

*DESCRIPTIO PUELLAE Y CULTISMO EN GÓNGORA Y LOPE DE VEGA:
EL PALACIO COMO DAMA, LA DAMA COMO PALACIO*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel)

CITA RECOMENDADA: Antonio Sánchez Jiménez, «*Descriptio puellae* y cultismo en Góngora y Lope de Vega: el palacio como dama, la dama como palacio», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXXI (2025), pp. 44-76.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.547>>

Fecha de recepción: 4 de julio de 2024 / Fecha de aceptación: 28 de julio de 2024

RESUMEN

Este trabajo examina unos modismos del tópicus de la *descriptio puellae* en textos de Góngora y Lope. Concretamente, estudia la imagen de la dama como atractivo palacio, que desarrolla un célebre soneto gongorino («De pura honestidad templo sagrado») y varios textos lopescos: el soneto 64 de las *Rimas* («Yo vi sobre dos piedras plateadas»), unos pasajes de *De cosario a cosario* (antes de 1619), de *El caballero de Olmedo* (c. 1621) y, especialmente, de *La Circe* (1624). Tras repasar algunos elementos del tópicus de la *descriptio puellae*, y en particular las metáforas arquitectónicas, examinamos el soneto gongorino y las fuentes que propone la crítica, a las que sumamos el *Cantar de los cantares*. A continuación, estudiamos *descriptions puellarum* en Lope, tanto las no arquitectónicas como, especialmente, las que sí lo son, y en concreto las que usan la metáfora de la columna: para hablar del cuello de la dama, según el canon petrarquista, o para hablar de sus piernas, según una atrevida pero difundida tradición erótica que recoge el citado soneto de las *Rimas*. Por último, y en la parte central del trabajo, examinamos estas metáforas en el Lope de senectud, cuya *Circe* las lleva a un refinamiento que podemos comparar con el gongorino.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Góngora; *descriptio puellae*; arquitectura; metáfora.

ABSTRACT

This paper examines some elements of the *descriptio puellae* topic in texts by Góngora and Lope. Specifically, we study the image of the lady as an attractive palace, which is developed in a famous sonnet by Góngora («De pura honestidad templo sagrado») and in several texts by Lope: sonnet 64 of the *Rimas* («Yo vi sobre dos piedras plateadas»), some passages from *De cosario a cosario* (before 1619), from *El caballero de Olmedo* (c. 1621) and, especially, from *La Circe* (1624). After reviewing some elements of the *descriptio puellae* topic, and in particular the architectural metaphors, we examine the Gongorine sonnet and the sources proposed by the critics, to which we add the *Song of Songs*. Next, we study *descriptions puellarum* in Lope, both architectural and non-architectural, and, among the first, those that use the metaphor of the column: to speak of the lady's neck, accord-

ing to the Petrarchan canon, or to speak of her legs, according to a daring but widespread erotic tradition that the aforesaid *Rimas* sonnet retakes. Finally, and in the central part of the work, we examine these metaphors in late Lope texts, such as *La Circe*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Góngora; *Descriptio puellae*; Architecture; Metaphor.

Uno de los episodios más célebres en la relación entre Lope de Vega y Luis de Góngora fue la supuesta claudicación del Fénix al encanto cultista. Con la subida al trono de Felipe IV, todo parecía favorecer a un Góngora que ya había dado el salto a la corte en 1617 y cortejaba con éxito a su poderoso paisano, el futuro conde-duque de Olivares. En 1622 y 1623, el cordobés consiguió dos hábitos de Santiago para sus parientes (Carreira Vérez), aprovechando que la poesía culta brillaba en la corte del joven rey. Mientras, Lope luchaba una guerra desigual contra los cultos. En la dedicatoria de *La Circe* aludía a ellos con sorna y cierta melancolía al señalar que los versos de su libro estaban «en la lengua de Castilla que se usaba no ha muchos años» (Vega Carpio, *La Circe*, p. 358), esto es, antes de que la nueva poesía cambiara los usos y se ganara «la admiración de los más entendidos» (Alonso 1966:441). En los años veinte, todo parecía conjurarse contra un autor que, además de envejecer y sufrir diversos reveses vitales, se enzarzaba en polémicas derivadas de la guerra gongorina: contra Colmenares, contra Jáuregui, contra Suárez de Amaya.¹ A un tiempo, el Fénix desarrollaba una literatura refinada y apta para los gustos de la corte en la que la crítica ha localizado la impronta de sus dos grandes rivales: Cervantes y, sobre todo, el mencionado Góngora, cuya influencia en *La Filomena* y *La Circe* han señalado estudiosos como Marín [1955] o Alonso [1966:440-455].²

El presente trabajo examina unos modismos del tópico de la *descriptio puellae* en textos de Góngora y Lope. Concretamente, nos centraremos en la imagen de la dama como atractivo palacio, que desarrollan un célebre soneto gongorino («De pura honestidad templo sagrado») y varios textos del Fénix entre los que descuellan el so-

1. Sobre Lope y Colmenares, véase Tubau [2007]; sobre su disputa con Jáuregui, Rico García [1996]; sobre la polémica con Suárez de Amaya, López Lorenzo [2023:229-272].

2. Sobre Cervantes y las *Novelas a Marcia Leonarda* véanse Ayllón [1963], Scordilis Brownlee [1981], Campana [1998], Carreño [2002 y 2012] y López Lorenzo [2023:76-77]. Sobre la estética de *La Filomena* y *La Circe*, véase López Lorenzo [2023].

neto 64 de las *Rimas* («Yo vi sobre dos piedras plateadas») y unos pasajes de *De cosario a cosario* (a. 1619), de *El caballero de Olmedo* (c. 1621) y, especialmente, de *La Circe* (1624).³ Tras repasar brevemente algunos elementos del tópico de la *descriptio puellae*, y en particular los que acuden a metáforas arquitectónicas, examinamos el soneto gongorino y las fuentes que propone la crítica, a las que sumamos el *Cantar de los cantares*. A continuación, estudiamos la *descriptio puellae* en Lope, tanto descripciones no arquitectónicas como, especialmente, estas últimas, entre las que nos fijamos en las que usan la metáfora de la columna: para hablar del cuello de la dama, según el canon petrarquista, o para hablar de sus piernas, según una atrevida pero difundida tradición erótica que recoge el soneto 64 de las *Rimas*. Por último, y en la parte central del trabajo, examinamos estas metáforas en el Lope de senectud, cuya *Circe* las lleva a un refinamiento que podemos comparar con el gongorino.

GÓNGORA Y SUS FUENTES: *DESCRIPTIO PUELLAE* ARQUITECTÓNICA

La *descriptio puellae* es uno de los tópicos más asentados en la lírica del Siglo de Oro (Muñiz Muñiz 2018). Sus motivos fundamentales aparecen ya en la literatura amorosa romana (Moreno Soldevila 2011), aunque en el xvii español algunos de ellos, por comunes que fueran, estaban asociados a poetas determinados. Así, cuando la Circe lopesca llora y baña «la pura rosa y azucena / con perlas» (p. 377, I, vv. 563-564), los lectores áureos evocarían el soneto XXIII de Garcilaso, por más que comparar a una bella joven con flores fuera tan corriente como describir el cutis perfecto usando el contraste del blanco y el rojo.⁴ Algo parecido ocurre con la alegoría de la dama como palacio o templo, que, aunque tópica, tiene un hito fundamen-

3. Para la fecha de *De cosario a cosario*, véase Buchanan [1922:14-15], Morley y Bruerton [1968:307-308] y Di Pastena [2020:105-106]. En cuanto a *El caballero de Olmedo*, obtenemos su datación de Rico [1981:61-62], quien matiza la que proponen Morley y Bruerton [1968:296]: c. 1620-1625.

