

María Cristina Quintero
University of Southern California

ASPECTOS DEL DISCURSO ERÓTICO EN LA POESÍA DEL DIECISÉIS

La práctica poética durante el renacimiento español revela el triunfo de la poesía petrarquista hasta tal punto que se ha dicho que el petrarquismo representa el discurso poético oficial de la época. El *Canzoniere* de Petrarca establece no sólo una fórmula poética particular que se repetirá en la España renacentista sino que también --junto con la tradición cancioneril y el neoplatonismo-- determina de cierta manera las ideas renacentistas sobre el amor, la belleza femenina y el erotismo. Recientemente, la crítica feminista ha visto la literatura no sólo como una manifestación de actitudes hacia la mujer sino también como una práctica que influye y determina estas actitudes. Al retratar la figura femenina elusiva, el petrarquismo consolida un sistema complejo de estrategias descriptivas derivadas de varias tradiciones poéticas. Dentro de esta moda poética, se percibe a las mujeres a través de un repertorio limitado pero inmensamente sugestivo de signos convencionales. El erotismo de la poesía petrarquista se consigue principalmente a través de un tipo de fetichismo textual, una fragmentación metafórica y la reificación del cuerpo femenino basándose en valores materiales: el pelo como oro, el cuello como cristal, etcétera.¹

Simultáneamente y paralelamente al modelo petrarquista canonizado, existía en España una corriente alternativa de poesía amatoria, con un tono cómico y un tema abiertamente sexual. Esta poesía anónima gozó de una gran popularidad durante los siglos dieciséis y diecisiete y representa una tradición poética substancial que hasta recientemente se ha descuidado dentro de la crítica literaria.² Me refiero al tipo de poesía representada por la colección titulada *Jardín de Venus*, que aparece durante la segunda mitad del siglo dieciséis.³ A pesar de ser anónima,⁴ esta poesía licenciosa circulaba libremente durante la época, y se celebraba (sin duda) tanto en la taverna como en las academias literarias. La presencia de este florilegium poético extensivo y variado presenta ciertos problemas para el estudioso contemporáneo. Podríamos decir que la mayor parte de esta poesía se escribió al margen de la práctica convencional de la época. Reconocer esta práctica de poesía abiertamente

erótica significaría reconocer un choque de discursos poéticos a varios niveles. En primer lugar, la presentación de materia sexual representaría un desafío al decoro moral y ético. A la vez, el tono burlesco señalaría un desafío al modelo culto/petrarquista, o sea representaría un tipo de parodia desmistificante del modelo poético establecido. En *Jardín de Venus*, la transgresión ética se presenta, entonces, ligada a la transgresión estética. El presente estudio es parte de un estudio más amplio que pretende comparar dos tipos de poesía erótica o amorosa: la tradición culta petrarquista compartida por poetas como Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera por una parte, y el discurso licencioso ejemplificado por la colección *Jardín de Venus*. Estas dos tradiciones comparten no sólo ciertas estrategias retóricas sino que también comparten la representación textual del deseo y la fetichización de la mujer y sus atributos.

Se ha visto a la poesía petrarquista como una poesía de ausencia ya que su tema primordial es el lamento frustrado de un "yo" poético que añora una amada distante e inalcanzable. La ausencia del objeto femenino es la condición indispensable para la creación o producción de la poesía petrarquista. Llevando esta situación a un punto extremo, se puede decir que la frustración *sexual* sirve de pre-texto para una satisfacción *textual*. Por ejemplo, en un famoso soneto de Garcilaso de la Vega, la voz poética masculina abiertamente asocia el deseo con la acción de escribir y la acción de leer: "Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo: / vos sola lo escribistes; yo lo leo..." (41). La mujer, instigadora del deseo, se presenta como el origen o verdadero autor del poema. Pero la mujer es también el texto que estamos leyendo. De hecho, ella no tiene otra existencia fuera de lo que se infiere con estas palabras. Esta circularidad es típica de la poesía petrarquista: el desdén de la dama se convierte, como he dicho antes, en la condición indispensable para los suspiros --o sea, los poemas-- de todos los amantes petrarquistas frustrados, desde el "Francesco" de Petrarca hasta Nemoroso y Salicio de Garcilaso. Tenemos la impresión que la plenitud amorosa resultaría en el silencio poético.

