

De la *Descriptio puellae* y sus perversiones. La écfrasis erótica en la poesía de Jerónimo de Barrionuevo

Andrea Chamorro Cesteros

Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Valladolid, España

andrea.chamorro@uva.es

The *Descriptio puellae* and its subversion. The erotic ekphrasis in the poetry of Jerónimo de Barrionuevo

Fecha de recepción: 8.03.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

Tonos Digital, 41, 2021 (II)

RESUMEN:

El estudio de la poesía erótica de los Siglos de Oro es un campo de investigación que ha ido en auge en los últimos años, pero que aún tiene por delante una larga tarea de recuperación, análisis y descifrado de textos. Este es el caso de la lírica sexual de Jerónimo de Barrionuevo (1587-1671), un autor poco estudiado en su faceta poética. El presente trabajo analiza cuatro poesías inéditas a él debidas; cuatro textos de contenido erótico que parten de la tradición petrarquista para terminar "desviándose" hacia esferas más lujuriosas. A pesar de ello, en ningún caso esta subversión se aleja demasiado del sistema poético dominante, en lo que podría entenderse como una de las múltiples posibilidades de variación del modelo inducidas por el propio sistema.

El objetivo aquí es dar a conocer algunos de los versos inéditos de Barrionuevo y comprobar de qué manera se produce el deslizamiento de la norma en ellos, además de aclarar y explicar las imágenes y metáforas eróticas empleadas por el autor en el proceso. En este sentido, el trabajo se adscribe también a los últimos estudios que tratan de ampliar el léxico de voces eróticas del Barroco español, como es el caso del reciente *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro* (2020), de Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón.

Palabras clave: Barrionuevo; erotismo; Barroco; poesía; mujer

ABSTRACT:

The analysis of Golden Age Erotic Poetry is a field of study that has been booming in recent years. However, a deep understanding of its methods together with the recovering of texts and their decryption it is yet needed. This is the case of Jerónimo de Barrionuevo, an understudied author concerning his poetic production. Thereby, this paper focuses on four of his (unpublished) erotic poems, which radiate from Petrarchan tradition to end "deviating" towards more lustful spheres. However, that subversion is not far away from the dominant poetic system, for it is actually one of the many possibilities of the model variation induced by the system itself.

The purpose is to present some of Barrionuevo's unpublished verses and study how the erotic subversion is performed in them, in addition to clarifying and explaining the erotic images and metaphors used by the author in this process. Whatsoever, this work follows the line of the latest studies which try to expand the lexicon of erotic voices of the Spanish Baroque, as for example the recent *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro* (2020) by Javier Blasco and Cristina Ruiz Urbón.

Keywords: Barrionuevo; erotism; Baroque; poetry; women

1. INTRODUCCIÓN

La heterogeneidad de la escena poética en la España de los siglos XVI y XVII es de sobra conocida. No obstante, algunas parcelas del terreno lírico aurisecular no han recibido tanta atención como deberían, quedando relegadas al ámbito de la marginalidad o incluso al olvido. Una de ellas es la poesía erótica; más aún si hablamos de la poesía erótica de un casi desconocido Jerónimo de Barrionuevo y Peralta (Granada, 1587 - Sigüenza, 1671). Cronista, dramaturgo y poeta, el autor fue también canónigo y tesorero de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), pasando a engrosar la lista de poetas con cargo religioso que entonces se dedicaban, paradójicamente y entre otros menesteres, al canto de los placeres más terrenales. Hablamos de autores como Cristóbal de Castillejo, fray Melchor de la Serna, Juan de Salinas, Pedro Liñán de Rianza o fray Damián Cornejo.

Apenas estudiado en su vertiente poética¹, nuestro autor es conocido principalmente por sus *Avisos* (1654-1658) sobre la vida madrileña, un valioso testimonio sobre el día a día y las costumbres del pueblo español del s. XVII². Su poesía, en cambio, permanece en gran parte inédita, conservada en un único testimonio autógrafo, el ms. 3736 de la Biblioteca Nacional. Sonetos, romances, villancicos... Lo sacro y lo profano hacen acto de presencia en una miscelánea caracterizada por un alto número de composiciones de contenido sexual. En algunas, incluso, encontramos los tachones de una anónima pluma censora, reprobadora de lo que Fernández de Cano considera que podrían ser los versos más eróticos de Barrionuevo (1993: 354). Es el caso de las décimas "Al fruto del amor" (pp. 81-82) y los romances "Al riquifue de la dama" (pp. 112 y 124), "A los gustos del amor" (pp. 121 y 179-180) y "Al riquifue del hombre" (p. 146). También el villancico "Dábale son el azadoncico" (pp. 208-209), y unas redondillas con el título "Retrato a una dama" (pp. 52-57), cuyo inicio se conserva tachado, pero que ha perdido todo lo demás - excepto los versos finales-, pues las páginas de la 53 a la 56 han sido arrancadas.

Este trabajo aborda el estudio, a partir del manuscrito, de cuatro poesías eróticas inéditas de Barrionuevo: los retratos a damas de las páginas 76-77 ("Es Anarda tan hermosa"), 591-592 ("Aquel animal soberbio"), 576-577 ("Tocándose está al espejo") y 386-368bis ("De Lisis quiero cantar"). Lo habitual en el tópico de acuerdo con el canon petrarquista era la descripción del tronco superior de la dama - principalmente, el rostro, y por lo general, en sentido descendente-: frente, ojos, labios, dientes... No obstante, los retratos de Barrionuevo probarán ser excelentes ejemplos de la ruptura o, más bien, deslizamiento erótico de la norma petrarquista, que explicaremos a continuación.

2. EL RETRATO PETRARQUISTA Y SU DESARROLLO ERÓTICO

En la poesía deudora del *Canzoniere* el cuerpo de la mujer no es ya una entidad real y palpable, pues la *descriptio puellae* petrarquista redujo el cuerpo femenino a un conjunto de tópicos lexicalizados, estandartes de un ideal de belleza poco realista. El motivo está claro. El poeta que dirige sus reclamos a un amor concebido según la ideología neoplatónica, omnipresente en la lírica amorosa de los Siglos de Oro, no

¹ Véanse al respecto los trabajos de José Ramón Fernández de Cano (1990), José Manuel Pedrosa (1995 y 1998), y José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco (2006 y 2015).

² Editado primeramente por Antonio Paz y Meliá (1893) y, años más tarde, por José María Díez Borque (1996).

busca la consumación del deseo, sino la simple experiencia del enamoramiento. Dicha concepción contrastará fuertemente con el enfoque dado al retrato femenino – y, en general, a todo aquello que se relacione con la mujer y el sexo – en la poesía de contenido erótico, donde la mujer es un objetivo que el poeta busca seducir y gozar, no solo admirar. Todo ello auspiciado por una visión mucho más hedonista del mundo y de los placeres terrenales; una vertiente materialista y epicúrea que surge de forma casi subterránea a la doctrina petrarquista, pero también paralela a ella, pues, contra lo que inicialmente pudiera parecer, ambos idearios son producto del Humanismo. De ahí que petrarquismo y erotismo no deban ser enfrentados como opuestos, ya que el pensamiento humanista subyacente tras los temas neoplatónicos insiste en “definir la dignidad del hombre en toda su integridad” (González Miguel, 1999: 442). Es aquí donde tiene su razón de ser la literatura erótica de los Siglos de Oro, como una manifestación más del Humanismo por ennoblecer todas las facetas de la vida, tanto la espiritual como la corporal.