4. Comentando el soneto XXIII de Garcilaso, Herrera explica que su «argumento» «es tan común que muchos griegos i latinos, muchos italianos i españoles lo an tratado casi infinitas vezes» (*Anotaciones*, pp. 422-423), y Salcedo Coronel, glosando el gongorino «Ilustre y hermosísima María», afirma que «frecuente es en los mejores autores comparar a las flores la hermosura» (*Obras*, p. 329). En cuanto a flores y colores, Ponce Cárdenas [2010:224] sostiene que «la armonía cromática del rojo y el blanco, así como su plasmación metafórica en rosas y lirios, tiene un abolengo milenario y se rastrea en toda suerte de autores grecolatinos (Anacreonte, Propercio, Tibulo, Virgilio, Ovidio, Claudiano, Nono de Panonnis), italianos (Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Poliziano) y españoles (Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Cetina, Herrera)». Sobre el rojo y blanco en la literatura latina, véase Moreno Soldevila [2011:139-140].

tal en un temprano soneto de Góngora, «De pura honestidad templo sagrado» (1582). Lara Garrido [1997] muestra lo extendido que estaba este recurso señalando su aparición en el *Epithalamion* de Spenser (1595):

Her snowie necke lyke to a marble towre,
And all her body like a pallace fayre,
Ascending vppe with many a stately stayre,
To honors seat and chastities sweet bowre. (p. 112, vv. 177-180)

Otros lugares podrían parecer todavía más cercanos al soneto gongorino, aunque en realidad no incluyen descripciones de la dama. Es el caso del soneto XXII de *Amoretti* (1595), cuyo segundo cuarteto asocia dama y templo, y además recurre al campo semántico religioso que vemos en el cordobés:

Her temple fayre is built within my mind,
in which her glorious ymage placed is,
on which my thoughts doo day and night attend
lyke sacred priests that neuer thinke amisse. (p. 77)

Parece evidente que el soneto, más que describir a la dama en sí, pinta la imagen de la misma en la mente del poeta, detalle en que el inglés imita a Desportes (1573) (Larsen 1997:152):

Solitaire & pensif dans un bois escarté,
Bien loing du populaire & de la tourbe espesse
Ie veux bastir un temple à ma chaste deesse,
Pour appendre mes voeux à sa divinité.
Là de iour & de nuict par moy será chanté
Le pouvoir de ses yeux, sa gloire & sa hauteesse:
Et, deuôt, son beau nom j'inuoqueray sans cesse,
Quand ie seray preßé de quelque aduersité.
Mon oeil será la lampe, & la flamme immortelle,
Qui me va consumant, servira de chandelle:
Mon corps sera l'autel, & et mes soupirs les voeux.
Par mille & mille vers ie chanteray l'office,
Puis épanchant mes pleurs, & coupant mes cheueux,
I'y feray tous les iours de mon coeur sacrifice. (*Les premières...*, soneto 37, f. 10r)

Como hiciera más tarde Góngora en el soneto que nos interesa, tanto Desportes como Spenser adoptan una imaginería sacra que remite al tópico de la *religio amoris*. Sin embargo, en estos dos poetas la dama no es exactamente un bello templo, sino una bella imagen a la que se construye un hermoso templo metafórico: el amor.

En contraste, en el texto de Góngora el elemento descriptivo es evidente, como explica Salcedo Coronel al resumir el poema: «en metáfora de un templo describe don Luis la hermosura interior y exterior de su dama» (Salcedo Coronel, *Obras*, p. 376).⁵ El soneto es celeberrimo y pinta el cuerpo de la dama centrándose en su piel, boca, ojos y cabello, que compara con elementos suntuarios mediante una serie de estilemas que vamos a examinar enseguida y que el ya citado Salcedo Coronel relaciona con tres fuentes principales (Petrarca, Minturno y Garcilaso) y una secundaria (Bernardo Tasso) (Matas Caballero 2019:257). Además, podríamos añadir otra que no contempla el comentarista: el *Cantar de los cantares* (4, 4; 7, 5), que compara el cuello de la amada con la torre de David y con una torre de marfil («*turris eburnea*»), que parangona sus pechos con otra torre («*ubera mea sicut turris*») (8, 10) y que describe las piernas del amado —no de la amada— como columnas de mármol sobre basas de oro («*crura illius columnae marmoreae, / quae fundatae sunt super bases aureas*») (5, 15). Evidentemente, la «marble towre» del *Epithalamion* bebe de esta fuente, cuya importancia volveremos a resaltar abajo.

En cuanto a Petrarca, Salcedo Coronel percibe su influencia en el cuarteto inicial del soneto gongorino, que describe la piel de la joven trayendo a colación materiales de construcción que destacan por su lujo y su extremada blancura («nácar», «alabastro»):

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado; (Góngora, *Sonetos*, p. 261, vv. 1-4)

Salcedo Coronel remite aquí al *Canzoniere*, sosteniendo que el texto de Góngora «es imitación del Petrarca en la canción de la segunda parte que comienza *Tacer non posso*» (*Obras*, p. 376). Estos son los versos en cuestión:

5. Puntuamos el texto de Salcedo Coronel y modernizamos su ortografía según criterios fonéticos.

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
 d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro,
 onde 'l primo sospiro
 mi giunse al cor, et giugnerà l'estremo. (Petrarca, *Cancionero*, II, cccxxv, p. 920, vv. 16-19)

El dato lo vuelve a recoger la crítica moderna (Gates 1933:18), para la que el parecido es innegable. Sin embargo, conviene puntualizarlo, pues la canción de Petrarca tiende más hacia la alegoría y a lo abstracto, al modo medieval de textos como el *Roman de la rose*, y se aleja del impulso descriptivo y apegado a lo concreto que caracteriza el soneto gongorino. Es cierto que, como explica Santagata [2018:1268], los muros de alabastro de Petrarca remiten a la piel de la joven, el techo de oro, a sus cabellos, la puerta de marfil, a su boca y dientes, y las ventanas de zafiro, a sus ojos.⁶ No obstante, en los versos previos, que no cita Salcedo Coronel, Petrarca trae a colación la idea del cuerpo como cárcel del alma (*Cancionero*, II, cccxxv, p. 920, v. 9),⁷ tópico que parece inspirar la imagen y que nos lanza de lleno al mundo de la alegoría. Luego, en los siguientes encontramos no solo otro tópico al que nos referiremos enseguida (la *militia amoris*), sino también a la propia dama sentada dentro del edificio:

D'un bel diamante quadro, et mai non scemo,
 vi si vedea nel mezzo un seggio altero
 ove, sola, sedea la bella donna:
 dinanzi, una colonna
 cristalina, et iv'entro ogni pensiero
 scritto, et for tralucea sì chiaramente
 che mi fea lieto, et sospirar sovente. (*Cancionero*, II, cccxxv, p. 922, vv. 24-30)

Queda claro, pues, que en la canción de Petrarca muros, techo y ventana son a un tiempo descripción de la dama y alegoría de su morada, aspecto este que no encontramos en Góngora, cuyo soneto es puramente descriptivo y metafórico: el hermoso templo es la dama, a quien los versos pintan con el detalle que conviene en una *descriptio puellae*.

6. Santagata [2018:1268] aclara que la imagen de los ojos como ventanas del alma proviene de las *Tusculanas* de Cicerón (I, 20, 46).

7. Véase al respecto Santagata [2018:1267], quien remite a otros lugares del *Canzoniere* (72, 20).

Pese a esta divergencia tan importante, críticos como Dámaso Alonso [1966:405] sostienen que la «honda espiritualidad» del poema gongorino se ajusta al tono de Petrarca más que otra de las fuentes que señala Salcedo Coronel (*Obras*, p. 378): el soneto «In sì bel tempio de memorie adorno», de Minturno. Su peso también lo rechaza Crawford [1929:124], quien sin embargo concede que los versos de Minturno presentan importantes puntos en común con el poema gongorino. Es el caso de la mención al templo en el primer verso, de la referencia a las ventanas, de la aparición del vidrio, etc.:

In sì bel tempio de memorie adorno
 vevev'io lampeggiar soavemente
 l'uscio d'avorio, e folgorare intorno
 l'alte finestre di piropo ardente;
 d'un lucido cristallo, e di possente
 virtù, l'alta colonna; un chiaro giorno
 il tetto d'oro à le mie luci spente;
 e di perle, e di rose un bel soggiorno.
 Sopra un bel quadro adamantino seggio
 siele'l Signor', anzi'l nemico mio,
 pieno di dolce foco, onesto, e sacro.
 Qui mi sospinse il caldo e van disio
 tal; che la via d'uscirne ormai non veggio;
 qui con la penna il bel nome consacro. (Minturno, *Rime*, p. 17)