En la poesía francamente sexual del *Jardín de Venus*, por otra parte, descubrimos un proceso diferente de este fetichismo textual. Aquí no se puede hablar de la ausencia de la amada ya que los poemas de la colección tienen que ver con el goce físico del cuerpo femenino. Hablan de un placer sexual, no solo textual, proporcionado por una mujer nada

sublimada y distante. No pretendo sugerir que las mujeres del *Jardín* tengan una realidad literal y objetiva --después de todo, también existen a través de las palabras--, pero lo que sí se evoca es la fisicalidad del encuentro amoroso. Mientras que en la tradición petrarquista existe la necesidad de suplementar la ausencia de la amada con estrategias poéticas elaboradas --lo que se ha llamado "la retórica de la presencia"--, el discurso poético de el *Jardín de Venus* no manifiesta imágenes o metáforas complicadas. En esta poesía, la posesión de la mujer, su presencia física/sexual se comunica a través de una curiosa pobreza metafórica. En el poema-prólogo que inicia la colección, el autor de *Jardín de Venus* conscientemente rechaza un discurso metafórico elaborado. Dice: "Aquí no hay enigmas ni figura, / rodeos, circunloquios, indirectas, / sino la claridad destinta y pura" (3). Con estos versos, el autor anónimo presenta su antología como un texto que se opone a la práctica culta contemporánea y se coloca en el campo de la poesía llana. El tono de desafío se entrevé también en los versos que dirige a los lectores discretos: "Cualquiera que lo es (discreto), o serlo quiere, terná licencia de mirar mis flores.... Mas los escrupulosos gruñidores / no quiero ni consiento que las vean..." (3).

A pesar de este aparente rechazo de la práctica poética oficial, tenemos que referirnos constantemente al modelo proporcionado por la poesía culta para comprender bien el impacto y la originalidad de esta colección poética.⁵ En primer lugar, la organización de estos poemas sugiere un tipo de *canzoniere* dentro del cual la forma preferida es el soneto, género asociado con la poesía petrarquista. Recordemos que durante esta época, a fines del dieciséis, los poetas más importantes estaban experimentando y rompiendo con la tradicional división de los géneros. Por ejemplo, el romancero nuevo cultivado por Lope y Góngora transformaba el romance en poesía seria. En *Jardín de Venus* se usa el soneto, género asociado con la tradición culta, para expresar la lujuria y el placer físico. Se manifiesta aquí entonces un afán de desvincularse de la misma tradición en que se apoya. El lenguaje de *Jardín de Venus*, aunque no exhibe la misma prolijidad retórica de otra poesía lírica de la época, aprovecha de muchas estrategias asociadas con la poesía amatoria y las convenciones literarias del amor cortés, la tradición pastoral y aun la poesía mística. Tenemos, por ejemplo, el uso del perífrasis mitológico, empezando con el título. También a lo largo de la antología, aparecen descripciones de la mujer usando terminología culta. Por ejemplo: "Es

una Venus, es una Sirena, / un blanco lirio, una purpúrea rosa" (27). La diferencia es que estas imágenes cultas connotan aquí no una belleza inalcanzable sino una mujer que corresponde la pasión del "yo" poético. Otro ejemplo del uso de recursos poéticos es la prevalencia del apóstrofe, una figura asociada intrínsecamente con la lírica. En el siguiente soneto, el uso del apóstrofe en la primera línea simultáneamente invoca y subvierte el uso más convencional de esta figura, específicamente en la poesía mística. El poeta se dirige a dos interlocutores:

¡O dulce noche! ¡O cama venturosa!
 Testigos del deleite y gloria mía,
 decid qué os pareció de la porfía
 de aquella dama dulce y amorosa. (47)

Al yuxtaponer la *dulce noche*, y sus conotaciones de éxtasis místico, con la cama prosaica, el primer verso anuncia y transforma sus modelos a la vez. Opone en la misma línea lo alto y lo bajo, estableciendo lo que Aurora Egido llama el cruce de lo ínfimo y lo sublime que tanto caracteriza a la poesía de la época. El cuarteto que sigue ejemplifica el uso de la anáfora, otro recurso típico de tradiciones poéticas más ortodoxas:

¡Cómo se me mostraba rigurosa!
 ¡Cómo dentro mis manos se salía!
 ¡Cómo dos mil injurias me decía,
 la dulce mi enemiga cautelosa! (47)

El último verso de este cuarteto usa un oxímoron conocido dentro de la poesía amatoria: "la dulce mi enemiga." Los tercetos del soneto carecen de ambigüedad en su contenido abiertamente sexual pero aún allí se encuentran ecos claros de toda una tradición poética amatoria.