Estas cuestiones también tienen su reflejo en la *praxis* literaria, donde la codependencia entre petrarquismo y erotismo se manifiesta a través de la hibridación entre discursos poéticos (Quintero, 1992; Altamirano, 2011), algo que Lara Garrido denominará “principios de hibridación y deslizamiento entre códigos” (1997: 24-25). El petrarquismo no deja de ser un modelo mutable que evoluciona con el tiempo y, aún más, suele hacerlo dentro del propio canon. De esta manera, podemos decir que el añadido erótico, esa referencia más o menos velada a lo carnal y lo lascivo, es el verdadero responsable de que la poesía sexual se considere fuera de lo estándar. En efecto, el procedimiento retórico es el mismo en ambas tendencias y, siguiendo a Walters, “la mayor parte [...] puede leerse como declaración petrarquista corriente, [...] la desviación del modelo radica en la adición, no en la deformación, ni siquiera en la variación” (1996: 547). Lo mismo ocurre en los retratos poéticos de Barrionuevo, donde la *descriptio* de la dama se va desarrollando dentro del cauce tradicional hasta que el poeta incurre en la pintura de otras partes anatómicas menos “honestas”.

3. LA “RUPTURA” DEL CANON RETRATÍSTICO EN JERÓNIMO DE BARRIONUEVO

Este deslizamiento o hibridación entre códigos al que nos hemos referido con anterioridad es particularmente evidente en los retratos a damas de nuestro autor -en general, variaciones sobre el mismo tema-, que inciden en la presentación de un

cuerpo fragmentado; un cuerpo cuyos miembros adquieren autonomía y entidad propia, que aparecen desarticulados entre sí y que se convierten en fetiches, en auténticos objetos de deseo del poeta. Es evidente, sin embargo, la deuda en este punto con el sistema poético canónico petrarquista, que ya tiende por defecto a la fragmentación, selección e hiperbolización de las partes del cuerpo femenino. Es más, según Vickers, uno de los rasgos propios del petrarquismo no es otro que "the obsessive insistence on the particular, an insistence that would in turn generate multiple texts on individual fragments of the body" (1981: 266). En el caso de la poesía sexual, la fragmentación extrema de los diferentes elementos anatómicos, que se nos muestran, en muchos casos, con una individualidad rayana en la prosopopeya, no solo los convierte en fetiches de la atención poética. También provoca, en palabras de Pérez Boluda, que el objeto de deseo "pierda su identidad platónica y se acerque a una realidad vivencial próxima al ámbito de la tentación erótica" (2006: 60).

La estructura métrica tendrá también mucho que ver con el modo en que se aborden las descripciones poéticas femeninas. El soneto petrarquista, género canónico por excelencia, obligaba por su brevedad a la selección y reducción de las partes corporales descritas, que no iban más allá del rostro, cuello y busto de la dama. En cambio, los retratos femeninos de Barrionuevo responden al canon largo³, cuyos modelos de referencia medievales no se limitaban a la descripción de la mitad superior. Esto hace que el poeta pueda destacar partes del cuerpo ausentes del canon petrarquista, pues lo que le interesa no es ya la selección de unas partes sobre otras, sino el detalle descriptivo de cada una de ellas, de modo que "si el retrato de canon breve se acomodó perfectamente al espacio ideal del soneto para su cabal desarrollo, [este otro] optó por estructuras decididamente más amplias." (Manero Sorolla, 2005: 257-258). Por ese motivo, los poemas retratísticos de Barrionuevo se nos presentan en forma de romances o largas tiradas de redondillas o quintillas, que permiten al poeta una *descriptio* más pausada – y por supuesto carnal – de la anatomía femenina.

3.1 Los romances "Es Anarda tan hermosa" y "Al tocarse una dama al espejo"

³ En realidad, lo que se da es una hibridación entre ambos cánones (corto y largo), un fenómeno del que se tienen abundantes testimonios. El canon largo surge en la poesía culta como propuesta coetánea a la petrarquista, quedando desbancada por la imposición de la última. Para ampliar información al respecto de esta última cuestión, véase Manero Sorolla (2005).

Ya se ha hablado en este trabajo de las redondillas censuradas del "Retrato a una dama" (pp. 52-57). La censura no impide, sin embargo, que los últimos versos del poema, aún visibles entre los burdos borrones del manuscrito, puedan leerse. Nos hacemos así una idea del tipo de contenido que dicho texto encerraba -y también del motivo más que obvio de su censura-: "Digo, en fin, que vuestros bajos / serán tales y tan bellos / que yo quisiera tenellos / por premio de mis trabajos". Barrionuevo emplea una retórica similar en otros poemas, como el romance titulado "Retrato a una dama" en las páginas 76-77 (con el íncipit "Es Anarda tan hermosa"). Aquí el autor, que sigue el orden descendente propio del retrato petrarquista, describe el cabello, frente, cejas, pestañas, ojos, nariz, mejillas, boca, dientes, garganta, pecho y manos de la dama para seguidamente señalar: "Lo demás que está cubierto / parece puesto en razón / que sea todo tan bello / como así me quiero yo" (vv. 48-51). En estos versos la alusión perifrástica al órgano sexual de la dama viene marcada por el ejercicio de la imaginación erótica, pues todo lo que la voz poética no puede ver lo imagina y, además, igual de hermoso o más aún que lo que sí ha sido capaz de vislumbrar.

Realmente, el planteamiento coquetea de forma maliciosa con aquella ideología popularizada en Europa en los siglos XVI y XVII -gracias al neoplatonismo petrarquista- que teoriza sobre la imaginación y sus posibilidades como instrumento para alcanzar el sentimiento amoroso, intensificado en el amante a partir del ejercicio figurativo. Dicha teoría ensalza la imaginación como práctica que lleva al perfeccionamiento del enamorado, pero no la considera un fin en sí mismo. El uso de la imaginación con propósitos eróticos vendría a ser, por tanto, y según esta teoría, un peligroso escollo a evitar, puesto que el amante podría verse atrapado por la fantasía. Esto es precisamente lo que ocurre en los textos aquí comentados, ya que la voz poética se recrea en la pintura -real o imaginada- de la amada, a la que el poeta no ve como vía de perfeccionamiento, sino como llano y simple objeto de deseo⁴. El sentimiento amoroso se transforma, pues, en pura apetencia sexual. La misma idea subyace tras el ya citado "Retrato a una dama" (pp. 52-57), cuyos últimos versos, "Digo, en fin, que vuestros bajos / serán tales y tan bellos", dan a entender por medio de ese futuro con valor de probabilidad que, efectivamente, el poeta no ha conseguido

⁴ Como ya explicara Guillermo Serés en su trabajo *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro* (1996), tanto la consumación física del amor como la delectación en la fantasía amorosa hacen que el amante se quede en el plano sensible y material, y esto le impide alcanzar el verdadero ideal neoplatónico, esto es, el *eros ouranios* o amor espiritual (195-204). También es útil para la comprensión del fenómeno imaginativo en los Siglos de Oro la lectura de la obra *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro* (1997), de Javier García Gilbert.

posar la vista en el pubis femenino, aunque igualmente logra figurárselo. De modo que, en estos dos poemas, la fantasía erótica viene dada por la imaginación masculina, por la representación mental de un cuadro en el que el poeta participa como mirón. Tomando prestadas las palabras de Agustín Redondo al respecto de una escena del *Quijote* -la contemplación también voyerista de Dorotea por parte del cura y el barbero-, "como si el cuerpo [de la mujer] se hiciera todavía más deseable porque lo imaginado substituye a lo que la mirada no puede ver" (Redondo, 1990: 266).

