

Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento

M^a Pilar MANERO SOROLLA

Universidad de Barcelona
Departamento de Filología Hispánica
manero@ub.edu

RESUMEN

El artículo expone de manera sintética cómo las antiguas reglas y leyes canónicas del retrato literario femenino medieval fueron modificadas por Petrarca, artífice de una concepción selectiva e innovadora de la belleza femenina. De entre sus obras, el *Canzoniere*, en especial, estableció los nuevos cánones para la poesía del Renacimiento y el Manierismo europeos. El presente estudio ilustra la difusión y recreación de sus modalidades en la poesía lírica española en textos de Garcilaso de la Vega, Camões (español), Cetina, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre y Herrera, entre otros poetas.

Palabras clave: Retrato femenino, Petrarca, *Canzoniere*, cánones, poesía española, siglo XVI.

The Canons of Petrarch's Canzoniere Feminine Portraits. Influence and Versions in the Spanish Sixteenth Century Lyric Poetry

ABSTRACT

This article exposes synthetically how the old canonic laws of the Middle Ages literary feminine portraits were innovated by Petrarch, the creator of a selective and modified conception of female beauty. Among his works, the *Canzoniere*, specially, established the new canons for the European Renaissance and Mannerism Poetry. The present study illustrates the diffusion and recreation of the petrarchist canons in the Sixteenth Century Spanish Lyric Poetry in some texts of Garcilaso de la Vega, Camões (Spanish), Cetina, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre and Herrera, among others poets.

Key words: Feminine portrait, Petrarch, *Canzoniere*, canons, Spanish Poetry, Sixteenth Century.

La tradición clásica del retrato poético que, en su formulación culta, había sido remodelada por las poéticas medievales, las de Vendôme, Vinsauf o L'Allemand, por ejemplo (Faral 1971), encuentra en los principios estéticos humanístico-renacentistas nuevos cánones de belleza y fuentes de inspiración que, con todo, no resultan enteramente novedosos. En definitiva, los procedimientos descriptivos que en literatura consagraban la belleza física, principalmente femenina, como canon, hundían sus raíces en las formas y modelos utilizados por Petrarca, pues resulta evidente y hasta cierto punto probado el interés del aretino por el arte del retrato en la línea de una futura cultura humanística (Raimondi 1970), paulatinamente recuperada, de la antigüedad grecolatina, en parte heredada y transmitida a lo largo de la Edad Media y que hacía del escritor un humanista con sentido más amplio que el estricto

tamente filológico (Manero, 1994). El discurrir de la propia existencia de Petrarca en Avignon, como exiliado de familia güelfa, en la época expansiva del gótico internacional, por lo que posteriormente se relacionará su obra a la escuela retratística aviñonense de los hermanos Linburg, Stefani da Colonna, Michelino da Besozzo y Gentile, entre otros; su devoción por Giotto, muy conocida, testimoniada por la supuesta «Madonna del Petrarca» del Duomo de Padua; devoción comparable a la también conocida que profesó por Simone Martini, autor de una miniatura para ilustrar su posteriormente célebre Virgilio ambrosiano (Contini 1974), de la misma manera que él, a su vez, escribía sonetos dirigidos al pintor, a quien llamó «Apeles moderno», son ejemplos que ilustran esta tendencia.

Precisamente en su *Canzoniere*, aparte de la *effictio* más que *notatio* literaria del prototipo de belleza femenina ideal, se había llevado ya a cabo una aproximación, con el tiempo famosa y canónica, entre poesía y pintura, desde el momento en que en las *Rerum Vulgarium Fragmenta* LXXVII y LXXVIII, especialmente en la LXXVII, Petrarca (1996), invocando a la Antigüedad greco-latina y, para la ocasión, a Polícleto, solicitase por verso a Simone Martini la pintura del retrato de su enamorada: signo fetichista de su deseo, en la lejanía de la inmediata percepción o en la ausencia, definitiva ausencia por muerte, del objeto amoroso:

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte:
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.

Un retrato al que Petrarca, por boca de San Agustín, alude en el diálogo del Libro III del *Secretum* como nueva locura de su deseo, pintado ¿1339-1344?) «dal genio di un artista famoso» (Petrarca, 1955: 157); retrato seguramente distinto del que Bernardo Bembo y, sobre todo, Giorgio Vasari (1878-1885: III, 297) transmitieron a la posteridad como de Laura de Noves y del que Anthony Blunt (1940: 97-112) se encargó de revelar los falsos orígenes de su dilatada y azarosa historia. Verdadero es, al menos como posterior estereotipo-literario, el que el propio poeta crea en sus *Rimas*, en especial en su RVF, CLVII, que se erige en norma a subsumir, subvertir o transgredir de la belleza física femenina, ya no en la teoría, sino en la praxis de la literatura europea hasta el triunfo del Romanticismo y, claro está, en buena parte de los poetas renacentistas y barrocos españoles.

