y Marte



Ilustración 21. Jupiter & Olimpia

