

# Erotismo y poesía en el manuscrito Corsini 970 de la Accademia Nazionale dei Lincei

Patricia Marín Cepeda  
*Universidad de Burgos*

La biblioteca de la Accademia dei Lincei de Roma en la Via della Lungara conserva, como recuerda la excelente conocedora de los manuscritos hispánicos en bibliotecas de Italia María Teresa Cacho, «un gran número de impresos y manuscritos españoles y de interés hispánico de diversas materias» (2012: 593). Entre dichos materiales se halla el manuscrito Corsini 970 (antigua signatura 44.A.21), que ha sido objeto de estudio y de ediciones parciales desde su mención en 1877 por Menéndez Pelayo en sus *Cartas de Roma* (*apud* Marini, 2015: 68)<sup>1</sup>. Se trata de una colectánea poética en castellano, realizada

---

<sup>1</sup> Este cancionero poético ha sido empleado como testimonio en ediciones de algunos de los poemas que contiene, y ha sido objeto de análisis en diversos trabajos, como recensioné en Marín Cepeda (2015: 193). Por ejemplo, puede verse la edición crítica, realizada por Adolfo Bonilla y San Martín, de “La vida de los pícaros”, texto que, atribuido a Liñán, abre el cancionero Corsini (Bonilla, 1902). Algunos poemas sueltos de Fernández de Navarrete y de Baltasar de Escobar se estudian y editan en los trabajos de Caravaggi (1978, 1982); Marini ofrece la edición diplomática de la “Carta general de amor de Gaetán” (2015: 64-68). Para el panorama histórico-literario, así como para cuestiones bibliográficas, véase Caravaggi (1970, 1978, 1982, 1994, 1996), Labrador Herráiz *et. al.* (2001: 472) y, recientemente, Marini (2015) y Marín Cepeda (2008, 2012 y 2015: 193-198, 313-314, 345-351). Existe una tesis doctoral sobre dicho cancionero, dirigida por el profesor Caravaggi, que permanece inédita y no he podido consultar: María Casu, *Il manoscritto corsini 970. Edizione critica*, 1996-1997.

por un único copista que recopila composiciones de diversos autores, entre los que se encuentran Lupercio Leonardo de Argensola, Pedro de Liñán, Gaitán, Pedro de Padilla, Diego Navarrete, el padre Tablares, Baltasar de Escobar, Luis de Soto, Pedro Fernández de Navarrete, fray Melchor de la Serna y Luis Gálvez de Montalvo, cuyo perdido *Libro de la Pasión* (mencionado en el *Cancionero* de López Maldonado) parece hallarse parcialmente conservado, bajo un parcial anonimato, en dicho cancionero (Marín Cepeda, 2008), junto a otros textos anónimos o de más que dudosa atribución, por ejemplo a fray Luis de León.

Entre sus páginas conviven composiciones de temática religiosa y amorosa, tanto en su vertiente idealizante petrarquista y de corte pastoril como en la tradición erótica que se mueve entre la burla, la sátira y el humor y que enlaza en buena medida con la recuperada senda ovidiana. Desde el punto de vista de su gestación, como demostré creo que por extenso en páginas anteriores, el cancionero Corsini 970 «proporciona noticias históricas y literarias sobre la convivencia de un grupo de poetas españoles que coincidieron en Roma, a finales del siglo XVI» (Marín Cepeda, 2015: 193 y ss.). Debido a la abundancia de poemas fechables a lo largo de la década de 1580, a la presencia de poetas españoles que desaparecen al filo de 1590, a las referencias a la corte pontificia desde la perspectiva española y la copia en único testimonio de una cuarentena de sonetos de Pedro Fernández de Navarrete (secretario personal del cardenal Ascanio Colonna en Roma en esas fechas), se planteó la hipótesis extensamente fundada de que dicha colección poética se habría fraguado en un círculo de españoles que vivía en Roma en esas fechas o su copia se realizó, como tarde, en torno a la primera década del siglo XVII y en un contexto próximo al exquisito aristócrata y cardenal Ascanio Colonna (Marín Cepeda, 2015: 195-196).