A pesar de la perífrasis que elude la mención directa de los genitales femeninos en este último poema, los versos inmediatamente posteriores proponen un equívoco basado en la ambigüedad del referente del término "pie": "Solo llegué a adivinar, / salido del cascarón, / un pie tan recién nacido / que una rosa lo cubrió. / Basa de tanto donaire, / valentía con primor, / que también como su cara / matara de un puntillón." (vv. 52-60). Junto con el zapato de la mujer, el pie es un elemento del imaginario erótico que aparece de forma repetida en la poesía sexual de estos siglos. Además, tanto el uno como el otro se convierten con frecuencia en puras referencias metafóricas o metonímicas de la vulva o la vagina (Pérez Boluda, 2006)⁵. De ahí la ambigüedad de la estrofa. ¿Se trata de una referencia literal al pie de la dama -no exento por sí mismo de erotismo- o de una metáfora del órgano sexual femenino? A mi modo de ver, la mención del reducido tamaño de esta parte de la anatomía femenina ("un pie tan recién nacido / que una rosa lo cubrió") se carga de connotaciones relacionadas con la virginidad de su propietaria. Tener el pie - metafóricamente, la vagina- pequeño o estrecho equivaldría a no haber conocido varón, lo cual haría a la mujer aún más deseable a ojos del hombre. Como indican Montero Cartelle y Herrero Ingelmo, en la época se conocía bien "la estrechez genital de la virgen por oposición a la mujer que había tenido relaciones sexuales [...], de modo que la anchura de la vagina era considerada prueba de corrupción" (2012: 186). Más allá de esta última consideración moral, es obvio que en la mente masculina un sexo estrecho equivalía a un mayor placer sexual, y de ahí la preferencia del poeta por la mujer virgen. La misma idea se encuentra tras el sintagma "rosa temprana" -por lo pequeño y prieto del capullo recién florecido- que aparece en los versos 33-35 de otro romance del mismo autor, que veremos más

⁵ Con respecto a la ambivalencia erótica del pie en los Siglos de Oro, véanse los trabajos de Kossoff (1971), Manuel Ferrer Chivite (1983) y Adrián Pérez Boluda (2006)..

adelante: "Aquí una rosa temprana, / en deshojados rubíes / es la puerta del encanto"⁶.

Otro punto que apoya el equívoco pie-vagina se halla en la estructura comparativa de los últimos versos citados, "que también como su cara / matara de un puntillón". Se trata, en mi opinión, de un juego lingüístico donde la locución adquiere significado en tres niveles: literal, militar y sexual. Tomado en su sentido literal, el poeta expresa su deseo de "matar" el pie de la dama de un puntapié, lo que en un principio carece de sentido. No obstante, la comparación del verso 59 nos autoriza a dar una interpretación de tipo bélico. Desde el comienzo del poema se nos pinta un rostro femenino a modo de guarnición militar (las cejas son alfanjes; las pestañas, garrochas; la nariz, una daga), y tanto el *CORDE* como el *Nuevo tesoro lexicográfico* recogen expresiones de la época tales como "herir de punta" o "matar de punta", esto es, agredir o causar la muerte de alguien clavándole una espada o un instrumento similar. Dichos enunciados podrían haber servido –especialmente el último– para la génesis de la locución "matar de un puntillón". Así, un segundo nivel de lectura arroja la siguiente interpretación: el poeta pretende "matar de un puntillón" (= matar por medio de la espada) la cara de la dama (= ejército con el que lucha la mujer en la batalla erótico-amorosa). Sin embargo, el verso adquiere, según creo, un tercer nivel de significado en el que las dos lecturas anteriores, la literal y la militar, se unen bajo el prisma de la metáfora sexual. Efectivamente, en la correlación puntillón-puntapié (primera interpretación, literal), subyace un significado erótico innegable dado por la identificación pie-vagina. La metáfora vendría a significar el anhelo del poeta por penetrar ("matar de un puntillón", equiparándose esta patada o puntapié con la penetración) el sexo de la dama (la "basa de tanto donaire", v. 57, a la que va dirigida la exhortación). El mismo concepto hallamos tras la lectura bélica, donde "matar de un puntillón" > apuñalar, clavar la espada (significado denotativo) > penetrar sexualmente a la dama (significado connotativo). Nos encontramos, por tanto, ante una imagen que se inscribe en la vasta tradición del tópico del amor como lucha o

⁶ Es necesario recordar la importancia que tuvo durante este periodo histórico la virginidad femenina -o la ilusión de ella, en muchos casos-, pues tanto damas indiscretas como prostitutas experimentadas solicitaban su restauración a las llamadas "remiendavirgos". Estas alcahuetas, consideradas popularmente hechiceras, empleaban, entre otros métodos, tónicos astringentes para estrechar la vagina. En ocasiones, llegaban a intervenir quirúrgicamente a la paciente, a la que cosían el himen desgarrado, componente fundamental del mito de la virginidad. Las distintas prácticas son descritas en Montero Cartelle y Herrero Ingelmo (2012).

guerra, siendo, a su vez, este campo léxico-semántico uno de los más fértiles en la elaboración de imágenes de significado sexual⁷.

El romance concluye con el deseo de ver más allá de lo permitido: "Aquesta pequeña cifra / es de Anarda en relación; / decid que hiciera mi gusto / si la viera cual nació." (vv. 61-64). En definitiva, una aspiración al desnudo femenino, al goce físico de la dama, que choca, por tanto, con las pretensiones del sistema poético petrarquista. En otros textos, sin embargo, Barrionuevo no muestra tantos escrúpulos a la hora de ir más allá de lo vedado, puesto que hablamos de poesías que describen - eso sí, metafóricamente- las partes menos "nobles" de la mujer. A pesar de todo, es innegable que el desarrollo del tema erótico viene propiciado en gran medida por la propia norma del canon petrarquista, lo que pone de manifiesto, una vez más, la codependencia entre códigos:

es muy significativo que la orientación de la descripción petrarquista [sea] hacia abajo, no hacia arriba. [...] El movimiento, [...] casi siempre truncado, es hacia la zona genital, así que, lejos de ser motivo para una visión espiritual, no es más que la búsqueda de la vista carnal" (Walters, 1996: 548).

A la categoría de retratos femeninos obscenos pertenece también el romance con el título "Al tocarse una dama al espejo" (pp. 576-577). Aquí Barrionuevo recurre a una escena íntima de índole voyerista: la dama que se peina frente al espejo, una imagen tradicionalmente asociada con la voluptuosidad y la lujuria, tal y como lo demuestran numerosos grabados y emblemas de la época⁸. A los símbolos "cabello", "peine" y "espejo" se une la guirnalda sobre la cabeza de la amada ("Guirnaldas sobre la frente / que nevada se derrite, / dando a la boca las perlas / a guardar entre rubíes"; vv. 33-36), que, en conjunción con los anteriores, pasa a ser uno más de los atributos propios de la representación de la lujuria (Friedman, 1977: 82). "Tocándose está al espejo / la hermosísima Amarilis". Así comienza el romance, con una llamada a la ambigüedad cuya clave está en la polisemia del verbo "tocar/se" ('peinarse', pero también 'masturbar/se'), un chiste ampliamente conocido entre las gentes de los

⁷ El campo léxico-semántico de la guerra, el de la agricultura y el de la navegación son algunos de los más habituales. Ver el estudio de Alonso (1990), en el que se explican con detalle qué familias semánticas inspiran metáforas con mayor frecuencia en la poesía erótica de estos siglos.