De igual interés que las coincidencias formales, debemos comentar las diferencias en la representación de la mujer y sus atributos. La poesía de *Jardín de Venus* ofrece una alternativa a la manera culta de retratar el cuerpo femenino. En la poesía petrarquista, la mujer se representa de una manera fragmentada, lo que Nancy Vickers llama una colección de objetos --oro, topaz, cristal, marfil, perlas, etc.-- exquisitamente bellos pero no asociados (266). En el *Jardín*, esta fragmentación metafórica se

reemplaza con un catálogo de partes anatómicas: 'blancas piernas,' 'lomos,' 'caderas amorosas,' 'vientres.' La mujer sigue fragmentada pero sin el mismo lujo metafórico. Otro aspecto curioso de la temática de los poemas es que en vez de presentar el amor por una sola dama idealizada, hay una exaltación de muchos y variados amores, como lo ejemplifica el cuarto soneto de esta colección:

Ninguna mujer hay que yo no quiera,
 a todas amo y soy aficionado;
 de toda suerte, condición y estado,
 todas las amo y quiero en su manera.
 Adoro la amorosa y la austera,
 por la discreta y simple soy penado,
 y por morena y blanca enamorado,
 ora sea casada, ora soltera....
 Agora sea fea, agora hermosa,
 siempre es tenella por hermosa y bella,
 en la mujer el hombre se conviene. (10-11)

O sea, no sólo se rechaza un ideal de la belleza único, sino que, como lo indica este soneto, hay una especie de democratización de la lujuria, dentro de la cual mujeres de todas clases, colores y dotes físicos se convierten en objetos deseables. Representa, además, una picante exaltación de la variedad, principio tan importante para la poesía de la época.

La voz poética de estos poemas es masculina y dramatiza, desde luego, las fantasías libidinosas de un público masculino. Estas fantasías recurrentes incluyen la superioridad del amor adúltero y la conpaginante burla del amor entre casados. También se repiten las admonestaciones a la mujer y los consejos de cómo debe portarse para aumentar el placer sexual, dándole un nuevo significado al ideal del *prodesse et delectare*. Se enfatiza, por ejemplo, la importancia del juego amoroso, el coqueteo, y sobretodo el dejarse tomar por fuerza:

¿Por mayor gusto no será tenido
 aquel correr tras ella y alcanzalla,
 y tras correr un rato así tras ella,
 aquel caer debajo y él sobre ella?

....

Para dalle calor al gusto helado,
 son remedios de summa fortaleza
 ella se defender y él sujetalla,
 ella cubrirse y él arregazalla. (38)

A las lectoras modernas, estas estrategias no dejan de parecernos un tanto repugnantes. Sin embargo, ocurre algo curioso en muchos de estos poemas. A pesar de tener el énfasis en el placer del hombre, sí se representa en esta colección el deseo femenino también. De hecho, a veces las mujeres dejan de ser simplemente objetos deseables y se convierten en sujetos deseantes, adquiriendo una voz erótica. En primer lugar, en vez de invocar los mitos preferidos por Petrarca y sus seguidores --especialmente el de Dafne y Apolo--, recordemos que la deidad que se invoca es Venus, la diosa del deseo femenino. Esta figura se opone a la de Dafne, víctima del deseo masculino en la poesía petrarquista. Uno de los sonetos más graciosos y atrevidos, describe, por ejemplo, el encuentro sexual entre Venus y Adonis. También, el poema-prólogo al cual hemos aludido antes, se dirige directamente a las mujeres como lectoras y como *agentes* del deseo:

La dueñas y doncellas que desean,
 aunque no sean hermosas, ser amadas,
 perpetuamente este mi libro lean.
 Y las que de hermosura son dotadas,
 porque no basta sola la hermosura,
 aquí hallarán mil gracias derramadas. (3)

Nótese la ambigüedad conseguida con el uso del hipérbaton en las primeras líneas. Parece dirigirse a las mujeres "que desean." Es interesante también cómo hace alusiones indirectas a la importancia del "ingenio." Para el placer no es suficiente la hermosura, sino también la habilidad por parte de la mujer de apreciar las "gracias" verbales del poeta. Esta idea se continúa en los siguientes versos:

Espero contentar a las discretas;
 y si alguna huyere de mis flores, (o sea, mis poemas)
 será de las mohínas indiscretas.