Nos hallamos ante una nueva pero querida dictadura, pues esta otra regla, que sucede a la estrictamente medieval, a caballo entre el Medioevo y el Renacimiento, pero que atraviesa con éxito las fronteras de la Edad Media, se convierte en un nuevo modelo, ya no teóricamente coercitivo, sino estéticamente impositivo por la belleza de su ejemplo primigenio: efectivo desafío para las generaciones futuras regidas por el principio de la imitación y la emulación poéticas que hicieron, precisamente de un texto vulgar, el *Canzoniere* de Petrarca, el modelo lírico, no único pero sí preponderante, de *imitatio*. La innovación del sistema anterior, si precisamente observamos los textos canónicos y los que le siguen y fijan haciendo de él un estereotipo, consistió, esencialmente, y en un principio, en una reducción (Pozzi 1976: 37-76). El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies. Los miembros más nobles, o sea, la parte superior hasta el busto, debía ser descrita, preferentemente, por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor, reservándose para las otras partes del cuerpo inferiores, el nombre, el adjetivo epíteto y la perífrasis eufemística.

Lo que se deduce del retrato estrictamente petrarquista, contrastado con el anterior que llena el Renacimiento español desde Boscán y se adentra por una brecha, que podemos denominar preciosista, en las mismas entrañas del Barroco es, fundamentalmente, una reducción que conviene distinguir de otras reducciones estéticas que se desarrollan con posterioridad. Así, cuando nos acercamos a los textos, observamos que tal reducción no deja al nuevo retrato femenino fijado simplemente en el rostro. La selección operada es menos drástica pero, eso sí, infinitamente más sutil. En realidad, el retrato estrictamente petrarquista elige en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de las posibilidades anatómicas. Frente a la reina Talectrix, María Egipciaca, la bella del *Libro de Buen Amor*, Helena, Melibea, incluso las figura femeninas, apenas entrevistas, que aparecen en los cancioneros castellanos medievales, Laura no tiene nariz (Quondam 1991) y las damas que en la poesía española se conforman con sus formas tampoco la tendrán. Sin embargo, este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; cuello y seno, forma preferente en la retratística de las artes figurativas de la antigüedad, sobre todo romana, en esculturas y medallones que Petrarca y sus sucesores más doctos, muchos de ellos coleccionistas o amigos de coleccionistas, conocían bien (Manero 1994). El canon, además, no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada y elemento importantísimo no sólo de seducción sino de expresión o en los casos más sutiles, elemento de seducción por su misma expresividad.

La mayoría de los retratos que presenta la lírica española del siglo XVI se rige por el canon corto petrarquista y sigue, preponderantemente, la primera reducción, centrando el interés de la *descriptio* en las partes del rostro consideradas estéticamente nobles. Una buena representación, sin embargo, como la que ejemplifican los

poemas de Garcilaso, *Mientras por competir con tu cabello* (1974: XXIII), en este caso emergiendo del tema del *carpe diem*; Gregorio Silvestre (1938: 247), en *En esta sombra de las hebras de oro*; Lomas Cantoral (1980: 149) en *Cabellos de oro sobre nieve pura*; Camôes (1932: 117) en *De piedra, de metal, de cosa dura*; Herrera (1975: I,168) en *El oro crespo al aura desparcido*; Juan de la Cueva (1582: 32r) en *Ligadas hebras con la trença de Oro*, entre muchos otros, adoptan, aun dentro del canon corto, la modalidad de retrato de busto.

Este nuevo canon petrarquista, corto y selectivo, tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, «deconstruir» el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, más bien reconstrucción, poética a través de la palabra. En otro orden de cosas, pero siempre en comparación al modelo anterior del que, no lo olvidemos, éste nuevo surge y se nutre, el canon estrictamente petrarquista acentuó el uso de las metáforas y comparaciones suntuarias bien definidas, prefiriéndolas con mucho en su *ekphrasis* a los nombres reales correspondientes para designar los miembros del cuerpo femenino descrito y, naturalmente, elogiado. Porque el nuevo retrato continuó siendo, en muchos casos, una descripción geminada de la antigua loa, la *laude* petrarquista, una de las piezas clave de la *dispositio* de otro canon mayor y superpuesto, el que fija el propio *Canzoniere*, y mantuvo además el ideal estético cifrado en el esplendor y el color, variando con ello, eso sí, las proporciones y, por lo tanto, diversificando también, por ahí, el canon retratístico correspondiente. En general, se intensificó la luz y su imaginería, acorde el petrarquismo con los ideales estéticos renacentistas, concretamente neoplatónicos, pero se seleccionó delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que, con mucho, domina por corresponder, aun en canon breve, al mayor espacio anatómico descrito (cara, cuello, pecho), seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y, de lejos, por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso, más que la variante de matiz. Muy pocos toques de viola y azul; y el verde, si lo hay, corresponde al paisaje, que puede ser emblemático, cuando el retrato emerge de la pastoral o se funde en ella.