⁸ Para una visión pormenorizada del recorrido de esta imagen por el arte español y europeo, ver "Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII" (2000), de Isabel Mateo Gómez.

siglos XVI y XVII, tal y como se desprende de los numerosos refranes recogidos en el *Diccionario de Correas*⁹.

La lectura del poema de Barrionuevo, que hace el típico recorrido descendente por cabellos, cuello, frente, boca, dientes, cejas, ojos y mejillas, es inofensiva hasta el verso 52 (de un total de 68). En este punto, el autor interrumpe la *descriptio* tradicional y da un salto brusco, pues pasa directamente del rostro de la dama a su zona genital: “Finalmente se acabó / de tocar, como quien dice, / el *non plus ultra*¹⁰ de amor, / hecha a los ojos esfinge. / Sentada en dos almohadas, / trono vistoso apacible, / estaba hermosa de hielo, / cristal de roca invencible” (vv. 52-60). La discontinuidad en la descripción parece totalmente intencionada, puesto que el salto de un extremo a otro -de lo superior a lo inferior corporal, pero también de lo inocente a lo lascivo- es, cuanto menos, chocante. Las implicaciones populares de la voz “tocar” y la representación de los atributos de la lujuria predisponen al lector áureo, ya desde el principio, a una resolución lasciva. Y el texto no termina defraudando, pues tras una primera parte sin pretensión sexual alguna en la que parece que el poeta no aprovechará la ambigüedad inherente a la escena propuesta, este satisface plenamente unas expectativas que vendrían marcadas por el tópico tratado y sus connotaciones culturales.

Igualmente, hay en este poema un choque entre dos ideales femeninos. Por un lado, el de mujer petrarquista, sin voz, pasiva; perpetuado tanto por la lírica como por los manuales de comportamiento de la época (modelo presente en la primera parte del poema). Por otro, la representación de una mujer libidinosa que, aunque silenciosa, adopta un rol sexual activo y se masturba en la intimidad de su cuarto (últimos versos). Dos modelos de mujer, uno público y otro privado, que cumplen

⁹ Véase el trabajo de Chamorro Cesteros (2019). En este artículo se examina una letrilla anónima recopilada en la antología *Poesía erótica de los Siglos de Oro* o *PESO* (2000) en la que también se emplean los dobles sentidos relacionados con la voz “tocar/se” y con los refranes que contienen dicho término.

¹⁰ *non plus ultra*: “Loc. lat. que significa literalmente ‘no más allá’. Tiene su origen en la expresión que, según la leyenda, Hércules grabó en el estrecho de Gibraltar para indicar que no había tierra más allá, que ahí terminaba el mundo conocido. En español es locución nominal masculina y significa ‘cosa que ha alcanzado la máxima perfección, el no va más’ [...]” (DRAE). Aquí, órgano sexual femenino. Aparece con idéntico significado, entre otros, en el soneto 64 de Lope, “Yo vi sobre dos piedras plateadas” (“tanto sobre mis hombros os llevara, / que en otro mundo, que ninguno viera, / fijara del *plus ultra* los trofeos”), así como en una canción anónima de estos siglos (“¡Oh quién, columnas bellas, / el *Non plus ultra* a estampar llegara”), en un romance atribuido a Góngora (“Dos columnas se reían / que pudieran terminar / la tierra, mas *non plus ultra* / doquiera que ellas están”) y en un romance de Castillo Solórzano: “Columna gentil ostenta / este hermoso hechizo al mundo / donde como en las de Alcides / el *non plus ultra* se puso” (todos ellos en Ponce Cárdenas, 2007: 214-215). Resulta obvio que la locución no solo gozaba de cierta popularidad en la época; también formaba parte de una tradición erótica, ya asentada en el quehacer poético aurisecular, de la que Barrionuevo se hace eco en sus versos.

distintas funciones en la fantasía masculina. Así pues, el modelo de mujer convencional cumpliría con el canon socialmente aceptado de cómo ha de ser la compañera del hombre. Hay que recordar que la mujer de los Siglos de Oro, al igual que en la Edad Media, es educada en tanto esposa y madre. Se le enseña a no mostrar deseo ni apetencia sexual alguna, ni siquiera por su marido, en el caso de ser casada (Lacarra, 1993: 35). De ahí que el poeta se atreva a fantasear con un segundo modelo: la mujer amante, capaz de disfrutar del sexo, y libre de todo escrúpulo moral. En la poesía lúbrica de la época, este tipo femenino aparece en ocasiones enfrentado al de la mujer virgen, como en este soneto del *Jardín de Venus*:

El vulgo comúnmente se aficiona
a la que sabe que es doncella y moza,
porque así le parece al que la goza
que le coge la flor de su persona.

Yo, para mí, más quiero una matrona
que con mil artificios se remoja
y, por gozar de aquel que la retoza
una hora de la noche no persona.

La doncella no hace de su parte,
cuando la gozan, cosa que aproveche,
ni se menea, ni da dulces besos.

Mas la otra lo hace de tal arte
y amores os dirá, que en miel y leche
convierte las medulas de los huesos.

(*PESO* nº7, p. 14)

No son infrecuentes, tampoco, los textos en los que se comparan varios tipos de mujeres y se opta por aquella que, en opinión del autor, mejor le satisfará sexualmente. Así lo vemos en un villancico anónimo con el estribillo "De las damas para el gusto, / para el contento y sabor, / la chiquitita es la mejor" (*PESO* nº85, p. 180), que reelabora un viejo tópico medieval ya presente en el *Libro de buen amor*¹¹.

¹¹ Estrofas 1606-1617, "De las propiedades que las dueñas chicas han". La idea es que cuanto más pequeña sea la mujer, menor será el mal. Se trata de un chiste misógino. La noción ya estaba en Plauto y en otros autores clásicos y

Por su parte, Rodríguez Fernández considera que estas preferencias suponen una "rebelión del amante ante el desdén; el aprovechamiento de su monopolio creador para modelar una dama que le satisfaga, rompiendo con ello, de raíz, los cimientos del paradigma petrarquista" (2019b: 226-227).

En el caso de Barrionuevo, el autor conjura además una imagen tabú como es la de la masturbación, actividad censurada por la Iglesia católica junto con todas aquellas prácticas sexuales no conducentes a la reproducción (Talvacchia, 2011: 98). Más aún si la iniciativa parte de la mujer. Por tanto, la transgresión de la norma es doble, literaria e ideológica. Literaria porque el texto hace referencia explícita a una escena de sexo -en este caso, individual-, algo que supera los límites del decoro; ideológica porque la mujer ejerce un rol sexual activo, sin requerir siquiera la participación del hombre para obtener su placer. Una mujer, por tanto, que no puede ni debe existir, ya que transgrede los códigos de conducta y las normas sociales del momento. No deja de llamar la atención aquí la pintura de un modelo femenino que desafía todas las convenciones, ya que una desviación como la que supone una mujer consciente de su propia sexualidad no puede existir en la sociedad de entonces. Solo en la imaginación o en el sueño, escenarios perfectos para el planteamiento de imposibles. Por este motivo, Herraiz Gutiérrez habla de la mujer lasciva como ser monstruoso que genera, con carácter general, el rechazo del poeta (2019: 37-38), aunque considero oportuno matizar este último punto. Bien es cierto que el análisis de su corpus, formado por cuatro poemas pertenecientes al subgénero del sueño erótico, parece corroborar su argumento. Sin embargo, haría falta una visión algo más amplia del fenómeno, puesto que las tendencias de repulsión y atracción hacia la fémica lujuriosa coexisten y se superponen en la poesía erótica de estos siglos de la misma manera que lo hacen las corrientes poéticas de alabanza y vituperio hacia la mujer. Ejemplos claros de ello son los poemas arriba citados, que no rechazan este modelo.