Si no, muéstrenos ella otras mejores,
o, a lo menos, confiese si en la cama
contenta quedaría con peores. (3)

Aquí se destaca la invitación ambigua a la creación: "muéstrenos ella otras mejores," refiriéndose, tanto a las "flores" (los poemas) como a las "mohinas indiscretas."

Dentro de la antología en sí, tenemos también diálogos en que se presenta una voz femenina, desenvuelta en la expresión de su sexualidad, como en el siguiente soneto:

-- ¿Qué hacéis, hermosa? -- Mírome a este espejo.
-- ¿Por qué desnuda? -- Por mejor mirarme.
-- ¿Qué véis en vos? -- Que quiero acá gozarme.
-- Pues, ¿por qué no os gozáis? -- No hallo aparejo. (12)

Obviamente no se trata aquí de la dama petrarquista, siempre ausente, siempre silenciosa. No cabe duda que esta voz se inspira en la tradición popular que, a diferencia de la poesía petrarquista, no titubea en presentar el deseo femenino. De nuevo, tenemos un ejemplo de la manera en que esta colección hibridiza discursos poéticos.

Los poemas de *Jardín de Venus* no son fáciles de clasificar. Por una parte, como hemos visto, comparten con una tradición lírica el uso repetido de ciertas estrategias y motivos tomados de la poesía amoratoria convencional. Por otra parte, el tono humoroso juguetón es más popular, claramente diferente del tono lírico de otros poemas. Los poemas no son satíricos ya que la sátira implicaría un tono moralizante que está completamente ausente dentro de esta colección. Al contrario, la poesía de *Jardín de Venus* celebra el amor físico y por lo tanto, cuestiona valores compartidos tradicionales sobre el amor y la sexualidad. El discurso de estos poemas es típico de los géneros burlescos y tiene como propósito hacer reír. Además, recordemos que en el siglo dieciséis, los términos *burlesco* and *de burlas* frecuentemente tenían la connotación de lo obscuro.⁶ Sin embargo, en *Jardín de Venus*, se logra cierto desconcierto en la hibridización de diferentes prácticas discursivas: las formas cultas (como el soneto) y la materia y tono populares. De cierta manera, ésta es una poesía parasítica ya que depende de la poesía oficial, especialmente el petrarquismo, para alcanzar su verdadero impacto. Registra

modificaciones estilísticas y temáticas basándose en la poesía culta; y sin duda, tenemos que clasificarla como parodia ya que proporciona un lectura crítica de sus modelos. A la vez, frecuentemente, estos poemas adquieren su propia excelencia poética independiente de los modelos.

¿Cómo se explica la popularidad de este tipo de poesía? Obviamente, en primer lugar, esta popularidad se debe al tema escabroso. Pero también debemos reconocer que este tipo de poesía se presta al espíritu lúdico que prevalece en gran parte de la poesía de los siglos de oro. Representa un nuevo ámbito dentro del cual lucir la agudeza y el ingenio del poeta. Es el mismo afán que vemos, por ejemplo, en la poesía escrita por Luis de Góngora, particularmente en sus letrillas y romances burlescos. En su poesía y en la de su rival, Francisco de Quevedo, los códigos aparentemente antipáticos representados por la tradición petrarquista y la poesía licenciosa/burlesca se conmiglan ingeniosamente. Es de interés notar que la publicación de *Jardín de Venus* alrededor de 1589 coincide con la iniciación de Góngora como poeta burlesco y satírico. Una comparación entre la poesía de Góngora y los poemas en *Jardín de Venus* ilustra el *virtuosismo* del lenguaje poético erótico durante los siglos de oro. Cada uno de estos textos ejemplifica el discurso de lo erótico, las estrategias retóricas y poéticas que se usan para comunicar un tema sexual. La poesía de Góngora, sin embargo, va más allá de un discurso de lo erótico y presenta lo que podríamos llamar un erotismo del discurso poético, dentro del cual el contenido escabroso es menos importante que la seducción del lenguaje poético. Góngora crea un tipo de libido textual a través del uso de lenguaje metafórico, velado y oscuro. Surge una especie del *strip-tease* a medida que los lectores quitan los velos de imágenes poéticas para descubrir "lo misterioso que encubren." Lo que se enfatiza, repito, es la seducción y el placer del juego lingüístico. El lenguaje de *Jardín de Venus* no contiene este tipo de seducción. La vividez y llaneza de lo que se describe no permite el mismo tipo de participación por parte del lector. El resultado es un deleite más inmediato acompañado de la carcajada cómplice, no el placer intelectual si bien malicioso de haber descubierto un significado escondido detrás de imágenes oscuras.