Por último, al pasar revista a las fuentes de Góngora, Salcedo Coronel (*Obras*, p. 378) trae a colación la «Égloga I» de Garcilaso, que en su opinión deriva también de Petrarca. Desde luego, el toledano comparte con el toscano (y con Minturno y Góngora) el «dorado techo» que simboliza los cabellos de la dama:

Los cabellos que vían
 con gran desprecio al oro
 como a menor tesoro
 ¿adónde están, adónde el blanco pecho?
 ¿Dó la columna que el dorado techo
 con proporción graciosa sostenía? (Garcilaso de la Vega, *Poesía*, p. 329, vv. 273-278)

A estos tres modelos principales, la crítica añade unos sonetos de Bernardo Tasso que bien pudieron influir en Minturno (Matas Caballero 2019:254) y que, en cualquier caso, habrían contribuido a conformar una imaginería que Poggi [2014:118] relaciona con la arriba mencionada *religio amoris* y que, en su opinión, ha llevado a toda una corriente crítica a proponer que el soneto podría no ser amoroso, sino tal vez la descripción de una iglesia o una estatua pía (Griffin 2009; Waissbein 2010; 2014; 2016).⁸ Cabe añadir, para sustentar los argumentos de Poggi, que todos los comentaristas áureos consideraron que el soneto era amoroso, que amorosas eran sus fuentes y textos paralelos (el que hemos señalado en los *Amoretti*), y que en esa línea galante debieron de interpretar el soneto poetas posteriores, como mostraremos abajo.

En cualquier caso, y volviendo a las fuentes del soneto gongorino, subrayemos que el «uscio» de Petrarca y Minturno se vuelve «puerta» en Góngora, aunque el cordobés la imagina hecha de coral, no de marfil:

pequeña puerta de coralpreciado,
claras lumbreras de mirar seguro
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado; (Góngora, *Sonetos*, p. 261, vv. 5-8)

Esta puerta pinta la boca de la dama, como explica Matas Caballero [2019:256], quien también aclara el resto de las imágenes del cuarteto: los ojos son las «lumbreras», y las pupilas, «viriles» de color «esmeralda» que contrastan con las ventanas de zafiro («fenestre di zaffiro») o de rubí («finestre di piropo») que traen los modelos italianos. A continuación, y siguiendo el orden ascendente, en el soneto encontramos el rubio cabello de la dama, el «techo»:

soberbio techo, cuyas cimbras de oro
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza; (*Sonetos*, p. 261, vv. 9-11)

Ya hemos adelantado que la imagen puede evocar tanto el «tetto d'oro» de Petrarca y Minturno como el «dorado techo» de Garcilaso, elementos a los que Góngora añade un tecnicismo arquitectónico, la «cimbra», esto es, «el arco de madera que

8. Para una respuesta a estas teorías, véase Poggi [2014].

se hace para formar sobre él la vuelta de la bóveda» (*Autoridades, s.v.*), que el cordobés imagina pintada con pan de oro. En cualquier caso, el terceto final retoma la etopeya que anticipaba el v. 1 («De pura honestidad templo sagrado»), pues subraya la imaginería de la *religio amoris* en un tono de plegaria que también adelantaba el «*incipit* vocativo» inicial (Poggi 2014:118):

ídolo bello a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta y tus virtudes reza. (*Sonetos*, p. 261, vv. 12-14)

Se cierra así un soneto que Matas Caballero [2019:253] sitúa entre los más conocidos del poeta cordobés y que vamos a comparar con algunas obras de su gran rival, y en particular con las mencionadas octavas de *La Circe*.

LA COLUMNA COMO CUELLO

Para poder dilucidar si la *descriptio puellae* de *La Circe* presenta influencia gongorina, dónde y en qué grado, debemos mostrar primero cómo Lope usó las metáforas arquitectónicas en contextos similares y en obras compuestas antes del triunfo de la poesía culta, o al menos antes de la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* en Madrid a partir de otoño de 1613. Adelantemos que en estos textos de Lope los elementos arquitectónicos suelen aparecer aislados, y no formando todo un sistema, como en Góngora. Además, cabe notar que, salvo en el caso especial del soneto 64 de las *Rimas*, el Fénix recurre en ellos al canon corto (busto de la dama) y que se fija en dos partes marcadas por la tradición bíblica, italiana y garcilasiana: la columna (cuello) y el dorado techo (cabello).

Este esquema está presente en la obra lopesca desde la *Arcadia*, libro relativamente parco en descripciones de bellas,⁹ y mucho más en detalles arquitectónicos: así, Olimpio compara las partes del rostro de Belisarda con elementos naturales (p. 212) y Alasto describe la cara y cuerpo de Crisalda con imágenes de flores, metales y piedras preciosas (pp. 222-224). Tampoco hallamos arquitectura en dos obras de senec-

9. Por ejemplo, Menalca, el narrador de la historia de Alasto y Crisalda pinta a la joven simplemente como «hermosa» (p. 215).

tud donde el Fénix describe jóvenes atractivas: *La Filomena* (1621) y *La Dorotea* (1632). En la primera, Lope pinta la belleza de Progne con un canon corto que destaca sus cejas («arcos sin cuerda»), labios («claveles animados») y mejillas («campos» de flores) (*La Filomena*, I, 15, vv. 113-120). En la segunda, la *descriptio puellae* de la protagonista recurre a términos escultóricos primero, pictóricos después,

FERNANDO ¡Oh Venus de alabastro! ¡Oh aurora de jazmines, que aún no tienes toda la color del día! ¡Oh mármol de Lucrecia, escultura de Micael Ángel!

JULIO (Agora yo juraré que es casta.)

FERNANDO ¡Oh Andrómeda del famoso Ticiano! —Mira, Julio, ¡qué lágrimas! Parece azucena con las perlas del alba. —Desvíale los cabellos, Celia, veámosle los ojos, pues se deja mirar el sol por la nube de tan mortal desmayo. (*La Dorotea*, acto I, escena 5, pp. 44-45)

Sin embargo, más que usar elementos de estas artes, don Fernando se remite a obras completas con las que compara a su amada. Asimismo, y en cualquier caso, la escena que hemos señalado no contiene menciones de arquitectura.

Las excepciones a esta tendencia previas a 1613 están en dos poemas de la *Arcadia* (1598), así como en unos fragmentos de *La hermosura de Angélica* (1602) y *Pastores de Belén* (1612). En la *Arcadia*, los poemas en cuestión son «En las riberas famosas» y «Si en esta argolla atados los más fieros». El primero lo canta Celso en el libro primero del volumen e incluye una extensa *descriptio puellae* que pinta diversas partes del cuerpo de la dama: cabellos (rayos de sol), cejas (arcos), ojos (soles, zafiros, espejos), labios (corales), mejillas (púrpura y mármol), pechos y manos (marfil) y cuello (alabastro) (pp. 2-51253). Este último nos interesa porque Celso lo imagina como una columna que sostendría el Olimpo, esto es, la cabeza de la joven:

Atlante del nuevo Olimpo,
era su cuello alabastro,
que, con ser coluna sola,
a Alcides pusiera espanto. (*Arcadia*, p. 253)

Obviamente, el término es representativo por su presencia determinante en los textos del *Cantar de los cantares*, Petrarca, Minturno y Garcilaso. Sin embargo,

la metáfora aparece aislada, pues Celso no describe a su dama como un edificio: nótese, por ejemplo, que el cabello de la joven son rayos de sol, no un techo. Tampoco lo hace el soneto de Anfriso a la gargantilla de Anarda, que se centra solamente en el cuello de la pastora, de nuevo hermoso como una columna:

Si en esta argolla atados los más fieros
y bravos animales africanos,
coluna blanca, con sus negras manos
procuran de mis ojos defenderos,
no sin mucho peligro podré veros
sustentar esos cielos soberanos,
si no los tiene ya blandos y humanos
el miedo de enojaros y ofenderos.
De más precio sois vos, coluna hermosa,
que el Vellocino y las Manzanas de Oro,
pues estáis más guardada y defendida;
pero si el mármol ablandáis piadosa,
para Jasón de su real tesoro
ofrezco más lealtad y menos vida. (*Arcadia*, p. 474)

Lope pinta aquí el cuello como una columna en la que se apoya el cielo, que sería la cabeza de la dama, y de nuevo conecta estas imágenes con figuras mitológicas. Si en el poema anterior Celso evocaba a Hércules (y el cuello de la dama, una de las columnas del estrecho de Gibraltar), en este, Anfriso trae a colación a Jasón y al propio Hércules: el primero obtuvo el vellocino de oro; el segundo, las manzanas de oro de las Hespérides.

A continuación, encontramos en *La hermosura de Angélica* dos descripciones con términos arquitectónicos donde aparece el detalle de la columna. Una se halla a comienzos del canto IV, que pinta «la hermosura de muchas damas y caballeros que vienen a la oposición del reino» (p. 287). Entre las primeras llega Belcoraida:

De Belcoraida el rostro peregrino,
el cabello enzarzado, negro y largo,
el color de la frente cristalino
y la coluna, que le tiene a cargo,

a su traje morisco granadino,
 como el descanso tras el llanto amargo,
 o tras la noche el resplandor primero,
 mostró sus ojos tras el Scita fiero.¹⁰ (*La hermosura de Angélica*, IV, 8, vv. 57-64)

Lope describe a la joven con un canon corto en que destaca su «rostro peregrino», su pelo, su frente y, finalmente, su cuello, una «coluna» que sostiene todo lo de arriba. Es la ya familiar imagen que hemos encontrado en la *Arcadia* y que también aparece en *Pastores de Belén*, aunque ahí alejada de un contexto amoroso y referida al Niño Jesús:

Que es sombra con él la nieve,
 y el marfil negro azabache,
 y que parece su cuello
 columna de leche y sangre. (*Pastores de Belén*, p. 444)

De modo semejante, en otro pasaje de *La hermosura de Angélica*, encontramos las mismas imágenes. Esta vez, se trata del libro V, donde Angélica recibe el premio de la hermosura y, por tanto, Lope dedica una atención especial a la *descriptio puellae*. Este interés es explícito y provoca una reflexión sobre los límites de la escritura, expuestos en relación con la pintura. Así, la voz lírica comienza explicando que tendrá dificultades para describir tanta belleza; luego, trae a colación el *ut pictura poesis* implícito en el pasaje de *La Dorotea* arriba citado; finalmente, subraya la superioridad de la poesía sobre la pintura:

por quien forzado pasaré sucinto,
 que a más discurso Melpómene espera
 y el lienzo y la color de que la pinto
 son imaginación varia y ligera;
 pintar con un color y otro distinto,
 trayendo de su mina y de su esfera
 el safiro y el sol, es una cosa
 a la imaginación dificultosa.

10. Modificamos la puntuación de Trambaioli [2005:290], quien pone un punto y coma al final del v. 60, separando así el sujeto («el rostro peregrino», etc., de Belcoraida) del verbo («mostró»).

Bien es verdad que llaman la poesía
 pintura que habla y llaman la pintura
 muda poesía, que exceder porfía
 lo que la viva voz mostrar procura,
 pero, para mover la fantasía
 con más velocidad y más blandura,
 venciera Homero Apeles, porque, en suma,
 retrata el alma la divina pluma. (*La Dorotea*, V, 6-7, vv. 41-56)

Aquí, la voz lírica se vuelve a su amada, Lucinda, a quien compara favorablemente con Angélica y a quien describe en dos octavas que comienzan anafóricamente con una prótasis condicional:

que si mostraras esos ojos bellos,
 azules como el cielo y los safiros,
 de donde Amor, aunque se abrase en ellos,
 hace a las almas amorosos tiros,
 si mostraras la red de tus cabellos,
 dulcísima prisión de mis suspiros,
 que los excedo, si en amarme calmas,
 y ¡ojalá que suspiros fueran almas!,
 si mostraras la boca envuelta en risa,
 la blanca mano y el nevado pecho,
 basas de la coluna tersa y lisa
 en que se afirma aquel divino techo,
 sospecho que bajaran tan aprisa
 almas como laureles a despecho
 de tantos pretendientes, pero ignoro
 quién fuera de tus méritos Medoro. (*La Dorotea*, V, 12-13, vv. 89-104)

La descripción es un canon corto al que Lope añade la mano de la joven. Comienza con los ojos y cabellos, para continuar con la boca, mano y pecho, momento en que aparecen los términos arquitectónicos: «coluna», para pintar el cuello, y «basas», para describir los elementos en que esta columna se apoya, que serían la mano y el pecho. El vocabulario podría remitir al *Cantar de los cantares* (columnas y basas), aunque su yuxtaposición con el «divino techo» y su uso para describir el cuello, y no las piernas de la dama, lo sitúa en la órbita de Petrarca, Minturno y Garcilaso.

LA COLUMNAS COMO PIERNAS

Sin embargo, hay un texto de Lope que se centra en las columnas y en la descripción arquitectónica para pintar en tono festivo y erótico los pies y piernas de la dama. Nos referimos al soneto 64 de las *Rimas*:

Yo vi sobre dos piedras plateadas
dos columnas gentiles sostenidas,
de vidrio azul cubiertas, y cogidas
en un cendal pajizo y dos lazadas.
Turbeme y dije: «¡Oh, prendas reservadas
al Hércules que os tiene merecidas!,
si como de mi alma sois queridas
os viera de mis brazos levantadas,
tanto sobre mis hombros os llevara
que en otro mundo que ninguno viera
fijara del Plus Ultra los trofeos,
o fuera yo Sansón, que os derribara
porque, cayendo, vuestro templo diera
vida a mi muerte y muerte a mis deseos». (*Rimas*, I, p. 82)

El soneto tuvo gran fortuna, evidente en las copias manuscritas que conservan el texto y en las imitaciones que suscitó, entre las que se cuentan poemas de Scipione della Cella («Vide colonne d'alabastro schietto») y Marino («Donna chi se lava le gambe»), así como un romance del *Cancionero antequerano* («Las columnas de cristal») (Alonso 1972:40-42; Lara Garrido 1997:44-45; Carreño 1998:199; Piqueras Flores 2019; Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego 2022:687-688). Probablemente el soneto debió este éxito a su atrevimiento, que hizo que Alonso [1972:41] lo situara «en el límite que la gravedad española podía tolerar» y que Pedraza Jiménez [1993-1994:I, 326] lo juzgara «semipornográfico», aunque desde luego es un texto menos explícito que su imitación manuscrita en el *Cancionero antequerano*. En cualquier caso, no es un poema aislado, pues existe toda una tradición poética áurea que celebra la belleza de las pantorrillas «gruesas y bien torneadas» (Piqueras Flores 2019:857).¹¹ Esta línea parece depender de *Os Lusíadas* de Luís

11. En esta tradición sitúa Piqueras Flores [2019:852-853] una inefable canción ponderando la belleza de las gordas (Alzieu, Jammes y Lissorgues 1984:182).

de Camões, cuya osada descripción de los encantos de la diosa Venus toma la imagen bíblica de las columnas:

Os crespos fios de ouro se esparziam
 Pelo colo que a neve escurecia;
 Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
 Com quem Amor brincava, e não se via;
 Da alva petrina flamas lhe saíam,
 Onde o minino as almas ascendia.
 Polas lisas colunas lhe trepavam
 Desejos, que como hera se enrolavam.
 Cum delgado cendal as partes cobre
 De quem vergonha é natural reparo;
 Porém nem tudo esconde nem descobre
 O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
 Mas, pera que o desejo acenda e dobre,
 Lhe põe diante aquele objecto raro. (*Os Lusíadas*, II, 36-37)

Estos versos fueron muy conocidos en la España del Siglo de Oro. Los emuló Corte-Real en la *Victoria de Lepanto* (1578) (Plagnard 2016), influyeron en Góngora (Alves dos Santos 2003-2004:26-30) y los tradujo Luis Gómez de Tapia en su *La lusiada* (1580), donde escribe: «por las lisas columnas le trepaban / deseos que cual yedra se enredaban» (f. 39r). Años más tarde, los comenta un fervoroso admirador de Lope, Faria y Sousa, quien, con un pudor que revela hasta qué punto es atrevida la imagen, explica que «pelas lisas columnas» es una «perífrasis hermosa de aquella parte del cuerpo que luego abajo mostraremos», parte que luego revela ser «las dos ramas en que se divide la parte inferior del cuerpo y que nos ministran el andar», que relaciona con «las ternuras de los esposos en los Cantares», y concretamente con el verso que trajimos a colación arriba: «Crura illius columnae marmoreae» (*Lusiadas*, pp. 430-431).

