

## **Eros y Thanatos en la literatura y la iconografía del Renacimiento: el caso de La muerte y la doncella<sup>1</sup>**

Luis Martínez-Falero  
Universidad Complutense de Madrid

Eros y Thanatos forman quizá la dicotomía fundamental de la naturaleza humana, como nos demuestra el que la pulsión sexual y el instinto de supervivencia se hayan materializado en diversos arquetipos a lo largo de la historia cultural, a través de personificaciones para representar estos rasgos esenciales del ser humano. Sigmund Freud, en *Más allá del principio del placer* (1920) considera que el temor a la muerte nos incita al eros, al deseo de una carnalidad que nos lleve a nuestra perpetuación mediante la reproducción. Pero más allá de esta explicación –ciertamente empobrecedora– del eros, podemos considerar, con Jung, que ambos son arquetipos constituidos desde unos símbolos naturales, procedentes del subconsciente individual, que han pasado a ser símbolos culturales, pertenecientes ya al subconsciente colectivo. Sobre estos arquetipos, entendidos como proyecciones de estas cuestiones profundamente humanas, los sucesivos modelos sociales y culturales establecieron diferentes relatos que transformaron estos intentos de explicación de situaciones naturales (el sexo, la muerte) en diversas fábulas mitológicas que, con el Cristianismo quedaron relegadas ante el empuje de una nueva mitología (la mitología cristiana), que despreciaba el eros y consideraba la muerte como un mero tránsito hacia otra vida, donde los dones espirituales resultan más valiosos que los materiales, incluida la carne (que formaba parte de la tríada condenada, junto al mundo y el demonio), lo que atraviesa la historia de Occidente durante más de veinte siglos. Eso sí, con los altibajos necesarios para encontrar el número suficiente de grietas en la diacronía social y cultural que nos permita rastrear la irrupción de lo sensual en determinados períodos históricos, al hilo de los cambios de mentalidad y, sobre todo, por la relectura que se lleva a cabo de filósofos como Epicuro o Eudoxo de Cnidos.

En este trabajo proponemos el estudio de uno de estos momentos, el Renacimiento europeo, donde lo carnal y lo fúnebre se funden en varios motivos, con la unión de los temas del amor y la muerte, desde lo doctrinal hacia lo puramente sensual,

---

<sup>1</sup> Ponencia leída el día 2 de junio de 2011, en el Congreso Internacional “El erotismo en la literatura y las artes”, Madrid, UCM.

quizá para regresar de nuevo a lo doctrinal. Para ello, comenzamos por la consideración de la muerte en la Edad Media y la suerte de este tema en la literatura y la iconografía.

## **1. La muerte en la Edad Media: cuando llega el Apocalipsis**

El triunfo del Cristianismo supuso la derrota del eros. La asunción de la moral estoica por los Padres de la Iglesia conllevó la prohibición de cualquier atisbo de carnalidad. La sensualidad, máxime la sexualidad, quedaba relegada al ámbito privado, pues su única finalidad era la procreación. También la mujer quedaba relegada al ámbito privado, pues fuera de él solo podía ejercer como *instrumentum diaboli*, por cuanto era hija de Eva (o de Pandora)<sup>2</sup>. Una sexualidad libre, fuera de estas convenciones sociales y religiosas, quedaba reducida prácticamente a las brujas, quienes podían tener trato carnal sin compromiso, sobre todo con el Diabolo. Fuera del ámbito estrictamente doctrinal, el loco amor solo puede conducir a los individuos de uno u otro sexo a la condenación, como señalaba en el siglo XV Alfonso Martínez de Toledo en el primer capítulo de su *Corbacho*:

Primeramente digo tal rasón, a la qual persona non la puede resystir, que ninguno fazer plaser a Dios non puede, sy en mundano amor se quiere trabajar; por quanto muy mucho aborresció nuestro señor Dios en cada uno de los sus testamentos, viejo e nuevo, e los mandó punir a todos aquellos que fornicio cometían o luxuriavan, fuera de ser que hordenado matrimonio segund la ley ayuntados, los quales eran preservados de mortal pecado e de fornicio sy devidamente e segund la dicha orden de matrimonio usasen del tal aucto en acrecentamiento del mundo; e mandó punir a qualquiera que por defrenado apetyto voluntario tal cosa cometýa<sup>3</sup>.

Como es bien sabido, Martínez de Toledo dedicó toda la segunda parte de su obra a describir la mujer como *instrumentum diaboli*, analizando las causas por la que era la ruina de los hombres y de la sociedad.

Este castigo divino a los pecadores que se valen del sexo fuera del matrimonio aparece representado en la iconografía del siglo XV (asumiendo la doctrina tradicional de la Iglesia) por el cuadro anónimo (procedente de Suabia) “*Les amants trepassés*”, donde se nos muestra su putrefacción tras la muerte, símbolo de su condena.

---

<sup>2</sup> J. Victorio (1983), pp. 44-45.

<sup>3</sup> J. Martínez de Toledo (1498), p. 47.



Anónimo, “Les amants trepassés”, ca. 1470.  
Musée de la Ville (Estrasburgo).

En cuanto a la homosexualidad, ya había sido prohibida por Pablo de Tarso en la I Epístola a Timoteo (1, 10), donde aparecen adúlteros y homosexuales en la relación de individuos que vulneran la ley, junto a los asesinos o los traficantes de personas. Sabemos que fue la homosexualidad (la sodomía) la que llevó a la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn 19, 1-29), por más que la arqueología se empeñe en mostrarnos que fue un terremoto lo que hizo desaparecer ambas ciudades<sup>4</sup>. Tanto la bruja como el sodomita sufrían por igual la poco sensual caricia de la hoguera. Por tanto, por una razón u otra, la sexualidad era materia vedada, sobre todo en cualquier representación artística.

Por el contrario, la muerte gozó de mejor salud doctrinal. Como señala Danièle Alexandre-Bidon, la confluencia de escenarios, personajes e ideas sobre la muerte entre el mundo clásico y el Antiguo Testamento<sup>5</sup> hizo que pronto se produjera la asimilación de símbolos (como la balanza para el pesado de las almas, que se toma de Homero, pero que hallamos ya en el Libro de los muertos egipcio hacia el siglo XX a.C.) o de representaciones más o menos afortunadas y perdurables. Entre estas representaciones cabe destacar la de la Muerte como un jinete del Apocalipsis, armado con un arco y, a veces, con una guadaña al cinto, tomada del Apocalipsis de San Juan. Así la vemos representada en el fresco atribuido a Bartolo di Fredi “Trionfo della Morte” (siglo XIV), en la iglesia de San Francesco de Lucignano (Italia).

---

<sup>4</sup> J. F. Villar Dégano (2008), pp. 59-71.

<sup>5</sup> D. Alexandre-Bidon (1998), p. 16.



Bartolo da Fredi (atrib.), “Trionfo della morte”.

Así la hallamos también representada en la Dança de la Muerte, en la Castilla de ese mismo siglo, donde la Muerte dice:

Yo so la muerte çierta a todas criaturas  
Que son y serán en el mundo durante,  
Demando y digo o omne por que curas  
De bida tan breve en punto pasante,  
Pues non ay tan fuerte nin resio gigante  
Que deste mi arco se puede amparar,  
Conuiene que mueras quando lo tirar  
Con esta mi frecha cruel traspasante [...] <sup>6</sup>