Al nombrar el oro, he aludido a uno de los elementos clave de la red intrincada de posibilidades imaginísticas a las que el petrarquismo tiende para magnificar, ornamentándola, la realidad del cuerpo femenino en su descripción (Manero 1992: 5-71). El retrato petrarquista, *ab initio*, agrupaba, de una manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada una de las partes anatómicas del cuerpo femenino: al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol. La correlación retórica desplegada en los versos de un poema, un soneto preferentemente, marco acostumbrado del retrato canónico breve, era perfecta y unívoca: un término metafórico aludía a otro, y sólo a otro, y además delimitado término real. Los sonetos citados más arriba, por ejemplo el de Camôes (1932: 117), *De piedra, de cristal, de cosa dura*, se atienen perfectamente a estas reglas:

De piedra, de metal, de cosa dura,
 el alma dura ninfa os ha vestido,
 pues el cabello es oro endurecido,
 y mármol es la fronte en su blancura.

Los ojos esmeralda verde y oscura;
 granata las mexilla; no fingido.
 el labio es un robí no poseydo;
 los blancos dientes son de perla pura.

La mano de marfil, y la garganta
 de alabastro, por donde como yedra
 las venas van de azul mui rutilante.

Mas lo que más en toda vos me espanta,
 Es ver que, porque todo fuese piedra
 Tenéis el corazón como diamante.

Camões hará de oro el cabello de su ninfa en un despliegue de metalización y petrificación del cuerpo femenino que presagia el posterior proceso de solidificación gongorina. Sin embargo, y ateniéndose al canon esquemático, ya estereotipo, conservará todavía la univocidad de las relaciones entre figurantes y figurados: si el cabello es oro; la frente, mármol; los ojos, esmeraldas; el labio, rubí; los dientes, perlas; la mano, marfil. La desviación del modelo, única pero significativamente, vendrá dada por la presencia de dos imágenes vegetales que vitalizan y colorean de rojo y azul una descripción extremadamente blanquinosa e inerte: la granada, figurante de mejillas y, en especial, la rutilante yedra azul que hace aparecer un elemento inesperado en la acostumbrada *effictio* del retrato suntuario femenino petrarquista: las venas, sólo presentes en el *Canzoniere* para narrar, sin metáfora, el paulatino trance de la muerte de Laura (1996: CCCLVII, 12-13: Et or novellamente in ogni vena / intrò di lei che m'era data in sorte).

Pero, por lo que podemos deducir de las formalizaciones adoptadas por la lírica española en la evolución del retrato femenino en las mismas hormas del canon petrarquista, invasor como he dicho, durante casi tres siglos, éste se distinguirá por la creciente multiplicación acumulativa de términos metafóricos con la consiguiente pérdida de la univocidad de la relación o correlación entre términos reales o figurados. Las metáforas invadirán el texto y a veces éste será una simple enumeración acumulativa de imágenes, al cabo, simples connotaciones de un genérico preciosismo corpóreo y ya no de partes anatómicas precisas y exactas. Por ello mismo, las metáforas serán libres de combinarse sin tregua en correlaciones en las que los términos reales y figurados no presentarán claramente su supuesto vínculo, o simplemente, el término real no aparecerá. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando Lomas Cantoral (1980: 149) se pregunta dirigiéndose a la vez que describiendo a su amada:

Filis, el sol, el alabastro y grana
 el ébano, el coral, marfil y el oro
 con que Naturaleza mi tesoro
 y tu beldad forjó tan soberana.

O cuando alrededor de cincuenta años después, pero todavía en el siglo XVI, el primer Góngora manierista (1972: 449) construya un soneto, por entero los dos cuartetos, prácticamente a base de metáforas suntuarias, para describir ya no a Floris sino a la rubia Clori, digna sucedánea, de la que el poeta dudará, entre el cúmulo acostumbrado de metales y piedras preciosas, el material apropiado para formar su «vulto»:

¿Cuál de Ganges marfil, o cuál de Paro
blanco mármol, cuál ébano luciente,
cuál ámbar rubio, cuál oro fulgente,
cuál fina plata o cuál cristal tan claro,
cuál tan húmedo aljófar, cuál tan caro
oriental zafiro, cuál rubí ardiente
o cuál en la dichosa edad presente,
mano tan docta de escultor tan raro
vulto dellos formara...

El alarde, que no impericia, antes al contrario, se forja más bien como lógico desarrollo e incremento de la autonomía estética desplegada en la propuesta artística y aristocrática que del cuerpo femenino realiza la lírica culta española del Renacimiento, basada en el petrarquismo, respecto al supuesto modelo natural: un cuerpo, al cabo, convertido en simulacro de joya más que en mimesis de carne.