Sí está presente, no obstante, un cierto miedo-atracción hacia el deseo femenino. Para empezar, la escena descrita en el poema, que se dirige a un público claramente masculino -convertido a su vez en *voyeur*-, es presenciada sin que la mujer observada sea consciente de ello. El voyerismo exige pasividad por parte del sujeto observado, y esta se da en la actitud de la dama, que puede encuadrarse dentro de lo que Bal (1991) y Steiner (1988) llaman "actitudes absortivas": "Damas dormidas, distraídas, inmersas en actividades cotidianas o sorprendidas en un

medievales. Aparte de eso, la concepción de la mujer pequeña caracterizada como lujuriosa se encuentra en la cultura árabe medieval, y aparece en su literatura de temática erótica.

momento íntimo constituyen una galería poética de imágenes femeninas creadas para deleite de su observador” (Fernández Rodríguez, 2019b: 148). La mirada hacia la mujer, imagen de lo prohibido, es masculina, de modo que el poeta se convierte en el verdadero sujeto constructor de la feminidad. En este caso, de una figura femenina narcisista -la dama al espejo-, imagen por excelencia de la vanidad y el pecado, a la que el poeta observa en un momento comprometido. Como consecuencia, hemos de entender la escena masturbatoria propuesta en el poema no como reivindicación del deseo femenino, sino como proyección de los deseos del hombre.

3.2 Las quintillas de “Lisis quiero cantar” y el romance “Aquel animal soberbio”

Tampoco duda Barrionuevo en poner en práctica la *descriptio* ascendente desde los pies, variación que invierte el orden canónico y que constituye una de las posibilidades contempladas dentro del propio sistema petrarquista. Este es el caso de los retratos a damas de las páginas 386-368bis (“De Lisis quiero cantar”) y 591-592 (“Aquel animal soberbio”), donde el poeta pasa a hacer semblanzas más osadas. Las quintillas que componen el primer poema comienzan describiendo los pies y piernas de la amada. Después, dicen así: “De las columnas de Alcides / ninguno jamás pasó, / pero yo, / ya que Lisis no lo impide, / llegar quiero a Jericó, / que es tierra de promisión / donde de leche y de miel / hay un vergel, / con tal arte y perfección / que nadie vive sin él.” (vv. 56 – 65). Es decir, tras las piernas (las “columnas de Alcides”), el poeta se detiene en la descripción de la zona púbica femenina. La ciudad amurallada de Jericó, en Canaán –según la Biblia, la tierra prometida por Yahvé a los israelitas huidos de Egipto–, constituye el punto de partida de la metáfora erótica. El órgano sexual de la dama es en este poema la ciudad asediada que el poeta necesita rendir y conquistar, remitiéndose así de nuevo al motivo de la batalla erótica. Mas allá “hay un vergel” lleno de virtudes, esto es, la bien documentada metáfora del huerto o jardín como equivalente del sexo femenino¹²; una imagen que, en este caso, no deja de recordar las peculiaridades de un *locus amoenus* y, más concretamente, según veremos, del Jardín del Edén descrito en el Génesis.

¹² Sirvan como ejemplo los versos que siguen, pertenecientes todos a la antología *PESO*: “De su huerto en la frescura / una dama apacentaba / un caracol que adoraba, / gozosa de su ventura [...]” (p. 161); “Los clérigos deste año / son como de iglesia griega, / que algunos hay dellos que riega / tres jardines por un caño” (p. 230); “Si el jardín de Chipre / da al jardinero-dinero, / se te cerrare, / darte ha la llave.” (p. 258).

Confluyen aquí dos imágenes del libro sagrado que hallan significado en su conjunto, más que por separado. La primera de ellas, la ciudad de Jericó. Caracterizada en la Biblia como una gran fortaleza, sus muros caen tras la intervención divina para permitir el paso a los israelitas, que, liderados por Josué, buscan llegar a la tierra prometida -el Paraíso en la tierra, por el que fluyen ríos de leche y miel-. Por otro lado, el vergel al que alude Barrionuevo, ubicado en su poema dentro de la propia ciudad, -y, por tanto, un *hortus conclusus* o vergel cerrado; aquí referido más concretamente a la vagina de la amada. El motivo del jardín amurallado como elemento alegórico se encuentra presente, dentro de las creencias cristianas, tanto en la concepción medieval del paraíso¹³ como en el texto del Cantar de los Cantares: "Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; Fuente cerrada, fuente sellada" (2:12). La imagen florece también entre los versos de la lírica popular medieval europea con dos significados posibles: lugar del encuentro sexual¹⁴ o metáfora del sexo femenino; los mismos que encontraremos en la poesía erótica de los Siglos de Oro. En el poema de Barrionuevo, el vergel, que se acoge a este último significado, y en tanto huerto cerrado, es el "Paraíso" del poeta. Al mismo tiempo, en mi opinión, aparece cargado de connotaciones relacionadas con la virginidad, a la que el autor quiere acceder una vez derribados los muros de la ciudad-vulva de la dama. En la tradición popular medieval, el vergel no deja de ser el lugar donde muere la inocencia de la mujer (Piquero Rodríguez, 2017: 52). Por otro lado, a partir del s. XV, la iconografía religiosa hace de la imagen del *hortus conclusus* un símbolo de la virginidad, principalmente de María (González Doreste y Braet, 2008; Martín, 2018). Nos encontramos, pues, ante dos precedentes artísticos -uno propio al ámbito profano y otro al sagrado- en los que el huerto o vergel se relaciona de alguna manera con los conceptos de pureza y doncellez. De estar presentes estas connotaciones en el poema de Barrionuevo, nos hallaríamos una vez más ante la representación fetiche de la virginidad, que juega, como hemos visto, un papel primario en la fantasía del autor¹⁵. Un fetichismo que no se circunscribe a nuestro poeta, tal y como se advierte, por ejemplo, en la siguiente *descriptio* áurea atribuida a fray Melchor de la Serna (la cursiva es mía):

¹³ En la Edad Media se creía que el Paraíso era un espacio cerrado rodeado por un muro (Martínez, 2019: 139).

¹⁴ Por ejemplo, son varios los críticos que le dan una interpretación erótica a la imagen del vergel en el popular *Roman de la Rose* (s. XIII), donde aparece, en un principio, como escenario tan solo del encuentro amoroso según las normas del amor cortés. Ver el artículo de Suzanne Lewis, "Images of Opening, Penetration and Closure in the Roman de la Rose" (1992).

¹⁵ Con la única excepción en nuestro corpus del poema "Tocándose está al espejo". En este no se hace alusión alguna a si la dama es o no virgen, pero la escena narrada da a pensar, por la dicotomía doncella-mujer lasciva, que no lo es.