También la Muerte puede aparecer como un demonio, a veces con forma de dragón, que devora a los impíos, como en el Hortus deliciarum de la abadía de Hohenburg (Alsacia), datado en la segunda mitad del siglo XII. Pero la muerte impregna no solo los tratados doctrinales de la Edad Media europea, sino que, por influencia de éstos, por formar la religión la base principal del imaginario literario de esta época, los textos profanos se ven imbuidos de esta visión de la muerte, que alcanza hasta el Renacimiento. También, en el contexto de la estética platónica de clara raíz agustiniana, la visión del amor queda limitada a la contemplación de la mujer amada, desde la perspectiva del amor cortés (o *fin'amor*) cultivado en Provenza. En la literatura oficial del medievo lo obsceno queda reducido al sirventés catalano-provenzal o a la cantiga de escarnio gallego-portuguesa, como las dirigidas a María Balteira, soldadera al servicio del ejército de Alfonso X. La muerte por amor marca ese canon dirigido a

---

<sup>6</sup> Anónimo (1966), p. 379.

hacer valer la castidad, frente al amor desordenado de Tristán e Iseo, que conduce a la destrucción y al Infierno. Como conduce al Infierno la lectura de los amores de Ginebra y Lanzarote, que lleva a Francesca da Rimini a cometer adulterio con su cuñado Paolo Malatesta, según nos cuenta Dante en el Canto V (versos 73 a 142) del “Infierno”.

No obstante, frente a este predominio del platonismo, la lírica femenina siempre optó por un erotismo no siempre oculto bajo un caparazón simbólico, como hallamos en las tres grandes tradiciones populares en la Edad Media hispánica: la cantiga de amigo gallego-portuguesa, la copla castellana o la jarcha mozárabe, en las que resulta mucho más explícito el deseo sexual, como hallamos en la jarcha de una moaxaja anónima: “No te amaré sino con la condición / de que juntes mi ajorca del tobillo con mis pendientes”<sup>7</sup>.

Independientemente de estas consideraciones del amor físico en la lírica con voz (y posible autoría) femenina, la literatura oficial, de marcado signo masculino y de estética platónica, tendió progresivamente hacia la alegoría, cuya máxima expresión fue el Roman de la Rose, en el siglo XIV, con dos tendencias claramente distinguibles en su escritura: una mayor cercanía al amor cortés, con sus ribetes de adulterio, en Guillaume de Lorris, y una mayor moralidad en los versos añadidos por Jean de Meun al completar la obra. Pero la alegoría abría también la puerta a la imaginación del espectador. Como señala Jérôme Baschet, la iconografía podía conllevar la libre interpretación de las imágenes, a partir de la experiencia personal del individuo<sup>8</sup>. Ello nos conduce no solo a las representaciones visuales de temática religiosa, sino a tratados que advertían sobre los peligros del amor desordenado y que podían leerse como un verdadero *ars amandi*, a pesar de que se tratara de una argumentación *ex contrario*. Así parece suceder con el Pamphilus, comedia elegíaca del siglo XII inspirada por el *De vetula* atribuido a Ovidio, y cuya función era advertir de las consecuencias del amor desordenado, pero que terminó por ser leída o escuchada como un texto que ponía en práctica los tratados amorosos de Ovidio, con secuencias tan poco piadosas como estos versos: “Es conveniente que ambos descansemos un poquito, mientras nuestro caballo está jadeante después de la carrera”<sup>9</sup>, tras la violación de Galatea por parte de Pánfilo. Así nos lo indica también el Arcipreste de Hita en el prólogo en prosa del Libro de Buen Amor, con ese “Enpero, porque es umanal cosa el pecar...”, y donde hallamos, además, el

---

<sup>7</sup> E. García Gómez (1975), pp. 148-149.

<sup>8</sup> J. Baschet (2008), pp. 26-33.

<sup>9</sup> “Non modo paulisper requiescere conuenit ambos, / Dum, facto cursu, noster anhelat equus”; en Anónimo (1977), pp. 168-169.

“Cantar de la panadera Cruz”, cantar cazurro de origen popular, que contiene términos abiertamente eróticos. Si, en el caso del Arcipreste, su obra parece ceñirse mejor a lo doctrinal, no sucedió lo mismo con el Pamphilus, que fue prohibido en vista de que el adoctrinamiento no iba en la dirección prevista. La *post coitum tristitia* entendida como simple cansancio no podía tener otra respuesta.

Sin embargo, las alegorías dedicadas a la Muerte sí tuvieron un éxito más notorio. Las progresivas epidemias de peste durante la Edad Media (y el Renacimiento) llevaron a sus sucesivas representaciones, mediante la personificación, bajo el título de “La señora del mundo” o el “Triunfo de la Muerte”, surgido en la iconografía italiana del siglo XIV. Paralelamente, en Francia y en Europa central aparece la tumba en cuya lápida se representa un esqueleto o un cadáver en evidente descomposición, como representación gráfica del mundo subterráneo<sup>10</sup>, imagen consolidada a lo largo del siglo XV en diferentes puntos de Europa, hasta convertirse ya en un tópico iconográfico en el siglo XVI, con el esqueleto como motivo predominante<sup>11</sup>. En realidad estamos asistiendo a un progresivo avance de la consideración física de la muerte, que, aun manteniendo su papel doctrinal, en los tratados y en las homilías de los predicadores, ha comenzado a ser considerada un proceso natural que requiere explicación y, para ello, la personificación (mediante la metonimia) es un procedimiento básico. Asimismo, estamos asistiendo a un evidente avance de las doctrinas de Santo Tomás de Aquino, cuyo triunfo definitivo cabe situar en el Concilio de Trento, clausurado en 1563, pues – como señala Victor Infantes– “Es Santo Tomás el que trae para la muerte una explicación ontológica entre la “realidad natural” y la “realidad humana”, que desemboca en una concepción escatológica de esta dualidad”<sup>12</sup>. Esta concepción de la muerte coincide con la visión naturalista de la mentalidad medieval, que supone el que el mundo de los vivos, con sus acciones y afanes, se mantenga de forma paralela en el mundo de los muertos, situado en el subsuelo, reduciendo la distancia entre ambos mundos hasta convertir la vida natural y la sobrenatural en un juego de espejos<sup>13</sup>. Así comienzan las representaciones de esqueletos en las danzas macabras europeas, con los esqueletos que interpretan música o danzan. El Apocalipsis ha llegado con las epidemias de peste y solo queda esperar la muerte para obtener el premio. El triunfo de la muerte es la derrota del eros.

---

<sup>10</sup> K. Cohen (1973), p. 2.

<sup>11</sup> R. Van Marle (1931-1932), II, pp. 363-364.

<sup>12</sup> V. Infantes (1997), p. 50.

<sup>13</sup> A. Gourevitch (1972), p. 13.

## 2. De la muerte de Laura a La muerte y la doncella: la corrupción de la materia como corrupción de la pureza

Esta tradición platónica del amor como contemplación, o de la mujer como objeto inalcanzable, tuvo en Petrarca su cumbre, como culminación de la estética de la cansó de amor provenzal, por cuanto el poeta italiano, residente buena parte de su vida en el sur de Francia, asumió los principios de esta poética, aunque convirtiendo a Laura en un ser más cercano que la amadas de los trovadores. Es en la muerte de Laura, narrada de manera alegórica en la primera parte del “Triumphus mortis” (en I trionfi) donde hallamos una caracterización particular de la Muerte, al hilo de las representaciones que de ella hallamos tras la epidemia de peste de 1348, momento de la personificación literaria e iconográfica (con caracteres originales) de este proceso natural. Para la tradición doctrinal, la muerte es consecuencia del pecado. Sin embargo, la castidad de Laura es la causa de su muerte, según Petrarca. La Muerte sale al encuentro de Laura y sus amigas y arranca la vida a la joven tras un diálogo cercano al de las danzas macabras europeas:

E come gentil core honore acquista,  
così veniva quella brigata allegra,  
quando vidi una insegna oscura e trista;  
ed una dona involta in veste negra,  
con un furor qual io non se mai  
al tempo de' giganti fusse in Phlegra,  
si mosse e disse: “O tu, donna, che vai  
di gioventute e di bellezze altera,  
e di tua vita il termine non sai,  
io son colei che si importuna e fera  
chiamata son da voi, e sorda e cieca  
gente, a cui si fa la notte inanzi sera...”<sup>14</sup>

Esta representación de la Muerte corresponde a la “Muerte Negra”, es decir, a la Peste, tal como parece materializarse en el arte del sur de Francia. Si la más probable de

---

<sup>14</sup> “Y como un gentil pecho honor conquista, / así avanzaba el grupo alegremente, / cuando encontré una enseña oscura y triste; y una mujer en negro manto envuelta, / en Flegra mostrarían los gigantes, / llegóse y dijo: «Oh tú, mujer, que andas / con juventud y con belleza altiva, / y de tu vida el término no sabes, yo soy la que es llamado por vosotras / tan importuna y cruel, y por los necios, que ven la oscuridad cuando es de día...»”, en Petrarca (1352-1374), pp. 208-209.

las lauras, Laura de Noves, murió de peste en Aviñón (donde su marido estaba empleado en la corte papal y donde residía Petrarca) en 1348, la alegoría cobra todo su sentido. Una dama tocada de negro, que, en el fresco de la iglesia de Saint-André, en Lavandieu, aún lanza sus flechas, recordándonos su origen como jinete del Apocalipsis, y sin distinguir ninguna condición, en clara referencia a su carácter igualitario. El fresco de esta iglesia esta datado en torno a 1355, fecha que encaja en el período de la composición de los Triunfos de Petrarca.



Anónimo, “La muerte negra”, 1355.  
Iglesia de San André (Lavandieu, Auvernia, Francia)

Ello nos muestra el imaginario de la muerte en esta región europea, al coincidir la representación iconográfica y la literaria, situadas en un mismo contexto geográfico y temporal. Pero a partir del siglo XV el imaginario iconográfico cambió, estableciéndose como arquetipo de la muerte un esqueleto armado con una guadaña y conduciendo un carro tirado por bueyes. De ahí que en las ediciones de *I trionfi* hallemos esta representación, desde finales del siglo XV (primeras imprentas y, por tanto, primeras ediciones de la obra del poeta toscano) y, sobre todo, a lo largo del siglo XVI:



Francesco Petrarca, “Triumphus mortis” (I trionfi).  
 Ed. de Gabriel Giolito, Venecia, 1550, pág. 185.

No obstante, desde finales del siglo XV había ido creciendo la sensualidad en la iconografía, sobre todo en la de tema mitológico, como sucede incluso en las ediciones moralizadas de las Metamorfosis de Ovidio, donde los episodios más sensuales se habían empezado a ilustrar con dibujos claramente eróticos, como esa “Ninfa en el baño”, con que arranca la edición de 1498 y donde podemos observar, además, a un Hermes Psicopompo (conductor de cadáveres), portando una guadaña, de tal manera que amor (o pasión) y muerte se unen en una misma imagen, que, a pesar de su tosquedad técnica, parece acercarse a “El nacimiento de Venus” de Botticelli.



“Ninfa en el baño” (Ovide moralisé). Brujas, Colard, 1484, pág 1.

Esta sensualidad en la confluencia del amor y la muerte acaba por alcanzar los motivos iconográficos dispuestos al representar la muerte de Laura, como nos muestra el grabado de Mathias Greuter, realizado para la edición de Nüremberg de *I trionfi*, en 1596, donde la dama mantiene una actitud ciertamente sensual, muy alejada de la castidad con que Petrarca había revestido a su personaje.



Petrarca, “Triumphus mortis” (*I trionfi*).  
Mathias Greuter, Nüremberg, 1596.

En realidad, otro motivo iconográfico se había cruzado con la muerte de Laura. Este nuevo motivo es “La Muerte y la Doncella”, nacido en la escuela de Durero a comienzos del siglo XVI y desarrollado a lo largo de esa centuria, sobre todo en los territorios reformados, con Suiza como centro. Este nuevo motivo pretendía, mediante la alegoría, mostrar la belleza de la doncella frente a la imagen horrible de la Muerte, invitando a guardar los mandamientos, pues esa belleza solo es vanidad. Como señala Jean Wirth, al hablar del origen de esta representación:

Los investigadores proponen en general dos interpretaciones de estas obras; serían alegorías de la Vanidad (la belleza está comprometida en la muerte), sean escenas extraídas de la danza macabra. La segunda hipótesis no tiene ningún sentido, porque la desnudez de la mujer y su aislamiento provienen de una tradición iconográfica que se ha desarrollado paralelamente a la danza macabra, la oposición del individuo y de la muerte. La belleza y la muerte, si no la voluptuosidad y la muerte como lo piensa Panofsky, serían argumentos verosímiles, pero que supondrían una intención alegórica<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> J. Wirth (1979), p. 84.

Es en la escuela de Durero donde este tópico se desarrolla con más fuerza<sup>16</sup>, tanto en el grabado (Niklaus Manuel Deutsch o Hans Sebald Behan) o pictóricas, como Hans Baldung Grien, quien realizó una serie de cuadros, en los que un esqueleto se opone a la voluptuosidad de la dama, enfrentando, de este modo, la belleza y juventud a la corrupción de la muerte.



Hans Baldung Grien, “Der Tod und die Frau”, 1520.  
Kunstmuseum (Basilea, Suiza)

Otro tanto sucede con Niklaus Manuel Deutsch, en cuyo grabado dedicado a este motivo, efectuado en 1517, se acrecienta el erotismo, hasta alcanzar la posesión física de la dama, quizá como una sucesión cronológica de la danza macabra de Berna, frescos que él mismo estaba realizando en esa época, y donde la muerte acaricia a una muchacha con cierta voluptuosidad. Aquí se trata, como su título indica, de un acto que recrea el abrazo de un soldado de fortuna a una doncella.

---

<sup>16</sup> Recordemos que en alemán la Muerte posee caracteres masculinos, recogiendo así la tradición germánica (también nórdica), como sucede con el Ankou en la Baja Bretaña, muerto que sale de su tumba y arrastra con él a un vivo o con los caballeros que forman parte de la caza salvaje en Francia, de origen céltico.



Niklaus Manuel Deutsch, “Der Tod als Landsknecht umarmt ein Mädchen”, 1517.  
Öfentliche kunstsammlung (Basilea, Suiza).

En todos estos casos, la representación iconográfica puede interpretarse también como invitación al *carpe diem*, pues, frente a la lectura moral de la vanidad de la belleza, que ha de ser solo pasto de la corrupción de la materia, podría leerse la necesidad de gozar de la juventud y la belleza antes de que llegue la muerte. Así se deduce también del grabado de Hans Sebald Behan “La dama y la muerte”, fechado en 1548, donde la Muerte alada se acerca con un reloj de arena en la mano a una dama, que mantiene una postura ciertamente sensual. Las alas de la muerte proceden de la tradición clásica, tanto de la representación de la sirena (mujer-pájaro) que hallamos en la iconografía funeraria micénica, como en la representación gráfica de Thanatos, que encontramos en ánforas y copas, habitualmente acompañada de su hermano Hypnos, también alado.



Hans Sebald Behan, “Dame und der Tod”, 1548.

