El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal

Poems about portraits: a Renaissance genre in Colonial America

Sarissa Carneiro[*]
Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Este artículo se centra en el género poema de retrato, composición poética que refiere a un retrato pictórico real o imaginario. Se trata de un género menor, vinculado a la tradición lírica y celebrativa, pero con una presencia notable y sostenida en la poesía de los siglos XV a XVII, tanto en Europa como en América virreinal. En este ensayo, presento algunos antecedentes fundamentales para la formación del género y analizo ejemplos virreinales de su vertiente lírica, principalmente de Nueva España, con énfasis en las variaciones que aportan a la cadena de imitaciones de la tradición italiana.

Palabras clave: Poesía y retrato; poesía italiana sobre retratos; *Flores de baria poesía* (1577); Agustín de Salazar y Torres (1636-1675); Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Abstract

This article focuses on the genre of poems about portraits, poetic compositions that refer to real or imagined pictorial portraits. This is a minor genre linked to lyrical and festive traditions, yet it has a broad and sustained presence from the 15th to the 17th centuries in Europe as well as in Colonial America. In this essay, I introduce some fundamental models to the appearance of the genre and analyze several lyrical viceregal examples, mainly from Nueva España. I also emphasize the variations they contribute to the poetic Italian tradition's imitation sequence.

Keywords: Poetry and portrait; Italian portrait poetry; *Flores de baria poesía* (1577)*;* Agustín de Salazar y Torres (1636-1675); Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

● **Enviado em: 28/05/2015**
● **Aprovado em: 25/07/2015**

[*] Doctora en Literatura y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile. Profesora Asociada de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora Responsable del Proyecto de Investigación FONDECYT Regular nº1141210, en el cual se inscribe este artículo. Correo electrónico: scarneir@uc.cl

1. La formación de un género: usos y tópicos.

El poema que refiere a un retrato pictórico individual es un género poético inseparable del contexto histórico-artístico que desemboca en la "gloria del retrato", es decir, el sostenido desarrollo de la representación de la figura humana desde el primer Renacimiento hasta su plena autonomía como género de la pintura en el siglo XVI[1]. Al mismo tiempo, se trata de un género que explora las fecundas relaciones que, desde antiguo, se establecieron entre la palabra y la imagen, la pintura y la poesía[2]. La creciente presencia, en los más diversos espacios, de retratos individuales que representaban a personas queridas, a personas poderosas (soberanos, príncipes, pontífices, nobles en general) o a los mismos dueños de los retratos, tuvo como correlato la prolífica imitación del género *poema de retrato*, en el seno de prácticas que hacían del arte pictórico y del arte poético dos caras de una sola moneda.

El retrato de la amada o del amado, llevado en el pecho en medallón o cuidadosamente guardado para su contemplación privada en momentos de ausencia, se complementaba con el poema que declinaba distintos tópicos de la poesía amorosa y reflexionaba sobre los límites de la representación pictórica. La conmemoración visual de personas poderosas en retratos de estado, en tablones de festejos públicos u otras formas artísticas, requerían la celebración poética a modo de encomio, con el indispensable panegírico moral. A su vez, el poeta admiraba la fiel captación de su fisonomía, celebraba el talento del artista o bien, en ocasiones, denunciaba la vanidad de hacerse retratar, empleando para ello antiguos tópicos de la poesía filosófico-moral.

---

1 Para este contexto y, en particular, para el problema de la búsqueda de la semejanza fisionómica en el retrato moderno, ver BURCKHARDT, J. "Das Porträt in der italienischen Malerei", 1895. El lector puede consultar la reciente edición en portugués de esta obra, *O retrato na pintura italiana do Renascimento*, Cássio FERNANDES (ed.), Campinas, Editora da Unicamp/ São Paulo, Fap-Unifesp, 2012. En la misma edición, se encuentran traducidos también otros textos de Burckhardt sobre retrato, como "As origens da retratística moderna" (1885) y "Rafael retratista" (1882), en que se destaca a Rafael como punto de convergencia de una nueva sensibilidad en dirección al ser humano y su papel en el mundo. Muchos historiadores del arte han retomado las ideas de Burckhardt al vincular el exponencial desarrollo del retrato en el Renacimiento al interés de la primera modernidad por el individuo. Para un estado de la discusión y otros asuntos relacionados con el retrato en el Renacimiento pueden consultarse también: CAMPBELL, L. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries.* New Haven/ London, Yale University Press, 1990; CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana. Ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo, Companhia das Letras, 2006; FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008; SCHNEIDER, N. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo, 1420-1670*. Madrid, Taschen, 2002.

2 El entrelazamiento entre retrato y poesía se nutre de la afición renacentista por el maridaje de las artes, en especial de la pintura y la poesía, con la consiguiente competencia entre las mismas. La pintura incorporará visualmente tópicos propios de la poesía y esta última, a su vez, extremará los recursos visualizantes del lenguaje. La poesía que refiere en particular a la pintura ha sido estudiada, en el caso italiano por CRASTON, J. *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge/ New York, Cambridge University, 2000; BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Roma, Laterza, 2008; en el caso de España, por BERGMANN, E. L. *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Harvard University Press, 1979; DAVIES, G. A. "'Pintura' Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1975, 38, pp. 288-313, entre muchos otros.

Algunos ejemplos podrían ilustrar cómo el poema de retrato se tuvo durante estos siglos por algo sin lo cual el retrato pictórico quedaba incompleto, sin el alma de las emociones, sin las circunstancias y los sentidos que lo rodeaban. Torquato Tasso escribe desde Roma, en 1591, a Virginio Orsini, duque de Bracciano (1572-1615), saldando por fin una deuda: el duque encargara al poeta un soneto sobre el retrato de la mujer amada que traía en el pecho en un medallón atado a una cadena de oro. El soneto, que Tasso envía con la carta, daba sentido poético al acto del duque de llevar el medallón colgado: esto era una "dulce venganza" que mantenía en la prisión de un "sordo esmalte" a quien le robara el corazón[3]. Ya a fines del siglo XV, el médico Ambrogio Leone comisionara al escultor Tommaso Malvito (muerto en 1524) un busto de su amada Beatrice de' Notari y para la ocasión promoviera una colección poética a varias voces para celebrarlo. La colección imaginada por Leone (el *Beatricium*) no fue finalmente elaborada, pero varios poetas colaboraron con composiciones sobre el busto y la retratada, entre ellos, Antonio Tebaldeo (1463-1537), con diez epigramas latinos y siete sonetos en lengua vernácula. El mismo Antonio Tebaldeo era autor de otro soneto sobre un retrato (suyo, en este caso), poema escrito para acompañar un retrato enviado al amigo Timoteo Bendedei (1447ca. -1522). El mismo poeta dice acompañar su *effigie* de unos dolidos versos de amor por Flavia, para que, con ambas cosas, el amigo pudiera suplir la ausencia y entender su estado. Estos ejemplos dan una pequeña muestra de prácticas que fueron muy comunes tanto en Europa como en los círculos eruditos de América colonial.

El origen moderno del género remonta a los dos sonetos compuestos por Petrarca (1304-1374) a propósito de un retrato de su amada Laura realizado por Simone Martini (1284-1344). Los dos sonetos, LXXVII y LXXVIII del *Canzoniere*, constituyen un díptico imitado y variado por tres siglos de poesía en latín y en lenguas vernáculas, mostrando esplendor tardío en el siglo XVII, en América virreinal.

El díptico refiere a un retrato de Laura encargado probablemente antes de 1336 (o al menos no después de 1343) y que se cree habría consistido en una miniatura, quizá un dibujo en acuarela. El primer soneto está centrado en la experiencia visual que procede a la ejecución del retrato, con la oposición entre un ver paradisiaco y un ver terrenal, frontera traspasada por el pintor en una empresa creativa excepcional que testimonia en la tierra lo visto en el cielo, renovando la idea de una Laura hecha y nacida en el paraíso[4]. El segundo soneto refiere a la reacción del poeta frente al retrato, una reacción que desemboca en el desengaño de lo que se muestra como una promesa no cumplida, debido a la imposibilidad del retrato de responder al deseo del poeta por carecer de voz tanto como de vida. Los textos, en la edición de Federica Pich[5], son los siguientes:

3 "E l'imagin mirate al collo appesa / d'aurea catena, e quando Amor v'assale, / dolce vendetta aggualia a fera offesa. / Ahi, non è pari il gioco o pari il male, / nè giusta legge in sì gentile impresa / far sordo smalto a vivo cuore eguale." TASSO, T. en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p.114.

