

# Columnas de alabastro: las piernas femeninas en la poesía del Siglo de Oro, un recorrido transatlántico

## Alabaster Columns: Female Legs in the Golden Age Poetry, a Transatlantic Vision

**Manuel Piqueras Flores**

<http://orcid.org/0000-0002-0109-1704>

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

ALEMANIA

[manuel.piquerasflores@gmail.com](mailto:manuel.piquerasflores@gmail.com)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 849-862]

Recibido: 03-05-2019 / Aceptado: 25-06-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.58>

**Resumen.** El siguiente trabajo examina el uso del término «columnas» como metáfora de las piernas femeninas en la poesía del Siglo de Oro español e hispanoamericano. Partimos de los dos textos más conocidos —un soneto de Francisco de Terrazas («¡Ay, basas de marfil, vivo edificio...») y otro de Lope de Vega («Yo vi, sobre dos piedras plateadas...»)—, pero rastreamos también sus posibles fuentes y otros ejemplos posteriores. Relacionamos este uso metafórico con el canon de belleza de la época respecto a las extremidades inferiores de la mujer: pies pequeños, piernas de piel clara y tersa, con formas torneadas y gruesas (especialmente en lo referente a las pantorrillas) que contrastan con las formas delgadas que se preferían para los brazos.

**Palabras clave.** Columnas; piernas; alabastro; mármol; canon; Lope de Vega; Francisco de Terrazas; petrarquismo.

**Abstract.** This paper examines the use of the term «columns» as metaphor of the female legs in the Spanish and Hispano-American Golden Age poetry. We start from the best-known texts —one sonnet by Francisco de Terrazas («¡Ay, basas de marfil, vivo edificio...») and other one by Lope de Vega («Yo vi, sobre dos piedras plateadas...»)—, but we trace their possible sources and other later examples. We relate this metaphor with the beauty standard of this period concerning the lower

extremities: small feet, light-skinned legs, with thick and shapely calves, which contrast with thin forms preferred for the arms.

**Keywords.** Columns; Legs; Alabaster; Marble; Canon; Lope de Vega; Francisco de Terrazas; Petrarquism.

Francisco de Terrazas, probablemente el primer poeta criollo novohispano<sup>1</sup>, es tenido también por «el primer petrarquista de Nueva España»<sup>2</sup>. De los cinco sonetos suyos contenidos en las *Flores de baria poesía* (1577)<sup>3</sup>, tres tienen claros tintes petrarquistas<sup>4</sup> y dos de ellos, los más conocidos, juegan a subvertir los tópicos de la lírica italianizante. El primero, cuyo primer verso reza: «Dejad las hebras de oro ensortijado», «da cima a la descripción del ideal estético femenino, de acuerdo con los cánones de la poesía italianizante»<sup>5</sup>. En él, Terrazas utiliza la estructura de la *descriptio puellae* según el orden descendente prescrito por las normas retóricas<sup>6</sup>, recordando a la dama la naturaleza inmérita de su belleza y su escasez de virtudes no materiales. El poeta americano imita un soneto atribuido a Francisco de Figueroa («Volved la blanca al azucena»), y a partir de él entronca con una tradición intertextual del petrarquismo europeo, que incluye otros sonetos del mismo tema en italiano, portugués y francés<sup>7</sup>.

El segundo poema, al que nos referiremos, supone en cierto sentido un reverso del anterior, en tanto que «podría considerarse como una simbólica *descriptio* de la dama [...] que sigue, en sentido contrario a la tradición del poema iconográfico, un recorrido vertical ascendente, desde los pies a la cabeza»<sup>8</sup>. El texto es el que sigue:

¡Ay, basas de marfil, vivo edificio  
 obrado del artífice del cielo,  
 columnas de alabastro que en el suelo  
 nos dais del bien supremo claro indicio!

¡Hermosos chapiteles y artificio  
 del arco que aun de mí me pone celo!  
 ¡Altar donde el tirano dios mozuelo  
 hiciera de sí mismo sacrificio!

1. Grossi (2010, pp. 100-101) realiza un repaso crítico sobre la supuesta primacía de Terrazas como primer poeta en lengua española no solo de la Nueva España, sino de todo el continente americano.

2. Bustos Táuler, 2003, p. 5.

3. Sobre las *Flores de baria poesía*, cancionero fundamental para entender la primera etapa de la poesía en la Nueva España, ver las ediciones de Rodríguez Mosquera, 2013 y Peña, 2015.

4. Matas Caballero, 2001, p. 76.

5. Peña, 2015, p. 663.

6. Muñiz Muñiz, 2014, p. 155.

7. Ver al respecto el trabajo de Grossi, 2010.

8. Matas Caballero, 2001, pp. 78-79. Una comparación entre las dos descripciones pone de manifiesto que, pese a lo que se ha sostenido en ocasiones, el erotismo no aparece como opuesto a la poesía petrarquista, sino como uno de los desarrollos posibles del código. Sobre este particular son imprescindibles las palabras de Díez Fernández (2003, pp. 84-92).

¡Ay, puerta de la gloria de Cupido,  
y guarda de la flor más estimada  
de cuantas en el mundo son ni han sido!

Sepamos hasta cuando estáis cerrada  
y el cristalino cielo es defendido  
a quien jamás gustó fruta vedada<sup>9</sup>.

Como indica Luis Íñigo Madrigal, en el siglo XIX el soneto fue omitido en varios estudios y antologías, como la de Joaquín García Izabaleta —*Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI* (1883)— y la de Marcelino Menéndez Pelayo —*Antología de poetas hispanoamericanos* (1893-1894)— por su contenido erótico: «las reticencias decimonónicas frente a este texto nacen [...] de que en él se cante a las piernas femeninas como columnas de cristal que sostienen un objeto al que se desea apasionadamente acceder»<sup>10</sup>. La analogía entre las columnas de alabastro y las piernas construyen la alegoría del cuerpo femenino como templo<sup>11</sup>, y fue utilizada después por Lope de Vega y por dos poetas italianos: Giambattista Marino y Scipione de' Signore della Cella.

Conservamos dos versiones del soneto del Fénix: la primera apareció en el *Cancionero de Pedro de Rojas* (c. 1580)<sup>12</sup> y la segunda, con algunas variantes, la incluyó el propio Lope entre los doscientos sonetos que aparecieron junto a la *Hermosura de Angélica* (1602) y más tarde en sus *Rimas* (1604), con el número LXIV:

Yo vi, sobre dos piedras plateadas,  
dos colunas gentiles sostenidas,  
de vidro azul cubiertas, y cogidas  
en un cendal pajizo y dos lazadas.

Turbeme, y dije: «¡O prendas reservadas  
al Hércules que os tiene merecidas!  
si como de mi alma sois queridas  
os viera de mis brazos levantadas,

tanto sobre mis hombros os llevara,  
que en otro mundo, que ninguno viera,  
fijara del *plus ultra* los trofeos.

9. Rodríguez Mosquera, 2013, p. 546. Modernizo las grafías.

10. Íñigo Madrigal, 1996, p. 106.

11. La analogía amada-templo aparece en otros poemas del Siglo de Oro, como Quevedo (ver al respecto Gallego Zarzosa, 2012, pp. 69-71).

12. «Yo vi sobre dos basas plateadas / dos hermosas columnas sostenidas / de azul color cubiertas y ceñidas / con un cendal de plata y dos lazadas. / Vilas y dije: "Oh prendas reservadas / al Hércules que os tiene merecidas, / si como de mi alma sois queridas / os viera destos brazos sustentadas, / tanto sobre mis hombros os llevara / que en otro mundo, do ninguno os viera, / pusiera del *Plus Ultra* los trofeos, / o fuera otro Sansón que os derribara, / porque, cayendo vuestro templo diera / vida a mi gusto y muerte a mis deseos"» (Rojas, *Cancionero*, p. 278). Modernizo las grafías que no tienen valor fonológico.

¡Oh, fuera yo Sansón, que os derribara,  
 porque cayendo vuestro templo, diera  
 vida a mi muerte, y muerte a mis deseos!»<sup>13</sup>.

Estamos ante uno de los poemas más eróticamente atrevidos del Fénix, como indicaron Dámaso Alonso<sup>14</sup> y Felipe Pedraza<sup>15</sup>, y han estudiado José Lara Garrido<sup>16</sup> y Antonio Sánchez Jiménez<sup>17</sup>. Ya en el siglo xvii, Federigo Meninni<sup>18</sup> notó la relación del soneto de Lope con los de Marino<sup>19</sup> y Signore della Cella<sup>20</sup>, de la que se ocupó Dámaso Alonso<sup>21</sup>. Terrazas fue, probablemente, el primer eslabón de esta cadena<sup>22</sup>, que incluyó otros textos posteriores, como un romance anónimo, escrito posiblemente a partir del soneto de Lope, cuyos primeros versos rezan: «Las columnas de cristal / que el templo de amor sustentan [...]»<sup>23</sup>. Entre el novohispano y el madrileño cabe considerar, no obstante, una composición anónima «anterior a 1600, dedicado a la belleza de las mujeres gordas»<sup>24</sup>, recogida en la *Poesía erótica del Siglo de Oro* editada por Alzieu, Jammes y Lissorgues:

¡O quién, columnas bellas,  
 el non plus ultra a estampar llegara  
 y por el cuerpo enhiesto  
 cubriendo las estrellas  
 con sus brazos, cual yedra os enredara  
 y, ciego de amor, puesto  
 con ellas, fuera otro Sansón funesto!  
 Las columnas de cristal  
 que el templo de amor sustentan,

13. Lope de Vega, *Rimas*, pp. 327-328. Modernizo las grafías que no tienen valor fonológico.

14. Que lo situó «en el límite de lo que la gravedad española podía tolerar» (Alonso, 1972, p. 41).

15. Para quien «puede calificarse sin injuria de semipornográfico» (Pedraza, 1993, p. 47).

16. Lara Garrido, 1997.

17. Sánchez Jiménez, 2019, pp. 322-324.

18. Mennini, 1678, fols. 222v-223.

19. Titulado «D.[onna] che si lava le gambe»: «Sovra basi d'argento in conca d'oro, / io vidi due colonne alabastrine, / dentro linfe odorat' e cristalline / franger di perle un candido tesoro. / «O (dissi) del mio pos' è ristoro, / di Natura e d'Amor mete divine, / stabilite per ultimo confine / ne l'Ocean de le dolcezze loro. / Foss' Alcide novel, che i miei trofei, / dove mai non giungesse human desio, / trasplantandov' in bracci, erger vorrei, / o stringer qual Sanson vi potess'io, / che col vostro cader dolce darei / tomba á la morte e mort' al dolor mio"». Cito a partir de Íñigo Madrigal, 1996, p. 112.

20. Mennini, 1678, fol. 222v lo cita como un soneto «sopra le gambe della sua donna»: «Vive colonne d'alabastro schietto / ch'al palagio d'Amor sostegno fate, / e'l bellissimo carcere portate / che l'alma mia fien presa, e'l cor distretto. / Poiche d'aura volante amico affetto / per mostrarmi ogni ben m'ha voi mostrate, / se v'ha per novo Alcide Amor formate, / foss'io l'Alcide a sostenervi eletto. / Che nel mar de le gioie io vi porrei, / o doppio di beltà candido mostro, / segno ai pensieri e meta ai desir miei, / o per voi fussi almeno in chiuso chiostro / forte Sanson, che volontier torrei / la mia vita aterrar col tempio vostro». Cito a partir de Íñigo Madrigal, 1996, p. 113.

21. Alonso, 1972.

22. Como mostró Íñigo Madrigal, 1996, p. 122.

23. El romance fue estudiado, junto con el soneto del Fénix, por Lara Garrido, 1997.

24. Gallego Zarzosa, 2014, p. 111.

donde adora el alma mía,  
la imagen de tu belleza,  
hecho otro Sansón mi gusto  
y otro Alcides en las fuerzas,  
probando las de mis brazos,  
vine a dar con todo en tierra.<sup>25</sup>

La analogía entre las piernas y las columnas de alabastro (o de mármol, o marfil, o cristal)<sup>26</sup> proviene probablemente del *Cantar de los cantares* (5, 15)<sup>27</sup>, como apuntó también muy atinadamente Íñigo Madrigal<sup>28</sup> al estudiar la composición de Terrazas. Sin embargo, hasta donde he podido comprobar, no se han señalado algunos posibles antecedentes de esta correspondencia en la poesía del siglo XVI. La encontramos ya, por ejemplo, en unas octavas de Francisco de Aldana, traducción del encuentro entre Medoro y Angélica, del *Orlando furioso*:

La sábana después quiétamente  
levanta, al parecer no bien seguro,  
y como espejo el cuerpo ve luciente,  
el muslo cual aborio limpio y puro;  
contempla de los pies hasta la frente  
las caderas de mármol liso y duro,  
las partes donde Amor el cetro tiene,  
y allí con ojos muertos se detiene<sup>29</sup>.

25. Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 182.

26. Los diferentes materiales tenían, no obstante, a veces implicaciones diferentes. El uso del marfil se ceñía en el petrarquismo a las descripciones físicas sobre la amada —a las manos, los dedos, el cuello o el pecho— (Manero Sorolla, 1990, pp. 426-427). De la misma manera era utilizado el alabastro, casi siempre para encarecer la blancura de la piel (Manero Sorolla, 1990, pp. 444-447). El mármol, en cambio, se utilizaba también para designar una dureza espiritual (Manero Sorolla, 1990, pp. 415-422). En cuanto al cristal, su carácter incoloro servía como metáfora de las lágrimas, pero también de elementos etéreos como el alma, aunque asimismo subrayaba la lisura y transparencia de la piel (Manero Sorolla, 1990, pp. 436-443). Una sola columna de cristal se utilizaba en la lírica petrarquista como metáfora no de las piernas, sino del cuello femenino, como en el soneto de otro poeta que vivió en la Nueva España, Hernán González de Eslava, que comienza: «Columna de cristal, dorado techo» (Rodríguez Mosquera, 2013, p. 542) y que él mismo glosó (Peña, 2015, pp. 471-473). Ambos textos aparecieron también en las *Flores de baria poesía* y están inspirados en un verso de la Égloga primera de Garcilaso —«¿Dó la columna que'l dorado techo / con proporción graciosa sostenía?»—, Garcilaso, *Poesías completas castellanas. Égloga primera*, vv. 277-278 (2003, p. 140).

27. El texto latino de la *Vulgata* es el siguiente: «Crura illius columnae marmorae quae fundatae sunt super bases aureas»; y aunque en español las versiones más frecuentes hablan de «columnas de mármol», a veces el material se traduce como alabastro. Así aparece en la llamada *Biblia del Oso*, traducción protestante realizada por Casiodoro de la Reina y revisada por Cipriano Varela, publicada por primera vez Basilea en 1569 (Menéndez Aneiros, 2010, p. 14), y también en el comentario de Cipriano de la Huerga (Fernández López, 2009, p. 472).

28. Íñigo Madrigal, 1996, p. 113.

29. Aldana, *Poesías castellanas*, p. 496. El pasaje, con un fuerte componente erótico, ha sido analizado por José Enrique López Martínez, 2010.

Resulta difícil que Terrazas pudiera haber leído estas octavas de Francisco Aldana, que hasta su hermano Cosme dio por perdidas<sup>30</sup>. Más probable es que tuviera acceso a *Os Lusíadas* de Luis de Camões (1572), en cuyo Canto II (estrofas 36-37) encontramos esta atrevida descripción de la diosa Venus:

Os crespos fios de ouro se esparziam  
pelo colo que a neve escurecia;  
andando, as lácteas tetas lhe tremiam,  
com quem amor brincava e não se via.  
Da alva petrina flamas lhe saíam,  
onde o menino as almas acendia.  
Pel as lisas colunas lhe trepavam  
desejos, que como hera se enrolavam.

C'um delgado cendal as partes cobre  
de quem vergonha é natural reparo;  
porém nem tudo esconde nem descobre  
o véu, dos roxos lírios pouco avaro;  
mas, para que o desejo acenda e dobre,  
lhe põe diante aquele objecto raro<sup>31</sup>.

El uso del término *cendal*, no excesivamente habitual en Lope<sup>32</sup>, es un indicio de que quizá el Fénix estuviera, en su soneto, imitando a Camões, cuya obra conocía bien. Por otro lado, cabe apuntar que la descripción hecha por el portugués comienza con los tópicos petrarquistas de la *descriptio puellae*, pero su pluma desciende por el cuerpo femenino mucho más de lo que era común en la poesía de la época, en un juego de semiocultamiento —*nem tudo esconde nem descobre*— que realza el erotismo. La alusión a las piernas femeninas —no digamos ya al pubis— excedía con mucho los términos del decoro<sup>33</sup>, como muestra Luis de Góngora en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, también en una descripción mitológica en la que utiliza el mármol como analogía de las piernas:

El etcétera es de mármol,  
cuyos relieves ocultos  
ultraje mórbido hicieran  
a los divinos desnudos<sup>34</sup>.

La correspondencia pierna-columna tuvo una cierta fortuna en la poesía del Siglo de Oro a ambos lados del Atlántico. Aparece en el poema épico *Felicísima Victoria* (1578), escrito casi en las mismas fechas que el soneto de Terrazas por el portu-

30. Lara Garrido, 1985, p. 493.

31. Camões, *Os Lusíadas*, p. 32.

32. El *CORDE* recoge cinco usos por parte del autor: <<http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll>> [consulta: 25-06-2019].

33. Íñigo Madrigal, 1996, pp. 109-111.

34. Góngora, *Antología poética. Fábula de Píramo y Tisbe*, vv. 73-76 (2009, p. 558). Como ha apuntado Rafael Bonilla Cerezo, 2010, p. 258, «Bernardo de Quirós repetía [el recurso] en "A ti, soberano Apolo": "Del etcétera del cuerpo / no digo nada y presumo / que sería lo más bello / pues estaba más oculto"».

gués Jerónimo-Real, que imita el citado pasaje de *Os Lusíadas*<sup>35</sup>. El propio Lope la usó en «una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga» y que incluye en la *Dorotea* (1631): «Mas ¡ojalá yo fuera / quien entre puertas de marfil muriera»<sup>36</sup>. En el xvii<sup>37</sup> la metáfora aparece a menudo aludiendo al mito de Hércules, que permite jugar con el latinismo *non plus ultra* para indicar la imposibilidad de ir más allá en la descripción. Así, lo encontramos en las *Eróticas o Amatorias*, de Esteban Manuel de Villegas (1618)<sup>38</sup>; en el *Romance XLII* del Conde de Rebolledo<sup>39</sup>, en la *Fábula de Prometeo y Pandora*, de Miguel de Barrios<sup>40</sup>, y en la *Fábula del Polifemo*, de Juan del Valle Caviedes (c. 1681)<sup>41</sup>, este último caso en un contexto claramente burlesco<sup>42</sup>.

A pesar de que todos los usos metafóricos citados han sido estudiados en mayor o menor medida, la crítica todavía no se ha ocupado de analizar en profundidad cómo la imagen de las columnas nos informa acerca del ideal estético femenino de los miembros inferiores: el material (alabastro, mármol o cristal) alude a una piel tersa y blanca, —de «colunas de nieve» habla Lope de Vega en *Los Tellos de Meneses*<sup>43</sup>—; Plagard (2009) llega a hablar en este sentido de «luminosidad y transparencia», atributos comunes a la piel del resto del cuerpo. Ahora bien, la metáfora subraya también la robustez de las piernas, según el canon de belleza propio de la sociedad áurea, especialmente en lo que concierne a las pantorrillas. Así apare-

35. «El vientre de marfil, blanco y bruñido, / columnas de alabastro, y toda en suma / hermosísimo objeto peregrino» (Plagnard, 2009).

36. Lope de Vega, *La Dorotea*, pp. 309-310. Al respecto, ver Brito, 2010.

37. Dejo fuera de los ejemplos el famoso soneto de Góngora «De pura honestidad templo sagrado», que, según Giulia Poggi, 2014, describe la belleza de una dama, algo que rechaza de plano Daniel Waissbein, 2016, para quien el poema es una descripción de la estatua de la Virgen de Villaviciosa que se conserva en la Mezquita de Córdoba. No obstante, hay un poema anónimo que imita el soneto gongorino que es, según el título, una «descripción de la hermosura de una dama, en metáfora de la fábrica de un templo», tal y como indica Lara Garrido, 1997, p. 35, y que contiene los siguientes versos: «Sobre ebúrnea bellísima columna / labró el Amor un templo de alabastro». Su existencia prueba que, aunque no interpretemos el soneto del cordobés de manera amorosa, debemos considerarlo como una fuente fundamental del tópico.

38. «Diré de tus colunas, que no en vano / son hombros del estrecho gaditano, / pues en tales colunas / padecen mil amantes mil fortunas; / y yo que adoro en ellas, / dos mil pereceré por solo vellas, / como después el hecho / las venga a reiterar en el estrecho. / Solo esa parte a quien naturaleza / adornó de recato y de belleza, / y quizá de recato / por ser beldad más bella sin ornato, / de mí será llamada / y a la experiencia misma encomendada» (Villegas, *Eróticas*, p. 21).

39. «Si ha plantado ya el Excelso / el *non plus ultra* en las dos / columnas de la hermosura / de toda nuestra nación» (Rebolledo, *Ocios*, p. 289). La datación del poema resulta imprecisa, pero cabe ubicarla entre 1633 y 1647 (González Cañal, 1997, p. 85).

40. «Hermosura del *non plus*, / pone en la modestia velo / a las ebúrneas columnas / donde está el hercúleo estrecho» (García Gavilán, 2010, p. 227).

41. «Las columnas del *non plus* / eran piernas y, quitando / el *non*, proseguían más / las Indias de lo tapado» (Bonilla Cerezo, 2010, 265). Del Valle Caviedes juega con la imagen de las Indias como territorio oculto al viajero europeo —mostrándolo desde el punto de vista peninsular, y no desde su visión americana—, símbolo de lo escondido.

42. «El locutor satírico prescinde del «non» porque en su Galatea todo es «plus», o sea, desmedido. Más aún, con un guiño erótico, supera los límites de las piernas, esto es, rebasa el «non», para llegar hasta los muslos» (Bonilla Cerezo, 2010, p. 266).

43. Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, v. 433.

ce por ejemplo en *La Dorotea*, también de Lope (1631): «Si la vieses no tiene tres puntos de pie, con ser la pantorrilla bizarra cosa; y esto efectivo, efectivo, que no comprado»<sup>44</sup>. Gerarda, la alcahueta, habla del grosor natural de las piernas de Dorotea, que no necesitan de pantorrilleras o patagambas, rellenos de algodón que se utilizaban para disimular la delgadez de las pantorrillas, como vuelve a decir más tarde cuando Celia alude a las medias blancas que trae don Bela:

CELIA.- Estas blancas son muy lindas [...], hacen las piernas más gruesas.

GERARDA.- Para quien las ha menester, no para esta niña, que no las compra ni se las debe al algodón, sino a la bizarra naturaleza<sup>45</sup>.

El uso de rellenos de algodón para engrosar las piernas era práctica común en la moda de la época, tanto en hombres como en mujeres<sup>46</sup>, de hecho, Isabel Cruz de Amenábar lo denomina «artificio típicamente varonil»<sup>47</sup>. En este sentido, el canon estético resultaba ambivalente. Por eso, cabe recordar que la fuente bíblica de la metáfora columnas-piernas describe los miembros inferiores del esposo, y no los de la esposa. Encontramos un pasaje revelador en el *Quijote* a este respecto, cuando la dueña Dolorida se arroja a los pies del caballero andante:

—Ante estos pies y piernas me arrojó, ¡oh caballero invicto!, por ser los que son basas y columnas de la andante caballería: estos pies quiero besar, de cuyos pasos pende y cuelga todo el remedio de mi desgracia, ¡oh valeroso andante, cuyas verdaderas fazañas dejan atrás y escurecen las fabulosas de los Amadis, Esplandianes y Belianises!<sup>48</sup>

La ironía de las palabras de la Condesa Trifaldi no reside únicamente en el elemento simbólico de la metáfora —don Quijote como columna de toda la caballería andante—, sino también en la descripción física de sus piernas, dada la delgadez del personaje cervantino, y especialmente de sus extremidades<sup>49</sup>. Que las piernas flacas quedaban fuera del canon lo muestran al menos otros dos pasajes de Lope, uno de la *Dorotea*, también lleno de comicidad: «Agudamente dijo Zanahorio Caracola en un soneto a una dama gruesa de rostro y flaca de piernas: “Tirso, como yo soy grosero amante, / más te quisiera rana que gigante”»<sup>50</sup>; y otro de *La moza de cántaro*, que habla también de pantorrilleras:

JUAN        De escaipines presumí  
                 según anda el algodón.

44. Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 84.

45. Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 132.

46. Deleito y Piñuela, 1946, pp. 205 y 218. Ver también Kennedy, 1952, p. 297.

47. Cruz de Amenábar, 2001, p. 59.

48. Cervantes, *Don Quijote*, p. 1028.

49. Hay numerosos pasajes de la novela que definen a don Quijote como «flaco» o «seco»; además, se alude específicamente a que «sus piernas eran muy largas y flacas» (Cervantes, *Don Quijote*, p. 555) y el caballero del Bosque (Sansón Carrasco) lo define como «estirado y avellanado de miembros» (Cervantes, *Don Quijote*, p. 802).

50. Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 311.

MARTÍN Estos para gambas son;  
que a cierta dama que vi  
con cañafístolas tales,  
que se pudiera, aunque bellas,  
purgar su galán con ellas,  
por drogas medicinales,  
pregunté si era importante  
traer damas delicadas  
las pantorrillas preñadas,  
y, con risueño semblante,  
me dijo: «No es gentileza;  
pero cosa no ha de haber,  
en una honrada mujer  
que se note por flaqueza»<sup>51</sup>.

El erotismo de las pantorrillas gruesas y torneadas lo explotó el teatro del Siglo de Oro con el recurso de la mujer disfrazada de hombre:

Como es bien sabido, el disfraz de varón sobre el escenario tenía un atractivo erótico para el público masculino de la época. La mujer vestida con las calzas varoniles —a manera de medias, rematadas con un calzón corto, que según la moda subía o bajaba de las rodillas—, ofrecía para un público masculino una imagen erótica atractiva. Sus piernas, oscuro objeto de deseo, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno<sup>52</sup>.

En lo que sí se diferenciaba el canon estético femenino y masculino es en que el primero dictaba la pequeñez de los pies<sup>53</sup>. Aparecen numerosos ejemplos en la literatura de Lope de Vega: varios en la *Dorotea*, entre ellos el citado, que alude a los tres puntos de Gerarda, una medida ridículamente pequeña<sup>54</sup>; y otro en *Los Tellos de Meneses*: «¿qué tiene que ver con ver / una coluna de nieve / en tres puntos de un pie breve?»<sup>55</sup>. Solo teniendo en cuenta esta preferencia por los pies pequeños entenderemos cabalmente las imágenes de los sonetos de Terrazas y Lope: dos columnas sobre sendas basas, siendo el tamaño de las segundas solo ligeramente inferior al grosor de las primeras<sup>56</sup>. El Fénix utiliza los mismos conceptos en un soneto de *El caballero de Olmedo*, como señaló ya Lara Garrido<sup>57</sup>: «Una chinela de color, que dora / de una coluna hermosa y cristalina / la breve basa»<sup>58</sup>.

51. Lope de Vega, *La moza de cántaro*, vv. 971-986.

52. Ferrer Valls, 2003, p. 194.

53. Como es sabido, los pies de la dama fueron también un motivo recurrente en la poesía erótica del Siglo de Oro (Sánchez Jiménez, 2019, p. 324).

54. No conocemos con exactitud el valor métrico del *punto*, pero cuatro puntos era el tamaño del pie de un niño (McGrady, 2014, p. 558).

55. Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, vv. 432-434.

56. El contraejemplo burlesco lo encontramos en el *Polifemo* de Juan del Valle Caviedes: «Tres varas como tres puntos / con una larga de un palmo, / calzaba la ninfa, siendo / los ponlevies, dos zancos» (Bonilla Cerezo, 2010, p. 265).

57. Lara Garrido, 1997, p. 39.

58. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, vv. 507-509.

Este era el ideal de belleza con respecto a las piernas femeninas en la literatura del Siglo de Oro. Como hemos visto, varios poetas, a uno y otro lado del Atlántico, lo aplicaron a cuerpos femeninos irreales, producto de la literatura. Mucho más singular resulta el siguiente romance de sor Juana, en tanto que sus palabras sirven para describir el cuerpo de una mujer noble, de carne y hueso: *Pinta la proporción hermosa de la excelentísima señora condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aún le remite desde México a su Excelencia*:

Pámpanos de cristal y de nieve,  
cándidos tus dos brazos, provocan  
Tántalos, los deseos ayunos:  
miseros, sienten frutas y ondas.  
Dátiles de alabastro tus dedos,  
fértils de tus dos palmas brotan,  
frígidos si los ojos los miran,  
cálidos si las almas los tocan.  
Bósforo de estrechez tu cintura,  
cíngulo ciñe breve por zona;  
rígida, si de seda, clausura,  
músculos nos oculta ambiciosa.  
Cúmulo de primores tu talle,  
dóricas esculturas asombra:  
jónicos lineamientos desprecia,  
émula su labor de sí propia.  
Móviles pequeñeces tus plantas,  
sólidos pavimentos ignoran;  
mágicos que, a los vientos que pisan,  
tósigos de beldad inficionan<sup>59</sup>.

El romance de sor Juana muestra dos particularidades del ideal de belleza femenino: constata que existía una preferencia estética por los pies pequeños («móviles pequeñeces tus plantas») y revela que el canon de las extremidades superiores no coincidía en las formas con el de las inferiores: los brazos son «de cristal y nieve», es decir, con piel tersa y luminosa que llega hasta los dedos («dátiles de alabastro»), pero son también «pámpanos», esto es, según el *Tesoro* de Covarrubias, «sarmiento[s] verde[s] y tierno[s] del extremo de la vid»<sup>60</sup>, que se caracterizan por la delgadez y contrastan con la robustez de las piernas-columnas<sup>61</sup>. En cualquier caso, el erotismo de los brazos estaba mucho más atenuado en la lírica áurea. Por eso, la Décima Musa puede aludir a ellos pero omite<sup>62</sup> los miembros inferiores de doña María Luisa Manrique de Lara, ocultos bajo la seda que se ciñe a su cintura y

59. Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal*, p. 244.

60. Covarrubias, *Tesoro*, p. 1339. El *DLE* lo define como «Sarmiento verde, tierno y delgado, o pimpollo de la vid».

61. La escritora toma la imagen de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora: «mas, cristalinos pámpanos sus brazos» (v. 353, p. 393).

62. Íñigo Madrigal, 1996, p. 108.

que esconde unas «redondeces del cuerpo»<sup>63</sup> que pueden tan solo intuirse<sup>64</sup>. Pero sor Juana no estaba encareciendo las formas de una dama imaginaria, de una ninfa o de una diosa mitológica, sino de toda una Condesa de Paredes y antigua vi-reina de la Nueva España, y se debía, por sí misma y por la nobleza de su admirada mecenas, al decoro del *non plus ultra*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio, «Sor Juana y los hombres», *Estudios ITAM*, 7, 1986, pp. 11-27.
- Aldana, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- Alonso, Dámaso, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Gredos, Madrid, 1972.
- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert, y Lissorgues, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 241-276.
- Brito, Carlos, «"Campos de aljófara siembras de granates": a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega», *eHumanista*, 15, 2010, pp. 251-261.
- Bustos Táuler, Álvaro, «Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, 2003, pp. 5-19.
- Camões, Luis de, *Os Lusíadas*, ed. Frank Pierce, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, coord. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español*, <<https://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>>.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Cruz de Amenábar, Isabel, «Intimidad y publicidad durante el Barroco: el lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano (1650-1800)», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, ed. Antonio Moreno Mendoza, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 55-69.
- Deleito y Piñuela, José, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