[...] El vientre sereno y llano,
luciente, liso, estirado,
para que siendo tocado
deslice por él la mano.
El vello negro y sutil
que del vientre está pendiente,
que parezca propiamente
ébano sobre marfil.
*La parte a quien la natura
puso su nombre, cerrada,
ni baja ni levantada,
ni cercada de verdura. [...]*

(Herrero Diéguez, Martínez Deyros y Sánchez Mateos, 2018: 136)

En el poema de Barrionuevo existe, además, una cierta acumulación de imágenes, a la manera del enigma, para hacer referencia al sexo femenino y sus aledaños, algo que no se percibe en las otras partes descritas en el texto. Así, tras la mención del vergel, el poeta se recrea en la zona y proporciona una metáfora mitológica que apunta ahora al vello del pubis: "Aquí el vellocino está, / mejor que no el de Jasón,¹⁶ / y es razón / que, siendo de oro el de allá, / tenga más estimación, / porque se le rinde todo, / y puesto todo a sus pies, / como ves, / no hay en la Tierra otro modo / para que contento estés." (vv. 66-75). No satisfecho con esta segunda imagen, el poeta nos ofrece una tercera y última estampa lasciva, también de ecos mitológicos, antes de continuar una *descriptio* que después se desvía hacia el rostro de la dama: "Un bello campo nevado, / plaza espaciosa de amor, / es en rigor / adonde el toro encerrado / a Europa le dio el valor / que al diluvio de garrochas, / entre perlas y corales, / los raudales; / todo cuanto más trasnochas, / es remedio de tus males." (vv. 76-85). Esta última copla es algo confusa, pero es claro que la zona del bajo vientre femenino vuelve a constituir el foco de la mirada de Barrionuevo. En este caso, a través de una pintura poética de la eyaculación masculina, caracterizada como "nieve" (en "campo nevado") y "perlas"¹⁷; también a partir del término "raudales", que indica la abundancia de la emisión como signo de la potencia sexual del hombre. El blanco de las perlas (´semen´) aparece en contraste manierista con el

¹⁶ El referente no es otro que el vellocino de oro del mito de Jasón y los argonautas. Según la leyenda, héroe debía conseguir la valiosa lana del carnero Crisómalo para poder ocupar su trono como rey de Yolco.

¹⁷ Ambos términos se encuentran registrados con el mismo significado en el ya mencionado *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro* (2020).

rojo de los corales, un término que en este contexto podría estar aludiendo tanto a la sangre virginal tras la penetración -aquí bajo la metáfora “diluvio de garrochas”, que indica los embistes del miembro masculino- como a la entrada del sexo femenino. En la poesía petrarquista, las perlas y los corales son piedras preciosas que designan de forma metafórica, como ya sabemos, los dientes y los labios de la dama¹⁸, respectivamente. De ahí el posible guiño erótico en el poema de Barrionuevo: si en la lírica petrarquista los corales eran los labios de la dama, aquí también podría estar haciéndose referencia a ellos, aunque no a los del rostro.

En cualquier caso, el uso poético del contraste blanco/rojo para aludir a la penetración y consecuente ruptura del himen está presente en otras composiciones del momento como, por ejemplo, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1624), de Lope de Vega, donde se habla de “granate en perlas” (en el soneto “La pulga, falsamente atribuida a Lope”), o en *La Dorotea* (1632), donde Lope emplea imágenes como “campos de aljófara” que se siembran de “granates”, según indica Brito Díaz (2010: 258).

Los personajes mitológicos¹⁹ y el entorno tauromáquico (la plaza, las picas o garrochas con que se azuzan al animal y la mención del “toro cerrado”) se fusionan en esta estrofa proporcionando una imagen erótica más de la batalla de amor, esta vez con el trasfondo del mito del rapto de Europa²⁰. Al igual que ocurre con la “plaza espaciosa de amor”, el “bello campo nevado”- muy en la línea de la idea del vergel-, constituye otra metáfora del sexo de la dama; un sexo ya no solo observado, sino también gozado. Nótese que el poeta ha pasado de la pura contemplación de la dama a la participación sexual activa en la escena.

Como hemos visto, tanto el imaginario popular y cristiano como la mitología clásica sirven de fuente de inspiración para la creación de estas tres metáforas en las que no se deja de insistir en la importancia y estimación de los genitales femeninos.

¹⁸ En ocasiones, el coral es metáfora también de la lengua de la dama -cargada ya de por sí de connotaciones eróticas-, como en el poema “De pura honestidad templo sagrado”, de Góngora. J. Ignacio Díez Fernández dedica toda una serie de reflexiones al respecto del erotismo de esta imagen en su artículo “«Pequeña puerta de coral preciado»: ¿con lengua?” (2019). Por otro lado, en *PESO* (2000) “coral” aparece con el significado de ‘órgano sexual masculino’; en *Vocabulario* (2020), los autores refinan el significado del lema para la misma muestra textual e indican ‘glande’.

¹⁹ Tal y como indica Díez Fernández, la mitología grecolatina, en tanto reflejo de una rica tradición erótica, se convierte en referente de la poesía sexual de los Siglos de Oro, pero también en fuente de inspiración de poemas desmitologizadores de carácter erótico-burlesco (2003: 66).

²⁰ Europa es una de tantas mujeres amadas por Zeus. Metamorfoseado en toro blanco, su mansedumbre llama la atención de la princesa. Esto hace que Europa se suba a su lomo, provocando el rapto y la huida del toro-Zeus a Creta. Dada la referencia al “toro cerrado”, es posible que Barrionuevo tuviera también en mente el mito del laberinto y el minotauro, que no carece de relación con el anterior: la madre del minotauro no es otra que Pasífae, la esposa de Minos, rey de Creta, e hijo de Europa y Zeus.

Nos encontramos, pues, ante un enaltecimiento de lo bajo corporal, en clara oposición a la devoción petrarquista por el tronco superior femenino. Así se infiere de los paralelismos de final de estrofa: un vergel "con tal arte y perfección / que nadie vive sin él." (vv. 64-65); un vellocino al que "[...]se le rinde todo, / y puesto todo a sus pies, / como ves, /no hay en la Tierra otro modo / para que contento estés" (vv. 71-75); y un campo nevado que es "remedio de tus males" (v. 85). Todos ellos dirigidos en segunda persona -salvo el primero, que opta por el indefinido- a un lector masculino que es cómplice indirecto de las picardías del autor.

A pesar de todo, la carga erótica del poema se ve reducida en los últimos versos, pues se insinúa que todo lo anterior ha sido producto inconsciente del sueño del autor: "Solamente Lisis pido / por partido / que goce estando despierto / lo que he soñado dormido" (vv. 137-140). La involuntariedad del durmiente provoca el distanciamiento entre el deseo y su efectiva consumación, de modo que no se puede hacer responsable al soñador de una situación que escapa a su control. Como afirma Schatzmann, "protegido por el sueño – que aleja lo dicho de la realidad – el poeta tiene la libertad de expresar fantasías y deseos físicos de una manera muy directa" (2006: 192). No se da, por tanto, una completa anulación del voyerismo, el paso de lo que Fernández Rodríguez llama la "mirada anhelada" a la "mirada consumada" (2019b: 221), sino un estadio intermedio. Esta poesía del sueño erótico a la que pertenece el poema suprime con frecuencia los detalles concretos del sueño y se centra sobre todo en las sensaciones que la fantasía erótica ha despertado en el soñador (Maurer, 1990; Navarrete, 2006). En otras palabras, se centra en el efecto que ha producido el sueño en el sujeto, que no es otro que la excitación sexual. Así ocurre en el caso de nuestro poema: el goce de la amada se manifiesta como un anhelo que el poeta espera cumplir una vez despierto. Puesto que exime de culpa, el sueño se convierte en excusa para el libre ejercicio de la imaginación erótica. Algo similar ocurre, en mi opinión, en los retratos voyeristas anteriores, que comparten con el sueño erótico la idea de la no punibilidad del sujeto. La voz poética no participa de forma activa en la escena descrita en ellos; solo mira, siempre desde la distancia. Como apunta Fernández Rodríguez (2019b: 147),

La mirada voyerista posee una doble lectura. Es, por un lado, la invasión escópica del espacio ajeno, la apropiación de la imagen del otro desde una teórica posición de poder; pero, al mismo tiempo, es también el establecimiento de una distancia insalvable entre el sujeto que observa y el objeto observado [...].