4 BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* p. 77.

5 En BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* pp. 76-80.

LXXVII

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

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

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

Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,

et del mortal sentiron gli occhi suoi.

LXXVIII

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i vengo a ragionar co llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder savesse a' detti miei.

Pigmalïon, quanto lodar di dêi
de l'imagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.

En el Virreinato del Perú, al menos desde 1570, la poesía de Petrarca circulaba en castellano en las traducciones realizadas por Henrique Garcés. Nacido en Oporto pero radicado en América desde sus veinticinco años de edad (ca. 1550), Garcés fuera un hombre múltiple: minero, metalúrgico, recaudador de arbitrios, vendedor de libros y papelería, poeta, traductor y animador literario[6]. Publicó en 1591 las traducciones que lo habían ocupado por décadas: la obra poética de Petrarca, *Los Lusíadas* de Camões y *Del reino y de la institución del que ha de reinar* de Francesco Patrizzi (1529-1597)[7]. Su traducción del díptico de Petrarca al retrato de Laura sigue el principio vigente en la época de traducir con fidelidad a la idea más que a la literalidad:

Per mirar Polycleto aprova fiso

Aunque se desvelara Polycleto
mil y mil años con los de aquella arte,
no pudiera alcançar la menor parte
de la belleza a quien soy tan sujeto.

Quando giunse Simon l'alto concetto

Al tiempo qu'el concepto huuo llegado
a mi Simón guiándole la mano,
si fuera de poder tan soberano
que boz a la figura hubiera dado,

6 Para más información sobre Henrique Garcés, ver NÚÑEZ, E. "Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento". In *La tradición clásica en el Perú virreinal.* T. HAMPE MARTÍNEZ (ed.), Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pp.129-144.

7 Como sostiene Núñez, la publicación en España, en 1591, seguramente se vio precedida de una circulación manuscrita de las traducciones poéticas entre los poetas del virreinato, lo que hace de Garcés figura central en la difusión de Petrarca y de la poesía italiana antes de la Academia Antártica. NÚÑEZ, E. "Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento", p.134.

En parayso estaua Simoneto
de donde esta gentil alma se parte,
allí la trasumptó parte por parte
por darnos fe de un rostro tan perfeto.

Obra es esta de aquellas qu'en el cielo
imaginarse pueden, no acá fuera
donde el alma los miembros hazen velo.

Y cortesía fue que no pudiera
usar después de ser baxado al suelo,
qu'el yelo y el calor se lo impidiera.

de tanto sospirar me hauia librado
que aquello que otros juzgan por muy sano
en se mostrar humilde dello gano
muy poco, es antes pena bien mirado.

Que quando a platicar vengo con ella,
da muestra de me oyr benignamente,
si a mis dichos respuesta alguna diesse.

Pudo Pigmaleón gozar de aquella
suya mil vezes sin inconveniente:
oh quien sola una vez tal por sí viesse[8].

Lina Bolzoni ha estudiado la poesía italiana de retrato y ha destacado el relieve del modelo petrarquista para los siguientes siglos de imitación y emulación del género en Italia. Algunos aspectos del díptico de Petrarca son especialmente importantes para el posterior juego de variaciones. Bolzoni destaca, entre otros: 1) la evocación de un retrato que, en general, se cancela a nuestra vista; el poema suele prescindir de la descripción del retrato, el que sirve más bien para variar y celebrar la escritura poética, aportando material que permite declinar en nuevo modo los *topoi* tradicionales del lenguaje amoroso; 2) el retrato se celebra como custodia de la imagen de la mujer amada, representa su presencia en el corazón del poeta, la obsesión de su deseo, pero al mismo tiempo denuncia su ausencia; la evocación del retrato da cuerpo al fantasma, es decir, a las imágenes entretejidas entre imaginación, sueño y memoria, activados en la soledad, una soledad que motiva la escritura; 3) el retrato evocado suscita la celebración generalmente triple: de la belleza divina de la mujer, del carácter extraordinario de la pintura (que comparte ese carácter divino) y del pintor cuyo arte dio cuerpo a tal belleza; indirectamente, la celebración incluye también al poeta, enamorado cantor de la retratada; 4) el retrato se realiza en una complicidad entre pintor y poeta ("mio Simon", que Garcés capta en su traducción "a mi Simón guiándole la mano"), 5) el modelo del díptico, retomado por muchos autores posteriores como Bembo, Della Casa, Gaspara Stampa; 6) el díptico refiere – en el paso del primero al segundo soneto– a una trágica tensión, a la irreparable fractura entre el "paraíso", donde se puede admirar la belleza perfecta y original de Laura, y el "aquí entre nosotros" en el que la representación de esta belleza deviene imposible; el segundo soneto se centra en la reacción del poeta, que pasa de la celebración al desengaño, pues la retratada se muestra humilde, promete paz en el aspecto, pero está muda, sin vida, y no puede responder; 7) este desengaño trae la referencia al mito de Pigmalión, motivo de envidia de parte del poeta; el mito estará frecuentemente presente en las imitaciones del género para referirse a la capacidad (mayor o menor) del retrato de responder al deseo amoroso del poeta; como

[8] GARCÉS, H. *Los sonetos y canciones del poeta Franscisco Petrarcha, que traduzia Henrique Garces de la lengua Toscana en Castellana*, Madrid, Casa de Guillermo Droy, 1591, pp. 41-41v.

tal, el mito de Pigmalión contiene múltiples posibilidades asociadas al tópico del poder o de los límites de la representación, así como al sueño de traspasar las fronteras entre representación y vida[9].

Este género menor, ubicado entre la tradición lírica y la celebrativa, tuvo una difusión extraordinaria desde los inaugurales sonetos de Petrarca, con cientos de imitadores en Italia, entre ellos, Lorenzo de' Medici, Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Gaspara Stampa, Bernardino Tomitano, Torquato Tasso, Serafino Aquilano, Panfilo Sasso, Andrea Navagero y Giovan Battista Marino[10]. En su vertiente celebrativa, el poema de retrato se liga al género encomiástico, con el elogio ya sea del pintor ya sea del retratado. Cuando este último es un poderoso, los tópicos del género reciben una formulación política. En su otra vertiente, lírica, el género se presta para la apropiación renovada de tópicos de la poesía amorosa fundidos con el *ut pictura poesis* y otros tópicos de la emulación de las artes. A continuación me referiré en particular a esta vertiente lírica del género, con algunos ejemplos de América virreinal.

2. El retrato de la amada: el caso de *Flores de baria poesía*.

El género está presente en América virreinal desde fecha temprana. Una significativa muestra de ello se encuentra en el cancionero *Flores de baria poesía*[11]. Recopilado en la ciudad de México el año 1577, el cancionero recoge poemas que remontan al menos a 1545. Se cree que parte de esos poemas recopilados circularon en Nueva España desde la época en que Gutierre de Cetina vivió en el virreinato y que posiblemente pueda atribuirse a dicho poeta una primera compilación que habría ido en aumento durante los veinte años siguientes a su muerte ocurrida en 1557. Margarita Peña supone que esa compilación inicial fue conservada por los familiares de Cetina en Nueva España hasta haber sido entregada a un compilador que le dio forma final[12].

Este se ha considerado el cancionero más completo de poesía española de tendencia italianizante recopilado en tierra americana. En el manuscrito figuran composiciones que circularon profusamente por España durante la época en que fueron escritas, las que aparecen en diversos códices con variantes y que, sin duda, también debieron ser leídas en los círculos cultos de la Colonia .

El cancionero contiene 359 composiciones, 249 firmadas y 110 anónimas. Los autores compilados son tanto peninsulares como criollos: poetas españoles (como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Pedro de Guzmán, Jerónimo de Urrea, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Baltasar del

9 BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* pp.10-25.

10 En BOLZONI, L. *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* el lector puede encontrar una antología comentada de autores italianos que incursionaron en el género. Los textos están cuidadosamente editados por Federica Pich. No hay un estudio similar de la poesía de retrato en el contexto virreinal. Este ensayo es parte del proyecto ya mencionado, el que tiene como objetivo la identificación de un *corpus* amplio del género en cuestión y su correspondiente estudio.