La crítica ya ha recensionado y descrito materialmente dicho manuscrito<sup>2</sup>, que permanece inédito como conjunto. Está formado por 270 folios útiles numerados, que recogen dos grupos de textos bien diferenciados: en primer lugar, tenemos la *Raccolta di varie poesie in lingua spagnola*, que supone la colectánea poética propiamente dicha (1-195r); en segundo lugar, alberga una *Traduction de los libros*

<sup>2</sup> Véase la nota anterior.

*de Ovidio de arte amandi* (ff. 195v-270v), que fue estudiada por Gotor (1980) y que ha recibido atención particular en la edición y estudio de dicha traducción ovidiana por Blasco (2016). En la portada leemos *Raccolta / Di / Varie Poesie / in / Lingua Spagnuola*. El total de textos contenidos en el manuscrito, incluida la traducción ovidiana, es de 137, cuyo índice completo de primeros versos puede seguirse sistemáticamente en Marini (2015: 70).

Estamos ante una copia bastante esmerada y en limpio, procedente de un solo copista cuya lengua materna es el italiano a juzgar por el tipo de errores de lectura y las abundantes *lectio faciliior* que menudean en sus páginas. Por su propia materialidad, parece poder emparentarse con «las comunes copias de aficionados que copian, a veces durante un larguísimo período de tiempo, los textos de su interés» (Díez Fernández, 2007: 95). El hecho de que sea copia de una sola mano y de que se trate de una copia en limpio por su esmerada y uniforme grafía, sin demasiados errores ni presencia de tachaduras, así como por los amplios márgenes y el regular y amplio espaciado entre líneas, lo convierte en un códice misceláneo especial que está más cerca de las copias de lujo que de los abundantes cartapacios que circularon en el Siglo de Oro. El copista separa netamente los poemas, indicándolo mediante una distribución distinta de los títulos (centrados respecto al texto, alineado a la izquierda). Dicho esmero y pulcra caligrafía nos hace pensar en al menos dos hipótesis respecto de su copia y procedencia: el copista italiano fue solo encargado de su copia en limpio y los muchos lugares del texto que no entendió los subsanó mediante *lectio faciliior*; o, quizá, el copista italiano pudo ser el mismo propietario. Sobre la identidad del compilador de los poemas, esto es, el responsable de la selección y ordenamiento de los materiales, tampoco tenemos forma de saber si se corresponde o no con el propietario del códice. En todo caso, sí es posible trazar un retrato robot y una cronología aproximada acerca del compilador del códice, a juzgar por la selección de los textos y por los indicios que subyacen en los textos y que confluyen todos en una misma dirección.

El códice carece, pues, de datos explícitos sobre el poseedor del manuscrito y la única información con la que contamos al respecto tiene que ver con la historia de la formación de los fondos de la Biblioteca della Accademia dei Lincei (para lo relativo a estas cuestiones, remito al ensayo precedente de Elisabetta Sarmati en el presente volu-

men) y con las alusiones históricas internas. El manuscrito no presenta marcas, subrayados ni *marginalia*, y nos ha llegado en muy buen estado de conservación. Por todo lo visto ahora, cabe suponer que este códice se elaboró como copia privada, destinada a la lectura solitaria y silenciosa.

A partir de la definición de literatura erótica asentada por la crítica especializada (véase mi Introducción a este volumen), se constata una llamativa y altísima presencia de poemas eróticos en dicho cancionero Corsini 970, de los que hago relación a continuación a través de sus primeros versos, indicando los folios del manuscrito en que se hallan, así como su forma estrófica:

*Índice de poemas eróticos en el ms. Corsini 970*

n.	Íncipit	Folios	Estrofa
1.	Tenía una viuda triste	13r-14r	Romance
2.	Camila, porque se vea	16r-20r	Quintillas
3.	Si mi terrible mal y amarga pena	21r-23v	Tercetos encadenados
4.	Por la suma afición que yo he tenido	104v-120r	Endecasílabos sueltos
5.	Yo soy quien el amor más fácilmente	120r-126v	Silva
6.	Por cuanto algunos	126v-132v	Silva
7.	Una viuda en Aragón había	132v-149r	Octavas reales
8.	Las nueve que moráis en el Parnaso	149v-151v	Tercetos encadenados
9.	A ti, Venus, invoco solam[en]te	159r-164v	Tercetos encadenados
10.	Quien no sabe de amor y sus secretos	164v-165v	Tercetos encadenados
11.	Entre delgado y grueso es la figura	165v	Octava real
12.	Los ojos vueltos, que del negro dellos	165v-166r	Soneto
13.	Ya Venus aflojando [Glosa]	166r-168r	Liras
14.	Aquel llegar de presto y abrazalla	168v	Soneto
15.	No se fatig[ue], no, la bella dama [Glosa]	168v-172r	Octavas reales
16.	Rapándosele estaba cierta hermosa	172r-172v	Soneto
17.	El dicho de la gente temerosa [Glosa]	172v-174r	Cuartetos
18.	A la orilla del agua estando un día	174v	Soneto
19.	Llena de mucho gozo [Glosa]	174v-177r	Liras

20.	Señora cama, ¿en qué habéis vos hallado	177r-177v	Soneto
21.	Querellas vanas, vanos pensamientos	177v	Soneto
22.	Al consentir, al fin, a su porfía	178r	Soneto
23.	Primero es besalla y retozalla	178r-178v	Soneto
24.	Entre unos centenales vide un día	178v-179r	Soneto
25.	Ninguna mujer hay a quien no quiera	179r-179v	Soneto
26.	Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero	179v-180r	Soneto
27.	Reñían dos casados cierto día	180r-180v	Soneto
28.	Rabiosos celos le tenía[n] perdido	180v-181r	Soneto
29.	Aquel cogelle en brazos a la dama	181r-181v	Soneto
30.	Estaba un mayordomo enamorado	181v-182r	Soneto
31.	Casose una dama con un licenciado	182r-182v	Soneto
32.	Triste de ti si del amor tocado	182v-183r	Soneto
33.	Alzó el aire las faldas de mi vida	183r-183v	Soneto
34.	Damas, las que os juzgáis mal casadas	183v	Soneto
35.	El vulgo comúnmente se aficiona	184r	Soneto
36.	Questión es entre damas disputada	184r-184v	Soneto
37.	¿Qué hacéis, señora? Mírome al espejo	184v-185r	Soneto
38.	Una nueva locura se ha asentado	185r-185v	Soneto
39.	Tu cabello me enlaza, ¡ay, mi señora!	185v-186r	Soneto
40.	Señora Leonor, estoy corrido	186r-186v	Soneto
41.	¡Qué alegres son, al dulce enamorado	186v-187r	Soneto
42.	Hermana zarabanda emputecida	187r-187v	Soneto
43.	Pacificar, Marquesa de Sansueña	187v-188r	Soneto
44.	Elvira Nicolás estaba un día	188r-188v	Soneto
45.	Pardiol [sic], Belilla, no hay miollo en esto	188v-189r	Soneto
46.	Mitido entre los brazos de su dama	189r-189v	Soneto
47.	<i>Traduction de los libros de Ovidio de Arte Amandi</i>	195v-270v	Octavas reales

Como se aprecia en el índice, de las 137 composiciones que alberga el ms. Corsini 970 en su totalidad (136 composiciones poé-

ticas más la extensa traducción ovidiana), se constata que 46 textos (o 47, si tenemos en cuenta la traducción del *Ars Amandi de Ovidio*) entroncan directamente con la poesía erótica áurea en su veta jocosa y satírico-burlesca. Dada la significativa extensión de algunas de estas composiciones, como son, por ejemplo, las diversas novelas eróticas en verso de Melchor de la Serna, podemos afirmar que prácticamente la mitad de dicho códice está formado por poesía erótica. Esta altísima presencia de textos sexuales enlaza con algo que ya conocemos muy bien gracias a los trabajos de María Teresa Cacho sobre textos poéticos contenidos en cancioneros hispanos conservados en Italia. El erotismo exacerbado que presentan muchos de estos cancioneros fue la razón de que nunca se publicaran en España, «sujeta como estaba la imprenta a la voraz tijera de la censura inquisitorial», frente a «las cortes italianas de esta época, [que] no eran excesivamente puritanas y estas canciones eróticas encontraron en ellas su marco apropiado» (2012: 91).

Este casi medio centenar ocupa prácticamente la mitad de dicho cancionero, dado que ya de por sí solos los tres libros de la traducción del *Arte de amar* ovidiano se distribuyen entre los folios 195v y 270v. Estamos, por tanto, ante una significativa colectánea de poesía erótica del Siglo de Oro que se formó en Roma al filo del siglo xvii, con textos poéticos redactados en su mayoría en las últimas décadas de la centuria precedente, tanto en España como en Roma.

Todos los textos poéticos eróticos recensionados en el índice anterior cuentan con otros testimonios manuscritos<sup>3</sup>, con la excepción de cuatro textos que figuran exclusivamente, hasta donde he podido averiguar, en dicho cancionero Corsini 970. Se trata de los poemas núm. 19, 42, 43 y 45 del índice de poesía erótica citado arriba: la serie de liras que comienza «Llena de mucho gozo» (ff. 174v-177r) y los tres sonetos «Hermana zarabanda emputecida» (ff. 187r-187v), «Pardios, Belilla, no hay miollo en esto» (ff. 188v-189r) y «Mitido entre los brazos de su dama» (ff. 189r-189v).

<sup>3</sup> Para la recensión sistemática de los testimonios de cada poema contenido en el cancionero corsini n. 970, consúltese la base de datos en red BIPA (*Bibliografía de la Poesía Áurea*), desarrollada en la Universidad de Berkeley, por Ralph DiFranco y José J. Labrador Herraiz. Enlace: [http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/bipa\\_en.html](http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/bipa_en.html) [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2014].



Ofrezco a continuación su edición —parcial, en el caso de la liras— y breve comentario<sup>4</sup>.

1. «Llena de mucho gozo» (ff. 174v-177r). Esta composición constituye una glosa del soneto anterior, conocido por otros cartapacios, «A la orilla del agua estando un día» (ff. 174v)<sup>5</sup>. Se trata de una serie de liras formada por setenta versos, que vuelven sobre el tema del conocido soneto en torno a la mujer que contempla su propio cuerpo, y desarrollan algunos detalles del diálogo de la mujer con su sexo:

«Dime vida mía, ¿qué es esto?  
No es del agua del río la sed mía.  
¡Vámonos de aquí, presto!»  
Con voz dulce le decía,  
que dentro del alma le salía:  
«El agua que yo quiero  
de diez mil hombres ha de ser comprada» (f. 176r).

La glosa, en definitiva, amplifica el tema del soneto, el de la mujer lúbrica y buscona que se enriquece a costa de seducir a los hombres (sobre el intercambio de sexo y de bienes materiales, véase el ensayo de García Reidy en este volumen), y añade el motivo tan manido en la época de la mujer sexualmente insaciable, que supera en mucho el deseo sexual masculino. Así se expresa en la glosa, por ejemplo, en versos como «el agua que yo quiero / de diez mil hombres ha de ser comprada», en alusión dilógica al semen que calmará su sed sexual y económica, como desarrollan los versos que siguen:

pues solo con pedillas  
por vos me dan aljófár y manillas.  
Por vuestro amor alcanzo  
mil cosas que no habría por el mío.  
Por un rato que danzo,  
con vos gano y confío  
corpiño, saya y manto para el frío (ff. 176r-176v).

<sup>4</sup> Para los criterios de edición, véase la nota 11 del ensayo de Sarmati en el presente volumen.

<sup>5</sup> Recogido en *P.E.S.O.* (2000: n. 32) a partir de otras fuentes.

2. El soneto «**Hermana zarabanda emputecida**» (ff. 187r-187v) lleva adscrita la atribución a Pedro de Liñán (*Soneto de Liñán*):

Hermana zarabanda emputecida,  
dejemos las historias de Valerio<sup>6</sup>  
y acójete, mi alma, a un cementerio,  
pues no te importa menos que la vida.

Veniste de los charcos foragida,  
en público divorcio y adulterio,  
siendo de sus jaciques refrigerio,  
por no ser de lampiños corrompida.

Pedirte quiere el [orto]<sup>7</sup> Monicongo,  
aunque te fíe el duque Gerineldos,  
la gente de Larache y de Sodoma.

Mas tú que tienes cara de distongo,  
echando por la falsa dos regüeldos,  
apela para el Papa y vete a Roma.

El soneto se dirige mediante un apóstrofe a la zarabanda, danza popular de los Siglos de Oro que fue censurada por los moralistas a causa de sus movimientos eróticos (véanse las páginas 141-142 de este volumen). Dicha zarabanda aquí aparece personificada como mujer licenciosa con la que se tiene cierta familiaridad de trato («hermana»), de muy bajos y foráneos orígenes («veniste de los charcos foragida»), cuya verdadera naturaleza ilícita y poco ejemplarizante no puede encubrirse ni disimularse («dejemos las historias de Valerio»). Se trata, pues, de una danza que transgrede las normas de la moralidad al uso y se vincula con la sexualidad disoluta al margen de los vínculos reglados («emputecida», «en público divorcio y adulterio»). Es una danza que parece incitar también a la sodomía y a la homosexualidad («por no ser de lampiños corrompida») entre hombres afeminados («lampiños»), por lo que se la insta a que se acoja a

<sup>6</sup> Es decir, los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo.

<sup>7</sup> Ms. “hurto”.



un cementerio («acójete, mi alma, a un cimiterio») para evitar el pecado nefando (primer terceto). El último terceto, quizá en alusión al descaro o cara larga de la danza zarabanda («cara de distongo»), la urge a que se tire «por la falsa dos regüeldos» (en alusión eufemística a dos pedos) para defenderse y huir de los sodomitas. En el último verso se le recomienda que apele al Papa para que se la acoja en la ciudad de Roma, famosa en la época por la depravación y vida licenciosa de sus gentes, en convivencia con el centro neurálgico de la Cristiandad. Lo sacrílego, lo erótico fuera de toda norma y lo escatológico subyacen a la caracterización carnavalesca, entre la sátira y la burla risueña de esta danza corrompedora de las buenas costumbres, a la que se apremia a que se marche a un lugar que le sea más favorable, en abierta alusión maledicente a la corte de Roma. Lo sexual, en definitiva, se desplaza sobre lo escatológico, en el habitual solapamiento entre las funciones sexuales y digestivas en el imaginario colectivo que representa dichas funciones de una manera negativa.

3. El soneto «**Pardios, Belilla, no hay miollo en esto**» (ff. 188v-189r), cercano al anterior en la distribución del ms. Corsini 970, presenta una estructura con algunas similitudes respecto al texto anterior, por cuanto que se trata de una apóstrofe dirigida a una mujer a la que se llama Belilla, mediante un apelativo connotado cariñosamente mediante el sufijo *-illa*. En él, un hombre se dirige a su amante para ensalzar sus virtudes sexuales, elogiadas también públicamente por múltiples amantes (segundo cuarteto), virtudes que la hacen incomparable por su sapiencia sexual respecto de la que parece su mujer legítima, Quiteria. De nuevo, vemos cómo se ensalza lo sexual mediante alusiones sacrílegas a su fama prostibularia («aquel que no te daba laude y gloria / pecaba venialmente»; «la grada del santo monumento»). El primer terceto es un tanto ambiguo, por la mención a la «gaita»: quizá es una alusión a la homosexualidad del amante, que prefiere los hombres a las mujeres.

Pardios, Belilla, no hay miollo en esto,  
ni corazón de invierno<sup>8</sup> o zanahoria

<sup>8</sup> Posiblemente sea una referencia a la alcachofa por contaminación italiana y como permite deducir la proximidad semántica con otra verdura como es la zanahoria.

que no se rinda o dé la palmatoria  
a toda la figura de Trigesto.

Y aún creo que no dijo mal sobre esto  
el otro día el bachiller Billoria,  
que aquel que no te daba laude y gloria  
pecaba venialmente y era un cesto.

Pardios, Belilla, yo de mí te digo  
que, [f]uera de la gaita, llanamente  
tú me das más pracer y más contento;

que por Quiteria no se me da un higo,  
porque [es] tu cara más resplandeciente  
que la grada del santo monumento.

4. Por último, el soneto «**Mitido entre los brazos de su dama**» (ff. 189r-189v), situado a seguida línea del anterior, en abierta y clara continuidad espacial y temática con los dos sonetos anteriores comentados, presenta un léxico mucho menos codificado y una interpretación, por tanto, menos abierta a las ambigüedades.

M[e]tido entre los brazos de su dama,  
a gusto sus corales mordiscando,  
piernas, manos y boca enclavijando,  
tendido en una dulce y blanda cama,

aprisa<sup>9</sup> cuando el fuego más le inflama,  
y va el licor suave preparando  
pide un mozo gallardo: «Veme dando,  
mi diosa, tu rocío, eterna llama.

Suelta timón y remos, y alza vela.  
No te tardes punto, que el pabilo  
va ya pronosticando su caída.

<sup>9</sup> Ms. «Apissa».

Acude, acude, ven, que ya destilo,  
 la azúcar más preciad[a]. Vela, vela.  
 Gocemos los dos juntos de tal vida».

El poema nos presenta, en tercera persona, a un amante enredado en el cuerpo de la mujer, «entre los brazos», mordiendo sus pechos («corales») y «enclavijando» (posible alusión a los juegos eróticos con su propio sexo y el cuerpo de la mujer) «piernas, manos y boca», en una cama confortable. En el fragor y cumbre de la relación sexual, se nos relata cómo el hombre a punto de eyacular («va el licor suave preparando») le pide a su compañera que se apresure («veme dando, mi diosa, tu rocío») para que el éxtasis de ambos se produzca a la vez. En línea con la poesía erótica áurea que se viene comentando, el goce femenino resulta un tema esencial que se trata y se reivindica abiertamente en estos poemas que circularon ampliamente de forma manuscrita. Si bien la mujer no es autora de dichos textos, se manifiesta como parte del auditorio receptor y consumidor de dichos textos y figura ampliamente en la poesía erótica áurea como personaje agente de su propio deseo y placer.

Resulta, cuando menos, interesante el nivel de detalle en que se describen los procesos sexuales mediante metáforas que hacen uso del campo léxico de lo líquido, del agua en definitiva (licor, rocío, destilar, el mar implícito en la nave que es la mujer) y que resultan sencillas de descodificar. La relación sexual, pues, se codifica mediante metáforas que aluden a la pasión como incendio (fuego, pabilo, inflama), a la relación sexual como batalla o navegación («timón y remos, y alza vela») y a lo líquido como fluido que da vida (licor, rocío, azúcar), mediante imágenes procedentes de la tradición clásica y petrarquista. El gozo de los amantes se hace presente y sincrónico a la lectura del poema en el penúltimo verso («vela, vela»), con el uso de un imperativo repetido para mayor énfasis como una orden dada a la amante/lector o lectora. La representación fugaz del orgasmo se quiere acompañar, pues, con el acto de la lectura mediante la utilización de una sucesión de verbos en presente y en imperativo (suelta, alza, acude, acude, ven, destilo) y mediante la alusión a la visualización voyeurística —«vela, vela», toda una evocación de la imaginación erótica— del orgasmo.

## El cultivo de la poesía erótica en la Salamanca estudiantil

En varios estudios recientes se viene llamando la atención en torno al hecho de que en la Salamanca estudiantil de la década de 1570 «parece haber tenido un florecimiento particular de la vena erótica en la temprana literatura renacentista española» (Cortijo Ocaña, 2003: 211; Blasco, 2016) de la mano de la influencia ovidiana y del agotamiento del petrarquismo idealizante (véase asimismo el ensayo de Blasco en este volumen). Llamo la atención sobre este particular por dos razones:

- 1) la alta presencia en el interior del cancionero Corsini 970 de textos vinculados a la autoría del fraile Melchor de la Serna (del n. 4 al n. 38 de mi índice de poesía erótica), con más de una treintena de poemas en el Corsini que se le han atribuido (Marini, 2015: 71), paradigmático cultivador de versos sicalípticos en el último tercio del siglo XVI y de otros textos eróticos presentes en dicho cancionero, que hacen de lo erótico el coprotagonista de estas páginas manuscritas;
- 2) las abundantes alusiones a la realidad histórica y autobiográfica de sus poetas, encubiertas bajo pseudónimos pastoriles en las ficciones líricas de los sonetos amorosos de cuño pastoril que estudié en otras páginas, alusiones que nos llevaban a las circunstancias específicas relativas a la convivencia en Salamanca, en el período comprendido entre 1578 y 1583, de un nutrido grupo de escritores que encontraron la protección y la amistad en el joven estudiante Ascanio Colonna (Marín Cepeda, 2015: 314).

Son dos rasgos que necesariamente se explican el uno al otro, por lo que ya sabemos sobre la Salamanca estudiantil de dicho período: el cancionero Corsini 970, que se revela como una pieza del mosaico de las relaciones literarias tejidas entre poetas españoles y nobles italianos entre España y Roma a finales del siglo XVI, tiene vínculos evidentes con la Salamanca de finales de la década de 1570 y principios de 1580 (véase, por ejemplo, la cuarentena de sonetos de Pedro Fernández de Navarrete que estudió por primera vez Caravaggi en 1982, y que se gestaron durante sus estudios en la ciudad del Tormes, con alusiones a Luis de Vargas y Bautista de Vivar, tres poetas significativos de la reno-

vación lírica en torno al Romancero Nuevo y del círculo literario del cardenal Colonna). En segundo lugar, como he tratado de demostrar en estas páginas, el ms. Corsini 970 ocupa un papel destacado en la transmisión de la poesía erótica hispana de finales del siglo XVI y en su circulación en la no menos católica pero sí más libre Roma de aquel tiempo. En suma, son tres piezas necesarias para la interpretación histórica de dicho cancionero: la Salamanca estudiantil de finales de la década de 1570 y principios de los ochenta, el cultivo de la poesía erótica por autores de su entorno universitario y religioso, el cultivo de la poesía por autores españoles en Roma y su circulación y conservación manuscrita en Italia en entornos próximos a personajes españoles e italianos que hicieron dicho viaje, y que frecuentaron los mismos cenáculos poéticos a finales del siglo XVI y principios del XVII.

En definitiva, los textos aquí recensionados pueden verse como un microcosmos del universo que es la poesía erótica áurea más extendida que se mueve entre el humor, la sátira y la burla. Todos los textos remiten de manera indefectible a formas, temas y motivos frecuentes en la poesía erótica hispana del Siglo de Oro (como la lucha sexual de los amantes, el enriquecimiento de la mujer mediante el intercambio de sexo por bienes materiales, la intrusión de costumbres foráneas que pervierten la moralidad reinante, la sodomía, el deseo insaciable de la mujer, los gustos sexuales, la corrupción reinante de las costumbres en la Roma del tiempo, etc.). En todos ellos subyace un imaginario común y bien conocido por sus autores y lectores de la época en torno a la representación erótica (ciertamente denigrante y risible), desde la óptica masculina, pero que incluye a la mujer como sujeto deseante y activo en la relación erótica. No son, de ninguna manera, poemas marginales dentro de la literatura erótica, y demuestran que el cultivo de la erótica hispana halló en Italia un medio óptimo para su circulación libre aunque restringida a la posesión o intercambio de copias manuscritas que, por fortuna, han llegado a nuestros días.