Al igual que el sueño, la estrategia del mirón le sirve al poeta para eludir responsabilidades, pues si bien, como señala la misma autora, “la mirada concupiscente hacia la mujer es germen de pecado y antesala de la condenación” (2019(1): 174), el *voyeur* no pasa de ese punto, zona gris de la moral sexual. El conflicto se resuelve porque el *voyeur*, al igual que el soñador, es ajeno al contacto carnal con la amada -aunque lo desee-, por lo que consigue evitar el pecado y la consecuente condenación de su alma. En ambos casos la excitación sexual es el “efecto”, bien del sueño, bien de la mirada *voyeur*. Un ejemplo de esto último lo tenemos en el romance ya citado “Al tocarse una dama al espejo”: “Lo que saqué de miralla / fue un incendio que me aflige, / un mudo desasosiego” (vv. 61-63).

Por otra parte, el romance con el íncipit “Aquel animal soberbio” también hace una parada tras describir los pies y las piernas de la dama en los genitales femeninos: “Aquí una rosa temprana, / en deshojados rubíes / es la puerta del encanto / de la peña de[|] Mantible.” (vv. 33-36). Tanto la “rosa temprana” del verso 33 como la “puerta del encanto” del verso 35 son metáforas claras de la vulva. En cuanto a “la peña de[|] Mantible”, el referente real parece ser el puente con el mismo nombre, componente fundamental de la leyenda de Carlomagno y la liberación de los doce pares de Francia²¹. La expresión “peña de[|] Mantible” solo puede significar el pubis femenino, en cuanto a que “peña” señala el punto más alto del arco del puente, metáfora, a su vez, del arco que forman las piernas de la amada²². Aquí está la “puerta del encanto”, más allá de la cual el poeta declara no querer continuar: “Pasar no es justo de aquí / porque desde aquí se mide / como centro de lo hermoso / todo lo que hay que decirse” (vv. 37-40). Se introduce en estas líneas una versión picante del tópico *in medio stat virtus*²³, al que se une una fórmula perifrástica que incurre en la *praeteritio* (“Pasar no es justo de aquí”). Este último recurso permite en la poesía erótica “mencionar de modo capcioso aquello que solo en apariencia [se] «pasa por alto» u «omite»” (Ponce Cárdenas, 2007: 215); efectivamente, y según hemos visto, el poeta ha hecho alusiones veladas de aquellas partes que afirma omitir en su

²¹ Según la leyenda, transmitida principalmente a través del anónimo cantar de gesta *Chanson de Fierabras* (s. XII) y sus reelaboraciones posteriores, Carlomagno solo podía entrar en España y enfrentarse a los árabes cruzando este puente, defendido por un gigante. Finalmente, Fierabras, gigante al servicio de Carlomagno, lucha contra él y le vence. El ejército del emperador logra así cruzar el paso y liberar a los doce pares, prisioneros del emir Balante.

²² Esta imagen no aparece recogida en el vocabulario erótico de PESO (2000), pero sí en el *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro* (2020): “Puente.- In. Ex. Centro del arco que forman las dos piernas a la altura de las ingles” (241).

²³ Una de las octavas del *Jardín de Venus* hace el mismo uso de la máxima: “En fin ha de tener en todo el medio, / pues lo mejor de todo es lo del medio” (PESO nº8, p. 4).

descripción. La misma estrategia se emplea en "Al tocarse una dama al espejo" tras el relato de la escena masturbatoria: "Lo que saqué de miralla / fue un incendio que me aflige, / un mudo desasosiego / y un no sé qué que me dice / que no me atreva a volar / al sol con alas humildes, / *siendo lo que no se ve / más de lo que aquí se escribe*"²⁴.

En ambos poemas se introduce también un elemento de *amplificatio* descriptiva con el que se alude al cuerpo de la dama como edificio o templo. De ahí la utilización por parte del poeta de los términos "basas" y "columnas" -los pies y piernas de la dama, respectivamente-; una operación selectiva y perifrástica que sirve a un único propósito: el de evitar nombrar el verdadero objeto de deseo del autor, esto es, el órgano sexual femenino, centro de las fórmulas arquitectónicas descritas (Lara Garrido, 1997: 38)²⁵. Forma parte de este motivo arquitectónico una de las metáforas del poema "Aquel animal soberbio" -"peña de[!] Mantible"-, con la identificación amada-puente. También lo veíamos en el retrato de las páginas 386-368bis ("De Lisis quiero cantar") con la referencia a las "colunas de Alcides", así como en el de las páginas 76-77 ("Es Anarda tan hermosa"), que cantaba las alabanzas de las "basas" de la dama.

Procedente de la lírica petrarquista, el recurso se relaciona estrechamente, según Matas Caballero, con el tópico de la dama como obra maestra de dios, que supone, a su vez, la recuperación de "la imagen sacroprofana de la amada que tanto gustaba a los poetas cancioneriles", y que se caracterizaba por la "idealización de la dama e, incluso, su divinización y conversión en objeto de culto" (2001: 83).

En todo caso, la referencia a los pies y piernas de la amada no deja de sobrepasar los límites de aquello que en el Barroco se considerara decoroso, llegando su mención, en muchas ocasiones, a ser materia de burla y escarnio poético (Íñigo Madrigal, 1996: 109-111). Barrionuevo incurre otra vez en una transgresión doble, ya que traspasa las fronteras del decoro al mencionar esta zona, y va incluso más allá al hacer mención expresa de los genitales.

²⁴ Hallamos el mismo recurso en el poema de Castillo Solórzano al que hemos hecho referencia unas páginas atrás ("Columna gentil ostenta / este hermoso hechizo al mundo, / donde (como en las de Alcides / el *non plus ultra* se puso). / Y así no paso adelante [...]").

²⁵ Manuel Piqueras propone el Cantar de los Cantares como origen más probable de la imagen (2019: 853). Igualmente, explica cómo este recurso permite al poeta plasmar el ideal de belleza referente a esta zona corporal, normalmente ausente de la *descriptio* convencional por motivos de decoro.