Aunque Faria y Sousa trata de minimizar el impacto del pasaje de *Os Lusíadas* mediante un comentario alegórico (Venus representaría la Iglesia), sus descendientes textuales son eróticos. Entre ellos destaca un célebre soneto del novohispano Francisco de Terrazas que se encuentra en las *Flores de varia poesía* y que también comenta Piqueras Flores [2019]:

¡Ay, basas de marfil, vivo edificio
 obrado del artífice del cielo,
 columnas de alabastro que en el suelo
 nos dais del bien supremo claro indicio!
 ¡Hermosos chapiteles y artificio
 del arco que aun de mí me pone celo!
 ¡Altar donde el tirano dios mozuelo
 hiciera de sí mismo sacrificio!
 ¡Ay, puerta de la gloria de Cupido,
 y guarda de la flor más estimada
 de cuantas en el mundo son ni han sido!
 Sepamos hasta cuándo estáis cerrada
 y el cristalino cielo es defendido
 a quien jamás gustó fruta vedada.¹² (*Flores de baria poesía*, p. 474)

Es difícil decidir cuál de los dos sonetos, el de Terrazas o el de Lope, es más atrevido: los dos describen a la dama en metáfora de edificio y se centran en sus pies y piernas; los dos aluden a lo que hay entre ellas, que Terrazas pinta como un «arco», «altar» de amor, «puerta de la gloria de Cupido», «guarda de la flor más estimada», «cristalino cielo» y «fruta vedada». El de Lope ha sido muy comentado (Pedraza Jiménez 1993-1994:I, 326-329; Carreño 1998:199-200; Sánchez Jiménez 2019), lo que nos exime de hacerlo de nuevo. Solamente cabe añadir que es rico en asociaciones intertextuales: el «cendal» ya está en Camões; las «prendas» remiten a las del célebre soneto X de Garcilaso (*Poesía*, p. 194), que a su vez envían a las «exuviae» de Virgilio (*Eneida*, IV, 651); la referencia a Hércules y las columnas del Estrecho de Gibraltar aparecen también en la *Arcadia* (en «Si en esta argolla atados los más fieros», p. 474). Y, por supuesto, el soneto invita a que lo comparemos con el gongorino: los dos presentan una *descriptio puellae* arquitectónica y son casi coetáneos. Recordemos que el de Góngora es de 1582, mientras que el de Lope, aunque solo apareció impreso en los doscientos sonetos de *La hermosura de Angélica* (1602) y luego en las *Rimas* (1604), se conserva en un testimonio anterior a 1582: el ms. 3924 de la BNE (Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego 2022:688). Es imposible postular relación directa alguna entre los sonetos de los dos rivales: por un lado, no cabe sostener que el Fénix decidiera usar la imagen

12. Hemos modernizado la ortografía del soneto siguiendo criterios fonéticos.

gongorina en clave erótica, pues la metáfora de las columnas procede de otra línea previa, la que hemos desgranado arriba (*Cantar de los cantares*, Camões); por otro, tampoco parece razonable proponer que Góngora adecentara la *descriptio puellae* de Lope en un soneto mucho más decoroso, pues no tenemos ninguna conexión única e inequívoca entre los dos textos, y además no nos consta que el poema del cordobés fuera posterior al del madrileño.

LAS COMEDIAS Y *LA CIRCE*

En cualquier caso, Lope no prodigó la imagen de las piernas femeninas como columnas en obras posteriores, con dos excepciones: unos célebres versos de *El caballero de Olmedo* y unos menos conocidos de *La Circe*. En cuanto a los primeros, se encuentran en una de las *descripciones puellae* que hace don Alonso de su amada, doña Inés. La primera de ellas está a comienzos del acto I y tiene como destinatario a Fabia, a quien don Alonso describe pormenorizadamente el cabello, ojos, manos, ropa, boca, chinelas, olor y garganta de la dama (vv. 75-130). La segunda es un soneto que don Alonso le hace llegar a doña Inés, y nos interesa porque incluye los estilemas que estamos examinando:

Yo vi la más hermosa labradora,
en la famosa feria de Medina,
que ha visto el sol adonde más se inclina
desde la risa de la blanca aurora.

Una chinela de color, que dora
de una coluna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.

Que una chinela fuese vitoriosa,
siendo los ojos del amor enojos,
confesé por hazaña milagrosa.

Pero díjele, dando los despojos:
«Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejás para el fuego de tus ojos?». (*El caballero de Olmedo*, vv. 503-516)

Tras un cuarteto inicial donde don Alonso se centra en el sentido de la vista y prepara la hipotiposis que sigue, la atención se fija en un detalle concreto: la chinela de la dama, que, recordemos, ya había parecido en la conversación con Fabia (v. 107) y que además es protagonista de uno de los romances de *La Dorotea*, «Unas doradas chinelas» (*Romances de senectud*, pp. 196-200). Aunque el soneto que nos ocupa se concentra en la chinela, menciona también las piernas de la dama, y lo hace con la metáfora arquitectónica consabida («coluna hermosa»), acompañada además de la «basa» que encontráramos en el soneto 64 de las *Rimas* y en el texto de Terrazas. En esta ocasión, y dado que el soneto de *El caballero de Olmedo* era un texto para recitar en las tablas, los versos resultan menos atrevidos: pasan rápidamente sobre el detalle de la columna y se centran en el fetichismo de la chinela y el minúsculo pie de la dama, muy habitual en la época.

La tercera vez que Lope habló de piernas femeninas como columnas fue en «La Circe», el poema que abre el libro homónimo de 1624. Mediante este volumen, el Fénix se quería presentar ante el conde-duque de Olivares como un autor refinado, cantor de héroes castos como Ulises, a quien retrata resistiendo los intentos de seducción de la tentadora Circe (Sánchez Jiménez 2004:193-194). Esta intención moralizante aparece de modo explícito en el tercer canto del poema:

Yo prometí, señor, que cantarí
 la resistencia de un varón prudente,
 cuyo valor divino le desví
 que amor lascivo divertirle intente;
 ya por esta moral filosofía
 se ve el ejemplo y la virtud presente
 de quien, jamás amado y perseguido,
 la patria celestial puso en olvido.

Mirad, Guzmán heroico, a quien el arte
 labró el diamante de ese ingenio ilustre,
 que puede a Venus resistirse Marte
 sin que las armas y el valor deslustre.
 La porción superior, la excelsa parte
 del alma luz, de las potencias lustre,
 la razón soberana, es gran delito
 que la sujete el cuerpo al apetito. («La Circe», III, p. 431, estrs. 30-31)

En este contexto de contrastes entre tentaciones carnales y castas resistencias destaca la *descriptio puellae* de la hermosa Circe, que ocupa varias octavas en el canto I. Antes, la beldad de la joven se anticipa mediante una descripción de su palacio, que es una emanación de la diosa porque su belleza irradia sobre el resto de la isla, que ha llenado de «palacios espléndidos». Entre ellos descuella el que habita Circe:

De mármoles y jaspes guarnecido
ocupa de la isla tanta parte,
que de pequeñas márgenes ceñido
darle no pudo habitación el arte;
Circe en su centro, ya de fieras nido,
sus palacios espléndidos reparte,
que por la natural arquitectura
fundó la artificiosa compostura.