Esta sensualidad procede del siglo XV, momento histórico en que se reintegraron progresivamente los mitos clásicos en la tradición occidental, exentos a veces de la lectura moral que, sobre las fábulas mitológicas, había realizado Clemente de Alejandría en su *Pædagogus* (siglo III). Esta lectura moral había impregnado la Edad Media con los “ovidios moralizados”, pero a través de la influencia de Petrarca se había retornado a una lectura del mito clásico, generalmente reducido a un solo mitema esencial, que permitía su inserción en composiciones profanas, más como un elemento elocutivo destinado a potenciar los valores estéticos del texto que a un retorno al paganismo, como lo consideraron los moralistas del siglo XVI. Esta relectura del mito clásico permitió a poetas y pintores recuperar las venus o los cupidos dormidos durante más de diez siglos.



Tiziano, “Venus con un espejo”, ca. 1555.  
National Gallery (Washington).

Otra cuestión importante para explicar esta sensualidad es consecuencia de la recuperación de la filosofía epicúrea por Lorenzo Valla, que convivió junto al neoplatonismo propugnado por Marsilio Ficino desde mediados del siglo XV hasta finales del XVII, pues el Estagirita ganó terreno en el mundo católico tanto en la retórica como en la dialéctica, con la imposición de la Neo-escolástica en las universidades de la Contrarreforma. Junto a este hecho, la recuperación del primer libro de la *Poética* en el siglo XV completa el panorama del auge del aristotelismo en el siglo XVI. Así, frente a la visión platonizante de la dama durante la primera mitad del siglo XVI, poco a poco se impuso en Italia una visión naturalista basada en la *physis*, siguiendo a Lorenzo Valla y su *De voluptate* (1431, aunque aumentado en la edición de

1433, cuando aparece bajo el título *De vero falsoque bono*), recogido en buena medida en el tratado *De amore* de Agustino Nifo<sup>17</sup>, quien, a partir del “Capítulo XXIX”, introduce las doctrinas de Eudoxo de Cnidos y de Epicuro, con una defensa de los placeres, en un contexto exento de peso religioso. Para llegar a esa defensa, se emplean diversos testimonios (de Orfeo a los filósofos griego y de ahí a diversas autoridades) y se estipula una taxonomía del amor, para ir derivando hacia la consideración del deseo como motor del sentimiento amoroso, acorde con la naturaleza. Pero en la producción de los poetas de la segunda mitad del XVI continuará perviviendo la estética neoplatónica (a veces cargada de una cierta sensualidad), plasmada también, por ejemplo, en *Los diálogos de amor* de León Hebreo (discípulo de Ficino), obra de 1535.

Así, en la producción poética de Francisco de Aldana<sup>18</sup> hallamos composiciones claramente neoplatónicas junto a otras de tema religioso y, por influencia de esta poesía italiana anti-petrarquista y naturalista, algunos sonetos donde el amor físico se describe minuciosamente:

«¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando  
en la lucha de amor juntos, trabados  
con lenguas, brazos, pies y encadenados  
cual vid que entre el jazmín se va enredando,  
y que el vital aliento ambos tomando  
en nuestros labios, de chupar cansados,  
en medio a tanto bien somos forzados  
llorar y sospirar de cuando en cuando?»  
«Amor, mi Filis bella, que allá dentro  
nuestras almas juntó, quiere en su fragua  
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte  
que no pudiendo, como esponja el agua,  
pasar del alma al dulce amado centro,  
llora el velo mortal su avara suerte.»<sup>19</sup>

La misma alternancia entre el neoplatonismo y el naturalismo sensual la hallamos en Pierre de Ronsard. Por una parte, tomando como modelo sus sonetos, hallamos la imposibilidad de alcanzar a la dama, quedando el amor reducido a la

---

<sup>17</sup> Sobre la influencia de Nifo sobre la poesía del Siglo de Oro: J. I. Díez Fernández (2003), pp. 92-96.

<sup>18</sup> Para el erotismo en Francisco de Aldana: J. I. Díez Fernández, pp. 152-158.