11 El manuscrito se encuentra muy deteriorado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sección Manuscritos, número 2973) pero cuenta con la reciente edición de Margarita Peña, *Flores de baria poesía, cancionero novohispano.* PEÑA (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

12 Ese compilador final podría haber sido el también poeta Juan de la Cueva. PEÑA, en *Flores de baria poesía*, p.32.

Alcázar, Gregorio Silvestre), algunos que estuvieron en Nueva España (como Juan de la Cueva y Juan Luis de Rivera), otros que se avecindaron en el virreinato (como Hernán González de Eslava y Gutierre de Cetina), además de los poetas criollos Francisco de Terrazas, Martín Cortés y Carlos de Sámano. Así, la compilación integra a los autores con independencia de su origen (criollo o peninsular), dando cuenta más bien de las relaciones de amistad y de los vínculos poéticos entre los que se inscriben en una misma poesía, vale decir, la poesía en lengua española de tipo petrarquista en moldes métricos italianos.

Entre estas composiciones, siete son poemas de retrato: un soneto de Diego Hurtado de Mendoza (Granada, 1503-Madrid, 1575) acompañado de una octava, tres sonetos de Gutierre de Cetina (Sevilla, 1520-Nueva España, ca. 1557), un soneto de Francisco de Figueroa (Alcalá de Henares 1540- ca. 1588) y un soneto de Juan de Vergara (¿1540?- ¿?). Los tres primeros autores tienen en común el paso por Italia, con la consiguiente familiaridad con la poesía italiana de la época y el cumplimiento del ideal del cortesano que fusiona el ejercicio de las armas y las letras. Mendoza y Cetina fueron, además, amigos, como queda atestiguado por una epístola de este último que incluye la curiosa petición a Mendoza de un cuadro de Tiziano con la pintura de la Primavera[13].

Estos siete poemas de retrato se inscriben en la tradición lírica de declinación de los tópicos de la poesía amorosa, celebración de la belleza divina de la amada y problematización de los límites de la representación pictórica, bajo el alero de las imitaciones del modelo forjado por Petrarca. Es posible, sin embargo, distinguir dos grupos: uno marcado por la presencia del tópico de la figura interior y su superioridad respecto de cualquier representación pictórica; y otro grupo –el de los sonetos de Cetina– que celebra el arte del retrato y se centra más bien en las reacciones (del pintor, de la retratada y del poeta amante) frente a la pintura, materia que permite la variación de tópicos de la poesía amorosa tal como en la tradición italiana del género.

2.1 "Amor guió el pinzel" : figura interior y retrato

En los poemas de Hurtado de Mendoza (soneto y octava) y en los sonetos de Figueroa y Vergara se advierte la presencia del tópico, corriente en la poesía amorosa de la época, de la imagen interior de la persona amada, una figura que se dice pintada por Amor o Cupido, como resultado del enamoramiento, imagen que se guarda escondida en el corazón.

El *topos* tiene una larga tradición estudiada, entre otros, por Eric Jager en *The Book of the Heart* (2000), Maria Luisa Meneghetti en "Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro" (2005) y Lina Bolzoni en *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento* (2010). La figura interior como retrato pintado en el pecho se vincula a otro tópico, el del

[13] "Olvidado me había de pediros / una cosa que mucho he codiciado, / y he pensado mil veces escribiros, / y es que de ver gran tiempo he deseado / del famoso Ticiano una pintura, / a quien yo he sido siempre aficionado / entre flores y rosas y verdura / deseo ver pintada primavera / con cuando de beldad le dio natura", CETINA, en DE CASTRO, A. (ed.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII.* Tomo primero. Madrid, Ribadeneyra Editor, 1854, pp. 44-45.

libro del corazón. Como explica Bolzoni, ambas metáforas han sido utilizadas en la lírica y la literatura religiosa para dar cuenta de mecanismos interiores, es decir, para dar cuerpo a los fantasmas que habitan el alma, para hacer visible y representable lo que no es visible[14]. Y ambas metáforas se vinculan con concepciones muy antiguas que conciben las imágenes interiores en términos espaciales, como lo hace, por ejemplo, la mnemotécnica, con sus metáforas del edificio y del libro, las que proyectan la memoria en un espacio donde se disponen las imágenes que provienen de los sentidos, reelaboradas por la fantasía y la imaginación[15].

En el caso específico de la imagen pintada en el corazón, la metáfora se encuentra en el seno de una concepción occidental de amor que supone que el sentimiento amoroso surge de la visión de un objeto que suscita el deseo, visión que imprime en el corazón la imagen de la persona amada, la cual se transforma en un "fantasma" con fuerza vital, con una consistencia cuasi física y material[16].

Bolzoni comenta ejemplos muy tempranos, ya mencionados por Jager, como los textos de Folchetto di Marsigli (1160-1231) presentes en un manuscrito ilustrado que contiene una antología de trovadores[17]. Folchetto dice a su amada que lleva dentro del corazón su imagen y pide que lo cuide del ardor, puesto que dentro del corazón (el que a su vez está dentro de ella) está su imagen[18]. En el códice de la Morgan Library (59r) se representa visualmente la metáfora, tomándola al pie de la letra: una miniatura muestra el poeta con el retrato de su amada en el corazón, ocupando gran parte del pecho[19]. Folchetto inspira, a su vez, la *canzonetta* de Giacomo da Lentini, funcionario de la corte imperial de Federico II cuya actividad se documenta hacia 1240. La canzonetta *Meravigliosa-mente* retoma la idea de la imagen de la amada pintada en el corazón, acercándola a la experiencia de la pintura y del retrato ("…che 'nfra lo core meo/ porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti/ pinta como parete,/ e non pare di fore")[20]. Junto con darle esa consistencia pictórica a la imagen interior de la amada, Giacomo da Lentini subraya su condición secreta,

14 "Questo significa prendere in considerazione le metafore che sono usate, nella lirica e nella letteratura religiosa ad esempio, per esprimere i meccanismi interiori, per dar corpo ai fantasma che abitano l'anima, per rendere visibile ed esprimibile quel che visibile non è", BOLZONI, L. *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento,* Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 309.

15 BOLZONI, L. *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento,* p. 311.

16 Bolzoni aclara que parte de la crítica ha destacado las relaciones entre esta concepción y la tradición médica y filosófica de la "malattia d'amore". La autora rescata, asimismo, la idea de Agamben de que el fantasma de la persona amada es uno de esos casos en que "il desiderio nega e, insieme, afferma il suo oggetto e, in questo modo, riesce a entrare in rapporto con qualcosa che non avrebbe potuto altrimenti essere né appropriato né goduto", AGAMBEM cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 311.

17 Manuscrito conservado en The Morgan Library de Nueva York, cod. M.819.
JAGER, Eric. *The Book of the Heart* . Chicago, University of Chicago Press, 2000.

18 "Per cui è vero e ben manifesto che porto dentro al cuore, signora, la vostra immagine che mi ammonisce a non rivolgere altrove il mio discorso" (vv.8-10) y "E poiché Amore mi vuol fare tanto onore da farmi portare voi in cuore, vi prego di grazia che vi guardate dall'ardore, perché ho più paura per voi che per me stesso; e poichè il mio cuore, signora, vi tiene dentro di sé, se gliene viene danno, giacché siete dentro, voi lo dovete soffrire; e perciò fate del corpo ciò che vi piacerà e proteggete il cuore come vostra dimora" (vv.11-20), cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 313.

19 BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 315-316.

20 Cito más en extenso: "Meravigliosa-mente / un amor mi distringe / e soven ad ogn'ora. / Com'om che ten mente / in altro exemplo pinge / la simile pintura, / così, bella, facc'eo / che 'nfra lo core meo/ porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti / pinta como parete, / e non pare di fore" (vv.8-12), cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 317.

que deviene en una dificultad de probar o comunicar el amor, y, al mismo tiempo le concede una especie de culto religioso a la imagen: "Avendo gran disio, / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante / e quando voi non vio / guardo'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante: / sí com'om che si crede / salvare per sua fede, ancor non via davant" (vv. 19-27)[21].

Estas metáforas asociadas al tópico se complejizan en la poesía italiana del Renacimiento. Como ya quedó señalado, el díptico de Petrarca contrasta la imagen "verdadera" de Laura, su imagen ideal, accesible solo en el paraíso, con aquella de su visión en la tierra, la que provoca la decepción de una imagen que carece de vida. La imitación del género va a variar el tópico produciendo lo que Bolzoni llamó un "corto circuito" entre retrato interior y retrato pictórico: esto ocurre, por ejemplo, en el soneto de Berardino Rota (1508-1574), "O per mano d'Amor dipinta imago", donde los versos iniciales parecieran remitir a la imagen interior pero se concluye al final del poema que se trata de un retrato pictórico[22].

En los poemas de Diego Hurtado de Mendoza podemos apreciar una interesante dinámica de imitación y variación de los aspectos señalados hasta aquí. Transcribo los textos de acuerdo a la edición de Margarita Peña:

Soneto de don Diego de Mendoza a un retrato

Tu gracia, tu valor, tu hermosura,
muestra de todo el cielo retirada
como cosa que está sobre natura,
ni pudiera ser uista ni pensada.

Pero yo, que en el alma tu figura
tengo en humana forma abreuiada,
tal hize retratarte de pintura
qual Amor te dexó en ella estampada.

No por soberuia uana, o por memoria
de ti, ni para publicar mis males,
ni por uerte más ueces que te veo;

mas por sólo gozar de tanta gloria,
señora, con los ojos corporales,
como con los del alma y del deseo[23].

Octava del mesmo al mesmo retrato

Quando fuiste, señora, retraída,
Amor guió el pinzel, la arte la mano,
porque no puede ser comprehendida
celestial hermosura en seso humano.
Y yo en el alma te guardé escondida,
porque cosa diuina, de profano
no deue de ser uista ni tocada,
sino por fe creída y adorada[24].

21 Cit. en BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p. 318. Como explica Bolzoni, esta comparación con la experiencia religiosa nos lleva al ámbito de otras conexiones, por ejemplo, con la tradición de la leyenda de Verónica y el rostro de Cristo impreso en un paño. Ver para este asunto BOLZONI, *Il cuore di cristallo* pp. 318-320 y MENEGHETTI, M. L. "Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro", In M.G. Cammarota (ed.), *Riscrittura del texto medievale: dialogo tra culture e tradizioni,* Mergam,: Edizioni Sestante, 2005, pp. 73-85.

22 Ver para este asunto: BOLZONI, *Il cuore di cristallo,* p.321 y *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 110-112.

23 En la edición de Peña dice "como son los del alma y el deseo". He cambiado el texto pues me parece preferible la variante "como con los del alma y del deseo", tal como registrado en Évora, fol.63, apud. Lee-Askins, 97, ver nota 87 de la edición de Peña para la transcripción completa. A diferencia de la otra

La unidad observable entre los dos poemas hace de estos un díptico, tal como sucede en los sonetos de Petrarca sobre el retrato de Laura. Tiene claros ecos petrarquistas también la insistencia del poeta en el carácter divino de la belleza de la mujer, muestra "del cielo retirada", "cosa que está sobre natura", imposible de "ser vista ni pensada" o "pintada" (como en la variante), versos que recuerdan la visión de Simone Martini en el paraíso. Sin embargo, a diferencia del modelo forjado por Petrarca, en el soneto de Mendoza no es una visión celestial del pintor la que sirve a la representación pictórica sino la figura interior, "forma humana abreviada" que el poeta tiene de la amada estampada en el pecho por Amor la que modela el retrato. Pero tanto la visión paradisíaca de Simone Martini como la figura interior del poeta en el soneto de Mendoza encarecen la misma idea, la de que la pintura se ha realizado no a partir de la mera percepción visual sino de una imagen que es la idea misma, el concepto ideal, de la belleza divina de la amada.

Los tercetos culminan el soneto de Hurtado de Mendoza con las razones del retrato. Este, se dice, no fue realizado para vanagloriarse por la belleza de la mujer amada, ni para sustituir su presencia ("verte más veces que te veo") ni para recordar su ausencia ("publicar mis males"), sino para llevar a los ojos corporales el gozo de la gloria experimentada por el alma y el deseo en la figuración ideal (imagen interior). El final, a pesar de las variaciones, no puede sino recordarnos la "cortesía" de Simone Martini de traer (re-traer) del cielo a la tierra la imagen de Laura.

Ahora bien, a diferencia del díptico de Petrarca, en que el segundo soneto destacaba la desilusión frente al retrato sin vida (lo que motivaba la recordación del mito de Pigmalión), la octava de Hurtado de Mendoza refuerza la preeminencia de la imagen interior y traza un movimiento circular: el retrato es celebrado ("Amor guió el pincel, la arte la mano") por su capacidad de representar la hermosura celestial, pero la celebración deriva en el acto de esconder el retrato, como escondida está la imagen interior en el pecho, como "cosa divina" que no "debe ser vista ni tocada", connotación religiosa que nos recuerda la *canzonetta* de Giacomo da Lentini. Así, el díptico de Hurtado de Mendoza logra una circularidad que va de la figura interior al retrato y luego de la ocultación del retrato a la imagen interior nuevamente.

A pesar de las diferencias, podríamos preguntarnos si la conclusión de ambos dípticos no apunta a una misma idea, es decir, la de los límites de la representación pictórica (límites denunciados por la hermana poesía a quien tradicionalmente se reservaba la interioridad). Si así fuera, habría que advertir, de todos modos, que las soluciones previstas para esa limitación de la pintura difieren en los dos casos: Petrarca envidia a Pigmalión cuya escultura pudo cobrar vida, Mendoza se refugia en la contemplación de la imagen interior.

Ahora bien, los poemas de Mendoza deben ser leídos a la luz de la composición poética que él mismo solicitara a Pietro Aretino (1492-1556). Con particular bizarría, según testimonia Aretino, Mendoza

---

variante ("ny pudiera ser vista ny pintada"), la del último verso carece de sentido y pienso que podría tratarse de un error de copista.

24 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 231-232.

custodiaba un retrato de una querida suya realizado por Tiziano sin mostrárselo a nadie. Al parecer ni siquiera el pintor habría tenido a la vista a la modelo y, cuando Mendoza encarga a Aretino la composición de un poema sobre dicho retrato, le habría mostrado solamente la cubierta de seda que lo protegía, como a una reliquia, según refiere el mismo Aretino[25]. Esta aura de misterio incita el siguiente soneto del poeta italiano:

> Furtivamente Tiziano e Amore,
> presi a gara i pennelli e le quadrella,
> duo essempi han fatto d'una Donna bella
> e sacrati al Mendozza, aureo Signore.
>
> Onde'egli altier di sì divin favore,
> per seguir cotal Dea come sua Stella,
> con ceremonia apartenenti a quella,
> l'uno in camera tien, l'altro nel core.
>
> E mentre quella effigie e questa imago
> dentro a sé scopre e fuor cela ad altrui,
> in ciò che più desia, meno appar vago,
>
> vanta il secreto che s'asconde in lui;
> ché, s'ognun è del foco suo presago,
> ardendo poi non sa verun di cui[26].

El soneto de Aretino sobre el retrato de la amada de Mendoza ya presentaba una interrelación entre la *imago* (figura interior) y la *effigie* (el retrato de la dama): los dos están escondidos de las miradas ajenas, a las que resulta evidente el ardor amoroso de Mendoza pero no la identidad de quien lo suscita. Asimismo, ya en el soneto de Aretino la dama era objeto de sacralización, al devenir una Estrella a la que se consagra culto en dos espacios reservados, el del corazón y el del cuarto. Estos dos aspectos permanecen en el díptico de Mendoza, como vimos, con sus propias variaciones.

Otro poema de retrato incluido en *Flores de baria poesía* es el soneto de Francisco de Figueroa. Al igual que el díptico de Mendoza, este soneto establece una contraposición entre figura interior y retrato. Figueroa afirma ser imposible la representación pictórica de ese "milagro de natura" que es la amada, y metaforiza esa imposibilidad como "deslumbramiento" del pintor producido por los celos de Amor que "no consiente que os enajene" siquiera en una pintura. Los tercetos declaran la preferencia por la imagen interior, la única capaz de preservar la pureza de "imagen tan divina" y de hacerla perdurar "después de muchos siglos".

25 ARETINO cit. por BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 176.
26 ARETINO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 176-177.

Soneto de Figueroa

Alma real, milagro de natura,
honor y gloria de la edad presente,
nido de amor en cuia vista siente
el fuego que a sus súbditos procura.

Si sólo en retratar vuestra figura,
se deslumbra el pintor más excelente,
es porque amor de zelos no consiente
que os enagene aun so la pintura.

Ni es bien que imagen tan diuina sea
sino de amor, ni que se pinte o escriua
en tabla o lienço en él siempre pura.

En las almas se escriua allí se uea
y allí después de muchos siglos quede
qual es agora, tan perfecta y uiua[27].

Esta particular variante del género parece haber tenido fortuna en América virreinal. En el Perú, el tópico del retrato interior es empleado por Diego D'Ávalos y Figueroa (Écija, España, ¿1554? – La Paz, Virreinato del Perú, después de 1608) en su *Miscelánea Austral* (1602). En el coloquio XXXIX, un soneto defiende el retrato interior como "eficaz antídoto" para soportar la ausencia de la amada. Tal defensa contrasta con las habituales prácticas de contemplar retratos o miniaturas de las personas queridas ausentes, con su consiguiente correlato poético que celebraba la representación pictórica o lamentaba su insuficiencia. Aquí, el único retrato necesario parece ser el del "costado", "triunfo y palma" del "amoroso estado":

El firme amante, que lamenta ausencia
de su norte juzgándose apartado,
ofensa haze al amoroso estado,
y a su inmenso valor y preheminencia:

que siempre el amador está en presencia
del bien que adora, pues en el costado
debe tenerlo al vivo retratado;
antídoto eficaz de esta dolencia.

Así podrá valerse y aun quexarse,
y gozar su beldad con los del alma,
ya que no puedan corporales ojos.

Y quien de esto supiere aprovecharse,
alcançará de ausencia triumpho y palma,
y de celos, do vidas son despojos[28].

27 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 440-441.

Otro ejemplo de variación del tópico del retrato interior en el seno de un poema de retrato es el soneto de Juan de Vergara, también incluido en el cancionero novohispano *Flores de baria poesía*. El soneto está lamentablemente mutilado por daños irreparables en el manuscrito, pero logra rescatarse algo de su sentido:

Soneto de Vergara

Saber de mí y aún trasladar pintura
con nuevo ingenio Apelles…
el rostro de mi Al…ua… milagroso
por la gloria inmortal de tal postura.

Píntala, dixe, un risco o piedra dura,
un tigre, un basilisco ponçonoso
o el más crudo león fiero y rauioso,
que éste es el natural a su hechura.

No el pecho, dixe, quiero en quien…
la braua… fiera, cruda…
la imagen sí, que tal el cielo…

Aquesa es imposible ¡ay! dixe…
porque es diuina, angélica belleza
mas si te atreues, uesla aquí en mi pecho[29].

El soneto parece dar indicaciones a un pintor para la realización de un retrato de su amada. Las indicaciones culminan con la declaración de la imposibilidad de lograr la representación de la belleza angélica y divina. La declaración incluye un suspiro de lamento ("…imposible ¡ay! dixe…") pero sobre todo la sorprendente (o también imposible) exhibición del retrato interior como reto al artista ("mas si te atreves, vesla aquí en mi pecho").

El soneto de Vergara se emparienta, así, no solo a los poemas ya mencionados que enlazan el retrato poético con la imagen interior (declarando la superioridad de esta última), sino también a una particular variación del género que incluye indicaciones a los artistas que van a retratar a una persona amada, como lo hace la poetisa italiana Gapara Stampa (1523-1554). En los sonetos LV y LVI, Gaspara Stampa da (o finge dar) indicaciones precisas para la representación pictórica de un retrato doble, de su amado y de ella misma. En el primer soneto, la poetisa llama a todos los artistas para que, usando todas las técnicas y materiales al alcance, retraten a quien dice ser el hombre más bello creado por Dios. Esa representación debería incluir no solo el aspecto físico

28 D'AVALOS Y FIGUEROA, D. *Primera parte de la Miscelánea Austral, en varios coloquios. Interlocutores, Delio y Cilena. Con la Defensa de Damas.* Lima, Antonio Ricardo, 1602, p.187v.

29 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), p. 441.

sino también el espiritual. Este último se haría visible gracias a la transposición pictórica de un tópico de la poesía amorosa, el del robo del corazón: "Ritraggete il mio conte, e sìavi a mente / qual è dentro ritrarlo, e qual è fore; / sì che a tanta opra non manchi nïente. / Fategli solamente doppio il core, / como vedrete ch'egli ha veramente / il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore" (vv.9-14)[30].

En el retrato que le sirve de espejo, según indicaciones de la poetisa, se ha de representar a ella misma, privada de corazón y con un doble semblante: "Ed avertite che sia 'l mio sembiante / da la parte sinistra afflitto e mesto, / e da la destra allegro e trionfante" (vv.9-11). Esa representación de la poetisa, sin corazón y con un rostro doble, alegre y afligido, implicaría la aplicación figurativa de tópicos poéticos que metaforizan la interioridad. Como destaca Bolzoni, Gaspara Stampa disfruta de ese "corto circuito" entre tradición literaria y producción artística moderna, creando un díptico que es al mismo tiempo poético y figurativo pues lleva a la poesía el género pictórico del retrato de los cónyuges pero, a su vez, pide a la pintura la visualización de metáforas poéticas[31].

Algo similar ocurre en el soneto de Vergara incluido en *Flores de baria poesía*. A pesar de las lagunas del texto, es posible advertir que el poeta requiere del pintor un retrato de la mujer que lleve al ámbito figurativo metáforas propiamente poéticas que, en el dominio de la concepción amorosa petrarquista, destaca la crueldad y dureza de la mujer: "píntala", "un risco o piedra dura", "un tigre", un basilisco ponzoñoso, un crudo "león fiero y rabioso", todo ello representa su "natural" condición ("éste es el natural a su hechura"). Al parecer, Vergara también pide –como hiciera Gaspara Stampa– que pinten a la mujer sin pecho, pero aquí la ausencia no remite al tópico del corazón robado sino que refuerza la imagen cruel de la que, sin embargo, es una divina belleza estampada en el pecho del mismo poeta. En suma, las tradicionales paradojas y antítesis de la poesía amorosa llevadas al género poema de retrato como espacio que permite nuevas variaciones de esos tópicos a la luz de las imbricaciones entre palabra e imagen.

2.2 "Retrato tan al natural": los efectos de la pintura en los sonetos de Cetina

Los tres sonetos de Gutierre de Cetina recogidos en *Flores de baria poesía* presentan variaciones del género centradas en las reacciones ante el retrato: en el número 145 de la compilación, se apunta a la reacción del pintor en el acto de pintar; en el número 171, reacción de la dama retratada, de otra damas y del mismo poeta frente a la "imperfección" del retrato; y en el

30 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 101-103.
31 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 18.

número 214, reacción del poeta frente al retrato "tan bien sacado", en términos de una reformulación negativa del mito de Pigmalión. En los tres sonetos se advierten interesantes variaciones de la tradición del género, sobre todo de autores italianos.

El soneto 145 (en la numeración de *Flores de baria poesía)* parte con la celebración de la pintura, del arte y del ingenio del pintor, "pincel divino, venturosa mano", habilidad "única y rara", capaz de engañar a los sentidos al representar la belleza de la mujer amada con la claridad que el cielo la mostrara, es decir, como ese "concepto alto", nueva variación del motivo que en Petrarca se formulara como la "visión en el paraíso" de Simone Martini.

Los tercetos dan un giro al elogio de la pintura: si el "arte soberano" llega a engañar al ojo, ¿cómo es posible que pintor, pincel y tabla, no se incendien en llama amorosa frente a la contemplación de beldad "tan clara"?

Soneto de Cetina

Pinzel divino, venturosa mano,
perfecta abilidad, única y rara,
concepto alto, do la enuidia auara,
si te piensa emendar preesume en uano.

Delicado matiz, que el ser humano
nos muestra qual el cielo lo mostrara;
beldad cuia beldad se ue tan clara,
que al ojo engaña el arte soberano.

Artífice ingenioso, ¿qué sentiste
quando tan cuerdamente contemplauas
el sugeto que muestran tus colores?

Dime si, como yo la ui, la uiste,
el pinzel y la tabla en que pintauas,
y tú, ¿cómo no ardéis, qual yo, de amores?[32]

Como en otros poemas del género, el poeta interpela aquí al pintor ("qué sentiste…", "dime si…"), dirigiendo la atención al efecto producido en el artífice, como proyección del sentimiento amoroso del poeta que aplica al acto de retratar las metáforas tradicionales de la poesía amorosa, en este caso, la de la pasión como ardor o incendio. Numerosos son los poemas de retrato que varían ingeniosamente esta metáfora a partir de su relación con la materia del retrato, en especial con el leño, soporte del retrato que sufre lo que Bolzoni llama una "reificación" de la metáfora del ardor[33]. En el soneto *O imagine mia celeste e pura* de Pietro Bembo se presentaba este juego con la

[32] *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 314-315.
[33] BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 28.

materia del retrato –frío esmalte, como la amante indiferente, que provoca ardor, sin embargo, cuando se lo mira (vv.5-8):

> credo che 'l mio Bellin con la figura
> t'abbia dato il costume anco di lei,
> che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei
> freddo smalto, a cui giunse alta ventura[34]

Pero los tercetos finales del soneto de Cetina recuerdan también el soneto 17 de Serafino Aquilano (1466-1600). Sus rimas, publicadas en 1502, gozaron de extraordinaria fama, con cuarenta ediciones hasta mediados del siglo XVI. En ellas, había una serie continua (los sonetos 15 al 18) sobre un retrato del poeta, al parecer realizado por Pinturicchio. La serie renovaba el modelo pues dejaba la referencia explícita al retrato de la amada para centrarse en el autorretrato como medio para la declinación de la tópica amorosa. En el 17, el Aquilano se dirige al pintor para excusarlo del escaso parecido entre el retrato y el original: "Se l'opra tua di me non ha già molto, / non da te, Bernardin, vien da colei / che l'imagine mia porta con lei, / l'aspecto mio non è donde m'hai tolto" (vv.1-4)[35]. Dado que su propio semblante se ha transformado en una sombra (soneto 15), la única posibilidad de que el pintor accediera a su verdadera imagen sería a través de la de amada ("prima te converria retrar costei / e poi robbarmi intorno al suo bel volto", vv.7-8). Esto conlleva el riesgo enunciado como pregunta: "Ma come la torrei che tu non ardi/ al far degli occhi, e lei quelli volgendo?" (vv.9-10). El mismo poeta responde con una solución: guardarse de los ojos de la mujer, activadores del incendio amoroso, retratándola dormida, "Sola una via per tuo scampo comprendo: / pinger serrati i perigliosi sguardi, / ritrare el resto e dire ch'era dormendo" (vv.12-14)[36].

La interpelación dirigida al pintor y hecha extensible a sus objetos, pincel y tabla, en el soneto de Cetina ("¿cómo no ardéis, cual yo, de amores?" v.14) varía proponiendo una síntesis de las imágenes ya presentes en los sonetos de Bembo y el Aquilano.

La vinculación de los sonetos de Cetina con los referidos poemas de Serafino Aquilano podría extenderse incluso a un nivel más amplio. La serie continua de los sonetos 15 a 18 del Aquilano se caracteriza por alternar los destinatarios internos de los poemas: en ellos, el poeta se dirige al pintor, al retrato, al pintor nuevamente y por fin a la dama. En el caso de Cetina, como hemos señalado más arriba, los tres sonetos refieren a distintas reacciones frente al retrato (la reacción del pintor, de la dama y otras damas, y la del mismo poeta), pero sus destinatarios

34 BEMBO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 87.
35 AQUILANO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 125.
36 AQUILANO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento,* p. 126.

internos son, al igual que en el Aquilano, la dama, el pintor y el retrato. En ambos autores, además, al dirigirse a estos distintos destinatarios internos, se enfoca desde distintos ángulos lo que confluye en un solo centro, la pasión amorosa del poeta. Pero si en el Aquilano, el poeta retratado se muestra infeliz, condenado a la ausencia y a los celos, en el caso de Cetina (sobre todo en los sonetos 171 y 214 en la numeración de *Flores de baria poesía*) se varía ingeniosamente la tópica al presentar las "bondades" de un retrato imperfecto o sin vida. En el 171, se destaca que un retrato incapaz de captar la belleza completa de la dama evita la envidia de otras "menos que vos bellas" (v.13). En el 214, el mismo poeta se consuela de que el retrato no cobre vida –como le ocurriera a Pigmalión– al imaginarse que cobrarían vida no solo la hermosura sino también las "mañas" de su amada. En ambos casos, entonces, se abandona el tono serio con que otros autores habían tratado la desilusión provocada por el retrato y se asume la limitación de la pintura con ingenio más bien festivo:

Soneto de Cetina

Si el celeste pintor no se estremara
en hazeros estremo de hermosura,
si quanto puede dar beldad Natura
tan al natural en vos no se mostrara;

ni el retrato imperfecto se juzgara,
ni me quexara yo de mi uentura,
porque correspondiera la pintura,
al vivo original do se sacara.

Pero damos [*sic*], pues ya no uiue Phidia,
ni humano genio basta a retrataros
sin que quede confusa o falsa el arte;

deuéis –para que no mueran de inuidia
las menos que vos bellas–, contentaros
con uer de lo que sois sola esa parte[37].

Soneto de Cetina

Si de una piedra fría enamorado
pudo Pigmalión mouer el cielo;
si pudo a tanto ardor poner consuelo,
falso espíritu en ella transformado,

siendo retrato uos tan bien sacado
de la mayor beldad que ay en el suelo
y, siendo ante mi ardor el suyo un yelo,

[37] *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), pp. 354-355.

¿por qué no me ha el amor a mí engañado?

¡Ay de mí!, ¿para qué, qué es lo que pido?
Si espíritu tuuiese esta pintura,
¿podría mexorarse mi partido?

No, porque en caso tal, ¿quién me asegura,
si os huuiese en las mañas parecido
tanto como os parece en hermosura?[38]

3. El retrato del poeta como donación a la persona amada

Como señalamos al comienzo de este ensayo, el género poema de retrato podía referir tanto al retrato de la amada o del amado como al de personas ilustres, amigos, familiares y – no menos importante– al retrato del mismo poeta. De este último tipo tenemos ejemplos muy significativos en la poesía virreinal. Destacaré aquí algunos que se inscriben en la modalidad del autorretrato como donación a la persona querida.

3.1 "A tus manos me traslada la que mi original es"

La tradición italiana del retrato del poeta como donación ha sido analizada por Lina Bolzoni como nueva declinación de la tópica con un cambio de perspectiva: en estos poemas, aclara Bolzoni, el retrato está en posesión del que escribe y no (o al menos no todavía) de la persona querida o amada[39]. Este cambio de perspectiva en la enunciación poética permite la variación ingeniosa de los tópicos tradicionalmente empleados por el género. En el caso del retrato que se destina a la contemplación y custodia privadas del amado o la amada, Bolzoni destaca el empleo del *topos* del corazón robado, el que permite una serie de variaciones que devienen en un "juego paradojal" que desemboca en atribuir al retrato una vitalidad superior a la del mismo retratado[40]. Si en Petrarca se denunciaba la desilusión provocada por un retrato carente de vida, en estos poemas de donación amorosa del retrato propio, se invierte el *topos* para resaltar el sufrimiento del poeta amante: el poeta se identifica con el retrato, tan sin vida como él mismo (puesto que su espíritu vive en la persona amada) o con menos vida incluso, puesto que el retrato estará luego en manos del que posee su alma y su corazón. Es posible identificar aquí, según observa Bolzoni, una variante particular del mito de Pigmalión[41].

38 *Flores de baria poesía,* PEÑA (ed.), p. 401.
39 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 30.
40 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 33.
41 BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p. 33.

Serafino Aquilano, poeta que, como quedó dicho más arriba, contó con una excepcional divulgación en el siglo XVI, tiene un poema de este tipo:

O ritracto dal ver, tu sei pur divo,
ché in poter de madonna oggi ne vai;
non te doler del spirto che non hai,
ché a mezzo del tuo segno io non arrivo.

Io son pur, come tu, d'anima privo
e pato e sento, onde quel tu non fai;
ma per la effigie equal chi scerne mai
qual un de doi chiamar se possa vivo?

Più presto tu, ché avendo lei desio,
come fe' già di me, che canti o parli,
già ch'ella el tien darrati el spirto mio;

chè, come leva i pirti, ache può darli,
onde tucto el mio ardor che non posso io
potrai tu solo alor manifestarli[42].

El poema se dirige al retrato, que estará "hoy" en poder de la dama. Esta expectativa hace que, al ponderarse la suerte del retrato y la del retratado, el primero se tenga por más dichoso. El poeta increpa al retrato a no lamentarse por carecer de espíritu, advirtiendo que él tampoco tiene alma aunque sufre y siente. La actualización del tópico del corazón o del espíritu robado por la persona amada llega a invertirse a partir de lo que Bolzoni llamó de "juego paradojal": el tradicional binomio retrato mudo vs. original vivo y elocuente del modelo petrarquesco se trueca en un retrato que podrá incluso cantar y hablar si la dama le cede el espíritu que habita en ella, el del mismo poeta.

De Andrea Navagero (1483-1529) es otro ejemplo del mismo tipo de composición, un epigrama de sus *Lusus* (publicados póstumamente por iniciativa de Girolamo Fracastoro en Venecia, 1530). El epigrama debió acompañar un retrato del poeta, como nota o parte de una carta[43]:

Epigrama 28

Quam tibi nunc Iani donamus, Hyella, calendis,
exprimit haec vultus parva tabella meos.
Nulla fuit cuiquam similis mage: pallet imago,
assiduus nostro pallor in ore sedet.
Est excors, sine corde et ego, quod pectore nostro

42 AQUILANO en BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, pp. 122-124.
43 Ver BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, p.132.

ipse Amor ereptum sub tua iura dedit.
Non loquitur, mihi sic tua cum datur ora tueri,
torpet nescio qui lingua retenta metu.
Unum dissimile est nobis, felicior uno est:
tam saeva quod non uritur illa face.
Quod si etiam uretur —tuo enim sub lumine quicquam
illaesum flammis non licet ire tuis—,
non, ut ego, assiduo infelix torrebitur igne:
in cinerem primo corruet illa foco[44].

Como en el soneto del Aquilano, es la comparación entre el retrato y el retratado lo que permite la declinación de los tópicos de la poesía amorosa. A diferencia de otros poemas de retrato, no se acusa falta de parecido sino total semejanza entre el retrato y el "original". Pero la semejanza fisionómica es sobre todo correlato de la espiritual que deviene de la pasión y los padecimientos a ella asociados. La palidez, la ausencia de corazón, la mudez… no son desventajas del retrato sino fiel testimonio del ser del retratado. El epigrama concluye con la paradojal conclusión de que el retrato es más afortunado pues no arde en el fuego impetuoso y duradero del amor, o, de quemarse, desaparecería con las primeras llamas.

Las conocidas décimas de Sor Juana Inés de la Cruz se inscriben plenamente en esta tradición:

Dezimas que acompañaron un retrato embiado a una persona

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retractada:
en mí toda transformada,
te da de su amor la Palma,
y no te admire la calma
y silencio que ay en mí,
pues mi original por ti,
pienso que está más sin alma.

De mi venida embidioso
queda en mi fortuna viendo
que él es infeliz sintiendo,

[44] NAVAGERO, *Lusus, in carmina quinque illustrium poetarum*, epigrama 28. Se podría traducir de la siguiente manera: La pequeña pintura que te obsequio ahora en las calendas de enero, Hyella, representa mi rostro. Nadie ha tenido retrato más semejante. La imagen es pálida, la palidez es constante en mi cara. No tiene corazón, sin corazón también estoy yo, porque Amor en persona lo sacó de mi pecho y lo puso en tu poder. No habla; del mismo modo, cuando me es dado contemplar tu rostro, mi lengua se paraliza, retenida por no sé qué temor. Solo una cosa es distinta de mí, solo por una cosa es ella más afortunada: porque no arde en fuego tan violento. Y si llega a arder —pues a nada le está permitido caer ileso bajo tu mirada a causa de tus flamas—, no se quemará, como yo, en fuego duradero: a cenizas la reducirán las primeras llamas.

y yo sin sentir dichoso.
En signo más venturoso,
estrella más oportuna
me asiste sin duda alguna;
pues que de un pincel nacida
tuve ser con menos vida,
pero con mejor fortuna.

Mas si por dicha trocada
mi suerte, tú me ofendieres,
por no ver que no me quieres,
quiero estar inanimada:
porque el de ser desamada
será lance tan violento,
que la fuerça del tormento
llegue, aun pintada, a sentir;
que el dolor sabe infundir
almas para el sentimiento.

Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como ay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra[45].

Las décimas de Sor Juana recogen los principales tópicos de este tipo de poema de retrato: la retratada envidia la fortuna del retrato, pues estará junto a la persona amada; asimismo, la calma y el silencio del retrato se proponen como fiel reflejo de una amante privada de alma. Dentro de ese modelo, Sor Juana presenta variaciones interesantes: no es la retratada sino el retrato mismo el que habla, lo que se hace posible gracias a esa "transformación", renovación del mito de Pigmalión que hace del retrato la poetisa misma, "en mí toda transformada" (v.5)[46]. Esa transformación hace que el retrato piense ("pienso que está más sin alma") y quiera ("quiero estar inanimada"), en la expectativa de la reacción que ejercerá en la persona que lo recibe. El

45 JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Inundación Castálida*, Madrid, Juan García Infanzón, 1589, p.219.

46 Difiero, por lo tanto, de la interpretación de Méndez Plancarte recogida por O. Paz de que *no retractada* signifique *no arrepentida* de su afecto. Pienso que se trata más bien de una renovación del mito de Pigmalión, no retractada, es decir no retraída, sino transformada. Rescato, no obstante, las lúcidas afirmaciones de Paz en torno a este y otros poemas eróticos: "Desde Petrarca la poesía erótica ha sido, tanto o más que la expresión del deseo, el movimiento introspectivo de la reflexión. Examen interior: el poeta, al ver a su amada, se ve también a sí mismo viéndola. Al verse, ve en su interior, grabada en su pecho, la imagen de su dama: el amor es fantasmal. Esto Juana Inés lo sintió y lo dijo como muy pocos poetas lo han sentido y lo han dicho. Su poesía gira –alternativamente exaltada y reflexiva, con asombro y con terror– en torno a la incesante metamorfosis: el cuerpo deseado se vuelve fantasma, el fantasma encarna en presencia intocable". PAZ, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México, FCE, 1990, p.303.

"juego paradojal" concluye con la solución para la insensibilidad auto-buscada: "me puedes tú infundir una" (alma), pues "de este cuerpo eres el alma / y eres cuerpo de esta sombra" (vv.39-40), solución prevista por la retratada y anunciada por el retrato pero que depende finalmente de la decisión de quien recibe la pintura, imprevisible como la correspondencia amorosa, tema tan caro a Sor Juana Inés de la Cruz.

Martha Lilia Tenorio llamó la atención a la cercanía de estas décimas con una composición del poeta español León Marchante, "Un galán embía a su dama un retrato, dudoso de su amor"[47]. Es posible que este sea un antecedente para las décimas sorjuaninas, aunque, como hemos visto, los principales tópicos de este específico tipo de poema remontan a la tradición italiana. De todos modos, en una cadena de imitaciones, los distintos modelos suelen ser complementarios con miras a la nueva variación.

3.2 "En dos retratos muy buenos verás"

El retrato del poeta como donación admitía también su versión burlesca. Es particularmente interesante la que propone Agustín de Salazar y Torres (1636-1675) en unas redondillas cuya epígrafe reza "Pidió a don Agustín una dama le diese un retrato suyo, y él se lo envió, incluyendo en él el de la misma dama*".*

Nacido en España, Salazar y Torres pasó a México antes de los nueve años de edad, junto a su tío Marcos de Torres, obispo de Yucatán y luego virrey de Nueva España. En el virreinato cursó sus estudios, publicó sus primeras obras (como la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Sr. Duque de Albuquerque, su virrey,* México, Hipólito Ribera, 1653) y participó en certámenes literarios. Regresó a España en 1660, para dirigirse luego a Alemania, junto a la emperatriz esposa de Leopoldo, y a Italia, con el duque de Alburquerque, antes virrey de Nueva España, quien llegaría a nombrarlo sargento mayor de Agrigento y capitán de armas. Murió en 1675, a los 39 años, y sus obras dramáticas y líricas fueron publicadas póstumamente por su amigo Juan de Vera Tassis (C*ýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió D. Agustín de Salazar y Torres*, Madrid, 1677-1681 y C*ýthara de Apolo… Primera parte*, Madrid, 1694, C*ýthara de Apolo… Segunda Parte*, Madrid, 1694)[48].

---

47 TENORIO, M. L. "Sor Juana y León Marchante". In *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2002, vol. L, núm. 2, pp. 543-561. La referencia a las décimas en cuestión se encuentra en la p. 560.

48 Cito siempre la edición de 1694 de C*ýthara de Apolo… Primera parte*. Para más antecedentes sobre Agustín de Salazar y Torres, su gongorismo y su impacto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz puede consultarse TENORIO, M. L. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana". In *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 2010, vol. LVIII, núm. 1, pp. 159-189.

En las mencionadas redondillas, el poeta se ciñe al modelo pictórico y poético del retrato de cónyuges (ya empleado por la poetisa italiana Gaspara Stampa, como dijimos más arriba). La dama pide un retrato del poeta y este se lo envía incluyendo en él el de la misma dama. Enfrentados los dos retratos, ella como "espejo" en que él se mira, el retrato se presenta como donación y declaración de los sentimientos amorosos, aunque el efecto es burlesco:

Pidió a Don Agustín una Dama le diese un retrato suyo,
y él se lo embió, incluyendo en él el de la misma Dama.

En dos retratos mui buenos
aora, Cintia, verás
que eres linda por lo más;
que soy feo, por lo menos.
Primero tu rostro admiro
para pintarme fiel,
no es mucho, pues eres el
espejo en que yo me miro.
Tu belleza delicada,
con intrépida osadía
empiezo, porque la mía
es una cosa acabada.
Tu cabeça en bellos riços
con el color más estraño,
el pelo tienes castaño
y yo tengo el pelo erizos.
Tu frente blanca y serena
entre todas se señala,
pero que la mía es mala
digo, y, sobre esto, morena.
Yo no dudo que es hermosa
tu nariz, por aguileña,
por graciosa, por pequeña,
más la mía es mucha cosa.
Las mías y tus mexillas
son en el color trocadas,
pues las tuyas son rosadas
y las mías amarillas.
Tus ojos me han igualado
con las saetas que tiras,
pues tú atravesando miras,
y yo miro atravesado.
En tu boca, por que mates,
perlas en sartas se ven,
yo ensarto perlas también,
pero ensarto disparates.
Temiendo de ojo molestia,
con tu mano celestial,
traes una higa de cristal
yo uña de la gran bestia.
Con cintura delicada,
se ajusta a todo tu talle,

al mío no ay que tocalle,
porque él no se ajusta a nada.
Tu pie pulido y galante
tiene de breve barruntos,
pero más de siete puntos
le he de echar el pie adelante.
Sólo en eso a tu retrato
a la oposición no huyo,
porque cien pies como el tuyo
los meteré en un zapato.
El aseo en tu hermosura
incentivo es del deseo,
yo también tengo mi aseo,
pero callo, que es vasura.
Para los descansos y ocios
allá dentro en lo demás
tú tus negocios tendrás,
y yo tengo mis negocios.
Ya estás pintada, tal qual,
mas así me dé Dios vida,
que eres bella y entendida,
pero yo hermoso animal[49].

La relación especular provocada por la compenetración amorosa sufre aquí un tratamiento burlesco ya que las redondillas no destacan el parecido sino el contraste entre la hermosura tópica de la mujer y la fealdad jocosa del poeta. El retrato paralelo y enfrentado de ambos se hace desde el antiguo modelo de la *ékphrasis*, retrato vertical de la cabeza a los pies. La dama tiene todos los componentes tópicos de la belleza femenina renacentista: bellos rizos, frente blanca y serena, nariz pequeña y graciosa, mejillas rosadas, ojos penetrantes, dientes blancos, cintura delicada, pie mínimo. Con antítesis y variados juegos de palabras, el poeta enfrenta a este canon su propia fealdad: pelo erizos, frente y nariz grandes, color amarillo, ojos atravesados, talle deforme, pie gigante. Es el canon el que facilita y promueve el *contrafactum*: lo sintetizan los versos que parten de una de las metáforas más gastadas de la poesía amorosa, la de los dientes como perlas, para referirse a los disparates que "ensarta" el poeta con su boca ("En tu boca, por que mates, / perlas en sartas se ven, / yo ensarto perlas también, / pero ensarto disparates"). En suma, a su retrato burlesco une la modestia afectada o quizás la autoironía para hablar de su propia escritura poética.

Ya Martha Lilia Tenorio llamó la atención a la autoparodia frecuente en Agustín de Salazar y Torres, algo que, según la autora, procede de Luis de Góngora. Salazar y Torres se burla del lenguaje y de los recursos estilísticos empleados en tono serio en otras composiciones, de tópicos

49 SALAZAR Y TORRES, C*ýthara de Apolo… Primera parte,* pp. 105-106. Cito por la edición de 1694.

y metáforas empleadas antes por él mismo o por otros, manteniendo, sin embargo, un equilibrio o una tensión entre "burla y auténtico lirismo"[50].

En el caso de su propia imagen, es recurrente en Agustín de Salazar y Torres emplear la deformación burlesca para construir un retrato de sí mismo que, a su vez, trace un retrato de la dama que lo ha solicitado. Entre otros ejemplos, está este soneto también incluido en C*ýthara de Apolo*:

Da noticias de sus gracias, para que de ellas infieran las de su dama.

Si de alguna taberna en los tapizes
vistes al Cid sin calça o pedorrera;
si al Moro Abindarraez de Antequera,
sin marlota, turbante, ni terlizes:

si visteis a Catón (con más narizes)
colgado de un figón en la espetera;
visteis, Cintia, la efigie verdadera
de mi cara, colores y matizes.

Demás de esto, soy tonto un tanto quanto,
y tan puerco, que puedo ser Poeta;
y ay, con todo esto, quien por mí se muere.

De insulso, a nadie quiero, sin ser Santo;
siendo yo tal, juzgad como discreta,
que tal debe de ser la que me quiere[51].

La deformación burlesca de la propia imagen genera una "efigie" desde retratos degenerados en tapices de tabernas; la imagen física deformada desde la imaginación de otros retratos se complementa con la autoironía respecto de la propia actividad ("tan puerco que puedo ser poeta"), todo lo cual busca proporcionar elementos para juzgar a la dama que lo quiere. Inversión burlesca del género que hemos abordado aquí, estos poemas de Salazar y Torres muestran la vitalidad de la cadena de imitaciones y variaciones a fines del XVII, cuando los tópicos asociados al género muestran signos de agotamiento, imponiendo a los autores la necesidad de extremar los recursos ingeniosos para hablar del retrato, siglos después de los sonetos de Petrarca.

* * *

50 TENORIO, "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana", pp. 176-177.
51 SALAZAR Y TORRES, *Cítara de Apolo… Primera parte,* p. 63.

En suma, sea en el marcado énfasis en la figura interior de los poemas de retrato de *Flores de baria poesía*, sea en el tono festivo que un poeta como Gutierre de Cetina otorga al problema de los límites de la representación pictórica, sea en la transformación poética del retrato en "original" en Sor Juana Inés de la Cruz, sea en la deformación autoirónica de la propia imagen en Salazar y Torres, las variaciones de un género particular como el poema de retrato nos arroja luces sobre los modos como la escritura poética virreinal buscó la emulación ingeniosa partiendo de determinados modelos renacentistas. En el caso de un género como este, de fuerte tradición italiana, la imitación y emulación de poetas como los señalados en este ensayo es parte indispensable de una escritura que aspira a ser parte de una cadena, como tributo, como variación ingeniosa, como activación de un diálogo que palpita también en la lectura y que asegura el placer del reconocimiento de otras voces en la propia.

Como en otros contextos, esta poesía disfrutó el desvanecimiento de las fronteras entre lo pictórico y lo poético, pero salvaguardó, en última instancia, la palabra como vehículo privilegiado para dar cuenta de problemas tales como los límites de la representación, las dificultades para la representación y la comunicación de la interioridad, el abismo de la contemplación de la propia imagen, activadora del antiguo mito de Narciso, el sueño de transformar la representación en vida, como en Pigmalión.