Sobre mármoles blancos, que al indiano
marfil en lustre vencen, oro esmalta
la insigne puerta dórica, y de plano
perfil el claro pedestal resalta;
cuanto permite el arte en diestra mano,
en él levantan proporción tan alta
dos columnas de jaspe de Corinto,
de bronce y oro el capitel y el plinto. (I, p. 370, estrs. 38-39)

Por el momento, estas columnas son elementos arquitectónicos literales, y no metáfora para las piernas de la dama, puesto que durante varias octavas Lope centra su atención en describir pormenorizadamente el palacio de Circe. Así, el poeta nos informa de que en el estrado de la morada de la diosa hay ricas alfombras, piedras preciosas, tapices, hilos de oro, e incluso perlas:

Lágrimas densas del Aurora en puras
conchas del mar abiertas, como en flores,
pendían por los hilos de oro al suelo,
hurtando lustre al sol, cristal al hielo. (I, p. 371, estr. 45)

Cuando por fin, tras estos detalles suntuarios, aparece Circe, Lope se inclina por describirla con un canon largo que comienza pintando sus ropajes, para luego centrarse en sus cabellos, obviamente dorados:

la madeja bellísima, esparcida
por los hombros en ondas fulgurantes,
preciándose de ser mayor tesoro,
no permitía distinción al oro. (I, p. 372, estr. 46)

A continuación, el Fénix describe sus ojos (verdes como «esmeraldas vivas», p. 372, estr. 47) y su boca, en un pasaje que responde al habitual contraste entre rojo y blanco, aunque esta vez combina no solo flores, sino flores y marfil, como en el modelo virgiliano (*Eneida*, XII, 67-69):

Sucediendo al marfil, tan viva ardía,
que compitiendo en su celeste velo,
el carmín de la boca desafía,
como si fuera de diverso cielo;
era lo que la risa descubría
el nácar que en clavel condensa el hielo,
si se atreve la frígida mañana
tal vez con perlas a bordar su grana. (I, p. 372, estr. 48)

A este erotismo sutil y tan anclado en la tradición le sucede una octava sorprendente que alarga el canon e incluye el resto del cuerpo de la dama:

Bruñida al torno, la coluna hermosa
este edificio cándido y rosado
sustentaba con pompa generosa,
de tan divinos miembros ilustrado,
que siendo de aquel alma cautelosa
y de tan falso espíritu habitado,
el principio y origen de la vida
perdió tener la estimación debida. (I, p. 372, estr. 49)

Aquí, la columna no representa solamente las piernas, sino el resto del cuerpo de la joven. Como cabría esperar por las descripciones anteriores, el poeta pinta ese cuerpo como irresistible, gracias a la abundante adjetivación de los primeros cuatro versos («bruñida», «hermosa», «cándido y rosado», «generosa», «divinos», «ilustrado») y a la suntuosidad de los sustantivos principales, que remiten a un artístico

edificio: «torno», «coluna», «edificio», «pompa». Sin embargo, y en consonancia con el espíritu del poema, Lope presenta la imagen tentadora para rechazarla inmediatamente: los últimos cuatro versos de esta sensual octava lamentan que tan bello receptáculo contuviera un alma tan corrupta. Es una imagen que el autor hace explícita unas octavas más adelante, donde, tras una nueva *descriptio puellae* al detallar cómo se acicala la dama para recibir a Ulises (I, p. 382, estrs. 90-91), presenta a Circe (en sinécdoque por su mano) como un veneno ofrecido en vaso de oro:

Con blanca nieve, cuyo efeto es fuego,
 tierna le ciñe la robusta mano
 por ver si fácil de la vista el griego
 le entrega el pecho que conquista en vano;
 discreto Ulises, con mayor sosiego
 defiende el alma del primer tirano.
 ¡Ay de quien, necio, por la mano bebe
 veneno ardiente en áspides de nieve! (I, p. 383, estr. 96)

Se trata de una imagen procedente del *Apocalipsis* (17, 4) que tuvo mucha fortuna en el Siglo de Oro, como podemos comprobar con la *Oda IX* de fray Luis de León (*Poesía*, vv. 1-2). A Lope le sirve para enfatizar la naturaleza engañosa de la diosa, cuyo artificio subraya constantemente. Por ello no se limita a describirla como bella, sino que se regodea en revelar los subterfugios a que recurre para aumentar esa belleza:

Riza el cabello y en sortijas pone
 pendientes mil diamantes, y la cara
 al fingido jazmín fácil dispone
 agua confacionada, entonces clara;
 después de pura rosa la compone,
 densa en el medio, en los extremos rara,
 y las cejas en arco a los despojos
 previene con las flechas de los ojos.

Como en invierno suele añadir nieve
 el deleite mortal al agua fría,
 a la blancura que a los cielos debe,

Circe añadir la artificial porfía;
 a la garganta cándida se atreve,
 que los dientes lustrosos desafía
 del más sabio animal, y de azucena,
 teniéndola tan propia, viste ajena. (I, p. 382, estrs. 90-91)

Hemos visto que el pasaje entero comenzó describiendo el palacio de la dama, que Lope pintaba con términos suntuarios y muy atractivos. Pues bien, tras presentar estas dos *descriptioes puellae* en términos parecidos (belleza tentadora, pero artificiosa y engañosa), la atención del poeta regresa al palacio, en el que describe una galería de pinturas, hermosísimas todas, pero claramente diseñadas para incitar a la lascivia:

Así le lleva por las altas salas,
 de oro vestidas y pinturas bellas,
 aumentando los ámbares y galas
 lascivo resplandor en sus estrellas;
 tiernos Cupidos las purpúreas alas
 en torno mueven, y derriban de ellas
 las flechas encendidas sin efeto:
 que era la hierba defensor secreto (I, pp. 383-384, estr. 97)

Como explica la octava, estas pinturas no turban a Ulises porque el héroe lleva escondido un «defensor secreto», una hierba mágica que le pone a salvo de los hechizos de Circe. Pese a ello, Lope subraya la tentación con un estilo suntuoso y sensual que llega a su paroxismo en una serie de descripciones efrásticas de las pinturas en cuestión, pinturas que presenta como abiertamente eróticas e incitantes, porque sugieren la entrega de la dama. El tema de la primera es Venus y Adonis:

Y para que moviese como suele,
 lo imaginado más que la hermosura,
 quiere que el sueño honesto le desvele
 de los famosos cuadros la pintura;
 mira la madre del Amor, que impele
 corriendo el aire, y de la sangre pura
 las hojas de la rosa agradecidas,
 curando a los jazmines las heridas.

Adonis, río ya que al mar fenicio
de las faldas del Líbano desciende,
diestramente pintado al ejercicio
del campo, no a la diosa, libre atiende;
con blando rostro, con piadoso oficio,
que persiga las fieras le defiende,
tan bella, que la rosa, con los celos,
ser lirio quiso, y lo pidió a los cielos. (I, p. 384, estrs. 98-99)

Tras su perfecta síntesis de la técnica erótica (la imaginación incita más que la hermosura, lo oblicuo más que lo directo), Lope parece describir dos lienzos: en uno, Venus acude a los gritos de Adonis herido y tiñe las rosas con su sangre; en otro, más habitual, la diosa trata de retener a su amante, como en el célebre cuadro de Tiziano.¹³ A continuación, encontramos los otros lienzos, que forman una galería de *poesie* virtuales como las muy reales de Tiziano que Felipe IV guardaba en el Alcázar.¹⁴ En la octava siguiente vienen Diana y Acteón (tema literalmente de otro cuadro mitológico de la serie de Tiziano), y Leda y el cisne (objeto de un cuadro del taller de Tiziano, pero no del grupo original de *poesie*):

En otra parte, el baño de Diana
desnudas le mostró ninfas tan bellas,
que el indiano marfil, la tiria grana
no presumieran competir con ellas;
vestido blanda pluma, riza y cana,
el que lo está de sol, luna y estrellas,
engañaba de Leda la hermosura,
pero con más efecto la pintura. (I, p. 384, estr. 100)

Dejemos de lado un verso de *descriptio puellae* con los ecos virgilianos arriba señalados («el indiano marfil, la tiria grana»), pues estas estrofas producen su efecto, más que por los detalles, por la acumulación de escenas sensuales, y las más explícitas de todas son las que pintan a Dánae (otra de las *poesie*) y a la menos co-

13. Sobre Tiziano y Lope, véase de Armas [1978 y 2008], quien no considera estos pasajes.

14. La serie de *poesie* que Tiziano concibió para Felipe II entre 1554 y 1567 incluía el *Venus y Adonis*, *Dánae*, el *Rapto de Europa*, *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón*. La *Muerte de Acteón*, originalmente planeada dentro de la serie, nunca llegó a pintarse. Véase Checa Cremades [2021].

nocida Egina, ninfa a quien, según Ovidio, Júpiter poseyó en forma de una llama que representa las del amor:

Valiente cuadro, abriéndose los cielos,
la lluvia de oro espléndida enseñaba,
que a pesar de cuidados y desvelos
entró donde jamás de Amor la aljaba;
enfrente Egina los nevados hielos
al mentiroso fuego calentaba;
todo lo mira el griego, mas de un modo
la severa virtud lo vence todo. (*Metamorfosis*, I, pp. 384-385, estr. 101)

Como adelantamos arriba, esta batería de sensualidad no surte efecto en el protagonista, pues el casto Ulises rechaza las propuestas de la diosa. La serie de écfrasis de pinturas imaginadas,¹⁵ algunas tal vez inspiradas en las *poesie* de Tiziano, cumple una función semejante a la de la imagen de la columna: traza una analogía entre dama y palacio que sirve para enfatizar a un tiempo los tentadores encantos de la bella y su carácter artificioso y, por tanto, potencialmente engañoso.