Más allá de proporcionar un nuevo ámbito para el cultivo del ingenio, existen razones psicológicas o sociológicas más complicadas para explicar la popularidad de esta poesía. Limitaciones de espacio no permiten entrar adecuadamente en el tema. Me limitaré a señalar que

Jardín de Venus, como toda la literatura escrita contra la práctica oficial, representa una manera de sublimar ciertos impulsos. Las exigencias de toda cultura avanzada y refinada funcionan a manera de censura prohibiendo la mención abierta del acto sexual. Sin embargo, a través de la ficción poética, se puede obtener cierta gratificación utilizando los recursos del ingenio y las mismas formas poéticas. El uso predominante del soneto y otras formas asociadas con poesía culta facilitan este tipo de gratificación, proporcionando un filtro o amparo para la representación de lo reprimido. Precisamente por representar una forma estrictamente determinada y contenida, el soneto se convierte en un vehículo ideal para comunicar la pasión prohibida.⁷

La poesía erótica representa una parte no desdeñable del dieciséis. No se puede reclamar que ésta sea poesía de primera categoría. Sin embargo, merece un estudio más detenido en particular por la manera en que saquea y desmitifica la tradición culta, especialmente el petrarquismo. Como toda la poesía de la época, parte de los presupuestos de la imitación renacentista para luego crear algo nuevo y original. Anticipa, entonces, a la poesía barroca en su emancipación de las fuentes y tradiciones y en su voluntad de ludismo y asombro al lector.

Notas

- 1 Véase el estudio de Nancy Vickers, "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme" para un análisis de la fragmentación metafórica de la figura femenina en Petrarca.
- 2 El volumen especial de *Edad de Oro*, dedicado al erotismo y la literatura clásica española, es una manifestación reciente del interés crítico que el tema ha recibido.
- 3 Esta colección aparece en la antología *Poesía erótica del siglo de oro* editada por Alzieu, et al. 1-64. Todas las citas provienen de esta edición.
- 4 Los estudiosos no se han puesto de acuerdo en cuanto a la anonimidad o posible autoría de esta colección. Los editores de *Poesía erótica del siglo de oro* prefieren considerar la colección como obra colectiva y anónima. Esta es la perspectiva que adopto en este estudio.
- 5 La poesía petrarquista no es el único subtexto importante en la poesía de *Jardín de Venus*. La lectura de esta poesía revela claramente la influencia de la lírica popular. Lo que me interesa en este estudio, sin embargo, es examinar la relación de esta poesía licenciosa con la poesía culta/petrarquista.

- 6 En un excelente artículo sobre el sueño erótico en Quevedo, Christopher Maurer señala que en España la representación explícita de la sexualidad siempre cae en lo burlesco, a diferencia de la poesía latina, italiana, y francesa, donde existe la posibilidad de representar el tema en poemas cultos/serios.
- 7 Véase al respecto el interesante artículo de Maria Grazia Profeti, "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del siglo XVII."

Bibliografía

- Alzieu, Pierre, Robert Jammes, y Yvan Lissorgues, eds. *Poesía erótica del siglo de oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias Rivers. Madrid: Cátedra, 1969.
- Edad de Oro* 9. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- Egido, Aurora. "La hidra bocal." *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Maurer, Christopher. "'Soñé que te... ¿dímelo?' El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII." *Edad de Oro* 9. 149-167.
- Profeti, Maria Grazia. "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del siglo XVII." *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. L. García Lorenzo. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Vickers, Nancy. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8 (1981): 265-79.