Observamos, sin embargo, que otros postulados estéticos invadieron el retrato paralelamente a la formulación y desarrollo de estos ideales de belleza en la misma lírica culta de base italo-clásica. Los manierismos actuantes en el arte y en la literatura europea y española desde los mismos inicios del Renacimiento italiano, y aun con anterioridad, desarrollaron peculiares y característicos mecanismos repetitivos (Dubois 1980: 193), diversas modificaciones en los cánones clásicos del retrato femenino, rompiendo el equilibrio y la proporción de los modelos ejemplares estudiados. Y lo hicieron muy tempranamente pues, de hecho, ya la propia poesía de Petrarca encerraba el germen de tal posibilidad (Quondam 1975). Al «deconstruir», distorsionar o hiperbolizar determinados elementos de la composición en detrimento de otros se modificó la imagen femenina misma, con variaciones significativas en cuanto a la concepción misma de la propia belleza y a los cauces retóricos para expresarla.

La quiebra de la *dispositio* del canon breve o largo, en el sentido tradicional descendente, troceó la representación del mismo. La distorsión compositiva y el dominio de ciertos elementos corporales sobre otros o la competencia entre ellos condujo al retrato, no a la representación de la unidad relativa del objeto, sino a la figuración de una impresión, eminentemente visual, de aquellas facciones de fijación psicológica máxima y, significativamente, a la exaltación de éstas como fetiches corporales que se podían blasonar. Fenómeno explicable como proceso de llevar el principio de selección petrarquesco al paroxismo. Coadyuvó a ello, en parte, la inserción del elemento destacado en una forma métrica reducida como el madrigal, pero igualmente acogió el soneto esta modalidad que surge y evoluciona casi paralela a las anteriormente descritas y que, asimismo, genera en sus esquemas la introducción de nuevos elementos.

Cetina, por ejemplo, potenciará los ojos y la mirada invasora, asimismo de antigua raigambre cancioneril, aislándolos del conjunto del rostro de su dama, en sus madrigales, entre los más célebres (1981:131):

Ojos claros serenos
Si de un dulce mirar sois alabados.
¿Por qué, si me miráis, miráis airados?

Francisco de Figueroa (1989: 133), insistentemente, cifrará en las manos de la bella, en cada uno de sus dedos, los poderes de su propia atracción:

Blancas y hermosas manos, que colgando
tenéis de cada dedo mi sentido

Francisco de la Torre, antes que el Villamediana sonetista de damas que se peinan, convertidas sus cabelleras en mar (1990: 92 y 137), potenciará el cabello rubio de la suya transformado en ondas de oro (1984: 120):

Las peligrosas bravas ondas de oro
donde perdió mi navecilla el cielo;
el resplandor del soberano velo
que esconde la deidad del alto coro;

La autonomía de los elementos anatómicos respecto, ya no del modelo natural de mujer real, sino en relación a la composición figurativa mimética realizada por el arte poética, conduce a la hiperbolización del detalle, como centro de una recreación nueva, y a la pugna de los elementos mismos por acaparar el espacio de la estructura métrica, el marco del retrato, destinada a la presentación de un canon coherente de belleza. Se produce así la competencia por la relevancia de los elementos anatómicos. La mano y los ojos, a cual más bello y tentador para suscitar el deseo erótico en una tradición ejemplificable en Cetina, pero que llegará al Barroco, y que permite el juego, ya desarrollado por los manieristas italianos, tal Giusto de'Conti (1595), no sólo de la competencia, sino de la interferencia de los elementos, como se desprende del siguiente madrigal de Gutierre de Cetina (1981: 134) en el que la mano de la dama, elemento del deseo del poeta, es, sin embargo, pantalla de aquello que, en fin, se quiere alcanzar a través de los ojos, vehículo hacia el corazón, el alma y el espíritu, cuya luz, aun celada, acaba por imponerse:

Cubrir los bellos ojos
con la mano que ya me tiene muerto,
cautela fue por cierto,
que así doblar pensaste mis enojos.
Pero de tal cautela
harto mayor ha sido el bien que el daño,
que el resplandor extraño
del sol se puede ver mientras se cela.

Así que aunque pensastes,
 cubrir vuestra beldad, única, inmensa,
 yo os perdono la ofensa,
 pues, cubierto, mejor verlos, dejastes.

A nivel más superficial, pero estéticamente no menos válido, la superposición de los elementos anatómicos descoyuntados, dotados de vida propia, posibilita el arte combinatoria del color, ya no en una relación de matiz sino de contraste (el blanco y el rojo o el blanco y el negro en este último caso), retóricamente marcado por la antítesis cuyos elementos en pugna puede conciliar, en el transcurso del poema, adentrándonos ya hacia una retórica barroca, el uso del oxímoron. Tal competencia puede estar presente también en la confrontación de otras partes corpóreas interpuestas como las manos cubriendo las sienes doradas, cual nube; un bello ejemplo de Lupercio Leonardo de Argensola (1972: 61):

En el claro cristal que agora tienes
 para fiel consejero de las manos
 crueles, pues (guardando ritos vanos)
 cubren con nube tus doradas sienes.

O, entre otras, la competencia de la mano y el pie en el caso del retrato de la amada, ninfa gongorina de la composición *Al tramontar del Sol la ninfa bella* (Góngora 1972: 442-443), cuya mano y pie aparecen cortando y haciendo brotar flores respectivamente; conexo el ciclo de las estaciones y la renovación de la materia e implícito el mito de Flora, que emerge sin nombrarlo a través del espectro de la clásica estampa de la diosa, sumida en la naturaleza que bellamente destruye, pues recoge flores con la mano, y no menos bellamente genera, pues las hace brotar en la tierra con el simple toque del pie:

Al tramontar del sol, la ninfa mía,
 de flores despojado el verde llano
 cuantas troncaba la hermosa mano,
 tantas el blanco pie crecer hacía.

En este sentido, los ejemplos pueden ser numerosos, la competencia puede afectar en enumeración caótica, signo retórico caro a las formulaciones manierísticas, a varios de los elementos anatómicos del cuerpo femenino en juego de colores: el rojo del rubí de la boca en contraste con el blanco de las manos; el blanco de las manos con el oro del cabello; el arco azul del cielo de las cejas con la luz de los ojos. Y, en fin, el pie y el cabello compitiendo entre sí, venciendo al resto de los elementos para abrazarlos todos y conexionar, desordenadamente, la figura de la hermosa, ya no con la verticalidad anterior medieval del espacio corpóreo, sino con la curva que esboza la unión de los extremos: el cabello y los pies. Tal sucede en un soneto del clásico Medrano (1988: 230):

El rubí de tu boca me rindiera,
 a no me aver tu bello pie rendido

uviéranme tus manos ya prendido,
 si preso tu cabello no me 'uviera
 mas queriendo a ti misma aventajarte
 tu pie la fuerça usurpa a tu cabello.

La bella, siempre ideal, a pesar de las modificaciones compositivas y retóricas es Amarili: un bello nombre para una bello cuerpo, como determinaba para el retrato la preceptiva antigua.

Es preciso señalar, por lo tanto, y en este punto, que en la poesía, en la lírica culta de los Siglos de Oro, por debajo de las estrategias retóricas superpuestas y de la deconstrucción y selección de elementos anatómicos formantes de la descripción del cuerpo femenino, emerge otro canon retratístico, no enteramente distinto del breve estrictamente petrarquista, pero que sobrepasa los límites descriptivos del rostro y del pecho femeninos, incluyendo, además, las partes del cuerpo y del rostro elegantemente omitidas por las leyes del anterior y que, para diferenciarlo de éste, vamos a denominar canon largo o completo siguiendo, por lo demás, la terminología al uso en la teoría sobre el retrato presentada tanto por las artes figurativas cuanto por la crítica literaria (Gentili 1989).

¿Hasta qué punto se debe al influjo de Boccaccio, Sannazaro o Ariosto la reimplantación en la poesía, más concretamente en la lírica italiana, europea y española de los Siglos de Oro, de los modelos de retrato de cuerpo femenino al completo que bellamente ejemplifican las descripciones famosas, y famosas en general para la literatura europea, de Fiammetta, Amaranta, Angélica, Alcina u Olimpia, sobre cuyo canon largo, en principio no necesariamente petrarquista, podía, en cambio, incidir la bella imaginería consagrada ya desde un principio por la experiencia y la fortuna cierta del primer *Canzoniere*? Es difícil llegar a una afirmación general en este sentido, especialmente en cuanto a la diversificación de proporciones del esquema, sobre todo teniendo en cuenta los posibles ejemplos medievales presentados por las propias literaturas hispánicas: en este caso los mentados retratos de Telactrix, María Egipcíaca, la dueña de Juan Ruiz o Melibea, más minuciosamente descritas que la estricta dama petrarquista, pero infinitamente menos naturalistas que estos nuevos modelos de mujer que se orientan, a veces, en relación a la figura mitológica explícita o implícita, hacia la alusión, figuración o representación del cuerpo desnudo.

Las confluencias venían de antiguo y nutrían las teorías y la praxis de la unidad cultural de una misma Romania en la que España continuaba hundiendo sus raíces culturales: la antigüedad clásica remodelada por la tradición medieval y por el humanismo renacentista. Un célebre canon retratístico como el contenido en el *Le livre dou trésor* de Brunetto Latini (Renier 1885: 169-171), supuesta descripción de la bella Isolda, no difería, en cuanto a esquema se refiere, no en cuanto a imaginería al servicio de la *ékphrasis*, al también propuesto teóricamente por Bembo en sus *Asolanos* (1961: 100-101), libro pretendidamente al servicio del nuevo petrarquismo quinientista, paradójicamente platónico y sensual a la vez y matriz figurativa de poetas y pintores; como lo era el de Elena, descrita por Zeusi de Eraclea (V-IV s.a.C.), convertido en *topos* de la tratadística del Renacimiento, a través de la fuente ciceroniana contenida en *Rhetorici libri qui vocantur: De inventione* (Sabbatino 1997: 13-59).

Herrera (1975: I, 108-109), por ejemplo, en su sextina cuarta, «Dexo la mas florida planta d'oro», valiéndose del mito de Dafne, personaje con el que, de manera implícita, continuando la tradición ovidiano-petrarquista, no compara, sino identifica a su amada sin nombrarla o nombrar a la ninfa, describe su cuerpo desnudo y le confiere sus atributos y enigmas: la castidad y el temor que el psicoanálisis se ha encargado de interpretar (Feder 1971):

Déxo la mas florida planta d'oro,
i llóro ausente y solo aquella Lumbre;
que sigo, i siento el pecho arder en fuego.
mas el estrecho lazo de la mano
m'alienta, i la dulçura de la boca;
que puede regalar la intensa nieve.

Yo recelè la fuerça de la nieve;
cuando no pude vêr el arbol d'oro,
i perdi las palabras de su boca.
pero bolvio al partir l'alegre lumbre;
i con el blanco yelo de la mano
todo me destemplò en ardiente fuego.

Ardio conmigo junto en dulce fuego;
i el rigor desató de fria nieve,
i el coraçon me puso de su mano
en la mia; i tendio los ramos d'oro,
i, vibrando en mis ojos con su lumbre,
ambrosia i nectar espirò en su boca.

Si oyesse'l blando acento de su boca,
i fuesse de mi pecho al suyo el fuego;
que procedio a mi alma de su lumbre,
yo jamas temeria ingrata nieve;
i, cogiendo las tersas hojas d'oro,
crinaría mi frente con su mano.

Mas ya me hálllo lexos de la mano;
i no escúcho el sonido de su boca;
ni veo la raiz luziende d'oro;
i no m'abrásó todo i buelvo en fuego?
pues crece siempre'n mi dolor la nieve,
i n'ofenden mis lastimas mi Lumbre,

Abre, dulce suäve, clara Lumbre,
las nieblas; i mitiga con tu mano
mi sed; i la dureza de tu nieve
desencoge i resuelve; pues tu boca
fue la última causa de mi fuego,
i contigo m'enreda'l tronco d'oro.

Yo espéro ya Flor de oro i pura Lumbre
tocar la tierna mano; i vuestra boca
que desyele'n mi fuego vuestra nieve.

Amparado por la transformación corpórea, congénita al personaje que posibilita la exhibición de sus miembros, el desnudo se ofrece y se niega a los requerimientos quejumbrosos del poeta que mira a la vez que describe. No podía ser de otro modo pues, en la llamada por Michel Foucault (1976: 25-26) «edad de la represión», la mitología fue en muchas ocasiones, entre otras cosas, pretexto y soporte de la imaginación erótica y las figuras mitológicas femeninas, las diosas: Venus, Leda, Flora, Diana, Andrómaca, Tetis, que pululan por los retratos poéticos y pictóricos del siglo XVI, referencias atemporales necesarias para representar el desnudo prohibido por leyes precisas (Cañedo Argüelles 1974: 223-242). Cubierta metafóricamente de oro, de nieve y de ramas, la imaginería adscrita a la formulación tradicional de Dafne, Herrera se vale del canon largo, descendente pero selectivo en las relaciones de los elementos anatómicos, para describir por partes: cabello, mano, boca, brazos, talle, piernas, pies, y por alusión, el objetivo que quiere suscitar la *ékphrasis*: la reconstrucción de un cuerpo femenino sugerido implícitamente, tanto por la figuración cuanto por la selección de miembros, actuante el principio de *vaghezza* consustancial a la idea de belleza evanescente, sobre todo femenina, en el arte del Renacimiento y en la elegante tradición petrarquista. El lector completa y une en su imaginación, ayudado por la metáfora recurrente de la nieve invasora que, precisamente, subraya el efecto impositivo del blanco, el desnudo femenino. El verde de las ramas del laurel emblemático y el oro del cabello completan sin estridencia la selección del colorido adscrito a la *descriptio feminae*. La Lumbre, *senhal* caracterizadora de un ideal de mujer, más que de una mujer misma, le confiere esplendor ígneo. El hielo transparente solidifica sin pesantez la figura y expresa su negación erótica. En contraste, y significativamente, el rojo del fuego del enamorado poeta, pero también, de manera implícita, el de la Lumbre que lo suscita, subraya la previsible reacción fisiológica que provoca la visión y el contacto del deseado cuerpo de la bella, sugerido sutilmente por la cuidada selección de elementos y colores y templado por la sublimada contemplación poética.

Independientemente de su utilización para la descripción del desnudo femenino, el canon largo esboza y consolida su propio desarrollo, distinto al breve, pero a menudo incidiendo en idéntica imaginería, aunque orientada de manera distinta. Pues si, como vimos, la homogeneidad de la estilizada y elegante selección realizada por Petrarca condujo al canon breve en su evolución en la lírica española a la repetición más o menos indiscriminada y al forcejeo e hinchazón de las combinaciones, más visible por menos diestra en los poetas menores, especialmente barrocos; en el canon largo, en sentido estricto, prevaleció, por encima de la retórica de la representación imaginística, la de la organización de las partes anatómicas del cuerpo representado. Se tendió, además, en ello, al otro extremo: es decir, no al de la selección de las partes de la figura femenina dignas de ser representadas, sino a la minucia descriptiva de cada una de ellas; orientándose, de este modo, hacia estructuras métricas apropiadas que le sirvieran de marco. Así, si el retrato de canon breve se acomodó perfectamente al espacio ideal del soneto para su cabal desarro-

llo, el retrato de canon largo optó por estructuras decididamente más amplias como la canción, la silva o las tiradas de tercetos encadenados. Y, aunque no tan machaconamente repetido como el primero de los cánones, el canon largo tuvo también en la lírica española del siglo XVI sus lógicos cultivadores.

El propio Herrera, por ejemplo, que en sus sonetos se atiene preponderantemente al canon de retrato petrarquista en sentido corto estricto, ejemplifica, también, en su extensa obra poética, bellísimas opciones de la segunda de las posibilidades. La canción, *Jamás alço las alas alto cielo* (1975: I, 208-212), es muy significativa al respecto. En ella el poeta, después de dos estrofas introductorias en que se presenta como enamorado idolátrico de su hermosa Luz y dispuesto a loar su belleza, va recorriendo el cuerpo de su dama a través de la descripción pormenorizada de cada uno de sus encantos: cabello, ojos, boca, mano, cuello, pecho, senos... pies, dedicando estancias particulares y completas para aquéllos que, siguiendo la estética renacentista, considera relevantes: cabello, ojos, mano y... también pies: puras plantas. Acumulaciones de comparaciones, metáforas y alusiones mitológicas magnifican a la vez que detallan en cada caso la belleza de los elementos compositivos que, agotados, dan paso a la *notatio* que redondea la loa y otorga al retrato un marcado signo aristocrático: belleza, virtud, nobleza y riqueza como principios básicos, pero también:

Gracia, valor, ingenio, entendimiento
no visto en nuestra humana compostura,
humilde brío llano y gran reposo
que esmaltáis la sagrada hermosura,
dina de soberano y claro asiento;
semblante tierno, grave y amoroso,
alegre risa, trato generoso,
que la gloria llevays a la belleza,
llevando's la belleza a la gloria,
days gloria'a la belleza,
y la belleza'os da valor y gloria,
como el sol, que da'al orbe 'eterna lumbre
y tiene'en los lustres de su lumbre.

La descripción del cuerpo femenino conduce en este ejemplo a la valoración del alma que eleva al enamorado, ambiguamente platónico, a las altas esferas. La belleza corporal, signo visible de la perfección moral de la dama, traduce y anticipa su virtud, verdadera fuente de salvación para el enamorado de los apetitos carnales que aquélla, sin embargo, suscita. La representación de la dama, modélica, resume los encantos físicos y espirituales de la bella: rubia, blanca, gracil, desvanecente, con ojos de zafiro y dulce y armoniosa voz: insisten mucho los tratados de amor en sus efectos mágico-eróticos (Castiglione 1967: VIII, 347); el encanto de la sonrisa como mejor expresión de las profundidades anímicas (Manero 1982: 297-309), la gracia del porte, la elegancia majestuosa y mesurada de los andares que, muy significativamente y adelantando acontecimientos que se darán propia y cumplidamente en el barroco con la puesta a punto y desarrollo del movimiento en el arte, no descuida Herrera; en fin, la honestidad de un alma no sólo bella sino bellísima, precisamente por su virtud.

El paradigma ilustrativo y ejemplar del retrato de la dama que nos ofrece la estética renacentista con su *effictio* y *notatio* desborda ampliamente en vigencia el siglo XVI y sobrepasa la concreción de un pretendido modelo real para convertirse en la síntesis de los signos de la belleza femenina y en la expresión de la idea misma de belleza. Poéticamente individualizada en las Floris, Lisis, Cloris de nuestros poetas con sus *senhals* o sus nombres bucólicos, heredados de la tradición literaria antigua que aparta a las féminas descritas, al nombrarlas, de la realidad misma, los retratos que se asientan en los cánones descritos participan del ideal de belleza que edificó el clasicismo italianizante en nuestras letras del denominador común de los modelos seleccionados como los más bellos, descollante siempre el del propio Petrarca, a los que se acomoda la imitación ecléctica del poeta. «Se afirma así la dialéctica entre unidad individual y abstracción, entre corporeidad y esencialidad circunscrita» (Maio 1988: 198), que justifica la presencia de la materia sensual en lo espiritual que, en apariencia, hace tan ambiguamente atrayente el neoplatonismo de la época. Y, en fin, se subraya que, elevada la belleza femenina a canon de la misma belleza como reflejo del alma universal en la materia artística, teniendo o no como impulso un modelo humano real, sea la dama, obra maestra de Dios (Lida 1984: 179-200), imagen poética de la Divinidad misma (Margolin 1986: 587-614).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGENSOLA, L. DE (1972): *Rimas*, [ed. de J. L. Blecua], Madrid, Espasa Calpe.
- BEMBO, P. (1961): *Opere in Volgare*, [ed. de Mario Marti], Firenze, Sansoni.
- BLUNT, A. (1940): «Vasari», *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, Clarendon Press, [trad. italiana de L. Moscone, Torino, Einaudi, 1966.
- CAMÕES, L. (1932): *Lírica*, [ed. de J. M. Rodrigues-Alfonso], Coimbra, Imprensa da Universidade.
- CANTORAL, L. (1980): *Las obras*, [ed. de L. Rubio González], Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- CAÑEDO ARGÜELLES, C. (1974): «La influencia de las normas artísticas de Trento y los tratados españoles del siglo XVII», *Revista de Ideas Estéticas*, pp. 223-242.
- CASTIGLIONE, B. DE (1967): *El Cortesano*, [trad. de J. Boscán], Madrid, Espasa Calpe, VIII.
- CETINA G. DE (1981): *Sonetos y madrigales completos*, [ed. de B. López Bueno], Madrid, Cátedra.
- CONTI, G. DE (1595): *La Bella Mano*, Parigi, Mamerto Patisson.
- CONTINI, G. (1974): «Petrarca e le Arti figurative», *Francesco Petrarca. Citizen of the World*, Padova, Antenore, pp. 115-131.
- CUEVA, J. DE LA (1582): *Obras*, Sevilla, Andrea Pescioni.
- DUBOIS, C. G. (1980): *El Manierismo*, Barcelona, Península.
- FARAL, E. (1971): *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion.
- FEDER, L. (1971): *Ancient myth in Modern Poetry*, Princeton University Press.
- FIGUEROA, F. DE (1989): *Poesía*, [ed. de M. López Suárez], Madrid, Cátedra.

- FOUCAULT, M. (1976): *La volonté de Savoir. Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976.
- GARROTE PÉREZ, F. (1997): «La belleza del retrato en Herrera», *Ínsula*, 610, pp. 21-23.
- GARCILASO DE LA VEGA, (1974): *Obras Completas*, [ed. crítica de E. L. Rivers], Madrid, Castalia.
- GENTILI, A. (1989): *Il ritratto e la memoria*, Roma, Bulzoni.
- GÓNGORA, L. (1972): *Obras Completas*, [ed. de J. e I. Millé], Madrid, Aguilar.
- HERNÁNDEZ, M. (1997): «Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera», *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Universidad de Málaga, pp.125-201.
- HERRERA, F. (1975): *Obra poética*, [ed. de J. M. Blecua], Madrid, RAE, 2 vols.
- LIDA, M. R. (1984): «La Dama como Obra Maestra de Dios», *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, pp. 179-200.
- MAIO, R. DE (1988): *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori.
- MANERO SOROLLA, M. P. (1982): «Relámpagos por risas», *Anuario de Filología*, VIII, pp. 297-309.
- (1992): «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento. La tradición petrarquista». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LXVIII, p. 5-71.
- (1994): «Petrarquismo y Emblemática», *Literatura Emblemática Hispánica* [ed. de S. López Poza], La Coruña, Universidade da Coruña, pp. 175-202.
- MARGOLIN, J. C. (1986): *M. Ficino e il ritorno di Platone*, Firenze, Olschki.
- MEDRANO, F. (1988): *Poesía*, ed. de D. Alonso, Madrid, Cátedra.
- PETRARCA, F. (1955): *Secretum* [ed. bilingüe latina-italiana de E. Carrara], *Prose*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- (1996): *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori.
- POZZI, G. (1976): «Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie», *Intorno al codice. Atti del III Convegno della Associazione italiana di Studi Semiotici*, Firenze, pp. 37-76.
- QUONDAM, A. (1975): *La parola nel labirinto*, Roma-Bari, Laterza.
- (1991): *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, «Istituto di Studi Rinascimentali», Franco Cosimo Panini Editore.
- RAIMONDI, E. (1970): «Ritrattistica petrarchesca», *Metafora e storia*, Torino, Einaudi, pp. 163-187.
- RENIER, R. (1885): *Il tipo estetico della Donna nel Medio Evo*, Ancona, Morelli.
- SABBATINO, P. (1997): *La Bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki.
- SILVESTRE, G. (1938): *Poesías*, [ed. de A. Marín Ocete], Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras.
- TORRE, F. DE LA (1984): «Las peligrosas bravas ondas de oro», *Poesía completa*, [ed. de M. L. Cerrón Puga], Madrid, Cátedra.
- VASARI, G. (1550): *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze, [ed. a. cura di G. Milanesi], 9 vols. Firenze; 1878-1885.
- VILLAMEDIANA, CONDE DE (1990): «En ondas de los mares no surcados», «Al sol Nise surcaba golfos bellos», *Poesía impresa completa*, [ed. de J. F. Ruiz Casanova], Madrid, Cátedra, p. 92 y p. 137.