Como contraste, podemos carear estos pasajes con otros que no son *descriptio puellae* ni traen columnas, pero que sirven para observar otro uso lopesco de la comparación arquitectónica. Nos referimos a unos versos de *De cosario a cosario*, comedia urbana en la que dos protagonistas atractivos y ricos, el indiano don Juan y Celia, se precian de no rendirse a los encantos del amor, y pasan la comedia tratando de burlarse: intentan enamorar al rival sin sucumbir a su hechizo, pero obviamente acaban enamorados y casados, y la comedia se cierra con las canónicas bodas. Antes, hacia finales del acto I, Celia espera la visita de don Juan y hace disponer su casa de modo que la represente e impresione a su invitado:

INÉS	Ya todo está prevenido como lo tienes mandado: huéspedes la casa espera, por el refrán castellano.
------	---

15. Imaginadas eran también las obras que describe Filóstrato de Lemnos en sus *Eikónes* o *Imagines* (Bergman 1971:1), que los estudiosos tienden a considerar el punto de partida de lo que hoy llamamos écfrasis: descripción detallada de un objeto artístico.

Sillas, camas y bufetes
parece que se acabaron
de hacer, por lustre y limpieza.

CELIA Gracias, Inés, a tus manos.

INÉS En todos los aposentos
humo oloroso espirando
las boniñas portuguesas
penetran los aires claros.
A solo mirar su aseo
puede venir ese indiano
desde Lima o desde Chile.

CELIA No hay cosa que obligue tanto,
Inés, a un hombre de bien,
porque es la casa retrato
de la limpieza del dueño. (vv. 931-949)

El pasaje es toda una *descriptio domi* que pondera el orden y limpieza de la casa recurriendo a imágenes de los sentidos de la vista y el olfato. Además, en los últimos versos citados Celia hace explícita tanto su intención como el espíritu del episodio: quiere enamorar a don Juan, y lo hace con la hermosura de su casa porque la casa es imagen de la dama. Y esa imagen es tentadora, como reconoce don Fernando, un galán amigo de don Juan que le acompaña a la visita:

FERNANDO (¡Mirad que pienso que estamos
en los palacios de Circe!) (vv. 958-959)

De modo semejante, el propio don Juan admite enseguida que la casa retrata a la joven:

JUAN No digáis más, que este cuarto
bien muestra que el dueño de él
tiene pensamientos altos. (vv. 982-984)

La mención de «los palacios de Circe» nos sirve para mostrar los puntos en común de las dos obras, *De cosario a cosario* y *La Circe*: en ambas, la casa de la dama la representa, y por tanto puede constituir un atractivo. Sin embargo, el sen-

tido de esta tentación es opuesto. En el caso de Circe, es sensual, casi sexual: la descripción de su suntuoso palacio, pródigo en pinturas, la *toilette* de la dama, incluso la descripción de ella misma como palacio y obra de arte, subrayan su peligrosa artificiosidad y anuncian un engaño. En el caso de Celia, la limpieza y el orden, unidos a detalles que casi podríamos calificar de burgueses, pintan una dama apropiada para el casamiento: de hecho, el juego de palabras entre casa y casarse es frecuente en la obra (vv. 480-481, 1107-1110, 2595, 2770-2772), así como el interés en conocer la casa de la dama (vv. 536, 870, 885). La dama es su casa y la casa es la dama, aunque en *De cosario a cosario* esta asociación aparece de modo explícito, y no metafórico y estilístico, como en los textos de Góngora y Lope que hemos examinado arriba.

CONCLUSIÓN

En torno al año de 1582, Góngora y Lope escribieron sendos sonetos de *descriptio puellae* que recurrían a la metáfora de la joven como edificio. Los dos fueron muy exitosos y, aunque adoptaban un tono casi opuesto (reverente en Góngora, desenfado y atrevido en Lope), bebían de una tradición común que los comentaristas del momento hacían partir de Petrarca, Minturno y Garcilaso, a los que podemos añadir el *Cantar de los cantares*. Además de esta tendencia a la descripción arquitectónica en general, el Fénix sigue una línea particular que se concentraba en describir las piernas como columnas y que también depende de otro pasaje del *Cantar de los cantares* (5, 15). Durante años, y tras ese soneto de juventud, Lope tuvo olvidado este estilema, pero no el que hacía de la columna una metáfora del cuello de la dama, ni tampoco las descripciones arquitectónicas, que encontramos de modo aislado y poco desarrollado en su corpus entre la *Arcadia* y *La Filomena*, con una aparición destacada en *La hermosura de Angélica*. En los años veinte, sin embargo, volvió a retomar la imagen de los miembros de la dama como bella columna en un soneto de *El caballero de Olmedo* y, sobre todo, en «La Circe», poema en que la crítica ha visto, con razón, influencia del estilo culto de Góngora.

Analizando unos pasajes del texto (las descripciones del palacio de Circe y de la bella joven), hemos podido localizar tanto aspectos que se acercan como, sobre todo, se alejan del soneto gongorino. Las concomitancias son escasas: los dos textos

son *descriptions puellarum* de canon largo (busto y piernas) y pródigas en elementos suntuarios. Las diferencias, en cambio, son muy abundantes. En primer lugar, y obviamente, está la extensión de estos pasajes, mucho mayor en «La Circe»: el texto de Lope transcurre en varias etapas y desarrolla el canon largo de la *descriptio puellae*, que al cordobés le interesa concentrar. En pocas palabras, la estructura abierta de Lope (series de octavas) se opone a la cerrada de Góngora (soneto), y determina su longitud. En segundo lugar, en «La Circe» no tenemos tono sacro ni ecos de la *religio amoris*, muy importantes en el soneto de su rival. Al contrario, y en tercer lugar, el Fénix adopta un tono sugerente y erótico que tiene uno de sus apoyos principales en el eco de la columna del *Cantar de los cantares*, muy alejado del «bello cimient y gentil muro / de blanco nácar y alabastro puro» con que Góngora aludía al cuello de la dama. En cuarto lugar, Lope refuerza la identificación entre joven y casa incluyendo una extensa descripción de la segunda, esto es, del palacio de Circe. Hemos visto que este tipo de analogía está presente en otras obras suyas (lo hemos examinado en *De cosario a cosario*, donde precisamente se mencionan «los palacios de Circe» para hablar de una tentadora casa), y que se desarrolla en «La Circe». Ahí, Lope no solo extiende la *descriptio puellae*, sino que incluye una *descriptio domi* con octavas pródigas en éfrasis de una galería de pinturas erótico-mitológicas, una especie de fantasía de *poesie* con cuadros sobre amores olímpicos e igualmente olímpicos desnudos y actos sexuales. En quinto lugar, este énfasis en el arte y en la suntuosidad artificiosa del palacio se hace eco del artificio del adorno de Circe, y sirve para proponer un mensaje moral: ante la tentación, contenerse, como (según Lope) hizo Ulises ante Circe.