<sup>19</sup> F. de Aldana (1985), pp. 201-202.

contemplación. Así, en los “Sonets et Madrigals pour Astrée”: “[...] Le pelerin touche bien aux reliques / Par le travers d’une vitre, ou d’un bois” o “De vostre belle, vive Lumiere, / Le beau logis d’Amour, de douceur, de rigueur, / S’eslance un doux regard, qui me naurant le cœur, / Desrobe loin de moy mon ame prisonere [...]”<sup>20</sup>. Pero en esta misma colección de composiciones hallamos: “Le sens de veine en veine une chaleur nouvelle, / Qui me trouble le sang et qui me augmente le soing [...]”<sup>21</sup>; o en la sección que acoge sonetos de temática diversa: “[...] Je vous puisse baiser à lévres demy-closes, / Et vous conter mon mal, et de mes bras iumeaux / Embrasser à souhait vostre yvoire et vos roses!”<sup>22</sup>.

De este modo, la pasión escapa a los estrictos cauces doctrinales, a los cánones neoplatónicos que, desde los orígenes del cristianismo habían servido como vehículo doctrinal y también para el control de las pasiones humanas. La naturaleza reclamaba así su tributo a través de las palabras o de las imágenes, reflejo de lo humano, como capacidad de amar más allá de los dictados y los preceptos de quienes ostentan el poder. Si nuestra esencia es la muerte, como asegura Heidegger, nuestro estar en el mundo nos conduce a la realidad de cobijarnos en otro cuerpo, para sentir una materia que no nos es ajena. Frente a la sombra de Thanatos, hija de la Noche, solo cabe caminar hacia la luz de un Eros que nos haga sentir la posibilidad de amar y ser amado como culminación de nuestro estar en el mundo. La muerte y la doncella no solo posee una lectura doctrinal, sino que nos invita, desde su sensualidad, a disfrutar de la juventud y de la belleza.

### 3. Bibliografía

- ABRABANEL, L. (León Hebreo) (1535), *Los diálogos de amor*, Venecia, 1568.
- ALDANA, F. (de), *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALEXANDRE-BIDON, D. (1998), *La mort au Moyen âge (XIIIe-XVIe siècle)*, París, Hachette.
- ANÓNIMO, “La danza de la muerte”, en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, T. A. Sánchez (ed.), Madrid, Atlas, 1966, pp. 379-385.
- ANÓNIMO, *Pamphilus. De amore. Arte de amar*, ed. de L. Rubio y T. Gonzáles Rolán, Barcelona, Bosch, 1977.
- BASCHET, J. (2008), *L’iconographie médiévale*, París Gallimard.
- COHEN, K. (1973), *Metamorphosis of a Death symbol. The Transi Tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

---

<sup>20</sup> P. de Ronsard (1578), pp. 498 y 518, respectivamente.

<sup>21</sup> P. de Ronsard, p. 534.

<sup>22</sup> P. de Ronsard, p. 608.

- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (ed.) (1975), *Las Jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- GOUREVITCH, A. J. (1972), *Les catégories de la culture médiévale*, París, Gallimard, 1983.
- INFANTES, V. (1997), *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MARLE, R. (van) (1931-1932), *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, La Haya, Martinus Nijhoff, 2 vols.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, J. (1498), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1989.
- NIFO, A., *Libri duo de pulchro, primus. De amore, secundus*, Lyon, Apud Godefridum et Marcellum Beringos, 1549.
- PETRARCA, F. (1352-1374), *Triunfos*, ed. bilingüe de Guido M. Cappelli, Madrid, Cátedra, 2003.
- RONCARD, P. (de) (1578), *Les poèmes (III)*, París, Chez Gabriel Buon.
- VALLA, L. (1431), *De vero falsoque bono*, Colonia, Quentell, 1509.
- VICTORIO, J. (1983), *El Amor y el Erotismo en la Literatura Medieval*, Madrid, Editora Nacional.
- VILLAR DÉGANO, J. F., "Ciudades malditas y transgresión", en *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, 2008, pp. 59-71.
- WIRTH, J. (1979), *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Ginebra, Droz.