63. Alatorre, 1986, p. 24. Sobre el romance de sor Juana y otros retratos, ver Sabat de Rivers, 1984 y 1992.

64. Para Íñigo Madrigal (1996, p. 109) no llegan ni siquiera a hacerlo.

- Díez Fernández, José Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- DEL = Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, <<https://dle.rae.es/>>.
- Fernández López, Sergio, *El «Cantar de los cantares» en el humanismo español: la tradición judía*, Huelva, Universidad de Huelva, 2009.
- Ferrer Valls, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia nueva», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212.
- Gallego Zarzosa, Alicia, «El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos de deseo», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 16, 2012, pp. 65-75.
- Gallego Zarzosa, Alicia, *El erotismo en la poesía de Lope de Vega*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- García Gavilán, Inmaculada, «La Fábula de Prometeo y Pandora de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la diégesis mítica», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 211-240.
- Góngora, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- Grossi, Valeria, «Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 16.1, 2010, pp. 95-118.
- González Cañal, Rafael (ed.), Conde de Rebolledo, *Ocios*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas. I. Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Kennedy, Ruth L., «The Madrid of 1617-1625. Certain Aspects of Social, Moral and Educational Reform», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Wellesley College, 1952, pp. 275-309.
- Lara Garrido, José (ed.), Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Cátedra, 1985.
- Lara Garrido, José, «Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo», en *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Málaga, Analecta Malacitana, 1997, pp. 23-68.

- López Martínez, José Enrique, «La sexualidad en la poesía de Francisco de Aldana», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, vol. 2, s. p.
- Íñigo Madrigal, Luis, «Sobre el soneto de Terrazas "¡Ay, basas de marfil, vivo edificio"», *Anales de literatura hispanoamericana*, 25, 1996, pp. 105-123.
- Manero Sorolla, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- Matas Caballero, Juan, «El petrarquismo en los poetas novohispanos del cancionero *Flores de Baria Poesía*», *Estudios Humanísticos. Filología*, 23, 2001, pp. 75-98.
- McGrady, Donald (ed.), Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Menéndez Aneiros, Mónica, *Variación léxica en las versiones medievales romancesadas del «Cantar de los Cantares»*, [Diploma de Estudios Avanzados], Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2010.
- Meninni, Federico, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Venezia, Bertani, 1678.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Steve, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 151-189.
- Pedraza, Felipe B. (ed.), Lope de Vega, *Rimas I*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Peña, Margarita (ed.), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Plagnard, Aude, «La *Felicísima Victoria* de Jerónimo Corte-Real, una epopeya fronteriza», *HAL*, 2009, disponible en <<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00682814>> [consulta: 25-04-2019].
- Poggi, Giulia, «De la mujer-prisión a la mujer-templo (A propósito del soneto "De pura honestidad templo sagrado")», en *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, ed. Luis Gómez Canseco et al., Córdoba/Huelva/Sevilla, Universidad de Córdoba/Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla, 2014, pp. 111-123.
- Rebolledo, Bernardino de, *Ocios*, ed. Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Rojas, Pedro, *Cancionero de Pedro de Rojas*, ed. Ralph DiFranco y María T. Cacho, Cleveland, Cleveland State University, 1988.
- Rodríguez Mosquera, María José, *Flores de Baria Poesía (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

- Sabat de Rivers, Georgina, «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23, 1984, pp. 39-52.
- Sabat de Rivers, Georgina, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 207-223.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas (1604)*», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 25, 2019, pp. 311-341.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2003.
- Vega, Lope Félix de, *La dama boba. La moza de cántaro*, ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1989.
- Vega, Lope Félix de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2008.
- Vega, Lope Félix de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Vega, Lope Félix de, *Los Tellos de Meneses*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-tellos-de-meneses--0/>> [consulta: 25-04-2019].
- Vega, Lope Félix de, *Rimas I*, ed. Felipe Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Villegas, Esteban Manuel de, *Eróticas o Amatorias*, ed. Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- Waissbein, Daniel, «Góngora y su dama. De nuevo sobre "De pura honestidad templo sagrado"», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 4.2, 2016, pp. 375-389.