En suma, en sus *descriptions puellae* de inspiración arquitectónica Lope no parece haber seguido la estela de «De pura honestidad templo sagrado». La influencia de este soneto no se percibe en «Yo vi sobre dos piedras plateadas» ni en otras descripciones de damas previas a 1613, y tampoco podemos identificarla en *El caballero de Olmedo* o «La Circe». En este último poema, el Fénix podrá haber adoptado alguno de los estilemas cultistas que detectó Dámaso Alonso [1966:440-455], pero no la *descriptio puellae* arquitectónica, con la que Lope parece más bien regresar al erotismo refinado de las *Rimas*, aunque esta vez tamizado por la palinodia que supone la castidad de Ulises. Y es que en «La Circe» el Fénix creó un poema exquisito cuyo tono y factura se aprecian perfectamente en los pasajes que hemos examinado. En ellos, da muestras de haber pensado en la relación entre forma y

contenido, que subraya mediante una compleja analogía y metáfora arquitectónica que ya aparece en la tercera estrofa del poema, donde la voz lírica promete hablar de la «natural distinta arquitectura» del cuerpo humano (I, p. 357, estr. 3): Circe es bella y artificiosa como su palacio y como los versos que los describen a ambos, especialmente los más refinados y metaartísticos de todos, los dedicados a la serie de *poesie* imaginarias. En este contexto y tono de erotismo cortesano, la imagen de las piernas de la bella como bruñidas columnas sirve para ejemplificar la tentación que siente, pero rechaza, el casto Ulises.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Gredos, Madrid, 1966.
- ALONSO, Dámaso, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Gredos, Madrid, 1972.
- ALVES DOS SANTOS, Cidália, «Camões y Góngora: una lectura del erotismo en *Los Lusíadas* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*», *Castilla*, 28-29 (2003-2004), pp. 23-46.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES, e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984.
- AMANN, Elizabeth, «Floridas señas: Góngora and the Petrarchan Tradition», *Bulletin of Spanish Studies*, 90 (2002), pp. 929-947.
- Autoridades: Diccionario de Autoridades*, Francisco Hierro, Madrid, 1726-1737, 3 vols.
- AYLLÓN, Cándido, «Sobre Cervantes y Lope: “la novella”», *Romanische Forschungen*, 75 (1963), pp. 273-288.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, eds. A. Colunga y L. Turrado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1977.
- BUCHANAN, Milton Alexander, *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, University of Toronto, Toronto, 1922.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora, Porto, 1972.
- CAMPANA, Patrizia, «De Cervantes a Lope de Vega: dos notas sobre la novela ejemplar», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. A. Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, pp. 445-452.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2002.
- CARREÑO, Antonio, «El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega», *eHumanista*, 1 (2012), pp. 154-182.
- CARREIRA VÉREZ, Antonio, «Luis de Góngora y Argote», en Real Academia de la His-

- toria, *Diccionario Biográfico electrónico*, en línea en <<https://dbe.rah.es/biografias/10968/luis-de-gongora-y-argote>>. Consulta del 24 de abril de 2024.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Mitologías: poesías de Tiziano para Felipe II*, Casimiro, Madrid, 2021.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, «Italian Sources of Góngora's Poetry», *Romanic Review*, 20 (1929), pp. 122-130.
- DE ARMAS, Frederick A., «Lope de Vega and Titian», *Comparative Literature*, 30 (1978), pp. 338-352.
- DE ARMAS, Frederick A., «Lope de Vega's Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. A. Samson y J. Thacker, Tamesis, Londres, 2008, pp. 171-182.
- DESSPORTES, Philippe, *Les premières oeuvres*, Herman Mersman, Anvers, 1582.
- DI PASTENA, Enrico, ed., Lope de Vega Carpio, *De cosario a cosario*, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Madrid, 2020, vol. I, pp. 103-278.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de, *Lusiadas de Luis de Camoens*, Juan Sánchez-Pedro Coello, Madrid, 1639.
- Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, ed. M. Peña, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- GATES, Eunice Joiner, *The Metaphors of Luis de Góngora*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1933.
- GÓMEZ DE TAPIA, Luis, trad., *La lusiada del famoso poeta Luis de Camões*, Joan Perrier, Salamanca, 1580.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 2019.
- GRIFFIN, Nigel, «Luis de Góngora (1561-1627), "De pura honestidad templo sagrado"», *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 839-851.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, 1580, eds. I. Pepe y J. M.^a Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- LARA GARRIDO, José, «Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo», en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. A. Cruz Casado, Analecta Malacitana, Málaga, 1997, pp. 23-68.
- LARSEN, Kenneth J., ed., Edmund Spenser, *Amoretti and Epithalamion*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, 1997.

- LEÓN, fray Luis de, *Poesía*, ed. A. Ramajo Caño, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano: «La Filomena» (1621) y «La Circe» (1624) a estudio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránkfort, 2023.
- MARÍN, Diego, «Culteranismos en *La Filomena* de Lope», *Revista de Filología Española*, 39 (1955), pp. 314-323.
- MATAS CABALLERO, Juan, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Cátedra, Madrid, 2019.
- MINTURNO, *Rime e prose*, Francesco Rampazetto, Venetia, 1559.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario, «Descripción de la belleza de la amada», en *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C.-II d.C.)*, ed. R. Moreno Soldevila, Universidad de Huelva, Huelva, 2011, pp. 134-141.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.^a R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, *La «descriptio puellae» nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul «locus amoenus»*, Franco Cesati, Florencia, 2018.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993-1994, 2 vols.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. J. Cortines, Cátedra, Madrid, 1997.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «Columnas de alabastro: las piernas femeninas en la poesía del Siglo de Oro, un recorrido transatlántico», *Hipogrifo*, 7 (2019), pp. 849-862.
- PLAGNARD, Aude, «Venus y el desnudo heroico. Una disputa entre Luís de Camões y Jerónimo Corte-Real», *Atlante. Revue d'études romanes*, 5 (2016), en línea en <<https://journals.openedition.org/atlante/17698>>. Consulta del 24 de abril de 2024).
- POGGI, Giulia, «De la mujer-prisión a la mujer-templo (a propósito del soneto “De pura honestidad templo sagrado”)», en *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, eds. L. Gómez Canseco, J. Montero y P. Ruiz Pérez, Universidad de Huelva, Huelva, 2014, pp. 111-123.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora y Argote, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Madrid, 2010.
- RICO, Francisco, ed., Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, Cátedra, Madrid, 1981.

- RICO GARCÍA, José Manuel, «La Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana. Aproximación a la contienda entre Jáuregui y Lope», *Archivo Hispalense*, 242 (1996), pp. 101-118.
- SALCEDO CORONEL, García, *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Pedro Lasso-Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1644.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Manjar de héroes, manjar de santos: la comida en el *Isidro* y “La Circe”, de Lope de Vega Carpio», en *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*, ed. S. Poot Herrera, Instituto de Cultura de Yucatán, Yucatán, México, 2004, vol. 3, pp. 185-196.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope reservado: facetas del erotismo de las *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXV (2019), pp. 311-341.
- SANTAGATA, Marco, ed., Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milán, 2018.
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, Porrúa, Madrid, 1981.
- SPENSER, Edmund, *Amoretti and Epithalamion*, ed. K. J. Larsen, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, 1997.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed., Lope de Vega Carpio, *La hermosura de Angélica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncofurt, 2005.
- TUBAU MOREU, Xavier, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Iberoamericana, Madrid, 2007.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía*, ed. I. García Aguilar, Cátedra, Madrid, 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1981.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en Lope de Vega, *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 351-747.
- VEGA CARPIO, Lope de, *De cosario a cosario*, ed. E. Di Pastena, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Madrid, 2020, vol. I, pp. 103-278.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 1-349.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Iberoamericana, Madrid, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, eds. A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego, Real Academia Española, Madrid, 2022.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Romances de senectud*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2018.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, ed. J. C. Fernández Corte, trad. A. Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2006.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Clarendon, Oxford, 1969.
- WAISSBEIN, Daniel, «*Ut sculptura poesis* en Góngora», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13 (2010), pp. 105-142.
- WAISSBEIN, Daniel, «Moros, cristianos y judíos bajo la corteza de un soneto de Góngora a la Mezquita-Catedral de Córdoba», *Revista de Filología Española*, 94 (2014), pp. 303-330.
- WAISSBEIN, Daniel, «Góngora y su dama. De nuevo sobre “De pura honestidad templo sagrado”», *Hipogrifo*, 4 (2016), pp. 375-389.