CONCLUSIONES

La poesía de contenido sexual de los Siglos de Oro surge como subgénero marginal en un entorno dominado por el ya agotado idealismo petrarquista. No obstante, siempre se manifiesta como deudora de las estrategias y fórmulas líricas de este último. Los poemas de Barrionuevo aquí analizados son claro ejemplo de ello; sus retratos femeninos responden al fenómeno del deslizamiento de la norma petrarquista, que el poeta pone en práctica con la alteración de la *descriptio puellae* tradicional. De este modo, la prosopografía de damas incorpora frecuentemente, y con libidinoso propósito, partes anatómicas de la mujer que se encontraban ausentes en el código retratístico anterior; el elemento más llamativo y obvio, el órgano sexual femenino. Para evitar el tabú, verdadero condicionante de la expresión, el poeta recurre a una serie de imágenes y metáforas -algunas, de cuño propio; otras, pertenecientes a la tradición- que sirven para "decir sin decir", y que demuestran la productividad léxica del género.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, J. L. (1990). Claves para la formación del léxico erótico. *Edad de oro*, 9, 7-17.
- Altamirano, M. (2011). Alzó al aire las faldas de mi vida. Petrarquismo y antigua lírica popular en un soneto del Jardín de Venus. *Calíope*, 17(2), 81-102.
- Alzieu, P., Jammes R., Y. Lissorgues (2000). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt. Beyond the World-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barrionuevo, J. de (s. f.). *Comedias y poesías*. Manuscrito no publicado. Recuperado el 7 Marzo, 2021: <http://bdh-rd.bne.es/>
- Blasco, J., Ruiz Urbón, C. (2020). *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. Berlín: Peter Lang.
- Chamorro Cesteros, A. (2019). Y mira bien que el color / te le pongas con el dedo: cosméticos y afeites en la poesía erótica aurisecular. *Cincinnati Romance Review*, 47, 19-31.
- Covarrubias, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez. Recuperado el 7 Marzo, 2021: <http://ntlle.rae.es/>

- Díez Borque, I. (1996). *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. Madrid: Castalia.
- Díez Fernández, J. I. (2003). *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- Díez Fernández, J. I. (2019). Pequeña puerta de coralpreciado: ¿con lengua?. En *Fiebre de luz y río de corceles* (pp. 185-212). Barcelona: Medio Maravedí.
- Fernández de Cano y Martín, J. R. (1993). Don Jerónimo de Barrionuevo, poeta castrado. En M. García Martín et al. (eds.) *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, I* (pp. 347-355). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Fernández Rodríguez, N. (2019a). Miradas conflictivas. La pecadora penitente entre el antivoyeurismo y los márgenes de la sensualidad. *Escritura e imagen*, 15, 169-184.
- Fernández Rodríguez, N. (2019b). *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Reichenberger.
- Ferrer Chivite, M. (1983). Lazarillo y sus zapatos: una interpretación del tratado IV a través de la literatura y el folklore. En J. L. Alonso Hernández (ed.) *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad* (pp. 243-269). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Friedman, J.B. (1977). L'íconographie de Vénus et de son miroir à la fin du moyen âge. En B. Roy (ed.) *L'érotisme au moyen âge* (pp. 52-82). Montréal: Éditions l'Aurore.
- García Gilbert, J. (1997). *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- González Doreste, D. M., Braet H. (2008). Del Jardín de Lorris a los jardines de Conty: la deconstrucción de un sueño. En J. Acebrón y P. Solà (eds.) *Jardines secretos. Estudios en torno al sueño erótico* (pp. 57-70). Lleida: Universitat de Lleida.
- González Miguel, J. G. (1999). El vendimiador. Poema erótico de Luigi Tansillo. En V. González Martín (ed.) *Amor y erotismo en la literatura* (pp. 433-442). Salamanca: Caja Duero.
- Herraiz Gutiérrez, A. (2019). La mujer como sujeto y objeto del sueño erótico en la poesía de la primera modernidad. *Cincinnati Romance Review* ,47, 32-47.

- Herrero Diéguez, J., Martínez Deyros, M., Sánchez Mateos, Z. (2018). *Aquel coger a oscuras a la dama: Mujeres en la poesía erótica del Siglo de Oro*. Valladolid, Agilice, 2018.
- Íñigo Madrigal, L. (1996). Sobre el soneto de Terrazas "¡Ay, basas de marfil, vivo edificio!". *Anales de literatura hispanoamericana*, 25, 105-123.
- Kossoff, A. D. (1971). El pie desnudo: Cervantes y Lope. En A. D. Kossoff y J. A. Vázquez (coords.) *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos* (pp. 381-386). Barcelona: Castalia.
- Labrador, J. J., DiFranco, R. A. (2006). "Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro". *Calíope*, 12(2), 119-167.
- Labrador, J. J., DiFranco, R. A. (2015). Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro. *eHumanista*, 15, 262-301.
- Lacarra, M. E. (1993). Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana. En R. Walthaus (ed.) *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro* (pp. 23-44). Ámsterdam: Rodopi.
- Lara Garrido, J. (1997). Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo. En Antonio Cruz Casado (ed.) *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* (pp. 23-68). Málaga: Universidad de Málaga.
- Lewis, S. (1992). Images of Opening, Penetration and Closure in the Roman de la Rose. *Word and Image*, 8, 214-242.
- Manero Sorolla, M.P. (2005). Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento. *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, 247-260.
- Martín Martínez de Simón, E. (2018). El mundo vegetal en la Edad Media". *Biblioteca: estudio e investigación*, 33, 47-70.
- Martínez, A. (2019). El Medievo latino y la Naturaleza: la imagen del jardín en el Roman de la Rose. *Mirabilia*, 28, 134-147.
- Matas Caballero, J. (2001). El petrarquismo en los poetas novohispanos de cancionero Flores de Baria Poesía. *Estudios humanísticos*, 23, 75-98.

- Mateo Gómez, I. (2000). "Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII". En Rafael Z. Molina y J. J. Azanza López (eds.). *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro* (pp. 297-304). Madrid: Akal.
- Maurer, C. (1990). « Soñé que te... ¿Dírelo? El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII. *Edad de oro*, 9, 149-168.
- Montero Cartelle, E., Herrero Ingelmo, M. C. (2012). La renovación de novias en La Celestina y otros autores. *Celestinesca*, 36, 179-208.
- Navarrete, I. (2006). La poesía erótica y la imaginación visual. En J. I. Díez Fernández y A. Martín (eds.) *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española* (pp. 73-87). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Paz y Meliá, Antonio (1893). *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*. Madrid: Imprenta de M. Tello.
- Pedrosa, J. M. (1995). Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el Cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (BNM Ms. 3736) y otros manuscritos madrileños. *Revista de Filología Románica*, 11-12, 309-325.
- Pedrosa, J. M. (1998). El codo ardiente: testimonios de un eufemismo erótico de los Siglos de Oro. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 97-103.
- Pérez Boluda, A. (2006). Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el Tomé de Burguillos de Lope de Vega. *Calíope*, 12(2), 57-75.
- Piquero Rodríguez, A. (2017). Dentro en el vergel moriré: el huerto como espacio erótico en la tradición literaria hispánica. En A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.) *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI* (pp. 49-59). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ponce Cárdenas, J. (2007). Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos. En E. Lacarra Lanz (ed.) *Asimetrías genéricas. Ojos hay que de legañas se enamoran: literatura y género* (pp. 195-240). País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Quintero, M. C. (1994). Aspectos del discurso erótico de la poesía del dieciséis. En Juan Villegas (ed.) *Actas Irvine-92. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 235-245). Asociación Internacional de Hispanistas.
- Real Academia Española. *Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español* [en línea]. Disponible en <http://corpus.rae.es>

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.) [en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es>

Real Academia Española. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [en línea]. Disponible en <http://ntlle.rae.es>

Redondo, A. (1990). Las dos caras del erotismo en la primera parte del Quijote. *Edad de oro*, 9, 251-269.

Schatzmann, M. (2006). Erotismo moderno en literatura antigua. Ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI. *Revista de Filología Románica*, 23, 185-203.

Serés, G. (1996). *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Steiner, W. (1988). *Pictures of romance*. Chicago: The University of Chicago Press.

Talvacchia, B. (2011). *A cultural history of sexuality in the Renaissance*. Londres: Bloomsbury.

Vickers, N. J., (1981). Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme. *Critical Inquiry*, 8 (2), 265-279.

Walters, D. G. (1996). Petrarquismo y pornografía: el *Jardín de Venus*. En I. Arellano Ayuso et al. (eds.) *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (pp. 543-550). Navarra: Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra.